TEXTURES

N° 22

# Déplacements

**Dans les langues, l'Histoire, les cultures et les arts d'Europe et des Amériques**

Sous la direction de

Elsa Crousier et Patrick Davoine

Laboratoire Langues et Cultures Européennes (EA 1853)
Université Lumière Lyon 2
Université de Lyon
2016

**Publications *Textures***

Laboratoire Langues et Cultures Européennes (LCE), Université Lumière Lyon 2, Université de Lyon

**Éditeurs**

Elsa Crousier et Patrick Davoine

**Comité scientifique / Comité de lecture**

Emmanuelle Aurenche-Beau (Études germaniques)
Sandra Hernández (Études hispanophones)
Fabrice Malkani (Études germaniques)
Philippe Meunier (Études hispanophones)
João Carlos Pereira (Études lusophones)
María Angélica Semilla Durán (Études hispanophones)
Michèle Vignaux (Études anglophones)
Ralf Zschachlitz (Études germaniques)

**Remerciements**

Nos remerciements vont d'abord au Laboratoire Langues et Cultures Européennes, et à ses directeurs et vice-directeurs pour leur soutien, à la fois pour les journées d'étude et la publication de cet ouvrage : M. Ralf Zschachlitz, Mme María Angélica Semilla Durán et M. Philippe Meunier. Merci aussi à notre comité scientifique pour ses relectures.

Nous remercions également l'École Doctorale 484 3LA, dont la directrice Mme Michèle Clément nous a soutenus pour l'organisation des différentes journées d'étude LCE, et M. Jean Soubrier, doyen de la Faculté des Langues.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à Laetitia Faivre, qui est à l'origine de la première journée d'étude des doctorants LCE, et qui a su fédérer avec Elsa Crousier un groupe de doctorants autour de cette thématique de recherche (Adrien Bessire, Lydia Böhmert, Constance Boissier, Patrick Davoine, Delphine Klein, Jordi Medel-Bao, Laura Nguyen).

Enfin, merci à l'artiste M. Herman Braun-Vega, de nous avoir permis d'utiliser son tableau *La realidad es así (Vermeer et Mondrian) n° 1* pour la couverture de l'ouvrage.

**Illustration de la couverture**

Herman Braun-Vega, *La realidad es así (Vermeer et Mondrian) n° 1*, 1985
116 x 86 cm, acrylique sur toile
Droits réservés, ADAGP ©

# Sommaire

Introduction 5

**Chapitre 1 : Écriture de l'Histoire, identité et mémoire**

Juliette TRAN
Déplacement, hybridité et contradictions chez le héros de la Frontière américaine : le cas de Daniel Boone (XVIII^e - XIX^e siècles) 17

Laura NGUYEN
Du *Mexique barbare* à la *Mort des Dieux* : sur les traces du peuple yaqui 29

Marie ROSIER
Terrorisme d'État argentin (1970-80) et figures du déplacement : mensonge *versus* mémoire 45

**Chapitre 2 : Construction et transgression de normes sociales**

Cécile CODET
L'enseignante en Espagne entre 1450 et 1550 : une figure problématique 59

Jordi MEDEL-BAO
Vulnérabilité *queer* à l'Université : l'éternelle lutte contre la Norme 73

Adrien BESSIRE
Thomas Bernhard pas à sa place : « Un auteur capricieux » 81

Julie VILLESSECHE
« F*** ! » : Interdit aux moins de 12 ans ? Déplacer des paroles suivant l'âge du public : classification audio-visuelle et impact de la traduction 97

**Chapitre 3 : Figures déplacées**

Jocelyn VEST
L'ombre de Méphistophélès. Présences du *Faust I* dans la littérature fantastique romantique en France et en Allemagne 119

Ferdinand SCHLIE
Du texte à l'écran. Les paroles de Martin Luther dans deux « biopics » muets allemands 133

Evelyne COUTEL
Paroles déplacées et *género chico* : Une lecture de *Yo soy la Greta Garbo* (Antonio Paso, Espagne, 1932) et de *La rival de Greta Garbo* (José O. Sosa Cordero et Manuel A. Meaños, Argentine, 1932) 153

**Chapitre 4 : Vers de nouvelles normes esthétiques ?**

Alice DUMAS
Marivaux ou le déplacement de la norme 173

Tamara EBLE
À la lisière de l'expressionnisme. Normes et marges du corpus d'œuvres représentatives du cinéma expressionniste allemand 183

Patrick DAVOINE
La dissonance en peinture. Étude d'un déplacement catégoriel à partir de l'œuvre picturale de Kandinsky et de Schoenberg avant 1914 199

Charlotte LIMONNE
Paroles déplacées : Citations, auto-citations et travail de la mémoire dans l'œuvre d'Anselm Kiefer 217

Bernard CORNELOUP
Paroles déplacées dans la chanson brésilienne des années 1960 235

Alice PANTEL
Montage et re-création littéraire dans le roman espagnol contemporain 249

Les auteurs 265

Index général 269

# Introduction

Le choix du thème « Déplacement » pour le plan quinquennal 2011-2015 du laboratoire de recherche Langues et Cultures Européennes (Université Lumière - Lyon 2) a donné lieu en mai 2011 à un colloque très stimulant intitulé « Le paradigme du déplacement ». Au regard de la richesse des échanges et des pistes de travail évoquées par les intervenants-chercheurs en littérature, en civilisation et en linguistique, certains doctorants de LCE prirent l'initiative de s'engager pleinement dans l'organisation d'une Journée d'Étude, dite « des doctorants ». La perspective alors retenue fut de donner la parole à de jeunes chercheurs et à de jeunes docteurs dans le but de contribuer de manière collective et autonome à la formulation de résultats scientifiques qui nourrissent la démarche de recherche lancée au sein de LCE.

*Le 31 mai 2013*, la Journée d'Étude intitulée « Pas à sa place ? » se tient avec succès à Lyon 2 et devient ainsi la première manifestation de ce type au sein de LCE à marier enjeux de recherche et « jeune » recherche. La problématique du déplacement, interrogeant le fait d'être à sa place ou de ne pas y être, permet de révéler un large éventail de potentialités en matière de contribution scientifique : l'ambition de faire dialoguer les disciplines académiques (littérature, arts, civilisation, histoire des idées, linguistique et sociologie), les aires linguistiques (anglophone, francophone, germanophone, hispanophone et lusophone) et les époques (du XV^e^ au XXI^e^ siècle) se révèle très fructueuse et semble fournir un modèle du genre en matière de pluridisciplinarité.

*Le 10 juin 2014*, à un an d'intervalle, ce modèle ne manqua pas de donner lieu à une seconde Journée d'Étude des doctorants LCE intitulée « Paroles déplacées ». Les organisateurs proposèrent de travailler sur la polysémie du terme « déplacé » et d'orienter cette fois-ci les contributions sur l'axe de la parole inconvenante, voire subversive, et sur celui de l'intertextualité et du transfert de citations impliquant dès lors un questionnement sur les conditions de déplacements de type transgénérique, transartistique et transdisciplinaire.

Le présent ouvrage, s'il est à première vue conçu comme une sélection des contributions les plus remarquables de ces deux Journées d'Étude, se veut un manuel de référence susceptible de fournir un balisage du champ de recherche que recouvre la notion de déplacement. La typologie que nous proposons dans cette publication fait aussi écho à la série de colloques organisés en outre par le laboratoire LCE : « Le paradigme du déplacement » (23-24 mai 2011), « La ville

entrelacs : mouvement, transfert, tissage » (24-25 mai 2013), « Errance(s) et dérive(s) » (16-18 octobre 2014) et « La métaphore » (19-21 mai 2016).

Le déplacement fait tout d'abord référence à un processus particulier : celui au cours duquel un être ou un objet change d'espace, de condition, de catégorie. Cette définition liminaire nous invite dès lors à considérer successivement les causes, les manifestations et les conséquences du déplacement, car c'est un processus qui implique trois temporalités, celle de la situation initiale, celle du processus lui-même, mais aussi celle du résultat. Cette définition générale sous-tend chacune des analyses.

Le déplacement implique l'existence d'un ordre (organisation, structure, disposition, territoire) dont on peut clairement établir les principes normatifs. L'élément déplacé (personne, personnage ou objet) ne serait pas ou plus conforme à cet ordre des choses, qui peut être un système de valeurs, des mœurs, une idéologie, un système linguistique, un genre, etc. Employé au sens figuré, le terme « déplacé » perd sa dimension spatiale dominante : est déplacé ce qui est mal à propos, malvenu, inconvenant, l'expression « tenir des propos déplacés » rendant par exemple compte de l'existence implicite d'usages à respecter dans la sphère communicationnelle, ou de normes qui définissent à un moment donné une vision « convenable » des choses.

Dès lors se profile la question du point de vue, de son caractère normatif voire stigmatisant ou au contraire libérateur. La visibilité/invisibilité de l'élément inadéquat peut conduire à un grossissement accusateur ou à l'occultation de ce qui se démarque, au sens de ce qui dérange. Le problème est abordé sous l'angle de l'illégitimité, conduisant parfois au rejet (institutionnel, social, idéologique, etc.). Il s'agit aussi d'évoquer des formes positives de déplacement : le sentiment de légitimité (selon d'autres normes et valeurs) peut ainsi être le moteur d'un changement de paradigme, d'une évolution ou d'un renversement de la norme et du regard. On pourra ainsi l'envisager comme une posture de provocation, de transgression, actualisée par des détournements.

Au terme des différentes réflexions développées lors des manifestations scientifiques du laboratoire LCE, cette notion, à l'origine au singulier, semble devoir prendre la marque du pluriel, laquelle traduit sa dimension polymorphe ainsi que sa capacité à évoluer et à se renouveler. Le terme « déplacements » permet en réalité de créer des passerelles au sein d'un univers très hétérogène, en faisant ainsi se superposer une riche panoplie de points de vue, d'approches et de méthodes.

Déplacer, être déplacé, se *re*-placer, chercher ou fuir une place revient à se demander dans quelle mesure le déplacement, souvent conçu comme un phénomène négatif dont on subit les conséquences, ne se présenterait pas aussi comme l'ouverture vers une nouveauté, comme la possibilité de déplacer et de dépasser ces frontières normatives (parfois stigmatisantes). Quelles libertés peuvent engendrer les déplacements ? S'interroger sur ce qui est déplacé ou qui ne serait pas à sa place, est-ce finalement *chercher l'intrus* ou résister à la tentation du classement ?

## Chapitre 1 : Écriture de l'Histoire, identité et mémoire

Le premier type de déplacement que nous abordons dans cet ouvrage concerne l'écriture de l'Histoire, et la place qui y est accordée à l'identité des peuples et à la mémoire individuelle et collective. L'Histoire officielle est souvent écrite depuis un point de vue unique, visant la construction d'un discours unificateur. Les discours socialement dominants ou colonisateurs ordonnaient ainsi les êtres humains en produisant des catégories « raciales » ou de « races sociales »[1]. De même, les discours qui ont succédé à la période coloniale ont perpétué cette idée et ainsi justifié la conquête de territoires « indiens » (notamment en Amérique) par l'apport d'une « civilisation » dans un monde « barbare »[2], créant des frontières entre deux mondes. Néanmoins, ces catégories ont été redéfinies et radicalement déplacées par Tzvetan Todorov : le barbare serait celui qui ôterait son humanité à celui qu'il jugerait différent[3]. Par ailleurs, opposer radicalement deux catégories, deux peuples, c'est ignorer la présence de figures ambivalentes, culturellement hybrides, qui font fi de ces catégories et de ces limites et déplacent les frontières. Ces personnages historiques, par leur comportement hors-normes et leur rejet d'une opposition manichéenne, sont un lien entre les cultures et les peuples.

> En s'intéressant à Daniel Boone, figure fondatrice du mythe de l'Ouest nord-américain, **Juliette Tran** s'attache à saisir les enjeux historiographiques et culturels véhiculés par la notion de « héros de la frontière », la frontière étant cette zone qui rapproche deux mondes, celui de l'indianité et celui de l'américanité naissante. Se déplaçant entre ces deux mondes, à la fois héros civilisateur et *Indien manqué*, Daniel Boone se caractérise dès lors par son hybridité culturelle au point de devenir un référent doté de paradoxes dont la portée a été entretenue et retravaillée par la littérature et l'iconographie, depuis le premier récit qui lui est consacré en 1784 jusqu'au XX^e^ siècle.

Suite à un déplacement imposé, certains peuples continuent de se battre encore au XXI^e^ siècle pour trouver leur place, pour se *re*-placer dans la société actuelle avec leurs propres normes sociales.

> **Laura Nguyen** évoque dans son article la lutte du peuple yaqui au Mexique, et sa volonté de *re*-placement : depuis la Conquête espagnole, les Yaquis ont continuellement affirmé – souvent par les armes – leurs revendications

---

1 Alain Badiou, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La fabrique éditions, 2013.

2 La dichotomie entre « civilisation » et « barbarie » est clairement révélée par le célèbre roman argentin *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, dont le sous-titre « civilización y barbarie » marque ce contraste (dans le roman entre la campagne et ses gauchos, et la civilisation de la ville, plus européanisée). Il y prolonge d'une certaine façon la division déjà présente à l'époque de la colonisation, et en fait l'opposition culturelle centrale de l'Amérique latine du XIX^e^ siècle.

3 Tzvetan Todorov, *La peur des barbares, Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.

identitaires et politiques. C'est en mettant en perspective les œuvres *Mexique barbare* (1908) du journaliste étatsunien John Kenneth Turner et la *Mort des Dieux* (2011) de l'écrivain et journaliste espagnol Suso Mourelo, que Laura Nguyen a choisi d'aborder l'histoire de ce peuple. Elle est ainsi en mesure de montrer l'évolution et la résonance, d'un texte à l'autre, de la situation des Yaquis, depuis la déportation et l'esclavage (encore pratiqués en 1908 par le gouvernement de Porfirio Díaz) à la reconnaissance de leurs droits par le président Lazaro Cárdenas en 1940 et, actuellement, à leur lutte identitaire et politique pour trouver leur place et pouvoir vivre librement. Ces récits, écrits à un siècle d'intervalle, constituent un espace de résistance culturelle, littéraire et sociale.

Le *re*-placement est enfin celui que permet le travail de mémoire pour contrer un discours officiel fallacieux, notamment dans le contexte de régimes autoritaires. Comme l'analyse Todorov, les régimes totalitaires du XX^e^ siècle ont systématisé l'effacement de la mémoire[4] et son contrôle par divers procédés comme l'intimidation, l'usage d'euphémismes ou la propagande[5], afin d'imposer une version unique des faits qui dissimule les actes de répression. C'est pourquoi « tout acte de réminiscence, fût-il le plus humble, a pu être assimilé à la résistance antitotalitaire[6] ».

L'Histoire se construit donc à partir d'une interaction entre mémoire et oubli, mais aussi en fonction des déplacements produits par les discours officiels. C'est ce que met en lumière l'article de **Marie Rosier** portant sur le terrorisme d'État argentin des années 1970-1980. Elle souligne d'abord les deux déplacements mis en place par le gouvernement, l'un spatial – les militaires déplacent les personnes qui pour eux n'ont pas leur place dans cette société – et l'autre discursif – car le discours officiel joue sur les mots, déplace les sens, comme le montre l'emploi du terme de « disparus » pour évoquer les personnes assassinées. Néanmoins, des efforts de reconstruction de la mémoire, de « *re*-placement » de l'Histoire ont été menés, permettant aux victimes de prendre ou de reprendre une place dans la société et dans l'Histoire argentines. Marie Rosier les analyse à travers les œuvres de l'écrivaine argentine Nora Strejilevich et du photographe argentin Res.

---

4 Dans Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

5 Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, R. Laffont, 2000, p. 128-131.

6 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire, op. cit.*, p. 12.

## Chapitre 2 : Construction et transgression de normes sociales

Le deuxième type de déplacement que nous analysons est celui des normes sociales. Il concerne d'abord des individus en tant que tels, censés entrer dans des catégories définies, se conformer à des règles précises en fonction de leur genre ou de leur statut social. Selon les époques, les pays et les contextes historiques, les rôles « normés » de l'homme et de la femme ont été définis comme un cadre strict dans lequel tout déplacement était rejeté ou sanctionné. C'est ainsi que leurs rapports ont longtemps été définis en termes de soumission de la femme à l'homme, notamment dans le texte biblique qui fait office de règle d'éducation[7]. Les mouvements féministes cherchent à se départir de ce cadre, pour déplacer le rôle traditionnel de la femme et la *re*-placer au même niveau que l'homme, mais surtout, plus récemment, pour intégrer des normes différentes et cesser de penser en termes de catégories[8].

> Parmi ces déplacements entre les catégories ou les normes socialement construites, **Cécile Codet** propose une analyse de l'évolution du statut de la femme enseignante en Espagne de 1450 à 1550. Le magistère féminin entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance est problématique car enseigner implique d'exercer une forme d'autorité sur son public et de reconnaître au maître une supériorité dans le champ du savoir. Pourtant, à partir de la fin du XV^e^ siècle en Espagne une évolution du statut de l'enseignante est perceptible. Cécile Codet étudie cette évolution ambiguë, se demande si la Renaissance a permis un déplacement des bornes traditionnellement imposées au magistère féminin et interroge les limites de ce déplacement. C'est dans un jeu constant entre norme et transgression que se situe cette figure qui semble ne jamais parvenir, à cette époque, à trouver sa place.

De nos jours, la question du déplacement des normes genrées est encore d'actualité, notamment si l'on observe le positionnement *queer* qui cherche à les transgresser et à renverser les relations de domination de genre[9].

> **Jordi Medel-Bao** s'intéresse aux activistes *queer* au sein de l'Université. Il propose de repenser les disciplines universitaires à partir de pratiques culturelles venues des marges, et en particulier à partir d'un positionnement *queer* permettant d'identifier et éventuellement de modifier les relations de

---

[7] Suivant les règles définies par Saint Paul, comme le montre par exemple l'ouvrage : Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer christiana* [Institutione foeminae christianae, 1528], trad. Juan Justiniano, Madrid, imprenta de don Benito Cano, 1793.

[8] Judith Butler cherche notamment à repenser, à déplacer et à renverser les notions traditionnelles de sexe et de genre. Voir : Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [« Gender Trouble »], Paris, La Découverte, 2005 ; et Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

[9] Voir : Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Balland, 2001.

domination en renonçant à l'autorité disciplinaire. Dans ce contexte, la posture *queer* consiste à développer des pratiques de resignification anti-hégémonique et anti-normative pour définir des espaces de résistance à ce régime de savoir (qui est aussi un régime de la « normalité »). Il s'interroge alors sur la façon d'analyser les cadres normatifs pour pouvoir s'en éloigner, et sur la transposition de ce raisonnement dans le monde universitaire et dans nos pratiques de recherche et d'enseignement.

Les normes sociales sont aussi celles qui définissent les fonctions des individus et les limites de leur rôle social. C'est pourquoi certains déplacements au sein des professions des individus dérangent, en particulier lorsque les artistes et les créateurs dépassent les cadres de leur activité.

C'est à partir de l'historique de création des nombreuses pièces du dramaturge autrichien Thomas Bernhard qu'**Adrien Bessire** interroge la notion de déplacement. À ce titre, le questionnement porte sur le positionnement artistique et le statut de l'auteur par rapport à sa propre création théâtrale qui le « déplacent » hors du cadre attendu. En reprenant l'expression d'« auteur capricieux », Adrien Bessire donne ainsi un aperçu de certaines transgressions opérées par Bernhard dans le choix des salles de représentation, des metteurs en scène et des acteurs de ses pièces.

Ces normes sociales sont enfin perceptibles dans le langage et définissent ce qui est acceptable ou incorrect dans le discours. Cette limite est fluctuante et varie en fonction des époques et des pays. De ce point de vue, les procédés de traduction et de sous-titrage sont des exemples révélateurs.

Dans le champ de la création cinématographique, c'est en prenant l'exemple de l'explétive *fuck* dans les films anglo-saxons que **Julie Villessèche** se penche sur le parcours, à travers plusieurs films, d'une parole désignée comme offensante. Ce faisant, elle aborde aussi la question des procédures socio-culturelles conduisant à définir ce qui relève de l'offense du langage à l'écran et rend compte des principes de classification audio-visuelle britannique et français, ainsi que de certains effets de censure. La contribution s'achève sur une analyse comparative de la traduction de *fuck* entre les versions françaises doublée et sous-titrée.

## Chapitre 3 : Figures déplacées

Il existe dans le domaine de la création artistique un véritable *topos* consistant à s'emparer d'une figure (fictive ou réelle) pour la déplacer de son contexte d'apparition vers un nouveau cadre spatio-temporel, voire générique. À vrai dire, les exemples de réécriture[10] ne manquent pas mais il est à chaque fois intéressant de pouvoir définir selon quelle modalité s'effectue cette forme de transfert, voire d'intertextualité : est-il question d'imitation, de parodie, de pastiche, de variation ? La question fondamentale concerne donc avant tout le degré d'intentionnalité de l'auteur dans le processus de réécriture puisque le personnage repris et déplacé semble dès lors susceptible de prendre une portée nouvelle ou à l'inverse de perdre une partie de ses caractéristiques d'origine. En se situant entre ces deux pôles, ce troisième chapitre a pour objet de mettre en lumière le déplacement des trois figures que sont le personnage de théâtre Méphistophélès, le réformateur Martin Luther et l'actrice Greta Garbo. Un aspect important des trois articles présentés concerne la fonction et l'insertion de la citation, qu'il s'agisse du texte littéraire d'origine lui-même ou bien des propos tenus par les personnages mis en scène parfois de manière singulière. Dans ce chapitre, la dimension langagière constituera donc un aspect saillant qui viendra compléter l'analyse des procédés créateurs mis en œuvre dans les différents objets artistiques concernés, qu'ils soient littéraires ou cinématographiques.

Ancrant son propos dans le champ de la création littéraire et plus particulièrement dans celui de sa réception, **Jocelyn Vest** analyse le transfert du célèbre personnage du *Faust I* de Goethe à la fois chez l'écrivain allemand Joseph von Eichendorff, et chez Charles Nodier et Théophile Gautier. Il décèle ainsi un triple déplacement qui s'effectue d'un mouvement esthétique à l'autre, d'une sphère culturelle à l'autre, d'un cadre générique à l'autre (de la tragédie au conte fantastique). Jocelyn Vest ne s'attache pas simplement à identifier les modalités selon lesquelles ces trois auteurs réinvestissent la figure de Méphistophélès, mais cherche également à montrer que ce procédé de transposition est enrichi de certaines modifications infléchissant l'interprétation de l'œuvre goethéenne initiale.

Porter à l'écran la vie et les propos d'une figure, cette fois-ci non pas littéraire mais historique, peut représenter une véritable gageure, notamment dans le cas du cinéma muet. En s'intéressant à la fois à cette catégorie cinématographique et à une figure allemande mémorable – Martin Luther –, **Ferdinand Schlie** se situe au carrefour de nombreux questionnements relatifs au déplacement : selon quelles modalités les textes et propos de

[10] Le procédé de réécriture couvre une large gamme de modalités d'existence, pouvant en effet être de nature transartistique ou transgénérique, et ayant pour objet tant des personnages, des mythes (grecs notamment), que des sujets thématiques. Voir : Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1982 ; Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen* [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, [Url : http://semen.revues.org/5383].

Luther sont-ils intégrés dans la trame filmique ? Les textes déplacés à l'écran subissent-ils des modifications par rapport à l'original ? Quels équivalents visuels permettent de rendre compte du message du réformateur ? Ferdinand Schlie bâtit sa démonstration à partir du traitement de trois épisodes biographiques de Luther – l'affichage des 95 thèses, la diète de Worms et un sermon – dans *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther* (Erwin Báron, 1913) et *Luther. Ein Film der deutschen Reformation* (Hans Kyser, 1927).

Le déplacement ou la récupération d'une figure conduisent enfin au pastiche, comme le montre l'étude d'**Évelyne Coutel** sur la vision de Greta Garbo à travers les pièces de théâtre populaires du « género chico » espagnol : *Yo soy la Greta Garbo* (Antonio Paso, Espagne, 1932) et *La rival de Greta Garbo* (José O. Sosa Cordero et Manuel A. Meaños, Argentine, 1932). Évelyne Coutel analyse la déformation progressive non seulement des mots, mais aussi de l'attitude et du comportement de cette grande star hollywoodienne par des auteurs de théâtre de sociétés plus traditionnelles et conservatrices. Mais à travers ces parodies c'est un autre déplacement que l'on observe en filigrane : celui des modèles féminins, qui marque la naissance d'un désir de liberté chez les femmes dans les années 1930, en Espagne comme en Argentine.

## Chapitre 4 : Vers de nouvelles normes esthétiques ?

Le dernier axe développé par cet ouvrage aborde le thème du déplacement dans le champ esthétique. La matière réflexive fournie par les différents chapitres invite à considérer l'ensemble des arts : littérature, peinture, cinéma, musique, et ce faisant il apparaît clairement que la possible instabilité des cadres définitionnels en art représente bel et bien un véritable enjeu scientifique. S'il est vrai que chaque art se nourrit de normes formelles et esthétiques pour exister de manière autonome, d'autres processus sont « à l'œuvre » dans le geste créateur, lesquels se fondent sur un dépassement parfois surprenant des frontières établies. Que faire justement quand nos grilles de lecture sont bouleversées ? Faut-il d'emblée condamner toute nouveauté, ou bien s'employer à repenser les contours de certains corpus artistiques ?

Les déplacements des normes esthétiques vont parfois en littérature jusqu'à la subversion des normes communicationnelles classiques comme le montre l'analyse faite par **Alice Dumas** de l'œuvre de Marivaux. L'auteur français bouleverse les codes littéraires en vigueur au XVIII^e^ siècle pour offrir une expression plus libre qui reflète davantage la subjectivité et l'individualité des personnages ainsi que leur position sociale – réelle ou rêvée – et leur contexte énonciatif. Cette proposition audacieuse prend la forme à la fois de

transgressions importantes, mais aussi de variations subtiles qui donnent naissance au marivaudage.

Le travail de classement des œuvres a pour corollaire la question de la normativité des critères permettant de faire entrer ou non ladite œuvre dans un corpus aux contours définis. S'intéressant à cet ensemble que représente la production cinématographique allemande des années 1920, **Tamara Eble** pointe du doigt l'existence d'une réelle confusion concernant l'étiquette « expressionniste » qui pourrait lui être appliquée. Ce questionnement l'amène à s'interroger sur la pertinence du déplacement de la notion d'« expressionnisme » du champ pictural vers le champ cinématographique avant de présenter quelles seraient les normes esthétiques et formelles d'un genre expressionniste authentique. La proposition se conclut sur l'évaluation de deux films emblématiques des années 1920, *Metropolis* de Fritz Lang et *Nosferatu* de Murnau, situés à la marge du genre expressionniste et permettant de définir un territoire en lisière du corpus.

Le déplacement est aussi abordé en tant que résultat d'une porosité entre les frontières artistiques, entre des univers habituellement disjoints : il y a dans ce processus un formidable potentiel de renouvellement des genres et des formes, que traduisent notamment les notions d'intermédialité et d'interartisticité[11]. Des qualificatifs tels que « hybride » ou encore « mutant » s'imposent alors pour décrire certaines de ces nouvelles formes avant-gardistes et cette tension vers un avenir artistique en perpétuelle ré-invention.

C'est à partir du constat selon lequel la critique d'art a souvent eu recours à la notion de « dissonance » pour analyser la peinture abstraite que **Patrick Davoine** tente d'évaluer la possibilité d'un glissement catégoriel entre musique et peinture durant la période avant-gardiste (1910-1920) dans l'aire germanique. Le questionnement central concerne dès lors la potentialité d'une notion musicale à délivrer une information pertinente sur la nature du langage pictural, mais aussi à devenir un véritable paradigme de création. Pour ce faire, Patrick Davoine revient sur la manière dont Kandinsky et Schoenberg réhabilitent théoriquement la dissonance avant de se pencher sur leurs propres œuvres. L'étude comporte également une remise en question du recours fréquent à la notion de dissonance dans le discours critique, notamment de vulgarisation.

Se plaçant également dans une perspective intermédiale, **Charlotte Limonne** livre une étude consacrée au rôle de la citation poétique dans l'œuvre de l'artiste plasticien allemand Anselm Kiefer. Parce qu'il est né en 1945, sa relation à l'histoire allemande contemporaine est à l'origine d'un travail essentiellement mémoriel s'appuyant sur les mots comme sur les

---

[11] Voir, entre autres, Jörg Helbig, *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998. Et plus spécifiquement sur les liens entre écriture et peinture : Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS Editions, 1994 ; ou Antonio Monegal (dir.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2000.

images. Charlotte Limonne s'attache justement à interroger la relation entre le texte et l'image tout en revenant sur la place qu'occupe la poésie de langue allemande – celle notamment de Paul Celan et de Ingeborg Bachmann – dans l'œuvre de Kiefer. Le déplacement de ces paroles révèle alors un geste artistique qui repose sur le principe de sédimentation intégrant la métaphore de l'histoire et une profondeur physique. À ce titre, Charlotte Limonne parvient à montrer l'originalité de cet artiste qui crée en s'inspirant de processus temporels naturels.

Le déplacement de paroles est aussi provoqué par nombre d'emprunts et d'appropriations d'un texte souche, sous la forme de réécritures, de citations, de collages, mais aussi de subversions de ce texte originel par la parodie, le pastiche ou la réinterprétation. C'est ce phénomène qu'analyse **Bernard Corneloup** dans le mouvement musical de la MPB (Música Popular Brasileira), né au Brésil dans les années 1960 et en particulier pendant la période dite « tropicaliste ». De fait, le travail du texte est central au sein de l'esthétique tropicaliste : de nombreuses citations sont intégrées aux paroles des chansons, donnant lieu à des allusions à d'autres contextes ou à d'autres réalisations artistiques riches de sens. Ces emprunts et ces déplacements textuels prennent des formes très variées, qui offrent parfois des textes parodiques et critiques, des réinterprétations et des dénonciations de la situation du Brésil de cette époque.

Enfin, l'article d'**Alice Pantel** aborde le phénomène de la « re-création » au sein du roman espagnol du XXIe siècle, où toute une génération d'écrivains espagnols décline les différentes figures du déplacement textuel[12] : remake, plagiat, réécriture, collage, montage, citation, répétition, détournement, emprunt ou imitation. Alice Pantel montre ainsi que ces procédés tendent à redéfinir les deux instances sur lesquelles se fonde l'idée même de roman : d'une part la création littéraire en tant que production originale, et d'autre part la légitimité auctoriale. Afin de nous éclairer sur ce type de déplacement de texte, elle établit dans un premier temps une typologie de ces romans et des « re-créations » qu'ils proposent, avant d'en montrer les fonctions et les enjeux. Dans quelle mesure ces nouvelles formes textuelles participent-elles d'une restructuration dynamique de la création ?

Elsa Crousier et Patrick Davoine

[12] En particulier à l'aune des nouvelles technologies. Voir par exemple Alexandre Gefen, « La littérature contemporaine face au numérique : assimilation, résistance ou reconversion ? », Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012. [En ligne, Url: https://www.academia.edu/1471703/La_littérature_contemporaine_face_au_numérique].

# Chapitre 1

## *Écriture de l'Histoire, identité et mémoire*

# Déplacement, hybridité et contradictions chez le héros de la Frontière américaine : le cas de Daniel Boone (XVIII^e - XIX^e siècles)

Juliette TRAN

*ENS de Lyon – IHRIM*

Daniel Boone est une figure fondatrice de la mythologie des États-Unis, et plus précisément de la mythologie de l'Ouest américain[1]. Il naît en 1734 sur la Frontière de Pennsylvanie dans une famille de Quakers d'origine anglaise. En 1751, cette famille participe à l'une des grandes migrations pionnières de la période coloniale et s'installe sur une nouvelle Frontière de peuplement à la limite de la Virginie et de la Caroline du Nord, sur les rives de la rivière Yadkin. On sait que, déjà à cette époque, la chasse tient une place importante dans la vie de Daniel Boone, et les récits qui lui sont consacrés au XIX^e siècle en font la pierre de touche de sa personnalité. En 1769, Daniel Boone se laisse convaincre de participer à une expédition en territoire indien de l'autre côté des Blue Ridge Mountains, dans un territoire qui porte le nom de *Kentucke*. S'ensuivent dix années de tentatives d'installation pionnière dans la région marquées par des conflits sanglants avec les Indiens de la vallée de l'Ohio. Au début des années 1780, le Kentucky est colonisé dans sa quasi-totalité et Daniel Boone raconte son histoire à un obscur instituteur converti à la spéculation foncière du nom de John Filson. Filson raconte les aventures de Daniel Boone dans un opuscule publié en 1784 intitulé *The Discovery, Settlement and Present State of Kentucke*[2].

La publication de 1784 est d'abord un succès transatlantique. Puis, au cours du XIX^e siècle, il inspire de nombreuses réécritures et représentations visuelles aux États-Unis, et Daniel Boone devient une figure incontournable de la culture nationale. C'est ce personnage fictionnel qui fait l'objet de cette étude : cette figure construite au XVIII^e siècle, reconstruite au XIX^e siècle, déconstruite au XX^e siècle, et dont on peut dire qu'elle n'est jamais vraiment *à sa place*, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que c'est une figure qui voyage sur la *Frontière*, cette zone d'indétermination qui sépare et rapproche à la fois le

---

[1] La région en question n'est pas américaine au sens continental du terme. La locution *Ouest américain* renvoie à une notion civilisationnelle, et peut désigner des territoires coloniaux, des territoires appartenant aux États-Unis, ou des territoires appartenant à d'autres États indépendants comme le Mexique. Le même problème se pose lorsqu'on parle de Frontière *américaine*.

[2] John Filson, *The Discovery, Settlement and Present State of Kentucke*, Wilmington, DE, James Adams, 1784. Nous traduisons les citations extraites de cette édition.

monde colonial du monde indien[3]. Ensuite, parce que cette capacité à passer d'un monde à l'autre lui confère une forme d'hybridité culturelle. Enfin, parce que sa catégorisation en tant que héros de la Frontière dans la littérature, l'iconographie et l'historiographie des États-Unis est marquée par des variations et des contradictions.

L'étude de la figure de Daniel Boone est liée aux grands enjeux épistémologiques qui animent la critique littéraire et historiographique de ce qu'on appelle traditionnellement la *Frontière américaine*. Le premier de ces enjeux fut pendant longtemps la définition de l'identité américaine (coloniale puis étasunienne), notamment en littérature. Ni la déclaration, ni la guerre d'indépendance ne suffisant à créer de l'*américanité*, la construction de l'identité nationale se fait *a posteriori*, notamment à plusieurs moments cruciaux du XIXe siècle. Il s'agit alors de déterminer quand et comment la littérature est devenue véritablement américaine, se différenciant d'une littérature coloniale encore fortement influencée par l'Europe. La *conquête de l'Ouest* apparaissant de plus en plus comme le ciment de l'union nationale, le pionnier légendaire qu'est Daniel Boone sert entre autres à répondre à cette question cruciale : qu'est-ce qu'un héros américain ? Cette question se pose aussi bien chez les nationalistes du XIXe siècle que chez les anti-impérialistes du XXe siècle. Tandis que les premiers ont tendance à exalter les vertus fondamentalement américaines de Daniel Boone, les seconds insistent sur la place de cette figure dans le développement d'une culture étasunienne impérialiste[4]. Les racines de l'impérialisme étasunien constituent en effet le deuxième enjeu lié à l'étude de la Frontière. À partir des années 1960, la critique littéraire et historiographique soupçonne l'impérialisme, autrefois considéré comme le seul fait de l'Europe, d'être en fait inhérent au développement des États-Unis. Daniel Boone, et d'autres héros de l'Ouest américain, sont alors interprétés comme les figures d'un impérialisme étasunien qui s'incarne dans la conquête de l'Ouest et se poursuit jusque dans le XXe siècle avec l'oppression des minorités et les guerres contre le communisme[5]. Ces deux enjeux sont liés à un troisième problème

---

[3] Historiquement, les frontières sont des zones de peuplement colonial à la limite des territoires indiens. Mais l'usage généraliste du terme a longtemps orienté de façon idéologique la compréhension du développement historique de l'Ouest américain. Afin de faire une distinction théorique dans le corps de l'article, il est écrit avec une minuscule lorsqu'il désigne une réalité historique, et avec une majuscule lorsqu'il désigne un concept historiographique ou idéologique.

[4] L'histoire des représentations de Daniel Boone, en particulier au XIXe siècle, est en effet liée au développement du nationalisme étasunien. La critique littéraire du XXe siècle consacre ensuite Daniel Boone au rang de symbole. Dans la tradition structuraliste, il apparaît ainsi comme l'archétype du héros de la Frontière et comme l'un des premiers héros américains. Voir notamment Henry Nash Smith, « Daniel Boone: Empire Builder or Philosopher of Primitivism? », dans *Virgin Land : The American West as Symbol and Myth*, 3e éd., Cambridge, MA, Harvard University Press, Chapter V, p. 51-58, et Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Norman, OK, University of Oklahoma Press, 2000.

[5] La critique de l'impérialisme étasunien explose avec la génération des intellectuels d'après-guerre, marquée par les mouvements pour les droits civiques et l'intransigeance idéologique de la guerre froide. À partir des années 1960, la critique est alors marquée par une tendance à interpréter la violence institutionnelle et militaire des États-Unis comme un héritage de la Frontière. Voir

épistémologique : la définition conceptuelle de la Frontière. La Frontière, qui renvoie parfois aux mêmes objets que l'Ouest américain, est une notion qui remonte à l'époque coloniale. À la fin du XIXe siècle cependant, elle devient un outil de compréhension du développement historique des États-Unis. Dans son essai positiviste de 1893, l'historien Frederick Jackson Turner la définit comme ce front pionnier qui, avançant d'est en ouest, a civilisé la nature et créé les conditions de possibilité de l'identité américaine[6]. Ce faisant, et c'est ce qu'on lui reproche à la fin du XXe siècle, la Frontière détruit tout ce qui se trouve sur sa route, notamment l'environnement et les populations autochtones. Allant plus loin dans la critique de Turner, la nouvelle génération des historiens de l'Ouest réfute la légitimité scientifique de la notion de Frontière et dénonce son caractère ethnocentriste[7].

## Déplacement : la colonie, la Frontière et la *wilderness*

Les *Boone narratives*, ou récits consacrés à Daniel Boone, participent à la construction de la notion de *Frontière*. Cette catégorie littéraire trouve son origine dans la publication de 1784. Le Daniel Boone de 1784 est un héros civilisateur de type épique. Comme l'Énée de Virgile, il arrive en terre étrangère pour y établir une colonie, et passe de longues années à faire la guerre afin d'y imposer un petit groupe de personnes promis à un avenir grandiose. C'est l'auteur lui-même qui promet un brillant avenir au Kentucky. Une histoire qui résonnera de façon particulière au milieu du XIXe siècle, à la grande époque de l'expansionnisme :

> […] nous contemplons les fondations de cités qui, selon toute probabilité, rivaliseront de gloire avec les plus grandes cités de la terre. Et nous regardons le Kentucky, situé sur les rives fertiles du fleuve Ohio, s'élever de l'obscurité pour resplendir de lumière, pareil à n'importe quel astre de l'hémisphère américain[8].

Dans ce récit, la *Frontière* connaît une évolution importante par rapport au traitement qui lui était réservé dans la tradition littéraire qui avait marqué le siècle précédent, à savoir la littérature puritaine. Pour les Puritains, la Frontière séparait tant bien que mal le monde civilisé du monde sauvage. De l'autre côté de la Frontière, la *wilderness* était le domaine de la tentation, et les habitants de la *wilderness* (les Indiens non-convertis) étaient l'incarnation de la cruauté[9]. Les

---

notamment Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.

6 Frederick Jackson Turner, « The Significance of the Frontier in American History », dans *Rereading Frederick Jackson Turner : « The Significance of the Frontier in American History » and Other Essays*, New Haven, CT, Yale University Press, p. 31-60.

7 Patricia Nelson Limerick, Clyde A. Milner et Charles E. Rankin, *Trails : Toward a New Western History*, Lawrence, KS, University Press of Kansas, 1991.

8 John Filson, *The Discovery, Settlement and Present State of Kentucke*, *op. cit*., p. 50.

9 Il n'existe pas de traduction satisfaisante pour le terme *wilderness*. À l'origine, il désigne une terre sauvage ou non cultivée. Dans les Évangiles, l'emploi se spécialise pour désigner le désert dans lequel le Christ est soumis à la tentation pendant quarante jours. Une fois en Amérique, les Puritains se mirent à utiliser le terme pour parler indifféremment du désert biblique, d'une situation de tentation et

récits de captivité typiques de la tradition puritaine mettent souvent en scène des femmes faites prisonnières par les Indiens et déplacées brutalement hors de leur sphère domestique, dans un environnement sauvage et dangereux[10]. Une fois dans la *wilderness*, les captives sont alors soumises à diverses tentations, la pire de toutes étant de perdre la foi. À la fin du XVIIIe siècle, la Frontière sépare toujours les deux sphères. Mais la *wilderness* commence à changer de fonction symbolique. Lorsque Daniel Boone passe de l'autre côté de la Frontière et se retrouve dans un endroit où il n'est pas à sa place, il ne se comporte pas comme un Puritain en captivité. Colon projeté dans le monde sauvage, il est séduit par ce nouvel environnement. Il a même une sorte d'épiphanie lors de sa première expédition en Kentucky : « Peu après, je rentrai chez moi auprès de ma famille, déterminé à l'emmener dès que possible vivre au Kentucky, que j'estimai être un second Paradis, et prêt à y risquer ma vie et ma fortune[11]. » Dans ce nouvel environnement, Daniel Boone vit comme un Indien, ou plutôt, selon les codes qui définissent le bon sauvage au XVIIIe siècle. Il vit seul dans la forêt, chasse pour se nourrir et s'endort à la belle étoile. Il est même capable de vivre parmi les Indiens, comme le montre l'exemple de sa captivité parmi les Shawnees :

> [Je] fus adopté, comme le veut la coutume [shawnee], au sein d'une famille où je devins un fils, et mes nouveaux parents, frères, sœurs et amis me témoignèrent une grande affection. J'étais extrêmement amical et cordial envers eux, me montrant en permanence aussi gai et aussi satisfait que possible, et ils plaçaient en moi une grande confiance. J'allais souvent chasser avec eux, et lorsque nous nous mesurions au tir, mes résultats me valaient fréquemment leurs applaudissements[12].

Mais si Daniel Boone adopte les codes de la *wilderness*, c'est surtout pour pouvoir survivre dans un environnement hostile. Il crée une intimité avec les Indiens pour mieux pouvoir s'échapper et regagner la sphère dite civilisée. C'est certes un personnage singulier, capable de passer d'un monde à l'autre. Mais il finit par établir la civilisation dans l'Ouest en y amenant les colons et en transformant la *wilderness* en terre agraire et en colonie économiquement rentable :

> Je vis désormais en paix et en sécurité, profitant des douceurs de la liberté et des faveurs de la Providence, auprès de ceux qui partagèrent autrefois mes souffrances, dans ce pays merveilleux que j'ai vu gagné au prix de tant de sang

---

de l'environnement sauvage en dehors de la colonie. Dans le contexte nord-américain, le terme *wilderness* désigne aujourd'hui la nature préservée, la plupart du temps sous la forme de parcs nationaux.

10 Voir en particulier Mary Rowlandson, *A True History of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, Cambridge, MA : Samuel Green, 1682. La tradition des récits de captivité est longue et marquée par des variations. Mais la structure des récits repose toujours sur l'opposition entre le monde civilisé et le monde sauvage, et sur le déplacement du captif dans une sphère où il n'est pas à sa place. Voir notamment Kathryn Zabelle Derounian-Stodola et James Arthur Levernier, *The Indian Captivity Narrative, 1550-1900*, New York, Twayne, 1993.

11 John Filson, *The Discovery, Settlement and Present State of Kentucke*, *op. cit.*, p. 56-57.

12 *Ibid.*, p. 64-65.

> et de fortune, ravi à l'idée de le voir devenir bientôt l'un des États les plus opulents et les puissants du continent nord-américain […][13].

En d'autres termes, le héros de la Frontière ne fait qu'agrandir la sphère civilisée. À ce stade, le déplacement ne provoque pas en lui un changement de nature. Bien que capable de s'adapter à un mode de vie sauvage, il reste animé par une éthique civilisatrice.

## Hybridité : le colon, l'Indien et l'*Indien blanc*

Au XIXe siècle en revanche, la figure de Daniel Boone connaît une évolution importante qui, tout en brouillant la distinction entre sphère sauvage et sphère civilisée, fixe la catégorie à laquelle appartient le héros de la Frontière. En 1833, cinquante ans après la version de Filson, paraît une biographie de Daniel Boone, qui surpasse en popularité le premier *Boone narrative*[14]. Son auteur, Timothy Flint, fait partie de ces nouveaux écrivains qui contribuent au développement d'une littérature de l'Ouest, à une époque où cette *section* commence à s'affirmer politiquement, économiquement et culturellement face au Nord et au Sud des États-Unis. Daniel Boone permet à Flint de construire l'*ethos* de cette nouvelle espèce d'homme qu'est le *westerner*, l'homme de l'Ouest. Dans la version de 1833, la caractéristique principale du héros de la Frontière est qu'il s'épanouit dans la pratique de la chasse. Or, la chasse est, dans le contexte nord-américain, l'activité indienne par excellence. Elle structure les sociétés et les mythologies amérindiennes, que les premiers ethnographes commencent à recenser au XIXe siècle. Lorsque Daniel Boone et ses compagnons pénètrent dans le Kentucky pour la première fois, Flint met dos à dos leurs visions de la *wilderness* :

> À la vue de ce paradis sauvage [*wilderness-paradise*], si abondant en gibier à poils et à plumes, Finley, qui avait quelques notions des Écritures, s'exclama : « Cette nature [*wilderness*] s'épanouit comme la rose, et ces endroits déserts sont le jardin de Dieu. » « Oui, répondit Boone, et qui resterait sur les collines stériles de Caroline du Nord, entendre le cri du geai dans les pins, et de temps à autre abattre un daim trop maigre pour être mangé ? Cette terre est la terre des chasseurs, où l'homme et l'animal prendront toute leur dimension »[15].

Pour qualifier sa vision de la *wilderness*, John Finley, un membre de l'expédition, choisit l'image du paradis chrétien et du jardin d'Eden. Cette conception est certes bien loin de la tradition puritaine. En réalité, elle est proche de celle du Daniel Boone de 1784. Mais le Daniel Boone de 1833, lui, développe une nouvelle conception de la nature. Il substitue à l'image du paradis chrétien

---

13 *Ibid*., p. 81.

14 Timothy Flint, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, Cincinnati, OH, s.n., 1833. Les extraits cités seront traduits d'une réédition de 1845. La différence de popularité s'explique bien entendu par l'agrandissement du lectorat entre 1784 et 1833. La version de Flint ne remplace pas pour autant celle de Filson, qui continue de faire référence comme *version originale* des aventures de Daniel Boone.

15 Timothy Flint, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, Cincinnati, OH, George Conclin, 1845, p. 52.

celle du *happy hunting ground*, le paradis des chasseurs, qui correspond au concept de l'au-delà dans certaines mythologies indiennes. Le héros de la Frontière s'est *indianisé* au contact de la *wilderness*. Dans la décennie précédente, James Fenimore Cooper avait publié les trois premiers tomes du *Cycle de Bas-de-Cuir*, dont le héros, un blanc plus ou moins adopté par des Mohicans, vivait de chasse et de diverses missions sur les Frontières de l'empire britannique[16]. Les années 1820-1830 sont en fait marquées par l'avènement du *white Indian*, littéralement *Indien blanc*, sur la scène littéraire. Dans ce contexte, Flint profite de l'épisode de la captivité de Boone chez les Indiens pour détailler le rituel auquel se soumet le prisonnier de guerre :

> Avant de faire leur entrée triomphale au village, les membres de l'expédition revêtirent leur prisonnier blanc d'une nouvelle tenue, dont la matière et la coupe étaient semblables aux leurs. Ils lui rasèrent ensuite une partie du crâne et attachèrent le reste de ses cheveux d'après leur propre coutume, puis ils le peignirent en rouge, l'enduisant d'une grande quantité de peinture de guerre écarlate et mirent dans sa main une crosse magnifiquement décorée avec des queues de daims[17].

Ainsi paré, Daniel Boone est ensuite adopté par une femme shawnee pour remplacer le fils qu'elle a perdu pendant la guerre. L'épisode de la *toilette indienne* de Boone n'apparaissait pas dans la version de Filson. Après 1833, il est repris dans presque toutes les versions de la légende. Il fait même l'objet d'une illustration dans une publication de 1860[18] :

*Figure 1 :* Boone's Indian toilette (1860).

---

16 James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales*, New York, The Library of America, 1985, vol. 1 & 2.

17 Timothy Flint, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, *op. cit.*, p. 127.

18 « Boone's Indian toilette » dans Cecil B. Hartley, *Life and Times of Colonel Daniel Boone*, New York, NY, Derby & Jackson, 1860.

En 1845, l'écrivain sudiste William Gilmore Simms avait poussé à l'extrême l'indianisation du personnage en dressant un portrait guerrier de Daniel Boone, suggérant que ce dernier scalpait ses ennemis à la manière des Indiens :

> […] Bien que le fait ne soit pas explicitement décrit, il n'y a pas de raison de supposer qu'il rechignait à se battre à la manière des Indiens. Il était capable de prendre un scalp, et se sentait probablement le droit d'adopter une pratique qui, employée par les blancs, avait le mérite de réduire considérablement l'appétit des Indiens pour la guerre[19].

La pratique du scalp, emblématique de la sauvagerie indienne, perd progressivement son caractère tabou. Plus généralement, la violence indienne contamine le héros de la Frontière, sans remettre en cause son intégrité. En 1893, lorsque Turner conceptualise la Frontière, il comprend l'indianisation des colons comme une étape violente mais essentielle dans le processus d'américanisation :

> La Frontière est la ligne de crête de l'américanisation, là où elle est la plus rapide et la plus efficace. La *wilderness* prend en charge le colon. Lorsqu'elle le découvre, il est européen dans sa façon de s'habiller, de produire, de travailler, de voyager, de penser. Elle le sort du train de voyageurs et le jette dans le canoë d'écorce de bouleau. Elle le dépouille des vêtements de la civilisation et le revêt de la veste en daim et des mocassins. Elle le place dans la hutte du Cherokee et de l'Iroquois et construit une palissade indienne autour de lui. Rapidement, il se met à cultiver du maïs et à labourer le sol avec un bâton pointu ; il pousse le cri de guerre et prend le scalp dans la plus pure tradition indienne[20].

C'est précisément cette adaptation forcée à un milieu hostile qui permet de transformer l'environnement et de produire de l'américanité : « Le résultat est un nouveau produit, qui est américain[21]. » La filiation entre le colon de Turner et le personnage de Daniel Boone est latente. Turner fait d'ailleurs intervenir l'histoire personnelle de Boone pour illustrer son propos général un peu plus loin[22]. Ces quelques exemples illustrent comment, entre la fin du XVIII^e^ siècle et la fin du XIX^e^ siècle, le héros de la Frontière se construit progressivement comme un personnage hybride. Ni tout à fait un colon, ni tout à fait un Indien, il se situe dans un entre-deux, une dimension qu'il partage avec le concept même de Frontière.

## Contradictions : race, empire et nostalgie

L'hybridité de Daniel Boone et des autres héros de la Frontière a cependant ses limites, la plus significative étant que cette hybridité n'est jamais

---

19 William Gilmore Simms, *Views and Reviews in American Literature : History and Fiction*, New York, Wiley and Putnam, 1845, p. 119. Nous traduisons.

20 Frederick Jackson Turner, « The Significance of the Frontier in American History », *op. cit.*, p. 33. Nous traduisons.

21 *Ibid.*, p. 34.

22 *Ibid.*, p. 44.

raciale. Chez James Fenimore Cooper, le héros est connu pour insister lourdement sur le fait que, malgré les apparences, il n'est pas d'ascendance indienne[23]. Quant aux auteurs des *Boone narratives*, ils retracent en permanence la ligne de couleur qui sépare irréductiblement les *blancs* des *rouges*. En 1847, la version de Flint est d'ailleurs rééditée sous le titre *The First White Man in the West* : *Le Premier homme blanc dans l'Ouest*[24]. Avant de soumettre son personnage au rituel d'adoption shawnee, Flint nous donne un aperçu de l'état d'esprit de Daniel Boone :

> Il fut certainement accablé de laisser derrière lui ses compagnons de captivité à Détroit, dans de confortables habitations et parmi des gens civilisés, tandis que lui, désormais le seul homme blanc du groupe, était obligé d'accompagner ses maîtres rouges [*his red masters*], à travers la forêt pendant un long et pénible voyage […][25].

Un article consacré à la vie de Daniel Boone publié en 1846 dans le célèbre *North American Review* nous indique que le pionnier « détestait les Indiens avec autant d'ardeur qu'il aimait la vie indienne[26] ». Bien que Daniel Boone possède un caractère et des attributs qui le rapprochent des Indiens, ces derniers sont irréductiblement *autres*. Certes, la distinction entre les deux groupes s'explique, au niveau diégétique, par leurs intérêts contradictoires. Les Indiens sont les ennemis des colons dans le contexte d'une guerre pour le contrôle du territoire. Mais la distinction logique se double toujours d'une distinction raciale, parfois étayée par la théorie. Un peu plus loin, l'auteur de l'article ne parvient toujours pas à résoudre la contradiction que représente l'Indien blanc :

> Nous avons dit qu'il était un Indien blanc, et, avec cette différence que dans l'excitation, il ne se montrait pas assoiffé de sang comme un Indien, il ressemblait plus en matière de passions, d'habitudes, d'instincts, de plaisirs et de tristesses, aux habitants originels de l'Ouest qu'aux envahisseurs anglo-saxons. Peu de blancs possédèrent à ce point la véritable gravité des Indiens, qui ne leur vient ni d'un raisonnement, d'un sentiment ou d'une absence d'idée, mais d'une bosse bien spécifique à la forme de leur crâne[27].

Le glissement de la phrénologie médicale à la théorie racialiste, typique du milieu du XIX^e^ siècle, n'est pas anecdotique. Il attribue un certain trait de caractère, à savoir la légendaire placidité des Indiens, à une particularité biologique. Et pourtant, on retrouve ce trait de caractère chez le héros de la Frontière, qui n'est pas un Indien.

---

23 L'expression *without a cross*, qui indique la pureté raciale du personnage, est en effet un leitmotiv dans les dialogues du *Cycle de Bas-de-Cuir*. Voir James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales*, *op. cit*.

24 Timothy Flint, *The First White Man in the West*, Cincinnati, OH, G. Conclin, 1847.

25 Timothy Flint, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, *op. cit*., p. 127.

26 anonyme/ s.n. « The Pioneers of Kentucky », *North American Review*, janvier 1846, vol. 62, n° 130, p. 71-102, p. 81.

27 *Ibid*., p. 97. Nous traduisons.

L'autre énigme que pose Daniel Boone est toujours en lien avec son indianité, et se lit dans son rapport à l'environnement. Sa pratique de la chasse s'accompagne en effet d'une passion pour la vie dans les bois et d'un fort penchant pour la solitude :

> Boone mettait désormais à profit l'occasion en or qu'il avait de se livrer à son activité favorite. Il aimait par-dessus tout se perdre seul à travers les forêts denses et labyrinthiques, son infaillible fusil sur l'épaule, et lever la bête sauvage de sa tanière secrète. Il trouvait un charme indéniable à ces solitudes primitives qui convenaient tout particulièrement à son caractère, et il partait souvent pour de telles expéditions en solitaire qui duraient plusieurs jours[28].

Or, la chasse et la vie solitaire dans les bois sont codifiées comme des pratiques indiennes et antisociales. Elles reposent sur des valeurs contraires à celles du héros civilisateur. À la fin de son récit, Flint se penche sur un épisode problématique de la vie de Daniel Boone : le moment où le fondateur du Kentucky réalise que la civilisation qu'il a amenée dans l'Ouest est en train de détruire la *wilderness*. Les forêts sont abattues, les champs enclos, le gibier disparaît. Parallèlement, les lois, la propriété foncière et les litiges font leur apparition, et voilà qu'on le dépouille de ses terres. Face à la rapidité de la colonisation et à l'agressivité de la société civile, Boone se résigne alors à quitter la colonie qu'il a lui-même fondée :

> Il fut plus que jamais dégoûté par l'esprit d'avarice et de cupidité, par les échanges froids et les formalités techniques de ce qu'on appelle la société civilisée. […] et puisqu'il ne pouvait plus compter sur rien, que rien ne le retenait en Kentucky, et que par ailleurs, la terre était de toute part soumise à l'empire du cultivateur, de la hache et de la charrue, il décida de quitter la région[29].

Daniel Boone émigre alors vers une nouvelle Frontière, toujours plus loin à l'ouest, dans le Missouri espagnol, où il peut chasser et explorer à sa guise. En 1950, Henry Nash Smith remarquait que les représentations visuelles de Daniel Boone pouvaient être rangées dans deux catégories : une catégorie de type impérialiste, et une catégorie qu'il appelait *primitiviste*[30]. Dans la première catégorie, on trouve les représentations qui exaltent le côté conquérant de la légende, tel le bas-relief qui orne la rotonde du Capitole des États-Unis, représentant un Daniel Boone guerrier dans un combat à mort avec deux Indiens[31]. Dans la seconde, on trouve des représentations primitivistes à tendance romantique, comme par exemple le tableau de Thomas Cole représentant un

---

[28] Timothy Flint, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, *op. cit.*, p. 228-229.

[29] *Ibid.*, p. 236.

[30] Henry Nash Smith, « Daniel Boone: Empire Builder or Philosopher of Primitivism? », dans *Virgin Land*, *op. cit.*, p. 51-58. Les représentations dites *primitivistes* sont celles qui relayent une forme de nostalgie de l'Ouest américain dans son état primitif.

[31] Enrico Causici, *Daniel Boone Fighting With the Indians*, bas-relief en grès, U.S. Capitol, Washington, D.C., 1826.

Daniel Boone méditatif à la fin de sa vie[32]. Ces deux représentations visuelles sont antithétiques mais elles datent bien de la même année, 1826. À l'image de cette ambiguïté synchronique, les *Boone narratives* exploitent généralement les deux aspects de la légende, sans résoudre la contradiction : Daniel Boone est à la fois un héros civilisateur et un *Indien manqué*.

### *Conclusion*

Devenu une figure incontournable de l'histoire, de la littérature et de l'iconographie des États-Unis, Daniel Boone est un paradoxe culturel, un objet à la fois hautement référentiel et insaisissable. L'histoire de la littérature et des images qui lui sont consacrées montre en effet comment le héros de la Frontière chevauche les espaces et les catégories pour se faire une place dans la culture américaine. Personnage déplacé, hybride et pétri de contradictions, il apparaît tantôt comme le bras armé, tantôt comme la victime de la conquête de l'Ouest. Paradoxalement, c'est sa capacité au déplacement et son hybridité générique qui contribuent à le fixer de façon pérenne dans l'histoire culturelle. Quant à ses contradictions internes, il semble qu'elles reflètent à bien des égards celles qui furent inhérentes au développement historique des États-Unis, marqué à la fois par l'impérialisme et par le romantisme, l'ethnocentrisme et la fascination pour l'autre, par la destruction de l'environnement et la nostalgie de l'Amérique primitive.

[32] Thomas Cole, *Daniel Boone Sitting At the Door of His Cabin on the Great Osage Lake Kentucky*, huile sur toile, Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, MA, 1826.

## Bibliographie

CAUSICI, Enrico, *Daniel Boone Fighting With the Indians*, bas-relief en grès, 1826. U.S. Capitol, Washington, D.C.

COLE, Thomas, *Daniel Boone Sitting At the Door of His Cabin on the Great Osage Lake Kentucky*, huile sur toile, 1826. Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, MA.

COOPER, James Fenimore, *The Leatherstocking Tales*, New York, The Library of America, 1985, vol. 1 & 2.

ENGELHARDT, Tom, *The End of Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.

FILSON, John, *The discovery, settlement and present state of Kentucke: and an essay towards the topography, and natural history of that important country*, Wilmington, DE, James Adams, 1784.

FLINT, Timothy,

__, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, Cincinnati, OH, s.n., 1833.

__, *Biographical Memoir of Daniel Boone*, Cincinnati, OH, George Conclin, 1845.

__, *The First White Man in the West*, Cincinnati, OH, G. Conclin, 1847.

HARTLEY, Cecil B., *Life and Times of Colonel Daniel Boone*, New York, Derby & Jackson, 1860.

LIMERICK, Patricia Nelson, MILNER Clyde A. & RANKIN Charles E., *Trails: Toward a New Western History*, Lawrence, KS, University Press of Kansas, 1991.

SIMMS, William Gilmore, *Views and Reviews in American Literature: History and Fiction*, New York, Wiley & Putnam, 1845.

SLOTKIN, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Norman, OK, University of Oklahoma Press, 2000.

SMITH, Henry Nash, « Daniel Boone: Empire Builder or Philosopher of Primitivism? », dans *Virgin Land : The American West as Symbol and Myth*, 3e éd., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973, p. 51-58.

TURNER, Frederick Jackson, « The Significance of the Frontier in American History », dans *Rereading Frederick Jackson Turner: « The Significance of the Frontier in American History' and Other Essays »*, New Haven, CT, Yale University Press, 1998, p. 31-60.

s.n. « The Pioneers of Kentucky », *North American Review*, janvier 1846, vol. 62, n° 130, p. 71-102.

# Du *Mexique barbare* à la *Mort des Dieux* : sur les traces du peuple yaqui

Laura NGUYEN

*Université Lumière Lyon 2 – LCE*

## Pas à leur place ? : premières considérations

Nous sommes au Mexique, en 1533. Voilà bientôt quinze ans que Hernán Cortés, à la tête de quelque cinq-cents hommes, a débarqué sur les côtes de Veracruz en amorçant ce qui deviendra très vite la « conquête » du Mexique. Mexico, la capitale de la Nouvelle Espagne, s'est édifiée sur les décombres de l'Ancienne México-Tenochtitlán en 1521. Des troupes espagnoles sont envoyées vers le sud et vers le nord du pays pour continuer leur entreprise de colonisation. En 1533, les troupes dirigées par Nuño Beltrán de Guzmán atteignent le nord-ouest du Mexique et fondent la ville de Compostela – aujourd'hui Nayarit – ainsi que la ville de San Miguel de Culiacán, aujourd'hui capitale de l'État de Sonora. À partir de ces différents points d'ancrage, les conquistadores peuvent dès lors poursuivre leur marche en direction du nord. Or, ces derniers ne tarderont pas à tomber sur le peuple yaqui qui, à l'inverse des différentes populations rencontrées jusqu'alors par les Espagnols entre México et Culiacán, leur feront comprendre de manière exemplaire qu'ils ne sont pas les bienvenus :

> Le chef espagnol fait savoir qu'il vient sous le signe de la paix. Les Yaquis répliquent qu'ils sont déterminés à tuer tous les envahisseurs. […] L'un d'entre eux […] s'approche de Guzmán. Il s'arrête devant lui, trace sur le sol avec l'extrémité de son arc un trait qu'il embrasse puis, s'étant relevé, menace l'Espagnol : « si tu foules ce trait ou que tu le franchis, vous mourrez tous »[1].

La suite de l'histoire est terrible et fascinante[2]. Pour reprendre les propos du journaliste français Gaëtan Mortier, cette dernière se décline aujourd'hui sous la forme d'une « guerre permanente » :

> Contre le viol de leur Terre-mère, les Yaquis menèrent dans le nord-ouest une guerre permanente, notamment contre le régime de Porfirio Díaz. Ils formèrent à la fin du XIXe siècle la « Confédération de tous les Indiens du Sonora pour récupérer leurs terres perdues » et, malgré la mort de leurs leaders, le harcèlement, les massacres et les déportations massives, ils continuèrent leur

---

[1] Cécile Gouy-Gilbert, *Une résistance indienne, les Yaquis du* Sonora, Lyon, Fédérop, 1983, p. 23.

[2] Voir par exemple à ce propos l'ouvrage de Cécile Gouy-Gilbert, *Ibid*.

> lutte jusqu'à la paix, décidée en 1929. Ils finirent par récupérer une partie de leurs terres, considérées dans le contexte d'une réforme agraire par le Président Cárdenas[3].

Ce n'est donc qu'au XXe siècle que le peuple yaqui récupère, suite à ces luttes ininterrompues, une « place » officielle sur le territoire mexicain : une terre sacrée de 485 235, 9625 hectares sur laquelle ces derniers peuvent administrer leur propre loi, vivre selon leurs coutumes et préserver une organisation politico-religieuse qui les distingue de la société mexicaine. Les plaines côtières du golfe de Californie à l'ouest, la chaîne montagneuse de la Sierra Madre occidentale à l'ouest et au nord-ouest, le *río Yaqui* – un fleuve aujourd'hui presque à sec – au sud, délimitent le territoire sur lequel vivent aujourd'hui quelque deux-cent-mille habitants. Pour Cécile Gouy-Gilbert, spécialiste de l'ethnie des Yaquis, c'est tout d'abord à travers un mode de vie que les Indiens Yaquis marquent leur différence. Mais plus qu'un mode de vie vraiment original, vraiment authentique, il s'agit d'une « façon de vivre » simplement décalée par rapport à celle qui prévaut dans l'ensemble du Mexique[4]. Simple « décalage » qui leur vaut cependant de subir tour à tour une politique de guerre, de répression, de déportation voire d'extermination pour refuser de se plier aux normes de la « modernité » prônée par les différents gouvernements mis en place ; décalage à partir duquel le peuple yaqui sera notamment qualifié de « sauvage », de « barbare », d'« obstacle de la civilisation », de « honte du Sonora ».

À ce sujet, souligne encore Gouy-Gilbert, « les Yaquis ont toujours eu leur existence menacée lorsqu'un pouvoir fort posait la question yaqui en termes économiques[5] ». Or, depuis janvier 2010, la construction de l'Aqueduc du Novillo menace une fois de plus l'existence du peuple yaqui. En effet, le projet consiste à dévier 75 millions de mètres cubes d'eau du fleuve jusqu'à la ville d'Hermosillo, ce qui revient de manière insidieuse, en privant les Yaquis de l'eau déjà si rare dans cette région semi-désertique, à les chasser de leur territoire et, en dernière instance, à leur ôter tout espoir de survie. Par ailleurs, nous pouvons rappeler ici l'usage que nous faisons lorsque nous nous référons au « peuple yaqui », le substantif « peuple » étant majoritairement devenu, comme le souligne Alain Badiou, « un terme neutre, comme tant d'autres vocables du lexique politique[6] ». Cependant, s'empresse d'ajouter le philosophe, « tout est affaire de contexte[7] ». Or, dans le contexte qui nous occupe, choisir d'employer une telle expression tout au long de notre article nous semble être un moyen d'insister sur deux idées qui soutiennent la notion de peuple : d'une part la revendication d'une identité propre au sein d'un contexte oppressif, pour une partie de la population face au pouvoir mis en place, et d'autre part la charge politique que conserve un tel mot, et dont le

---

3 Gaétan Mortier, *Mexique, entre l'abîme et le sublime*, Boulogne, Toute Latitude, 2006, p. 145.

4 Cécile Gouy-Gilbert, *Une résistance indienne, les Yaquis du Sonora, op. cit*., p. 156.

5 Cécile Gouy-Gilbert, *Une résistance indienne, les Yaquis du Sonora, op. cit*., p. 140.

6 Alain Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », dans *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 9.

7 *Ibid.*

sens a évolué à cause de nombreuses vulgarisations politiques. De fait, nous rappelle l'auteur et militant tunisien Sadri Khiari, la notion de peuple « est d'abord une notion politique. […] Le pouvoir est toujours à conquérir ou à conserver contre un ennemi ou un concurrent, réel ou supposé, du peuple[8] ».

Depuis le XVIe siècle, le peuple yaqui essaie néanmoins de prouver le contraire, n'hésitant pas, lorsque les circonstances l'exigent, à recourir à la voie des armes. Se fondant tour à tour dans l'imaginaire collectif dans la figure de l'Indien barbare, de l'Indien à évangéliser, de l'Indien martyr, de l'Indien travailleur, de l'Indien mercenaire, de l'Indien insurgé, voire de l'Indien-Chaman, la « figure du Yaqui » qui s'impose dans les imaginaires demeure cependant celle de « l'indien rebelle et résistant[9] » qu'incarne encore récemment le jeune Fabricio Catene lorsque nous le voyons, en avril 2013, s'adresser en ces termes à la collectivité : « Quand bien même il ne reste plus qu'un seul Yaqui, ce dernier serait le responsable de garder tout le territoire, et nos coutumes. Pour cette raison, et jusqu'au dernier des Yaquis, nous ne cesserons jamais de résister[10] ».

Soulignons encore que de nos jours l'on ne peut penser le Mexique sans interroger sa composante indigène et la place qu'elle occupe au sein du territoire de la nation mexicaine. De fait, selon le journaliste mexicain Fernando Benítez, « l'histoire moderne du Mexique […] contribua puissamment à rendre la population indienne invisible[11] » tandis que la fin des années 1980 voit naître en Amérique Latine – et particulièrement au Mexique – une résurgence des mouvements indigènes affirmant leur identité propre. En 1992, la célébration du cinquième Centenaire de la « découverte » de l'Amérique marque au niveau du continent l'irruption de la résistance indigène. Dans le sud du Mexique, le 12 octobre de la même année, quelque dix-mille indigènes armés d'arcs et de flèches, recouverts de peinture de guerre, investissent la place de San Cristóbal de las Casas : ils y détrônent, dans un geste symbolique, la statue du conquistador Diego de Mazariegos. C'est là la première manifestation publique du mouvement de l'EZLN, l'Armée Zapatiste de Libération Nationale, qui s'impose de nouveau sur le devant de la scène à l'entrée de l'année 1994. En effet, le jour où l'Accord de Libre Échange Nord-Américain entre en vigueur entre les États-Unis, le Canada et le Mexique, ces derniers se soulèvent et s'emparent de quatre villes du Chiapas dont la fameuse San Cristóbal de las Casas depuis laquelle l'EZLN lance son premier communiqué : *Hoy decimos Basta*[12] (« Aujourd'hui nous disons 'Assez !' »). Ce faisant, les insurgés rappellent aux yeux du monde l'état de misère dans laquelle (sur)vit la majeure partie des peuples indigènes demandant

---

8 Sadri Khiara, « Le peuple et le tiers peuple », dans *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, *op. cit*., p. 119.

9 Cécile Gouy-Gilbert, *op. cit*., p. 195.

10 Notimex, « Pide pueblo Yaqui intervención de Segob para que no los dejen sin agua » dans *Radioformula*, 2013. [En ligne, Url : http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=320330] (consulté le 12 mars 2013).

11 Fernando Benítez cité par Carlos Fuentes dans *Un temps nouveau pour le Mexique* [1994], Nadia Akrouf (trad.), Paris, Gallimard, 1998, p. 52.

12 EZLN, « Declaración de la Selva Lacandona » dans *Cartas y comunicados del EZLN*, 1993. [En ligne, Url : http://palabra.ezln.org.mx/] (consulté le 4 février 2013).

par leurs revendications *un mundo en donde quepan todos los mundos*, soit l'aspiration d'un monde dans lequel tous les mondes puissent avoir une place[13].

## Du *Mexique barbare* à la *Mort des Dieux*

L'aventure prend pour ainsi dire le voyageur par surprise. Professeur invité de littérature en 2007 à l'Université de Guadalajara, dans le nord du Mexique, Suso Mourelo flâne à la foire internationale du livre lorsqu'il découvre un ouvrage attirant son attention : *México Bárbaro* de John Kenneth Turner[14]. John Kenneth Turner, journaliste américain, relate au début de l'ouvrage sa rencontre dans une prison de Los Angeles avec quatre Mexicains révolutionnaires. Pour l'observateur, ces derniers ne semblaient pas vraiment à leur place :

> Eran cuatro mexicanos educados, inteligentes, universitarios todos ellos que estaban detenidos bajo la acusación de planear la invasión de una nación amiga, México, con una fuerza armada desde territorio norteamericano. ¿ Por qué unos hombres cultos querían tomar las armas contra una república ? […] Hablé con esos detenidos mexicanos[15].

La violation de la Constitution, l'abolition des droits civiques, l'usurpation des terres revenant au peuple faisaient partie des arguments mentionnés en faveur de la cause révolutionnaire, tandis que la présence de l'esclavage sur le territoire voisin retinrent l'attention du journaliste :

> - ¿ Esclavitud ? ¿ Quieren hacerme creer que todavía hay verdadera esclavitud en el hemisferio occidental ? […].
>
> - Sí, esclavitud – dijeron – verdadera esclavitud humana. Hombres y niños comprados y vendidos como mulas, exactamente como mulas, y como tales pertenecen a sus amos: son esclavos. […]
>
> - ¿ Seres humanos comprados y vendidos como mulas en América ? ¡ En el siglo xx ! Bueno – me dije –, si esto es verdad, tengo que verlo[16].

---

[13] « Un mundo en donde quepan todos los mundos », (traduction : « Un monde dans lequel tous les mondes puissent avoir une place ») est l'une des devises principales de l'EZLN.

[14] John Kenneth Turner, *México Bárbaro*, México, Porrúa, 2006, cité par Suso Mourelo dans *Donde mueren los dioses, Viaje por el alma y por la piel de México*, Madrid, Gadir, 2011, Pequeña biblioteca Gadir Itacas, p. 20.

[15] *Ibid*., p. 18 : « Il s'agissait de quatre Mexicains éduqués, intelligents, tous universitaires, détenus car ils étaient accusés de planifier l'invasion d'une nation amie, le Mexique, depuis le territoire nord-américain. Pourquoi des hommes cultivés voulaient-ils prendre les armes contre une république ? […] J'ai parlé avec ces détenus ». La traduction française, ainsi que toutes celles qui suivent sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

[16] John Kenneth Turner, *México Bárbar*o, p. 19. « - De l'esclavage ? Vous voulez me faire croire que la pratique d'un véritable esclavage existe encore dans l'hémisphère occidental ?
- Oui, de l'esclavage, dirent-ils. Un véritable esclavage humain. Des hommes et des enfants achetés et vendus comme des mules et qui, comme tels, sont la propriété de leurs maîtres : des esclaves.
- Des êtres humains achetés et vendus comme des mules en Amérique ? Au xx^e^ siècle ! Bon, me dis-je. Si tout cela est vrai, je dois le voir ».

C'est ainsi qu'en 1908, date à laquelle apparaît dans les journaux américains et mexicains un décret du président Diaz qui demande à ce que « tous les Yaquis, où qu'ils se trouvent, qu'ils soient hommes, femmes ou enfants, soient arrêtés par la *Secretaría de guerra* et déportés au Yucatan[17] », John Kenneth Turner passe la frontière sous les traits d'un milliardaire aux côtés de l'avocat mexicain Gutiérrez de Larra, déguisé en secrétaire, pour remonter incognito sur plus de six mille kilomètres – soit du nord-ouest du pays vers son extrême opposé, au sud-est – la filière esclavagiste. Par le biais de l'intertextualité si présente dans les récits de voyage, Suso Mourelo reproduit dans son texte un extrait du *Mexique Barbare* où John Kenneth Turner expose les grandes étapes de cette déportation massive :

> Los yaquis que se dirigen a Yucatán, al llegar al puerto de Guaymas, Sonora, abordan un barco de guerra del Gobierno hasta el puerto de San Blas. Después de cuatro o cinco días de travesía, desembarcan y son conducidos a pie a través de una de las sierras más abruptas de México, desde San Blas a Tepic y desde Tepic a San Marcos. Tal vez en línea recta, la distancia sea de poco más de 160 kilómetros, pero con los rodeos del camino se duplica la distancia y requiere de quince a veinte días de viaje. Se hace un alto en unos campos de concentración a lo largo de la ruta, así como en las ciudades principales. Durante el camino se desintegran las familias ; esto sucede principalmente en Guaymas, San Marcos, Guadalajara y la ciudad de México. Desde San Marcos, se lleva a estos infortunados por el Ferrocarril Central Mexicano hasta la Ciudad de México, y desde esta [sic.] por el Ferrocarril Interoceánico hasta Veracruz. Aquí se les amontona en un barco de carga de la Compañía Nacional, y al cabo de dos a cinco días desembarcan en Progreso, donde son entregados a los consignadores que los esperan[18].

Selon ses propres termes, Suso Mourelo aime à trouver des « excuses » pour voyager : le fleuve Chang Jiang (Yangste) en Chine[19], les tombes de Gengis Khan en Mongolie[20], un livre et une histoire à suivre au Mexique. C'est donc à partir de ce livre, de cette histoire, de cet itinéraire que prend forme le voyage de

---

17 John Kenneth Turner, *México Bárbaro* [2008], Jaime Gómez (trad.), México, Época, 2009, p. 36 : « se publicó en periódicos norteamericanos y mexicanos una orden del presidente Díaz disponiendo de modo terminante que todos los Yaquis, donde quiera que se encontrasen, fueran hombres, mujeres o niños, deberían ser apresados por la secretaría de Guerra y deportados a Yucatán ».

18 John Kenneth Turner cité par Suso Mourelo dans *Donde mueren los dioses, Viaje por el alma y por la piel de México*, *op. cit.*, p. 21. « Les Yaquis qui se dirigent au Yucatán en arrivant au port de Guaymas, dans le Sonora, embarquent sur un navire de guerre du gouvernement jusqu'au port de San Blas. Après quatre ou cinq jours de traversée, ils sont débarqués et conduits à pied à travers une des sierras les plus abruptes du Mexique, de San Blas à Tepic puis de Tepic à San Marcos. […] Il faut entre quinze et vingt jours de voyage. On fait une halte dans l'un des camps de concentration le long de la route, tout comme dans les principales villes. Les familles se séparent pendant le voyage. Cela arrive principalement à Guaymas, à San Marcos, à Guadalajara et dans la ville de Mexico. Depuis San Marcos, on emmène ces infortunés par le Chemin de Fer Central Mexicain jusqu'à la ville de Mexico et à partir de là, par le Chemin de fer Interocéanique jusqu'à Veracruz. Là, on les entasse dans un navire […] de la Compagnie Nationale et entre deux et cinq jours plus tard, ils débarquent à Progreso, où ils sont remis aux consignataires qui les y attendent ».

19 Suso Mourelo, *Adiós a China, Un viaje por el gigante asiático*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

20 Suso Mourelo, *Las cinco tumbas de Gengis Khan, un viaje por Mongolia*, Madrid, Gadir, Itacas, 2011.

l'auteur : « C'était là la route des larmes du peuple yaqui et ce serait l'axe de mon voyage. Le *gringo* partit pour le sud en 1908. Un siècle plus tard, voilà que je faisais de même[21] ».

*Donde mueren los dioses, viaje por el alma y por la piel de México* sera le fruit de son expérience : un récit de voyage où l'auteur se déplaçant sur le territoire essaye ensuite par le biais de la plume d'en saisir l'atmosphère, d'en relater l'histoire, d'en recueillir des mythes, des événements, des anecdotes, des portraits, de sortir hors des sentiers battus, de (re)visiter des lieux communs. Du *Mexique Barbare* à la *Mort des Dieux* ou inversement, de la mort des dieux au Mexique barbare, c'est donc à partir de ce récit de voyage factuel et littéraire – et plus particulièrement de son premier chapitre – que nous nous proposons de poursuivre nos réflexions non sans évoquer l'importance des concepts de « civilisation » et « barbarie » au sein de la pensée latino-américaine. En effet, comme le souligne à cet égard Carlos Fuentes :

> À l'instar du reste de l'Amérique latine, le Mexique choisit la *civilisation*, comprise comme européenne, urbaine, progressiste, légaliste et romantique, contre la *barbarie*, comprise comme agraire, indienne, noire, ibère, catholique, scholastique. La condition pour obtenir une telle identité était la liberté politique, c'est-à-dire la démocratie. Le nouveau centre d'adhésion serait basé sur l'équation : Civilisation = Démocratie[22].

Or, ces pôles a priori antithétiques que sont la barbarie d'une part et la civilisation de l'autre – dichotomie déjà présente sous la Grèce antique – ne peuvent-ils pas se concevoir, selon les circonstances, de manière interchangeable ? Au nom de la civilisation, certains hommes et/ou pouvoirs politiques n'en viennent-ils pas, par leur attitude, à faire preuve de barbarie ? Selon Tzvetan Todorov :

> Le concept de barbarie est légitime et l'on doit pouvoir s'en servir pour désigner, en toute époque et en tout lieu, les actes et les attitudes de ceux qui, à un degré plus ou moins élevé, rejettent les autres en dehors de l'humanité, ou les jugent radicalement différents de soi, ou leur infligent un traitement choquant[23].

Le témoignage de John Kenneth Turner s'appuie dès lors sur la même conception de la « barbarie » tout en rappelant l'idée selon laquelle, pour reprendre Todorov, « ce que les uns appellent 'civilisation' cache pour les autres une incarnation de la barbarie[24] ».

---

21 Suso Mourelo, *Donde mueren los Dioses, viaje por el alma y por la piel de México, op. cit.*, p. 21. « Ésa era la ruta de las lagrimas del pueblo yaqui y había de ser el eje de mi viaje. El gringo partió al sur en 1908 y un siglo después lo hice yo ».

22 Carlos Fuentes, *Un temps nouveau pour le Mexique* [1994], traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1998, p. 290.

23 Tzvetan Todorov, *La peur des barbares, Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 36.

24 *Ibid*., p. 69.

## Le peuple yaqui, au passé et au présent, dans le récit de voyage

Le premier chapitre de *Donde mueren los dioses* s'ouvre dans le mouvement. Sur l'autoroute de Nogales, le voyageur regarde le paysage défiler par la fenêtre de l'autobus et le rapprocher de sa première destination, le port de Guaymas. Peu à peu, « le lecteur est délogé de sa place de spectateur pour prendre celle du voyageur et vivre, par procuration, les aventures que ce dernier a effectivement vécues[25] ».

Rapidement, les temporalités présentes et passées se superposent dans le cadre de la narration, le voyage dans l'espace se doublant d'un voyage dans le temps, d'un voyage dans l'histoire, d'un voyage dans le(s) livre(s). Face à la mer, le voyageur se souvient :

> Il y a de cela un siècle, d'autres bateaux partaient de ces mêmes rives : des navires tristes […]. Il y a de cela cent ans, des milliers d'Indiens furent arrachés de leurs villages et vendus aux riches propriétaires fonciers du Yucatán qui […] requéraient une main d'œuvre fraîche. La marchandise, c'étaient les Yaquis, la nation rebelle[26].

Avant de s'introduire au sein du territoire yaqui, l'auteur flâne à travers les rues de Guaymas, observe, commente, convoque des lectures, des personnages ayant marqué l'histoire du lieu tandis qu'il va par ailleurs à la rencontre d'inconnus, de pêcheurs, d'« érudits locaux » susceptibles de le guider dans son appréhension de l'Ailleurs. Selon Philippe Antoine, ces derniers sont « des personnages obligés du récit de voyage. Ils sont des intercesseurs ou des intermédiaires qui aident à la confrontation de deux cultures[27] ». C'est le cas d'Horacio Vázquez del Mercado, le « chroniqueur de Guaymas » qui renseigne le voyageur sur la culture et l'histoire du peuple yaqui :

> Con un café, Horacio me habla de los yaquis, los únicos indígenas que lograron su identidad nacional ; de quienes huyeron a Arizona y consiguieron el reconocimiento como nativos americanos por el gobierno estadounidense ; de la lucha frente a otros indios, contra los españoles y ante sucesivos gobiernos mexicanos ; de los caudillos Juan Banderas, Cajeme y Tetabiate, cuya muerte supuso el principio de la deportación ; de los *broncos* que se refugiaron en las montañas, como el maqui, y continuaron la batalla.
>
> ¿ Y ahora ?

---

25 Véronique Magri-Mourgues, « Jeux d'adresse dans la lettre de voyage », dans *Hal, archives ouvertes*, mai 2011. [En ligne, Url : https.//hal.archivesouvertes.fr/hal-00596404/document] (consulté le 12 janvier 2013).

26 Suso Mourelo, *op. cit*., p. 17. « Hace un siglo, de esta misma orilla partían otros buques, navíos tristes […]. Hace cien años miles de indios fueron arrancados de sus pueblos y vendidos a los hacendados del Yucatán, que […] requerían mano de obra fresca. La mercancía eran los yaquis, la nación rebelde ».

27 Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade, Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, Imago Mundi, p. 90.

> Para ellos, ese pretérito es indisoluble de su presente. En 1910 comenzó su regreso desde Yucatán a su tierra prometida, pero la lucha no acabó ahí. En torno a 1920 hubo otra campaña de deportación con Obregón y el brazo ejecutor de Plutarco Elías Calles, que optaba por exterminarlos. Durante decenios han continuado los problemas por el territorio y por su autonomía. […] Cuando llegaron los jesuitas no destruyeron ídolos como en otros lugares porque ellos no tenían ídolos ni creencias diabólicas ; creían en seres sobrenaturales a los que accedían de tres formas : el baile, las flores y ciertos animales[28].

Alfredo Montiel, quant à lui, se propose de conduire le voyageur dans les différentes communautés, des plus pauvres aux plus dynamiques. À bord d'un vieux pick-up, tous deux franchissent le *Cerro Boca Abierta* qui marque le début du territoire sacré du peuple yaqui tandis que les dialogues échangés continuent de renseigner ce dernier sur les spécificités du peuple qu'il est en passe de découvrir : sur ses légendes, ses mythes, sa cosmogonie, sa manière d'être au monde.

Divisé en huit parties, leur territoire autonome s'articule autour des huit villages traditionnels que sont Cocorit, Bacum, Torim, Vicam, Potam, Rahum, Huiribis et Belem parmi lesquels six villages demeurent interdits aux *yoris*, c'est-à-dire aux hommes blancs. Les Yaquis désirant se mêler à la population mexicaine doivent pour ce faire s'établir dans les villes mixtes de Potam ou Vicam. Vicam, le premier centre administratif de la tribu, se situe au nord-est du territoire. C'est là que se réunissent les différents responsables des huit villages lorsqu'une décision doit être prise pour l'ensemble de la communauté :

> Con él [Alfredo Montiel] me enredé en Vicam, la cabeza de los ocho pueblos, entre calles y trabajadores, y vi rostros de intensidad indígena y servicios federales que lo asimilaban a otros pueblos de la República : la escuela secundaria, el centro de salud, la comisaría en donde se dictan respuestas a las respuestas que no resuelve la tradición. Años atrás, los yaquis no admitieron al comisario e instalaron en la oficina de policía su propia autoridad[29].

---

[28] Suso Mourelo, *op. cit.*, p. 30-31.
« Horacio me parle des Yaquis autour d'un café, les uniques indigènes à avoir obtenu leur identité nationale. Il évoque ceux qui fuirent en Arizona et qui obtinrent leur reconnaissance en tant que natifs américains par le gouvernement des États-Unis ; leur lutte contre d'autres Indiens, leur résistance contre les Espagnols et les gouvernements mexicains successifs ; les *caudillos* Juan Banderas, Cajeme et Tetabiate, dont la mort provoqua le début de la déportation ; les *broncos* qui se réfugièrent dans la montagne, dans le maquis, et qui continuèrent à se battre.
- Et maintenant ?
- Pour eux, ce passé est indissociable de leur présent. En 1910, ils commencèrent à revenir au Yucatán, leur terre promise, mais la lutte n'était pas terminée. Autour de 1920, il y eut une nouvelle campagne de déportation sous Obregón et avec Plutarco Calles, son bras exécutif, qui opta pour les exterminer. Les problèmes pour le territoire et pour son autonomie ont continué pendant des dizaines d'années […]. À l'arrivée des jésuites, ils n'ont pas détruit d'idoles comme ils le firent dans d'autres lieux puisque les Yaquis n'avaient ni idoles, ni croyances diaboliques ; ils croyaient en des êtres surnaturels auxquels ils pouvaient accéder sous trois formes : la danse, les fleurs et quelques animaux ».

[29] Mourelo, *Donde mueren los Dioses, viaje por el alma y por la piel de México*, *op. cit.*, p. 48 : « Avec lui [Alfredo Montiel], je suis rentré dans Vicam, le chef-lieu des huit villages, dans les rues et parmi les travailleurs ; j'y ai vu des visages à l'intensité indigène et des services fédéraux qui l'assimilaient à

Cinq instances traditionnelles ont pour fonction de faire respecter la « loi yaqui » et régissent la vie quotidienne : le gouvernement civil composé de cinq gouverneurs et du *Pueblo mayor* présidant le conseil des anciens ; l'autorité militaire constituée principalement, de nos jours, d'une armée de réserve ; l'autorité religieuse ; la direction des fêtes et le *kohtumben*, une instance agissant uniquement pendant les temps du Carême et de la Semaine Sainte. Dans le cadre de la narration, l'organisation politique et sociale se perçoit notamment dans les règles qu'il convient de respecter sur leurs terres et dont (se) rend compte le voyageur tout au long de son expérience. Alfredo Montiel lui conseille ainsi par exemple de ne parler à personne avant d'avoir au préalable signalé sa présence auprès du gouverneur de la ville, tandis que la scène de l'entrevue du voyageur avec la garde traditionnelle expose la configuration particulière dans laquelle ce dernier se retrouve, et met en scène le protocole à respecter :

> La guardia tradicional – el gobernador, el Pueblo Mayor y los tres consejeros – ocupan los bancos que se alinean frente a uno solitario, en el que me siento, según la composición formal en la que los consultantes del pueblo se dirigen a la guardia./ Colombo concede permiso para ser preguntado : es él quien debe contestar pero, en general, tras mis palabras, habla con Juan María, sentado a su derecha, antes de dirigirse a mí en español[30].

Loin de faire un exposé sur les singularités du peuple yaqui, Suso Mourelo se propose plutôt de nous sensibiliser, par le biais de son expérience, à l'histoire méconnue de ce peuple d'une part et, pourrait-on dire, à sa situation présente encore plus méconnue de l'autre. C'est le cas lorsqu'il demande aux anciens de lui parler des principales difficultés rencontrées dans la communauté parmi lesquelles la sécheresse infinie, la drogue, le maintien de la tradition arrivent en première position ; lorsqu'il se renseigne auprès d'Alfredo Montiel pour savoir s'il était possible que le village côtier de Baugo s'ouvre un jour au tourisme ; lorsqu'il écoute Juan María Molina dénoncer la spoliation des eaux par le gouvernement ou bien encore le gouverneur de la ville, Colombo, évoquer certains aspects de leur vie quotidienne. Ce dernier s'exprime ainsi à ce sujet :

> de las fincas – siempre la palabra tierra – que han arrendado a agricultores mexicanos, de las ciento setenta familias que él gobierna, de la ganadería menguante, de la religión metida en sus vidas, de la Pascua y la Cuaresma. De las fiestas prehispánicas como la danza del venado[31].

---

peine à d'autres villages de la République : l'école secondaire, le centre de santé, le commissariat où sont dictées des réponses aux affaires que ne résout pas la tradition. Il y a de cela des années, les Yaquis n'admirent pas le commissaire et installèrent dans les locaux de police leur propre autorité. »

30 *Ibid.*, p. 45-46. « La garde traditionnelle – le gouverneur, le Pueblo Mayor et les trois conseillers – occupe les bancs qui s'alignent en face d'un autre, solitaire, sur lequel je m'assois, respectant la composition formelle selon laquelle les consultants s'adressent à la garde./ Colombo conçoit la permission d'être interrogé : c'est lui qui doit répondre mais généralement, après que j'ai pris la parole, il parle avec Juan María, assis à sa droite, avant de s'adresser à moi en espagnol. »

31 *Ibid.*, p. 46. [Il parle] « Des propriétés – toujours le mot terre – qu'ils ont louées à des agriculteurs mexicains, des cent-soixante-dix familles qu'il gouverne, de la diminution du bétail, de la place de la religion dans leur vie, de Pâques, du Carême. Des fêtes préhispaniques, comme la danse du cerf. »

La formation initiale de journaliste de Suso Mourelo est visible dans sa manière de questionner, d'interpréter, d'interagir dans un monde étranger faisant sien l'un des préceptes du journalisme de voyage selon lequel l'histoire se révèle en grande partie chez les personnes rencontrées. Ce faisant, pour reprendre les propos de Philippe Antoine, « c'est une certaine conception du voyage qui prévaut […]. En restituant les dits des uns et des autres, c'est un état présent du monde qui est esquissé, saisi dans le mouvement ininterrompu de la vie quotidienne[32] ».

Par ailleurs, certaines personnes mises en scène dans l'espace du récit – qui acquièrent, par cette translation du monde à la page, le statut de « personnages » – sont représentatives de la communauté de par le rôle qu'elles y jouent. C'est le cas de Juan María Molina, le *Pueblo Mayor* dépeint comme « l'autorité morale » ; de Colombo, le gouverneur de la ville chargé d'y faire respecter la loi ; de Reina, qui préserve une partie de la mémoire de la communauté en tentant, tant bien que mal, de réunir et de mettre à disposition quelques ouvrages sur l'histoire de leur région ; de Petra, la *curandera* (guérisseuse) de Huiribis qui rappelle par son rôle la continuité de pratiques ancestrales témoignant d'un autre rapport au monde.

Si l'histoire se révèle à travers les personnes, le paysage quant à lui est donné à voir à partir d'images, de sensations, de descriptions convoquées par le voyageur pour faire sentir au destinataire ce que l'on peut nommer à l'instar de l'écrivain espagnol Álvaro Colomer une « géographie des émotions[33] ». Pour Louis Marin, le récit de voyage se présente comme « une succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence[34] ». Des différents lieux traversés surgit dès lors une multitude d'informations que l'auteur recueille à mesure qu'il les sélectionne, les trie, les organise, les intériorise puis les relate pour donner forme, dans l'espace narratif, aux paysages qu'il s'agit de dépeindre. Près de la montagne du Bacatete, un héron blanc repose sur un acacia. Sur la place de Pitahaya, des bancs (trop) vides retiennent l'attention du voyageur. Des fleurs roses et jaunes parfument le souvenir de Huiribis. Des camions remplis d'ouvriers qui prennent la direction des *maquildoras* invitent l'auteur à rappeler qu'une *maquila* emploie dix mille personnes, dont presque un tiers est indigène. Au détour d'une ruelle, de la musique contemporaine parvient à ses oreilles. Plus loin, des matchs de football joués par des enfants sur un terrain de terre nous remémorent des scènes familières, ces scènes de la vie quotidienne entraperçues de manière fugitive, tendant à démontrer l'idée, défendue par Cécile Gouy-Gilbert, selon laquelle « la particularité du mode de vie des Yaquis tient moins à l'affirmation brutale d'un ensemble de traits qui les enfoncerait dans une

---

32 Philippe Antoine, *op. cit*., p. 89.

33 Álvaro Colomer, *Guardianes de la memoria*, Barcelona, Mr, 2007, cité par Patricia Almarcegui dans *El sentido del viaje*, España, Junta de Castilla y Léon, 2014, p. 25.

34 Louis Marin cité par Odile Gannier, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2001, p. 40.

irrémédiable différence qu'à une constante combinaison de l'ancien et du nouveau[35] ».

Dans ces négociations souvent conflictuelles entre l'« ancien » et le « nouveau », la « tradition » et la « modernité », le territoire sacré des Yaquis devient de fait, pour reprendre la perspective du philosophe Michel Foucault, une *hétérotopie*, soit un espace de résistance où la pratique de la liberté face au pouvoir dominant met en œuvre « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons[36] ». Or, dans la perspective d'une modernité exclusive mise en place par la grande majorité des pouvoirs dominant l'échiquier politique et stratégique mondial, la marginalisation du peuple yaqui n'est pas sans poser de problèmes aux générations futures : « nous aimerions que les enfants ne s'en aillent pas mais par manque de travail, dit à cet égard Juan María Molina, ils s'en vont dans les villes pour y chercher un moyen de gagner leur vie, c'est ce qui sépare l'humanité[37] ». Cependant, ajoute-t-il, « nous continuons d'être fiers parce que nous sommes encore sur notre terre, bien que ce n'en soit qu'un morceau, parce que nous conservons notre langue, parce que nous avons notre tradition[38] », tandis que l'un des fils de ce dernier se prépare à accéder au statut de *tambulero* :

> - ¿Eso qué es ?
>
> - Antes el tambor era para la guerra. Ahora, cada día, al amanecer, el tambulero va haciendo el Ave María por el pueblo con el tambor, todos los días del año. Eso no lo pagan. Mi hijo va a ser tambulero porque quiere[39].

Dans l'espace du récit, dans la réalité qu'il crée, le voyageur quitte Huiribis au moment même où le tambour se livre à ses répétitions rituelles tandis que le paysage, transfiguré par le tamis de l'écriture, cède alors la place à une vision : « Un nuage de sang ou de passion pleut sur le village et, entre les nuages recouvrant la vallée, s'ouvrent des brèches lançant des flèches d'or. Je n'ai jamais été témoin d'un crépuscule pareil[40] ».

---

35 Cécile Gouy-Gilbert, *op. cit*., p. 162.

36 Michel Foucault cité par Georges Dibi-Huberman, « Rendre sensible » dans *Qu'est-ce qu'un peuple, op. cit*., p. 92.

37 Suso Mourelo, *op. cit*., p. 44. « Nosotros queremos que los hijos no se vayan pero por falta de trabajo se van a las ciudades y se buscan allí la manera de vivir ; eso es lo que separa la humanidad ».

38 Suso Mourelo, *op. cit*., p. 45. « Seguimos siendo orgullosos porque todavía estamos en nuestra tierra, aunque sea un pedazo ; porque conservamos el idioma, porque tenemos nuestra tradición... ».

39 *Ibid*., p. 51.
« - Et qu'est-ce que c'est ?
- Avant, le tambour servait à la guerre. Maintenant, chaque jour, à l'aube, le *tambulero* exécute l'Ave María au tambour, à travers le village, tous les jours de l'année. Il n'est pas payé pour cela. Mon fils va être *tambulero* parce qu'il le désire ».

40 *Ibid*., p. 52. « Una nube de sangre o pasión llueve sobre el pueblo y, entre las nubes que cubren el valle, se abren agujeros que lanzan flechas de oro. Nunca he sido testigo de un anochecer así ».

## Pas à leur place ? Suite du voyage et dernières considérations

Lorsque Suso Mourelo quitte le territoire yaqui pour continuer sa route plus au sud, ce n'est que le début du voyage et, de ce fait, le début du récit. Reste encore au lecteur à le suivre à bord du Chepe – le train qui relie le Pacifique à la ville de Chihuahua – en traversant la Sierra Madre occidentale ; à l'écouter relater son arrivée dans le pays par la porte centrale de Ciudad Juárez ; à dévier sa route en quête de la mythique Comala de Juan Rulfo ; à s'arrêter un moment dans la capitale puis à passer par Puebla, descendre jusqu'à Veracruz et arriver, enfin, dans la péninsule du Yucatán. La rencontre d'Alejandro Poot, un vieux Maya qui lui raconte l'histoire de son père lequel, au temps de Porfirio Diaz, avait travaillé dans les plantations d'agave, marque la fin de son périple. Bien que débordant de l'itinéraire initial qu'il se propose de parcourir à partir du *Mexique barbare*, le voyageur continue, lorsque cela s'avère possible, d'approfondir ses connaissances au sujet des Yaquis, faisant d'eux le « fil rouge » du voyage et de la narration. À Mexico, Suso Mourelo se rend au musée d'Anthropologie, puis à la centrale de Buenavista qui fut par le passé – la gare est à présent détruite – le dernier tronçon du chemin de fer de la déportation. Pour nous en tenir à l'exemple du musée, dans la salle dédiée au nord-ouest, le voyageur note ainsi qu'il « ne reste pas beaucoup d'espace pour leur peuple dans cette galerie[41] ». Quelques traces témoignent cependant de leur culture millénaire, de leur histoire passée, de leur présence en ce monde. Ainsi, deux lignes aperçues dans la salle mentionnent les données historiques suivantes : « 1908. Deportación de yaquis, mayos, pápagos y ópatas. 15700 yaquis son vendidos a 65 pesos por cabeza[42] ».

Au côté de brèves indications qui laissent deviner cette tragédie de l'Histoire, les quatre éléments présents dans la salle du nord-ouest prennent sens à partir de l'expérience décrite par le narrateur et des informations acquises au fil de la lecture : l'image d'un cerf qui symbolise l'animal sacré des Yaquis ; la figure d'un danseur qui rappelle la culture que ces derniers ne cessent de défendre ; le serment d'initiation des guerriers reproduit sur le mur de la salle[43] ; enfin, un documentaire où l'auteur peut désormais reconnaître l'espace qu'il a découvert quelques mois auparavant. Par cette démarche, le voyageur interroge en se déplaçant poétiquement non seulement la mémoire individuelle des personnes rencontrées sur la route, la mémoire ancestrale qui a trait à la cosmogonie du peuple yaqui et la mémoire littéraire à travers les livres abordés sur le sujet, mais aussi la mémoire historique, officielle, du discours dominant.

Enfin, du *Mexique barbare* à *La mort des dieux*, les témoignages de ces hommes rendent compte, à travers leurs récits, d'un monde, d'un état du monde

---

41 *Ibid*., p. 214. « No queda mucho espacio para su pueblo en esta galería ».

42 *Ibid*., p. 213. « 1908 : Déportation de Yaquis, mayos, pápagos et ópatas. 15700 Yaquis sont vendus à 65 pesos par tête ».

43 Suso Mourelo, *op. cit*., p. 214. « Para ti no habrá sol, para ti no habrá muerte, para ti no habrá dolor, para ti no habrá calor, ni sed, ni hambre, ni lluvia, ni aire, ni enfermedad, ni familia ». Traduction : « Pour toi, il n'y aura pas de soleil, pour toi il n'y aura pas de mort, pour toi il n'y aura pas de douleur, pour toi il n'y aura pas de chaleur, ni soif, ni faim, ni pluie, ni air, ni maladie, ni famille ».

auquel, par l'expérience de lecture, nous voilà « rendus sensibles » au(x) sens où l'entend le philosophe français Georges Didi-Huberman selon lequel :

> Rendre sensible, ce serait donc rendre accessible par les sens, et rendre même accessible ce que nos sens, de même que nos intelligences, ne savent pas toujours percevoir comme « faisant sens » […]. « rendre sensible » veut dire aussi que nous-mêmes […] devenons tout à coup « sensibles » à quelque chose de la vie des peuples – à quelque chose de l'histoire – qui nous échappait dans l'histoire mais qui nous « regarde » directement. Nous voici donc « rendus sensibles » ou sensitifs à quelque chose de nouveau dans l'histoire des peuples que nous désirons, par conséquent, connaître, comprendre et accompagner […] émus dans le double sens d'une mise en émotion et d'une mise en mouvement de la pensée[44].

L'on peut dès lors voir dans le récit de voyage, dans l'espace littéraire construit par l'auteur, voyageur et narrateur, dans l'accueil de ces différents discours – et selon les prismes abordés – un espace de résistance culturelle, sociale, politique et philosophique, où Suso Mourelo, sensibilisé à l'histoire du peuple yaqui, tente de nous sensibiliser à son tour par le biais de son récit tandis qu'en dehors du musée, en dehors de la page, ces « marginaux de l'intérieur[45] » continuent de lutter pour la préservation de leur culture, de leur autonomie, de leur territoire.

La lutte a d'ailleurs repris de plus belle depuis la construction de l'Aqueduc du Novillo, en janvier 2010. Ce peuple est-il, encore aujourd'hui, considéré comme « pas à sa place » ? Mario Luna Romero, secrétaire des Autorités Traditionnelles de Vicam, écrit pour le journal indépendant *Desinformémonos* le 12 juin 2013 :

> Ces dernières années […] s'est intensifiée la campagne de pillage et d'extermination à l'encontre des peuples indigènes qui n'ont pas cédé et ont conservé leurs territoires autonomes, comme c'est le cas de beaucoup de peuples du Chiapas, Guerrero, Oaxaca […] et d'autres états des quatre coins du pays. Dans notre cas, toutes les forces de l'appareil gouvernemental se sont retournées contre nous avec l'intention de mener à bien le dernier grand pillage, appelé « Aqueduc Indépendance » […]. Dans le village de Vicam, les Autorités Traditionnelles ont décidé de passer par une défense légale, en utilisant les moyens juridiques et institutionnels pour présenter un nouveau front dans la bataille[46].

Du Tribunal Unitaire Agraire de la ville d'Obregón jusqu'à la Cour Suprême de la Justice de la Nation de Mexico, le peuple yaqui gagne le 8 mai 2013 un procès historique à l'issue duquel est « ratifié le statut d'illégalité qui

---

44 Georges Dibi-Huberman, « Rendre sensible », dans : *Qu'est-ce qu'un peuple ?, op. cit.*, p. 109.

45 Cécile Gouy-Gilbert, *op. cit*., p. 194.

46 Mario Luna Romero, « Tribu Yaqui : bataille pour l'eau dans le Sonora », dans *Le serpent à plumes, Le blog del portaplumas, Traduction du communiqué de Mario Luna Romero*. [En ligne, Url : http://www.le-serpent-a-plumes.antifa-net.fr/tribu-yaqui-bataille-pour-leau-dans-le-sonora] (consulté le 12 février 2015).

soutenait jusqu'à aujourd'hui la construction de l'Aqueduc47 ». Néanmoins, malgré cette victoire juridique, les travaux de l'Aqueduc du Novillo se poursuivent et le gouverneur de l'état du Sonora, appuyé, entre autres, par les intérêts des grandes multinationales, continue à détourner les eaux du fleuve Yaqui dans la plus grande impunité. Face à de tels abus, la tension monte, de nouvelles formes de résistance sont mises en place : grèves, blocage d'autoroutes, conférences, convergences des luttes collectives.

En septembre 2014, Mario Luna Romero et Fernando Jiménez Gutiérrez, deux porte-parole particulièrement influents du peuple yaqui sont emprisonnés par la police fédérale dans la ville d'Hermosillo. À ce jour, malgré les nombreuses mobilisations de solidarité nationale et internationale qui exigent leur libération, ces derniers y sont encore détenus. À l'extérieur, le peuple yaqui continue de lutter, rejoignant ainsi l'aspiration des Zapatistes et des diverses minorités qui se mobilisent pour un monde où tous les mondes, enfin, pourraient trouver leur place.

---

[47] *Ibid.*

## Bibliographie

ALMARCEGUI, Patricia, *El sentido del viaje*, España, Junta de Castilla y León, 2013.

ANTOINE, Philippe, *Quand le voyage devient promenade, Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, Imago Mundi, 2011.

BADIOU, Alain, et al., *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La fabrique, 2013.

EZLN, « Declaración de la Selva Lacandona », dans *Cartas y comunicados del EZLN*, 1993, [En ligne, Url : http://palabra.ezln.org.mx/] (consulté le 04 février 2013).

FUENTES, Carlos, *Un temps nouveau pour le Mexique* [1994], Nadia Akrouf (trad.), Paris, Gallimard, 1998.

GANNIER, Odile, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, Thèmes et études, 2001.

GOUY-GILBERT, Cécile, *Une résistance indienne, Les Yaquis du Sonora*, Lyon, Fédérop, 1983.

KENNETH TURNER, John, *México Bárbaro* [2008], Jaime Gómez (trad.), México, Época, 2009.

LUNA ROMERO, Mario, « Tribu Yaqui : bataille pour l'eau dans le Sonora », dans *Le serpent à plumes, Le blog del portaplumas, Traduction du communiqué de Mario Luna Romero*, juillet 2013. [En ligne, Url : http://www.le-serpent-a-plumes.antifa-net.fr/tribu-yaqui-bataille-pour-leau-dans-le-sonora] (consulté le 12 février 2015).

MAGRI-MOURGUES, Véronique, « Jeux d'adresse dans la lettre de voyage », dans *Hal, archives ouvertes*, mai 2011. [En ligne, Url : https.//hal.archivesouvertes.fr/hal-00596404/document] (consulté le 12 janvier 2013).

MORTIER, Gaëtan, *Mexique, Entre l'abîme et le sublime*, Boulogne, Toute Latitude, Essai, 2006.

MOURELO, Suso, *Donde mueren los dioses, Viaje por el alma y por la piel de México*, Madrid, Gadir, Pequeña biblioteca Gadir Itacas, 2011.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo, Civilización y barbarie* [1845], Madrid, Cátedra, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *La peur des barbares, Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.

# Terrorisme d'État argentin (1970-80) et figures du déplacement : mensonge *versus* mémoire

Marie ROSIER

*Université Lumière Lyon 2 – LCE*

Le fait de ne pas être « à sa place » est un positionnement qui nous intéresse vivement, car il implique des conséquences à la fois positives et négatives. D'une part elles sont positives : « ne pas être à sa place », à celle qui nous incombait par naissance, éducation, tradition, norme, a de bons côtés car on observe alors le monde qui nous entoure depuis un autre lieu, avec un regard ouvert, décalé, inattendu, qui balaie, s'intéresse à tout. D'autre part, elles peuvent être négatives : cette phrase est aussi synonyme d'exclusion dans le sens où l'on exclut celle ou celui que l'on pense ne pas être à sa place pour le déplacer vers un autre lieu, symbolique ou bien réel. Nous pourrions penser, par exemple, à la façon qu'ont les États de traiter les « sans » : les « sans-papiers » qui sont la plupart « sans logement », « sans argent », « sans famille », « sans pays », les « sans-parts » de Jacques Rancière[1]. De nombreux gouvernements excluent, déplacent, expulsent ceux qu'ils ne considèrent pas être à leur place, les condamnant à l'errance, au « non lieu ». Et alors même que nous évoquons ce terme, nous pouvons faire le lien avec les « disparus » argentins.

Nous montrerons donc que la dictature argentine (1976-1983) a eu recours à la terreur et au mensonge pour mener à bien ses objectifs. Nous parlerons alors de la disparition forcée exercée dans les années 1970-80 en mettant en avant deux déplacements : l'un spatial et l'autre discursif. Spatial, car il s'agit pour les militaires de déplacer des personnes qui, pour eux, ne sont pas « à leur place » dans cette nouvelle société dont la construction s'appuie sur le « Processus de Réorganisation Nationale ». Discursif, car la junte joue avec les mots, déplace les sens. Par exemple, le général putschiste Jorge Videla n'hésite pas à employer l'euphémisme « disparus », ce qui permet de ne pas avouer les multiples assassinats de militants de gauche. Enfin, nous présenterons quelques exemples de reconquête des lieux ou symboles de la dictature menée par les associations

---

[1] Pour Jacques Rancière, attentif au principe d'égalité, l'une des fonctions du philosophe est d'écouter les « sans-parts » c'est à dire les « sans-titres » qui ont aussi le droit d'exercer le pouvoir dans un État démocratique. Catherine Halpern interviewe Jacques Rancière dans « Rencontre avec Jacques Rancière : L'émancipation est l'affaire de tous », *SciencesHumaines.com*, 10 mai 2011. [En ligne, Url : http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-jacques-ranciere-l-emancipation-est-l-affaire-de-tous_fr_27148.html].

des Droits de l'Homme et les artistes. C'est un véritable travail de reconstruction de la mémoire de la disparition qui permet aux victimes directes et collatérales de prendre ou reprendre une place dans la société argentine. Nous évoquerons les actions de plusieurs associations et ferons référence à l'un des textes de Nora Strejilevich[2], une écrivaine argentine ex-détenue disparue, et au travail du photographe argentin Res[3].

## « Pas à sa place ? » : La disparition

La disparition est un instrument de la violence politique et une violation des Droits de l'Homme. Elle ne relève pas de l'usage exclusif de l'Argentine mais à partir de 1976, la disparition de personnes devient dans ce pays une modalité de la répression étatique nationale. Les militaires enlèvent illégalement des femmes et des hommes pour les jeter dans des Centres Clandestins de Détention dans lesquels ils sont isolés dans une cellule, numérotés, les yeux bandés, entravés, réduits au silence, puis torturés ou exécutés. Pilar Calveiro[4] explique qu'emprisonner dans des caves immondes, priver le disparu de son nom, le transformer en *chupado*[5], en « chose aspirée », couverte de boue, dans les entrailles de la terre, c'est le transformer en corps sans identité, en mort sans cadavre. Il s'agit d'un procédé de *vaciamiento*[6] proche de celui qui fut pratiqué dans les camps d'extermination nazis. Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer le lien entre les techniques de disparition du terrorisme d'État argentin et celles du régime nazi. En effet, en 1941, le Maréchal Keitel signe un décret ordonnant la déportation de tous les opposants au Reich dans le cadre des mesures appelées « Nuit et brouillard ». Après la Seconde Guerre mondiale, la disparition forcée de personnes est utilisée lors de la bataille d'Alger en 1957. Elle est alors considérée par les militaires comme une arme de guerre contre-révolutionnaire au même titre que la torture.

Dans l'Argentine des années 1970-80, les disparitions constituent une expulsion ; les victimes sont enlevées, littéralement aspirées, avalées par la terre dans un mouvement vertical descendant. Il s'agit d'une marginalisation forcée, d'une forme d'exil vers le monde des morts, d'un déplacement massif d'un groupe pour le faire disparaître. La disparition est une séquestration sans fin et une décision prise par le Haut Commandement militaire. Pour Martine Déotte[7],

---

2 Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Miami, North-South Center Press University of Miami, Edición Letras de Oro, 1997.

3 Photographe argentin dont l'un des premiers travaux *¿Dónde están?*, produit entre 1984 et 1989, a consisté à aborder le thème des disparus. [En ligne, Url : www.resh.com.ar].

4 Pilar Calveiro, *Poder y desaparición : Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue,1998, p. 28.

5 « Aspiré ». Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

6 « Évacuation ».

7 Martine Déotte, « L'effacement des traces, la mère, le politique », *Socio-anthropologie*, n° 12, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004 : http://socio-anthropologie.revues.org/index153.html.

elle n'est pas due au zèle de quelques militaires psychopathes mais fait bien partie d'une stratégie politique et d'une doctrine qui repose sur la négation de l'humanité. Elle est donc mûrement réfléchie et ne présente que des avantages pour l'armée, car elle est secrète en même temps qu'elle est visible. En effet, pour la junte, toute personne qui ne collabore pas avec elle est un ennemi à faire disparaitre. Pour cela, le dispositif d'enlèvement est tellement spectaculaire que les voisins de la victime ne peuvent ignorer la séquestration et le non-retour à la maison. La junte agit selon une matrice schizophrène, elle cache mais distille des informations pour rendre spectaculaire l'invisible et ce qu'on ne doit pas voir, pour créer le chaos, la confusion, l'irréalité et l'effroi. La disparition forcée permet donc de déplacer à tout jamais la personne incriminée appelée « cible » ou « paquet », deux appellations qui n'ont plus rien d'humain ; et ce que les militaires commettent sont bien des crimes contre l'humanité. La disparition permet donc de propager la terreur et d'annihiler les résistances.

Tzvetan Todorov[8] affirme, et nous sommes d'accord avec lui, que les régimes totalitaires font tout pour effacer la mémoire, les traces. Dans le cas de l'Argentine, la disparition constitue un effacement du corps et de l'identité. Tout se fait dans l'illégalité, il n'y a pas de procès et toutes les preuves de délit de la part de l'État sont effacées. Il s'agit de faire disparaître les corps et de ce fait, les preuves même de la mort.

L'État argentin devient alors terroriste, fait disparaître, torture, viole, assassine, vole des bébés en s'appuyant sur la Doctrine de Sécurité Nationale mise en place dans les années 1970 et qui sonne le glas des libertés individuelles. Cette doctrine s'inspire de la théorie d'endiguement de Harry S. Truman et de la lutte anti-subversive menée par l'armée française en Indochine et en Algérie. Elle ordonne de combattre un ennemi nouveau, l'ennemi interne qui est le subversif (ou sa famille et ses amis même s'ils ne sont pas militants). Les militants seront alors persécutés et à cette fin, taxés de « traîtres », de « non Argentins », de « subversifs» ou de « terroristes ». S'opère donc un glissement, un détournement du terme de « militant » (le militantisme désigne le soutien actif à une cause, à un idéal, à une idéologie, à un parti politique) vers celui de « terroriste » (le terrorisme emploie la terreur à des fins politiques). Les agissements de cette junte constituent une longue liste de mensonges, de travestissements de la réalité, de déplacements, de manipulations.

## Mensonges et déplacements sémantiques

Pour Lucas Martín[9], qui s'appuie sur les réflexions d'Hannah Arendt, la dictature argentine a eu recours au mensonge politique organisé. Il considère que, pour les Argentins, les disparitions étaient visibles même si la perception qu'en

---

8 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

9 Lucas G. Martín « Le mensonge organisé pendant la dernière dictature argentine. Penser la société argentine avec Hannah Arendt », *Tumultes*, 1/2008, n° 30, p. 195-214. [En ligne, Url : www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm, p. 202].

avaient les citoyens était peu nette et se situait entre le connu et l'inconnu, entre ce qui était vu et ce que l'on ne voulait pas voir. Au-delà du système de terreur et de mensonge instauré par le gouvernement militaire, la société argentine a contribué, ajoute-t-il, au fait que les disparitions deviennent invisibles, à ce qu'elles disparaissent de la réalité commune et partagée. De plus, selon lui, l'euphémisme *disparition* « permettait de s'évader de la réalité. Il permettait d'éviter toute allusion aux circonstances de la "disparition", de ne pas parler d'enlèvements, de possibles captivités et meurtres, des responsables de ces crimes, etc.[10] »

La Junte a essayé à plusieurs reprises de modifier l'image négative qui lui était associée à cause des disparitions, en se construisant une image positive. On peut alors prendre l'exemple de la coupe du monde de football en 1978 organisée en pleine dictature, alors que les caves étaient remplies de prisonniers à exterminer. Il s'agissait de faire comme si de rien n'était, et cette tentative de détournement de la réalité s'accompagna plus tard d'une campagne de propagande intitulée *Los argentinos somos derechos y humanos*[11]. Cette publicité positive, qui s'appuie sur un jeu de mots, était nécessaire à la Junte avant la visite de la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme en septembre 1979, qui mettra au jour les disparitions forcées.

D'autre part, la Junte a créé d'autres types de déplacements, il s'agit de détournements du sens et de la symbolique des mots. Par exemple, dans le camp, *el traslado*[12], figure du déplacement puisqu'il signifie « transfert », était utilisé de façon perverse car il pouvait être synonyme d'espoir si le prisonnier était transféré vers une prison légale ou s'il était relâché (ce qui arrivait somme toute rarement), mais il était surtout synonyme de mort, les prisonniers étant endormis et jetés depuis un avion dans le fleuve (action qui était désignée comme « les vols de la mort »). De même, les noms donnés à certains Centres Clandestins de Détention – *el Olimpo, el Sheraton, el Vesubio…* – appartiennent à ce lexique de l'horreur, ce qui démontrait un cynisme morbide. Les militaires élaborent une autre langue qui crée « un autre monde », celui de l'extermination.

Par ailleurs, l'Histoire officielle (celle de la Junte et de la post-dictature) est construite sur un discours fictif, celui de la théorie des deux démons, ainsi que sur le terme erroné de « guerre sale » vue comme une guerre civile. Ce discours officiel est mensonger car il repose sur une reconstruction de l'histoire en termes de responsabilités. Raúl Alfonsín[13], le premier Président de la jeune démocratie, décide de poursuivre les membres des trois premières juntes[14], mais un décret

---

10 *Ibid.*, p. 205.

11 « Nous les Argentins, nous sommes droits et humains ».

12 « Transfert ».

13 Président argentin de 1983 à 1989.

14 Le procès a lieu du 22 avril au 9 décembre 1985 et condamne à la réclusion à perpétuité Videla et Massera qui seront amnistiés sous la présidence de Carlos Menem puis condamnés à nouveau par la suite.

précédant ordonnait de poursuivre les chefs des organisations militantes[15]. C'est ainsi que prend corps la théorie des deux démons. En substance, cette théorie légitime la violence étatique en mettant sur un pied d'égalité la violence politique de l'État et celle des organisations révolutionnaires. De la même façon, les militaires ont utilisé le terme de « guerre sale[16] » pour ce qui, en réalité, n'était nullement une guerre mais une opération d'épuration de la société. Ils construisent un discours « médical » et se posent en chirurgiens capables d'opérer le mal dont souffre la société argentine de l'époque. Pilar Calveiro[17] rappelle que les termes employés par la Junte pour éradiquer « la subversion » étaient ceux de *cirugía mayor*[18], le camp de concentration étant une salle d'opération (c'est d'ailleurs ainsi qu'étaient appelées les salles de tortures : *el quirófano*[19]). L'État argentin des années 1980-90 a donc reconstruit une mémoire fictive, faite d'effacements et de mensonges, allant même jusqu'à édicter des lois d'impunité.

## Mémoire : Reprendre sa place

Mensonge *versus* mémoire n'est pas un antagonisme symétrique, mais nous entendons la mémoire comme une révélation de la vérité. Il nous semble que, outre les positions institutionnelles actuelles en faveur de la construction de la mémoire, les actions des organisations des Droits de l'Homme ou les créations artistiques dont nous allons parler, se proposent de rétablir la vérité et de construire une mémoire exemplaire, telle que la définit Tzvetan Todorov. En effet, nous pensons, tout comme Todorov, que la mémoire exemplaire « permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre[20] ».

Grâce à leurs actions militantes et grâce à l'art, ces personnes font entrer, à la fois dans le présent et sur la scène publique et collective, des événements passés individuels et collectifs. Ils font de l'Histoire passée un combat actuel. Ces reconstructions sont donc en faveur de la justice et participent activement à la construction d'une mémoire dans laquelle les exclus reprennent la parole, en s'exprimant et en investissant différents lieux.

---

15 Durant la Semaine Sainte de 1987, les militaires se rebellent et sous le nom de « Carapintadas », ils affrontent les opposants démocratiques. Pour éviter la guerre civile, Raúl Alfonsín négocie et assure qu'il n'y aura plus de procès de militaires. Il édicte alors la « Loi d'obéissance due ». Le poids des militaires reste donc constant même sous la démocratie, et l'insubordination des forces armées se poursuivra. En 1990, viendra le pardon présidentiel de Carlos Menem aux militaires ; les dispositions prises par ces deux présidents constitueront « les lois d'impunité ».

16 Lors du procès de la Junte de 1983, cette expression est réfutée par le tribunal car, pour les juges, il ne s'agit pas d'une guerre mais d'une répression étatique qui eut recours à des moyens illégaux.

17 Pilar Calveiro, *Poder y desaparición : Los campos de concentración en Argentina, op. cit.*, p. 5.

18 « Chirurgie majeure ».

19 « Le bloc opératoire ».

20 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire, op. cit.*, p. 31-32.

De plus, nous sommes persuadée que l'art qui fait acte de mémoire participe aussi à la construction de la mémoire collective du terrorisme d'État, en même temps qu'il propose au lecteur une manière d'appréhender le passé. L'art permet de comprendre et Beatriz Sarlo, reprenant la pensée de Susan Sontag, écrit : « Es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar[21]. »

Toutefois, les injustices du passé sont en passe d'être réparées en Argentine puisque ces dernières années, les condamnations de lèse-humanité se multiplient. Et déjà en 2003, le Congrès avait annulé les lois d'impunité puis la Cour Suprême les avait déclarées anticonstitutionnelles en 2005. Entre ces deux dates, en 2004, un accord avait été signé pour que la ESMA (l'École de Mécanique de l'Armée, qui était un centre clandestin de détention pendant la dictature) devienne l'Espace de la Mémoire. Un espace qui vit et respire aujourd'hui grâce aux associations et au Centre Culturel qui est ouvert à tous.

## Les organisations de défense des Droits de l'Homme

Les organisations de défense des droits de l'homme permettent de rendre publique la vérité et de la diffuser. Nous donnerons ici quelques exemples d'associations qui sont de véritables mouvements de résistance face aux mensonges de la dictature. Par exemple, Les Mères de la place de Mai (Madres de Plaza de Mayo) est une association de mères argentines dont les enfants ont « disparu », assassinés pendant la dictature militaire et demandent où sont leurs enfants. Leur nom vient de la place de Mai, qui se trouve en face de la Casa Rosada, siège du gouvernement à Buenos Aires, où elles organisent des rondes tous les jeudis depuis 1977. Leur lieu de rassemblement habituel était l'église Stella Maris mais la paroisse était infiltrée par les militaires de la Marine (elles la surnomment d'ailleurs Stella Maris « des assassins »).

Les Grand-mères de la place de Mai (Abuelas de Plaza de Mayo) est une ONG fondée en 1977, dont le but est de retrouver les enfants volés par les militaires et de les remettre à leur famille légitime. Les grand-mères comme les mères investissent donc un lieu symbolique et stratégique pour prendre leur place sur « la place » de Mai. Elles sont le symbole de la résistance à l'oubli et de la persistance de la mémoire individuelle et collective.

H.I.J.O.S. est un acronyme qui signifie « Fils et Filles pour l'Identité et la Justice, contre l'Oubli et le Silence ». Fondée en 1995, cette association regroupe les enfants de disparus et lutte contre l'impunité et pour la restitution de l'identité de leurs parents et/ou de leur frère ou sœur volés. Et pour citer une dernière organisation, mais il en existe d'autres, l'association d'ex-détenus disparus est un regroupement de survivants de camps de concentration qui luttent contre l'impunité et l'oubli.

---

[21] Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 26. « Il est plus important de comprendre que de se souvenir même si pour comprendre il est aussi nécessaire de se souvenir ».

Toutes ces associations organisaient diverses manifestations de visibilité telles que les *siluetazos* : les manifestants construisaient des silhouettes en taille réelle des disparus qui étaient accrochées sur des lieux symboliques liés aux crimes de la dictature, ou les *escraches*, qui sont des manifestations pacifiques qui se déroulaient devant le lieu de travail ou le domicile de personnalités ayant un lien avec la dictature et n'ayant pas été jugées. L'objectif de ces associations est donc de faire resurgir la vérité historique et de lutter contre l'injustice et l'oubli, ce qui pour nous est un axe fort de la reconstruction de la mémoire. Il s'agit d'une mémoire active qui prend sa place, à coup d'actions de résistance, depuis plusieurs années dans la société argentine.

## Littérature

Nous avons choisi de parler de l'ouvrage de Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*[22] car cette écrivaine argentine est une ex-détenue disparue (fait assez rare puisqu'il y eut très peu de survivants), mais aussi parce que son récit est une entreprise de reconstruction du passé personnel et historique dans lequel elle mêle différentes mémoires.

Nora Strejilevich a passé trois ou quatre jours dans un centre clandestin de détention de Buenos Aires appelé *El club Atlético*. À sa libération, elle est passée de la condition de « disparue » à celle d'« apparue » qui est un statut de l'entre deux car celui qui réapparait est considéré comme un revenant et ne peut reprendre sa place originelle dans la société. L'ex-disparu demeure condamné dans le gigantesque camp de concentration qu'est l'Argentine de la dictature. Surveillé par les militaires, le soupçon peut planer sur la raison de sa libération : et s'il avait parlé, donné des noms ? Il peut ainsi passer du lieu de militant à celui de traître. Et pour Graciela Daleo[23], le libéré peut transiter de l'état d'homme prisonnier vers celui de prisonnier de sa parole car s'il parle, il joue aussi le jeu des militaires qui veulent que les Argentins sachent ce qui se passe dans le camp pour ainsi diffuser la terreur. Pourtant, c'est en partie grâce aux survivants que la vérité a été connue car les militaires ont détruit les archives et parfois les camps, comme c'est le cas du *El club Atlético*. Cette série de déplacements forcés qu'a connue Nora Strejilevich l'a conduite à un ultime déplacement, celui de l'exil, lui aussi forcé.

Dans son texte, elle propose le récit hybride de son expérience, à mi-chemin entre le témoignage, le roman, l'enquête sur la disparition de son frère, à travers un collage de divers supports. *Una sola muerte numerosa* se construit à partir et autour de la disparition, celle des proches de Nora Strejilevich mais aussi de la sienne. L'oxymore du titre lie les mémoires individuelle et collective. Ce sont deux mémoires qui ne s'excluent pas mais qui puisent l'une dans l'autre pour

---

22 Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa, op. cit.*

23 Graciela Daleo, « El derecho a aparecer de los sobrevivientes » *Cátedra libre de derechos humanos*, Facultad de filosofía y letras – UBA, Buenos Aires, Asociación de ex detenidos desaparecidos, Argentina, abril, 2000.

se nourrir et exister. Le fait d'écrire ce livre comme une somme de témoignages et d'archives est en soit une entreprise mémorielle. Plus que d'exhumer l'histoire, il s'agit de l'autopsier : le lecteur ouvre un chapitre comme on ouvre la peau au scalpel. L'ouvrage est alors une métaphore du corps de l'Argentine disparue. Il n'y a pas d'interprétation des faits ou de commentaires mais une mise en avant des blessures, des coups, des lésions comme lors de l'examen *post-mortem* d'un légiste. L'écriture offre le repos aux disparus ; sans sépultures, âmes tourmentées sans destination, elle leur permet d'investir un lieu, leur rend justice.

Dans une scène du livre se déroulant sur les ruines du *Club Atlético*, ce que voit Nora, l'auteure narratrice, c'est une autoroute qui est venue effacer le camp. L'Etat a détruit les traces des tortures et assassinats en même temps qu'il a balayé d'un revers de main sa responsabilité. Mais tout ne peut s'effacer et Nora sait que les noms et les âmes ne disparaissent pas : « Pero no se arrasan los nombres, me digo, las almas no se arrasan[24] ». Il s'agit pour les « survivants » de faire de ce lieu un espace de commémoration non institutionnel, un lieu investi de leurs propres chants et banderoles ainsi que ceux des familles des disparus. Des pancartes avec les noms des disparus, des photos aux yeux bandés sont disposés sur les ruines.

Ce jour-là est un jour de commémoration, les associations se réapproprient cet espace de la répression : « Cumple años nuestra segunda piel de casi dos décadas, nos convocan la ley de la memoria y de la vida[25] ». Les ex-détenus disparus et les familles des disparus édictent leur propre loi en réponse aux lois du pardon, insoutenables et injustes pour eux. En attendant, la narratrice voit les photos des bourreaux brûler. C'est une fête populaire dans laquelle le vin se mêle à la combustion de l'horreur. Il s'agit de la reconquête de la mémoire et de la vérité sur un espace contaminé par la terreur.

## Photographie

La photographie est aussi l'un des vecteurs de la mémoire. Rappelons que les organisations des Droits de l'Homme ont utilisé, et ce déjà sous la dictature, le support photographique pour représenter les disparus et réclamer leur réapparition. Concernant la photographie artistique, divers projets liés à la mémoire de la dictature ont vu le jour. C'est le cas de l'un des travaux de Res, un photographe argentin né en 1957. Il a une vingtaine d'années pendant la dictature et choisit de s'exiler au Mexique. À son retour, il réalise une série appelée *¿ Dónde están ?* (1984-1989). Ce titre est en lien avec les revendications des associations dont nous avons parlé plus haut qui demandaient « ¿ Dónde están ? » et « Aparición con vida »[26]. Dans la majeure partie des onze photographies en

---

[24] Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa, op. cit.*, p. 198. « Mais on ne détruit pas les noms, me dis-je, on ne détruit pas les âmes ».

[25] *Ibid.*, p. 199. « Ce sont les vingt ans de notre seconde peau, la loi de la mémoire et de la vie nous appelle ».

[26] « Où sont-ils ? Qu'ils réapparaissent en vie ! ».

noir et blanc qui composent la série, Res représente des corps, nus, ou plutôt des parties de corps symbolisant celui des disparus, le corps torturé. Nous analysons la dernière photographie[27] de la série (Figure 1) car elle fait écho au passage du livre de Nora Strejilevich dont nous venons de parler. En effet cette photographie représente une autoroute suspendue, inachevée, sur fond de paysage urbain lugubre à la tombée de la nuit, dans une ambiance de film policier. Le silence angoissant pèse sur cette friche perdue dominée par l'agressivité de ces ferrailles tordues. Quelque chose s'est produit et tout a été laissé à l'abandon. La scène est dominée par le contre-jour de cet éclairage très violent caché derrière l'échangeur. Sur ce fond vient se superposer un personnage que l'on devine à peine. Il s'agit du photographe qui reconstruit sur des ruines, réécrit ce qui a été effacé, comme un palimpseste. Des bras, synecdoques des corps anonymes des disparus, tiennent en leurs mains des photos de monstres avortés, conservés dans des bocaux. Ce sont des fœtus de tapir : la mort, monstrueuse, est mise en abyme. Par la juxtaposition de ces éléments étrangers au paysage, la composition est surréaliste (on pense d'ailleurs aux collages des surréalistes).

*Figure 1 :* Res, *¿ Dónde están ?* (1985)
Tirage gélatino-argentique sur papier baryté, virage au sélénium, 50 x 50 cm.

[27] Voir en ligne, Url : http://www.resh.com.ar/esp/obra_big.php?trabajo=5&idioma=1&foto_actual=10 (consulté le 22/01/2015).

On ne peut échapper à cette atmosphère étrange, angoissante et ces morceaux de corps semblent ne pas être à leur place dans ce paysage urbain. Pourtant, ils le sont tout à fait, et Res explique sur son site que cette photographie avait été prise tout près des ruines du « Club Atlético » sans même qu'il ne soit au courant. Cette photographie rend visible ce qui était enfoui, effacé, elle permet un déplacement de l'espace répressif de « sous la terre » à « sur la terre ». Le déplacement est vertical mais cette fois, ascendant. L'artiste sort des ténèbres l'Histoire que le régime voulait enfouir, met en scène un espace contaminé par la répression et ouvre au spectateur la possibilité de réfléchir ou de fuir.

### *Conclusion*

À partir de la réflexion que nous venons de mener, nous voulons montrer que les associations et les créateurs (et bien sûr nous n'avons proposé que quelques exemples), réussissent à redonner corps aux disparus en exhumant les traces, les identités effacées. Ce sont des archéologues de la mémoire argentine en quête de justice et de vérité. Les associations et les créateurs reprennent le pouvoir. Ils déplacent à leur tour, re-sémantisent des mots et rendent visibles des lieux liés au terrorisme d'État. La mémoire officielle a, elle aussi, avancé : le Jour National de la Mémoire pour la Vérité et la Justice – jour férié qui commémore les victimes civiles de la dictature – a été institué en 2002. De même, la Présidente argentine, Cristina Kirchner a fait des procès contre les crimes de lèse-humanité l'un de ses chevaux de bataille. En effet, à l'occasion du trente-quatrième anniversaire du coup d'État, elle déclare que si la justice n'est pas plus diligente dans les affaires de lèse-humanité, elle fera appel aux tribunaux internationaux.

Tous ces acteurs sociaux que sont les militants ou les artistes reconquièrent les lieux, à la recherche de la vérité, et permettent aux ex-prisonniers politiques, aux familles des disparus ou aux enfants volés de tenter de prendre leur place en Argentine, au moins symboliquement. Les actions militantes et les créations liées au passé permettent au public volontaire de se rapprocher de la réalité historique et ainsi de se construire dans le présent en tenant compte de cette réalité, de se positionner dans la société. Le passé, loin des idées reçues, ne conduit pas à la paralysie mais il devient « un principe d'action dans le présent[28] ».

[28] Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire, op. cit.*, p. 30-31.

## Bibliographie

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición : Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

DALEO, Graciela, « El derecho a aparecer de los sobrevivientes », *Cátedra libre de derechos humanos*, Facultad de filosofía y letras – UBA, Buenos Aires, Asociación de ex-detenidos desaparecidos, Argentina, Avril 2000.

DEOTTE, Martine, « L'effacement des traces, la mère, le politique », *Socio-anthropologie*, n° 12, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, [En ligne, Url : http://socio-anthropologie.revues.org/index153.html].

HALPERN, Catherine et RANCIERE, Jacques, « Rencontre avec Jacques Rancière : L'émancipation est l'affaire de tous », *SciencesHumaines.com*, 10 mai 2011. [En ligne, Url : http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-jacques-ranciere-l-emancipation-est-l-affaire-de-tous_fr_27148.html].

MARTIN, Lucas G., « Le mensonge organisé pendant la dernière dictature argentine. Penser la société argentine avec Hannah Arendt », *Tumultes*, 1/2008, n° 30, p. 195-214. [En ligne, Url : www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm].

RES, *¿ Dónde están ?* (1984/1989), [En ligne, Url : http://www.resh.com.ar].

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

STREJILEVICH, Nora, *Una sola muerte numerosa*, Miami, North-South Center Press University of Miami, Edición Letras de Oro, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

# Chapitre 2

## *Construction et transgression de normes sociales*

# L'enseignante en Espagne entre 1450 et 1550 : une figure problématique

Cécile CODET

*CIHAM*

Si la figure de la « femme savante » est dérangeante pour ceux qui, clercs ou moralistes, établissent les normes auxquelles les femmes espagnoles doivent soumettre leur comportement entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance, celle de l'enseignante l'est peut-être plus encore. En effet, enseigner implique d'exercer une forme d'autorité sur son public, laquelle naît de la reconnaissance d'une supériorité dans le champ du savoir. Dépendants de l'héritage paulinien, les clercs et moralistes ne peuvent donc admettre que le magistère féminin s'exprime en public et encore moins devant des hommes. Pourtant, à partir de la fin du XV^e^ siècle en Espagne, les lignes semblent bouger : dans les livres comme dans la réalité, des figures d'enseignantes apparaissent.

Comment comprendre cette évolution ? Et s'agit-il d'ailleurs bien d'une évolution ou, du moins, du début d'un processus conduisant à l'acceptation sociale du magistère féminin ? Les bornes qui limitent le champ d'action des femmes se déplacent-elles vraiment ? Dans quelle mesure accorde-t-on une place aux femmes et aux figures féminines dans la transmission des connaissances ? Ce sont là les questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans cet article.

Nous verrons d'abord quelle place les textes, qu'ils soient doctrinaux ou fictionnels, accordent au magistère féminin et à la figure de l'enseignante. Ensuite, nous nous intéresserons à la façon dont cette définition était appliquée dans la réalité, en tentant de déterminer les attributions réelles du magistère féminin. Nous chercherons enfin à savoir si la Renaissance a permis un déplacement des bornes traditionnellement imposées au magistère féminin, mais aussi au magistère masculin.

## Entre doctrine et fiction : définir la place du magistère féminin.

À partir des années 1450 réapparaît en Castille un type de littérature qui avait jusque-là été négligé par les auteurs locaux : la littérature didactique destinée aux femmes. Alors que les normes qui régissaient les comportements de celles-ci étaient auparavant définies et transmises essentiellement de manière orale, des écrits vont alors consigner ces normes, définir une éducation et tenter

de la transmettre[1]. Quelle place ce discours éducatif accorde-t-il à la figure de l'enseignante ? C'est ce que nous allons tenter d'analyser dans un premier temps.

*Saint Paul et ses échos : l'impossible magistère féminin*

Un texte didactique, s'il veut être efficace, doit bénéficier d'une certaine autorité, et l'une des stratégies le plus souvent employées pour l'assurer est l'utilisation d'auteurs antérieurs dont la légitimité est incontestable. En ce qui concerne la place dévolue aux femmes en matière d'enseignement, la Première épître aux Corinthiens de saint Paul reste un texte fondateur : « Que les femmes se taisent dans les assemblées, car il ne leur est pas permis de prendre la parole ; qu'elles se tiennent dans la soumission, selon que la Loi même le dit. Si elles veulent s'instruire sur quelque point, qu'elles interrogent leur mari à la maison ; car il est inconvenant pour une femme de parler dans une assemblée[2] » (I Cor, 14, 34-35). On le voit, c'est ici la parole publique des femmes qui est censurée, et plus précisément, compte tenu du contexte de l'Épître, la parole prophétique. Pourtant, ce texte a traditionnellement été utilisé non seulement pour empêcher les femmes de prêcher, mais également pour les empêcher d'enseigner. Ainsi l'*Instrucción de la mujer cristiana* (1528) reprend à son compte les paroles de l'Apôtre, qui suffisent à légitimer son discours :

> El apóstol san Pablo, vaso de escogimiento, dando forma a la Iglesia de los de Corintho, dice : las mugeres callen en la Iglesia […] En otra parte el mismo Apóstol escribe a Timotheo su discípulo en esta forma : la mujer aprenda callando con toda sujeción , enseñar ella yo no lo permito, ni que tenga autoridad sobre el varón […] : por todos estos respetos y por otros algunos que se callan, no es bien que ella enseñe[3].

On peut remarquer, dans cette citation, l'importance du champ lexical du silence (*callen*, *callando*, *callan*) : la parole de l'enseignante est donc bridée, mais

---

1 On peut s'interroger sur les raisons du fleurissement de ce corpus, fleurissement qui fait suite à l'émergence en Castille de la Querelle des Femmes à la fin du règne de Jean II, où Marie d'Aragon avait, notamment, joué un rôle de premier plan. Mises en avant tant sur le plan culturel que sur le plan politique, les femmes sortent du rang. Il est donc probable que des auteurs aient vu dans cette émergence un danger potentiel pour l'ordre établi, et aient ressenti le besoin de mettre par écrit ce que devait être cet ordre. Cela ne signifie pas, pour autant, une uniformisation de la doctrine : chaque auteur transmet ses propres convictions et obéit à des objectifs personnels, même si on peut noter quelques invariants.

2 Saint Paul, I Cor, 14, 34-35, d'après la *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1998, p. 1981.

3 Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer christiana* [*Institutione foeminae christianae*, 1528], trad. Juan Justiniano, Madrid, imprenta de don Benito Cano, 1793, p. 27-28. Nous utilisons ici la traduction proposée par Juan Justiniano du texte écrit originellement en latin par Juan Luis Vives. Cependant, le traducteur a également introduit quelques modifications notables, ce qui fait de l'*Instrucción* un texte hybride, à la double parenté. « Alors qu'il donnait forme à l'Église des habitants de Corinthe, l'apôtre saint Paul, vase d'élection, dit: "que les femmes se taisent à l'église" […] Ailleurs, le même Apôtre écrit à Timothée, son disciple, de cette façon : "que la femme apprenne en se taisant et dans la plus complète soumission ; je ne permets pas qu'elle enseigne, ni qu'elle ait autorité sur l'homme" : pour toutes ces raisons, et pour quelques autres que l'on ne mentionne pas, il n'est pas bon qu'elle enseigne ». Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

Vives définit également ainsi une modalité d'apprentissage spécifique pour les jeunes filles. Puisque la parole semble exclue de l'apprentissage mené par les femmes, comment doit-on leur enseigner ce qu'elles doivent savoir ? Par l'exemple, plus que par le discours. C'est du moins la méthodologie prônée par Hernando de Talavera quand il cherche à définir les attributions de la responsable des novices dans un couvent cistercien d'Ávila (entre 1486 et 1493) :

> no se puede negar que la más breve y más fructuosa manera de enseñar es obrando y haziendo lo que se enseña. Y por esso, en quanto buenamente se pudiere hazer, deve ser tal la que fuere deputada por maestra que pueda confirmar con la obra lo que dize por la boca[4].

On peut cependant constater que la parole n'est pas exclue de l'enseignement, même si, dans ce cas, la religieuse ne transmet pas son propre enseignement, mais celui que d'autres – des hommes – ont élaboré avant elle, notamment la règle de l'ordre. Dès lors, la parole féminine peut-elle être réhabilitée en se faisant médiatrice d'un enseignement qui lui est extérieur ?

### *L'utilisation de la voix féminine dans la littérature didactique : le magistère féminin réhabilité ?*

En Castille, aucun des textes didactiques destinés à la gent féminine publiés entre les années 1450 et les années 1520 n'a été écrit par une femme, et pourtant l'on entend dans certains des voix « féminines » qui ne sont pas toutes celles d'élèves attentives. S'il est interdit aux femmes d'enseigner, il ne semble donc pas interdit aux auteurs de revêtir les oripeaux d'un personnage féminin afin d'être mieux entendus par leur lectorat. Néanmoins, la parole féminine souffre d'un manque d'autorité, qu'il faut pallier. Or, quelle meilleure stratégie que de faire appel à la figure la plus éminente et la plus incontestable, à savoir la sainte Vierge ? C'est ce que fait Juan López de Salamanca, dans son *Libro de las Historias de Nuestra Señora* (1465-1468), dans lequel il met en scène un dialogue entre sa destinataire, Leonor de Pimentel, comtesse de Plasencia et la sainte Vierge, qui tient donc le rôle de l'enseignante. Il définit d'ailleurs lui-même la situation d'énonciation qu'il a créée :

> Será la escripta lectura por manera de fabla entre dos personas de sexu femenino, de las quales la una pregunta como disçípula afectuosa de aprender ; la otra, como maestra ganosa de enseñar e responder[5].

---

[4] Cécile Codet, « Edición de la Suma y breve compilación de cómo han de bivir y conversar las religiosas de Sant Bernardo que biven en los monasterios de la cibdad de Ávila de Hernando de Talavera, (Biblioteca del Escorial, ms. a.IV-29) », Memorabilia, 14, 2012, p. 1-57, plus particulièrement p. 54. « On ne peut nier que la façon la plus rapide et la plus profitable d'enseigner est d'agir, et de faire ce que l'on enseigne. C'est pourquoi, dans la mesure du possible, celle qui sera choisie comme maîtresse doit être telle qu'elle pourra confirmer par l'action ce qu'elle dit par la parole ».

[5] Juan López de Salamanca, *Libro de las historias de Nuestra Señora*, Arturo Jiménez Moreno (éd.), San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2009, p. 36. « Le texte lu prendra la forme d'un dialogue entre

Le *Libro*, outre qu'il fait intervenir une enseignante à l'autorité incontestable du fait de son origine divine, met donc en place une relation pédagogique exclusivement féminine, du moins dans l'espace de la construction littéraire, car il va de soi que López de Salamanca reste l'auteur des préceptes qu'il adresse à Leonor de Pimentel et à toutes ses lectrices potentielles.

Une femme peut-elle, cependant, enseigner à un homme ? C'est là un point problématique, comme le suggère Pedro de Luján, dans ses *Coloquios matrimoniales* (1550) : « mas a la clara quiero andar, aunque esto parece falta de seso, una mujer querer aconsejar a un hombre, porque comúnmente falta en nosotras[6] ». Malgré tout, c'est bien l'auteur de cette précaution oratoire – Doroctea – qui va jouer le rôle du conseiller conjugal, non seulement auprès de son amie Eulalia, mais aussi auprès du mari de celle-ci : Marcelo. À l'inverse de la sainte Vierge, Doroctea ne s'adresse donc pas seulement à un auditoire féminin, que ce soit sur l'axe intra-diégétique ou sur l'axe extra-diégétique, puisque le destinataire des *Coloquios* est un homme (don Juan Claros de Guzmán, comte de Niebla). Mais ces deux personnages transgressent-ils vraiment le précepte paulinien ? Ils enseignent, certes, mais dans des domaines bien particuliers (la Vierge se livrant, si l'on peut dire, à une autobiographie et Doroctea s'occupant d'affaires conjugales et domestiques), et surtout ils ne prennent la parole que dans un échange individuel, et pas devant une assemblée.

### *La fiction comme espace du magistère féminin ?*

Une femme qui enseigne à un groupe des savoirs universitaires : voilà qui serait réellement transgressif. Mais une telle figure peut-elle exister, ne serait-ce que dans la fiction ? Un personnage de femme savante et capable de prendre la parole devant une assemblée de sages connaît un certain succès à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ dans les lettres castillanes : la Doncella Teodor[7]. Esclave chrétienne, celle-ci a été instruite en toutes sciences par un maître qui se retrouve contraint de la vendre. Sa culture est alors perçue comme une valeur ajoutée, puisqu'elle fait augmenter le prix de vente au point que le sultan, qui désire l'acheter, souhaite d'abord savoir si le jeu en vaut la chandelle et va demander aux sages de son royaume de tester les connaissances de la jeune fille. Ceux-ci vont donc lui poser un certain nombre de questions, auxquelles elle va

deux personnes de sexe féminin, parmi lesquelles l'une pose des questions, étant une disciple désireuse d'apprendre, tandis que l'autre est une maîtresse disposée à enseigner et à répondre ».

6 Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*, Alonso Rallo Gruss (éd.), Séville, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, « Una galería de lecturas pendientes », 2010, p. 84. « Mais je veux avancer sans masque, bien qu'il semble que le fait qu'une femme veuille conseiller un homme relève d'un manque de jugeote, dans la mesure où nous en manquons habituellement ».

7 D'origine orientale, ce conte est connu en péninsule Ibérique depuis le XVIII^e^ siècle, mais il suscite un regain d'intérêt notable à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle, comme l'attestent les manuscrits et les éditions conservés, qui prouvent la popularité de ce personnage de femme savante au moment où les femmes bénéficiaient d'un accès accru à l'écrit et donc à la connaissance. Pour plus de précisions quant à la transmission du texte, on peut consulter l'édition mentionnée dans la note n° 8, p. 59 et suivantes.

bien entendu apporter la réponse adéquate. Cependant, si c'est bien un personnage féminin qui s'exprime, sa voix semble bien masculine, notamment quand elle définit ainsi la femme : « Arca de mucho bien y de mucho mal, imagen del hombre, bestia que nunca se harta[8] ». Le caractère potentiellement subversif du personnage de la *doncella* se voit donc grandement atténué, non seulement par son exil dans un univers oriental, mais également par la domestication de son discours. Comment accepter, en effet, autrement que dans la fiction, une femme capable de faire ainsi étalage de sa science devant une assemblée masculine ?

## Dans l'intimité de l'espace clos : un magistère aux multiples facettes

Dans la réalité, c'est donc dans l'espace clos du foyer ou du couvent, et devant d'autres femmes ou des enfants que le magistère féminin va pouvoir s'exprimer, encore que dans des domaines bien spécifiques. Juan Luis Vives lui-même reconnaît la légitimité de cet enseignement :

> Quando digo que la muger no debe mostrar ni alabarse que sabe mucho, más la diré que no debe enseñar ni tener escuela para enseñar hijos agenos […] excepto si en su casa quisiese enseñar a sus hijos o hermanos, lo qual no solamente otorgo, mas aún ruego, y esto quando tiene muy bien sabido qué es lo que enseña, porque otramente no es de otorgárselo[9].

Mais que pourra enseigner la mère – ou toute autre femme – à ses enfants ?

### *La mère et les premiers enseignements*

Il était d'usage que les enfants, filles ou garçons, restassent auprès de leur mère jusqu'à leur septième année, date à laquelle les enseignements dispensés

---

8 *Doncella Teodor*, dans Nieves Baranda et Víctor Infantes (éd.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, Madrid, Akal, 1995, p. 59-82, plus particulièrement p. 76. « Coffre de grands biens et de grands maux, image de l'homme, bête qui n'est jamais rassasiée ».

9 Juan Luis Vives, *Instrucción de la muger christiana*, *op. cit.*, p. 27. « Quand je dis que la femme ne doit ni faire montre d'un grand savoir ni s'en vanter, j'ajouterai qu'elle ne doit ni enseigner, ni avoir une école pour enseigner à des enfants qui ne sont pas les siens […] à une exception près, à savoir si elle souhaite enseigner chez elle à ses enfants ou à ses frères, ce que non seulement j'autorise, mais ce que je la prie même de faire, mais seulement quand elle connaît parfaitement ce qu'elle enseigne, car, si ce n'est pas le cas, il ne faut pas lui donner cette autorisation ». Cette citation prend tout son sens quand on la compare avec une remarque de la Doncella Teodor à la fin du conte : « sé yo en esto mucho más que vuestra alteza a mí ha visto, porque esto no es nada con lo que sé y podría bien hablar » (Nieves Baranda et Víctor Infantes (éd.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor*, *op. cit.*, p. 82). Traduction : « Dans ce domaine, je sais beaucoup plus de choses que ce que j'en ai montré à votre Altesse, car cela n'est rien en comparaison de ce que je sais et dont je pourrais longuement parler ». Il semblerait donc que la somme des savoirs acquis ait rendu la *doncella* orgueilleuse. Ce trait de caractère rappelle qu'elle est fille d'Ève : en effet, nombre d'auteurs associent, comme déclencheurs du Péché Originel, orgueil et désir de savoir féminin (voir, par exemple, Fernando Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1970, p. 158-159). La *doncella* est donc loin d'être un personnage « féministe » puisque, outre qu'elle transmet un discours masculin, elle arbore les défauts traditionnels que les moralistes craignaient de voir apparaître chez une femme savante.

aux deux sexes se différenciaient. On peut donc penser que la mère et les femmes de son entourage (et, *a fortiori*, les nourrices et gouvernantes) jouaient un rôle crucial dans la transmission aux enfants des premières connaissances. Celles-ci pouvaient être de plusieurs types, notamment en fonction du rang social de la famille concernée, même si les plus fondamentales concernaient le domaine religieux, les enfants devant connaître dès que possible les prières de base de la liturgie catholique et savoir se comporter à l'église. Cependant, la mère pouvait également enseigner à ses fils et à ses filles à lire, et éventuellement à écrire et à compter. La légitimité de cet enseignement féminin est attestée par les représentations picturales et sculpturales de sainte Anne enseignant à lire à la Vierge ou de celle-ci enseignant à lire à l'enfant Jésus. Ces représentations, présentes non seulement dans les lieux de culte, mais aussi dans les livres d'heures, contribuaient à normaliser un enseignement qui n'était que la prolongation de l'allaitement.

À sa petite fille, une mère pouvait néanmoins transmettre plus de choses qu'à ses fils, puisqu'elle devait lui apprendre, notamment, à gérer un ménage. C'est d'ailleurs l'un des rôles que l'auteur du *Carro de las donas* (1542) attribue particulièrement à la mère, alors qu'il tend à associer les deux parents dans le reste de l'éducation des filles :

> Agora vengamos a dezir cómo la deve la madre enseñar a regir la casa y a entender en la hazienda e servicio de sus padres, lo qual se deve hazer en distancia de tiempo, poco a poco, conforme a su edad e abilidad[10].

Cependant, derrière les murs protecteurs de la maison ou du couvent, les femmes pouvaient dispenser bien d'autres enseignements.

### *Un magistère artistique ?*

Aux arts ménagers que nous venons d'évoquer est traditionnellement associé un autre type d'activités : celles qui sont liées au travail du textile. Jugées comme particulièrement appropriées pour les femmes quelle que soit leur classe sociale, celles-ci permettaient d'éviter l'oisiveté et de faire preuve de charité ou d'obtenir un revenu supplémentaire en écoulant sa production. Tout laisse à penser que la broderie ou le filage, en tant que spécialités féminines, faisaient l'objet d'un enseignement de mère en fille ou, du moins, d'une transmission entre femmes, même si les textes ne précisent pas quelle était l'identité de l'enseignant[11]. Le travail en commun de la laine ou du lin pouvait aussi être le

---

[10] Carmen Clausell Nácher, *Carro de las donas (Valladolid, 1542) : estudio preliminar y edición anotada*, Barcelone, Université autonome de Barcelone, vol. 2, 2004, p. 78. [En ligne. Url : http://www.tesisenred.net/TDX-0608105-110729/index_cs.html]. « Venons-en maintenant à dire comment sa mère doit lui apprendre à gouverner sa maison et à prendre sa part dans la gestion du domaine et le service dû à ses parents, ce qui doit être fait au fil du temps, peu à peu, en fonction de son âge et de son habileté ».

[11] Le *Carro de la donas*, par exemple, se contente de citer en exemple une impératrice qui proclame elle-même : « Yo hago a mis hijas hilar y labrar, coser y hazer cosas de manos » (*ibid*., p. 73). Traduction : « je fais en sorte que mes filles filent et tissent, cousent et fassent d'autres travaux manuels ». De

prétexte à d'autres types d'enseignements, touchant notamment à divers aspects de la culture populaire, allant des recettes pour soigner telle ou telle maladie aux dernières chansons à la mode.

Selon José Miguel Lorenzo Arribas, les femmes ont ainsi joué un rôle important dans la transmission des mélodies et des techniques musicales. Les couvents, par exemple, sont le lieu d'un véritable magistère féminin en matière de musique, dans la mesure où les *cantoras* étaient chargées, non seulement, de chanter les offices, mais également de transmettre leur art à un groupe de religieuses distinguées pour leurs aptitudes musicales. Ces dernières n'étaient cependant pas les uniques destinataires du magistère de la maîtresse de chant, puisque les jeunes filles de familles aisées qui venaient au couvent pour y être éduquées pouvaient également bénéficier de son enseignement[12].

*Un magistère médical ?*

Expertes dans certains domaines artistiques, les femmes pouvaient également l'être dans le domaine pharmaceutique – responsables de la santé des membres de leur foyer, elles se devaient de maîtriser les propriétés des plantes – mais également dans le domaine de la gynécologie et de l'obstétrique. Ces derniers faisaient l'objet d'une transmission exclusivement féminine, du moins jusqu'au début de l'Époque Moderne : une commère acquerra son art « platicando y conversando con otra experta comadre[13] ». L'obstétrique reste cependant une médecine de seconde zone, un art manuel bien différent de la médecine que l'on enseignait à l'Université[14], tout comme la musique pratiquée par les femmes se distingue de la musique théorique enseignée dans le cadre du *quadrivium*. Dans les deux cas, le magistère féminin est donc cantonné à des matières considérées comme mineures.

Pour être socialement acceptable, il semble donc que l'enseignante doive se limiter à certaines matières, à certaines situations d'enseignement (s'adressant, par exemple, à un public féminin ou enfantin) et à certains lieux, l'espace public et les « assemblées » lui restant, en théorie, interdits. Que se passe-il quand ces règles sont transgressées, quand on tente de déplacer ces bornes ?

---

même, l'*Instrucción de la muger christiana* précise, à propos d'Isabelle la Catholique : « quiso que todas quatro supiesen hilar, coser y labrar » (Juan Luis Vives, *Instrucción de la muger christiana*, *op. cit*., p. 12). Traduction. : « elle voulut que toutes les quatre, elles sachent filer, coudre et tisser ». Est-ce que la reine ou l'impératrice ont enseigné elles-mêmes à leurs filles à broder ? C'est là un point que les textes ne précisent pas.

12 José Miguel Lorenzo Arribas, « Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 16, 2002, [En ligne, mis en ligne le 20 mars 2003, Url : http://clio.revues.org/index179.html]. Article non paginé. La référence est tirée du paragraphe 21.

13 Damián Carbón, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Daniel García Gutiérez (éd.), Saragosse, ANUBAR ediciones, 2000, p. 21. « En pratiquant son art et en parlant avec une autre commère expérimentée ».

14 *Ibid*., p. 12.

## Hors du foyer ou du monastère, quelle place pour le magistère féminin ?

Nous l'avons vu : l'écriture permet la mise en scène de l'enseignement féminin. Cette modalité de transmission du savoir, qui permet d'entrer en contact avec un large public tout en présentant moins de risques que la prise de parole, est celle que vont choisir quelques figures féminines à la fin du Moyen Âge.

### *L'écriture : une modalité acceptable de la parole publique féminine*

À la fin du XVe siècle, deux femmes prennent la plume en Espagne, toutes deux depuis leur couvent : Isabel de Villena et Teresa de Cartagena. Cette dernière fut d'autant plus contrainte à s'exprimer à l'écrit qu'elle était atteinte de surdité, ce qui la condamnait également au mutisme. Dire que l'*Arboleda de enfermos* (a. 1480) est destinée à enseigner est, à notre avis, inexact, dans la mesure où il s'agit avant tout d'une réflexion personnelle sur la maladie et ses vertus. Néanmoins, l'auteur n'en représente pas moins un jalon important dans la revendication du droit des femmes à s'exprimer sur des sujets jugés hors de leur portée puisque, alors que certains songeaient à l'accuser de plagiat en estimant qu'une telle œuvre ne pouvait sortir d'une plume féminine, elle affirme, dans l'*Admiración operum Dey*, son second traité :

> manifiesto es que más a mano viene a la hembra ser eloquente que no ser fuerte, e más onesto la es ser entendida que no osada, e más ligera cosa le será usar de la péñola que del espada[15].

Par ailleurs, l'aura dont a joui la figure de Christine de Pizan[16] montre, nous semble-t-il, que l'écriture était décidément considérée comme une voie acceptable du magistère féminin. Bien entendu, l'éducation transmise par l'auteur de la *Cité des dames* et du *Livre des Trois Vertus* n'est nullement subversive par rapport à la morale dominante. Mais, cette fois, c'est bien une main féminine qui manie la plume, et non une main masculine qui crée un personnage féminin pour exprimer ses idées. Entre l'écriture et l'enseignement public, il y a, cependant, encore un pas à franchir.

### *L'Humanisme : une ouverture pour la femme enseignante ?*

La cour de Castille semble donner l'occasion à certaines femmes de franchir ce pas à la fin du XVe siècle. C'est, par exemple, le cas de Beatriz Galindo, surnommée « La Latina », qui fut la professeure de latin d'Isabelle la

---

15 Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, Lewis Joseph Hutton (éd.), *Anejos del boletín de la Real Academia Española*, XVI, 1967, p. 120. « Il est manifeste qu'il est davantage à la portée d'une femme d'être éloquente que d'être forte, et qu'il est plus honnête pour elle d'être intelligente que d'être courageuse, et qu'il lui est plus facile de manier la plume que l'épée ».

16 Le *Livre des Trois vertus* (1405) a en effet été traduit deux fois en portugais : une première fois au milieu du XVe siècle, et une deuxième fois en 1518, cette dernière traduction faisant d'ailleurs l'objet d'une impression sous le titre *Espelho de Cristina*. Un exemplaire de la traduction effectuée au milieu du XVe siècle se trouvait par ailleurs probablement dans la bibliothèque d'Isabelle la Catholique.

Catholique et de ses filles, et probablement l'auteur d'au moins deux traités dont il ne reste que les titres : *Comentarios de Aristóteles* et *Notas sabias sobre los antiguos*. Figure novatrice en tant qu'enseignante, elle s'adapte néanmoins parfaitement au moule traditionnel de la condition féminine, puisqu'elle fonda notamment une école destinée à l'éducation des jeunes filles pauvres et un couvent hiéronymite où elle se retira à la fin de sa vie[17].

D'autres, comme Juana de Contreras ou Luisa de Medrano, ont pu donner des conférences ou des cours à l'Université de Salamanque[18] (qu'avaient peut-être fréquentée, entre autres, Teresa de Cartagena et Beatriz Galindo). Les noms ne manquent pas, et les cours d'Isabelle la Catholique et de Charles Quint ont permis de former un certain nombre de *puellae doctae* qui conjugueront au féminin l'érudition humaniste. Toutes, cependant, n'ont pas été enseignantes, loin de là, et la plupart sont restées de brillantes élèves avec lesquelles l'humaniste Lucio Marineo Sículo aimait à débattre[19]. De plus, l'enseignement reste le plus souvent une activité occasionnelle, et nullement une profession. Ainsi, Francisca de Nebrija donnait, certes, des cours à l'Université d'Alcalá, mais c'était pour remplacer son père[20].

### *Illusions et désillusions d'un déplacement*

Difficile, donc, de se faire une place en tant qu'enseignante, comme en témoigne le cas de Luisa Sigea qui, malgré son érudition[21], ne parvint pas à retrouver une place de préceptrice après avoir quitté le service de l'infante Marie

---

17 Elizabeth Teresa Howe, *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*, Burlington, Ashgate, 2008, p. 45.

18 María Milagros Rivera Garretas, « Las prosistas del humanismo y del renacimiento (1400-1550) », dans Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), IV. La literatura escrita por mujer (de la Edad Media al s. XVIII), Iris María Zavala (dir.), Madrid, Anthropos, Dirección general de la mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 83-129, plus particulièrement p. 125-127.

19 María Isabel del Val Valdivieso évoque ainsi « María Pacheco, hija del conde de Tendilla y mujer de Juan de Padilla, que conversaba con Lucio Marineo Sículo sobre asuntos relativos al saber », dans María Isabel del Val Valdivieso, « Isabel la Católica y la educación », *Aragón en la Edad media*, 19, 2006, p. 555-562, plus précisément p. 561. Traduction : « María Pacheco, fille du comte de Tendilla et femme de Juan de Padilla, qui conversait avec Lucio Marineo Sículo sur des sujets relatifs au savoir ».

20 María Milagros Rivera Garretas, « Las prosistas del humanismo y del renacimiento (1400-1550) », *op. cit.*, p. 129.

21 Nieves Baranda dit en effet de ce personnage: « Su fama tiene antecedentes muy antiguos, porque ya en vida era mencionada por otros eruditos y después de su temprana muerte en 1560 (con unos 38 años), su nombre pasó rápidamente a los repertorios de mujeres sabias, donde se repitió una y otra vez hasta convertirse en la erudita española del Renacimiento por excelencia. », Nieves Baranda Leturio, « De investigación y bibliografía. Con unas notas documentales sobre Luisa Sigea », *Lemir*, 10, 2006, [En ligne, sous forme de fichier PDF, Url : http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-invesitigacion-y-bibliografia-con-unas-notas-documentales-sobre-luisa-sigea/], p. 2 de la source électronique. Traduction : « Sa réputation remonte à loin, puisque de son vivant, elle était déjà mentionnée par d'autres érudits et après sa mort précoce en 1560 (à 38 ans environ), son nom fut rapidement inclus dans les répertoires de femmes savantes, où il reparut de multiples fois, jusqu'à ce que Sigea devienne l'érudite espagnole de la Renaissance par excellence ».

de Portugal, et donc à vivre de son enseignement. C'est, du moins, ce que suggèrent certaines de ses lettres :

> [L. Bourdon] afirma que de entonces en adelante la situación económica de Luisa Sigea fue muy limitada, porque vivió retirada en Burgos desde 1555 y, a pesar de pretenderlo, no pudo acceder al servicio cortesano más que brevemente. Sus cartas a María de Hungría (1557) para que la aceptara a su servicio en Valladolid ; a Felipe II, ofreciéndose para su nueva esposa (1559) ; a Honorato de Juan, preceptor del príncipe Carlos (1559) ; o al Obispo de Limoges, Sébastien de l'Aubespine (¿ 1560 ?), para que mediara a su favor, parecen apuntar a un estado de necesidad económica y de tristeza que desembocó en su muerte. La carta a Juan de Avellaneda (septiembre de 1560), donde expresa su alejamiento y su falta de gusto por el estudio, termina por rematar ese perfil de abandono erudito y desengaño[22].

Il convient enfin de remarquer que toutes ces *puellae doctae* sont considérées par les auteurs de l'époque comme des exceptions à leur sexe. La Renaissance espagnole a donc offert à l'enseignement féminin une place et une certaine reconnaissance publique à travers le parcours de certaines femmes. Néanmoins, cette place reste minime, et de l'ordre de l'exception : si l'on accepte le magistère féminin, c'est dans un univers où la parole masculine reste largement majoritaire. Ainsi, les domaines traditionnellement réservés au magistère masculin restent relativement peu accessibles pour le magistère féminin, tandis que les prérogatives féminines sont mises à mal par l'intromission de plus en plus fréquente des hommes. En témoigne le cas de l'obstétrique : Damián Carbón, dans son *Libro del arte de las comadres o madrinas*, déplore ainsi les défauts de la formation orale entre femmes et s'institue professeur en écrivant un manuel destiné à former les sages-femmes[23].

### *Conclusion*

À la timide intrusion des femmes dans les domaines habituellement réservés à l'enseignement masculin répond donc un mouvement similaire de la part des autorités médicales envers le magistère des sages-femmes. Celles-ci se verront ainsi peu à peu dépouillées de leur art et reléguées, du moins en théorie, à des rôles subalternes. Au contraire, l'acceptation sociale d'un enseignement

---

[22] *Ibid*., p. 3 de la source électronique. « L. Bourdon affirme qu'à partir de ce moment-là les possibilités économiques de Luisa Sigea fut très limitées, car elle vécut retirée à Burgos à partir de 1555, et, bien qu'elle y aspirât, elle ne put prendre part au service de la cour que de façon temporaire. Ses lettres à Marie de Hongrie (1557) pour qu'elle l'accepte à son service à Valladolid, à Philippe II, lui proposant d'entrer au service de sa nouvelle épouse (1559), à Honorato de Juan, précepteur du prince Charles (1559), ou à l'évêque de Limoges, Sébastien de L'Aubespine (1560 ?), pour qu'il intervienne en sa faveur semblent indiquer un état de nécessité et de tristesse qui mena à sa mort. La lettre à Juan de Avellaneda (1560), où elle exprime son éloignement des études et son manque de goût pour elles, couronne finalement ce profil d'abandon érudit et de désillusion ». Signalons toutefois que d'autres sources citées par Nieves Baranda tendent à prouver que la situation économique de Luisa Sigea était en réalité plutôt enviable, notamment grâce à son mariage. La raison de sa tristesse ne serait donc pas tant le manque de moyens que le manque de reconnaissance.

[23] Damián Carbón, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, *op. cit.*, p. 11.

féminin égal, en termes de forme et de contenus, à l’enseignement masculin, sera beaucoup plus lente. Ce n’est en effet qu’au XIX^e^ siècle que les familles de la bourgeoisie jugeront peu à peu convenable pour leurs filles de devenir institutrices, et encore cette fonction sera-t-elle davantage envisagée comme un prolongement des attributions maternelles que comme une véritable profession.

Ainsi, entre 1450 et 1550 en Espagne, le magistère féminin gagne indiscutablement en importance, puisqu’il quitte les espaces clos et plus ou moins confidentiels des couvents et des foyers pour s’afficher dans l’espace public par excellence : la cour. Néanmoins, toujours considéré comme exceptionnel, il ne saurait occuper d’autre place que celle de la marge, à une époque où l’enseignement se conjugue avant tout au masculin.

## Bibliographie

*Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1998.

BARANDA LETURIO Nieves, « De investigación y bibliografía. Con unas notas documentales sobre Luisa Sigea », *Lemir*, 10, 2006, [En ligne, sous forme de fichier PDF. Url : http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-invesitigacion-y-bibliografia-con-unas-notas-documentales-sobre-luisa-sigea/].

BARANDA LETURIO Nieves et INFANTES Víctor (éd.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, Madrid, Akal, 1995.

CARTAGENA Teresa de, *Admiración operum Dey*, Lewis Joseph Hutton (éd.), *Anejos del boletín de la Real Academia Española*, 16, 1967.

CARBÓN Damián, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Daniel García Gutiérez (éd.), Saragosse, ANUBAR ediciones, 2000.

CODET Cécile « Edición de la *Suma y breve compilación de cómo han de bivir y conversar las religiosas de Sant Bernardo que biven en los monasterios de la cibdad de Ávila* de Hernando de Talavera, (Biblioteca del Escorial, ms. a.IV-29) », *Memorabilia*, 14, 2012, p. 1-57.

CLAUSELL NÁCHER Carmen, *Carro de las donas (Valladolid, 1542): estudio preliminar y edicion anotada*, Barcelone, Université autonome de Barcelone, vol. 2, 2004.
[En ligne, Url : http://www.tesisenred.net/TDX-0608105-110729/index_cs.html].

HOWE, Elizabeth Teresa, *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*, Burlington, Ashgate, 2008.

LÓPEZ DE SALAMANCA, Juan, *Libro de las historias de Nuestra Señora*, Arturo Jiménez Moreno (éd.), San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2009.

LORENZO ARRIBAS, José Miguel, « Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 16, 2002, [En ligne, mis en ligne le 20 mars 2003, Url : http://clio.revues.org/index179.html]. Article non paginé.

LUJAN, Pedro de *Coloquio matrimoniales*, Alonso Rallo Gruss (éd.), Séville, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coll. « Una galería de lecturas pendientes », 2010.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Fernando, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1970.

RIVERA GARRETAS, María Milagros, « Las prosistas del humanismo y del renacimiento (1400-1550) », dans *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), IV. La literatura escrita por mujer (de la Edad*

*Media al s. XVIII)*, Iris María Zavala (dir.), Madrid, Anthropos, Dirección general de la mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 83-129.

VAL VALDIVIESO, María Isabel « Isabel la Católica y la educación », *Aragón en la Edad media*, 19, 2006, p. 555-562.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer christiana* [*Institutione foeminae christianae*, 1528], trad. Juan Justiniano, Madrid, imprenta de don Benito Cano, 1793.

# Vulnérabilité *queer* à l'Université : l'éternelle lutte contre la Norme

Jordi MEDEL-BAO

*Université Lumière Lyon 2 – LCE*

Le présent article a pour objectif principal de répondre à la question de savoir comment nous, activistes *queer*, et pourtant sujets à un positionnement de vulnérabilité dans les cadres de productions universitaires, pouvons lutter contre la Norme. Pour commencer, nous voudrions définir le mot *queer* en tant que mot-clé de l'intitulé de ce texte. Évidemment, notre propos n'est pas de faire ici une analyse étymologique du mot, mais simplement d'en donner une définition et de justifier l'utilisation du terme en anglais. Les traductions en espagnol et en français donnent les résultats suivants ; en espagnol, tout d'abord :

> 1. extraño, raro, excéntrico; de carácter cuestionable, dudoso, sospechoso; sin suerte, atolondrado, sentirse al borde del desmayo (*feel queer*) ; borracho ; homosexual (especialmente en un hombre) ; in Q. Street (en dificultad, en deuda, de mala reputación). // 2. homosexual. // 3. echar a perder, roto[1].

En français, donner une définition du terme se révèle être également difficile. Le réflexe a récemment été pris de consulter le dictionnaire français-anglais pour y constater que "*queer*" a pu dire quelque chose comme « "sale pédé" et par extension "bizarre, étrange"[2] ». Ce mot serait donc traduit par : étrange, curieux, pédé, drôle de type.

Si l'on utilise l'une de ces définitions, on perd une nuance de sens. On pense alors que la meilleure option est de maintenir le mot en anglais, bien que l'utilisation du mot *queer* en espagnol ou français entraîne la perte de sa force performative d'insulte. D'un autre côté, en l'utilisant couramment dans les domaines de l'activisme et de la théorie gay et lesbienne, nous nous insérons à l'intérieur d'un courant plus ou moins reconnu dans nos pays qui a décidé d'importer le terme et de l'utiliser tel quel dans notre sous-culture. En même temps, ce dernier nous situe dans une position de reconnaissance avec une communauté qui,

---

[1] *Concise Oxford English Dictionnary*, cité dans Juan Vicente Aliaga, « ¡ Boom ! Implosión y explosión de las identidades en la política y el arte contemporáneos », *Reverso 2*, été 2000, p. 40.

[2] Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones ; Politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

> bien que privée d'un sol ou d'un lieu à l'intérieur des frontières géopolitiques actuelles, a eu et a une force spécifique dans le domaine anglo-saxon ; et à la fois elle nous situe dans une position de bannissement, d'une certaine extériorité à nos cultures nationales, dans lesquelles nous sommes exilés[3].

La dernière raison pour laquelle nous conservons l'usage du mot anglais ressortit à la question du genre, parce qu'il peut se rapporter aux sujets masculins et féminins, et, par extension, à chacun des genres existants ou à venir. Il représente tant les gays et les lesbiennes que de nombreuses autres figures identitaires construites dans cet espace marginal. C'est ce que nous nommerons « sexualités périphériques », terme qui inclut à l'intérieur du concept tout ce qui s'approche du cercle de la sexualité « normale », et qui exercent leur droit de proclamer leur existence.

Une communication est une pratique textuelle qui doit assumer la tension du texte dans ses liens avec les agents sociaux (races, sexes, genres...). Si on perd de vue cette tension, on peut faire un bon travail intellectuel mais on est sûr de perdre la pratique intellectuelle et politique. Pour politiser les disciplines universitaires, il faudrait les réviser sous la focalisation des pratiques culturelles venues des marges : études post-coloniales, les féminismes et le post-féminisme, les études ethniques, les *queer*… Bien évidemment cette opération implique de cesser de défendre exclusivement l'universel blanc masculin hétérosexuel et de faire trembler ses privilèges épistémologiques, ses cases disciplinaires et ses universités *straight*. Il faut impérativement s'éloigner d'une approche subjective réflexive qui a comme centre un sujet neutre, non genré, non marqué par la classe ou la race : enfin universel et blanc. Pour utiliser comme exemple le genre, il faudrait tenir compte « des identités de genre dissonantes (entendez les lesbiennes, les fem*, les gouines, les *butch**, les folles, les gouins*, les transgenres, les transexuel(le)s, les bear*, les drag queen, drag king*, bref le reste du monde)[4] ».

Se positionner comme individu *queer* implique d'être indiscipliné et d'adopter comme perspective de travail une position constructiviste plus ou moins radicale qui, pour utiliser un mot de Jacques Derrida, déconstruit la conception du langage, de la culture et les identités. Cette focalisation a pour objectif d'arriver à des niveaux de compréhension du social qui nous permettront d'identifier les relations de domination tout en se rendant capable de les modifier, de les contrarier. Le geste *queer* manipule les disciplines existantes en renonçant à l'autorité disciplinaire. L'infidélité à l'Académie réside surtout dans le fait de ne pas s'adresser uniquement à ses pairs dans un langage connu d'eux seuls ou qui

---

[3] David Córdoba, « Teoría *Queer* : Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad », dans David Córdoba, Javier Sáez, Paco Vidarte (eds.), *Teoría Queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 24. Cette traduction a été faite par l'auteur de cet article.

[4] Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques (Queer Zones 2)*, Éditions La fabrique, 2005, p. 20. « *Fem : lesbiennes « féminines » ; butch : lesbiennes 'masculines' ; gouins : pédé à identification lesbienne, drag king : inverse de la drag queen ; bear : par leur pilosité et leur et embonpoint, certains gays s'identifient comme bear (nounours) en réaction contre le « body fascism » du corps parfait et musclé qui est devenu le modèle dominant dans la culture gay actuelle ».

pourrait être le langage commun à une discipline. Il s'agit d'une redéfinition du destinataire des analyses et de la critique, qui n'est plus la communauté des experts, et qui correspond à une volonté d'intrusion dans l'espace public qui n'est pas sans arrière-pensée politique. Nous sommes d'accord avec Marie-Hélène Bourcier quand elle explique qu'il « faudrait plutôt parler de dé-disciplinarisation. Il s'agit de parasiter les disciplines existantes, de mettre en péril leur stabilité et la conception du sujet humaniste ou universaliste qu'elles continuent de présupposer. Il s'agit de refuser le pouvoir de la discipline[5] ».

Les études *queer* montrent que les disciplines reposent la plupart du temps sur des conceptions ontologiques de l'homme et de la femme, qu'elles s'articulent sur la différence sexuelle, qu'elles sont le produit d'un régime épistémologique hétérosexuel qui aboutit logiquement à exclure les sujets et les objets d'études *queer* du champ universitaire et des savoirs en général. Dans ce contexte, la posture *queer* consiste à développer des pratiques de resignification anti-hégémonique, anti-normative pour définir des espaces de résistance à ce régime de savoir qui est aussi un régime de la « normalité ». Cette possibilité de resignification des positions désignées comme abjectes vaut bien sûr pour l'espace universitaire et académique. Mais comment procéder ?

Pour répondre à cette question nous prendrons comme point de départ l'œuvre de Judith Butler : *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*[6] (en particulier les chapitres « Ne-pas-penser, au nom du normatif » et « L'appel à la non-violence »), et nous proposerons un développement sur la réception que nous faisons de son discours.

Les travaux de Judith Butler questionnent la manière dont les présupposés normatifs déterminent ce qui compte comme humain, ce qui est vivable, légitime et reconnaissable. La pensée de Butler nous invite à faire une analyse critique de la construction des catégories normatives, promues à la fois comme idéaux et comme sujets de la politique. Pour résister aux présupposés normatifs qui déterminent ce qui compte comme humain et ce qui est étranger, non-humain et invivable, Judith Butler propose un travail de réorientation de la politique, à gauche, afin de prendre en compte la vulnérabilité et la précarité comme terrain de réflexion et d'action. Nous proposons une réponse centrée sur le déplacement du concept de *Norme* vers l'analyse des cadres normatifs qui la produisent. Ce déplacement permet de repenser les mouvements politiques et leurs applications en utilisant en arrière-plan théorique les concepts de *performance*[7] et de *performativité* auxquels viennent s'ajouter ceux de *vulnérabilité* et de *précarité*.

Arrivé à ce point, nous sommes obligé d'ouvrir une brève parenthèse pour marquer la différence entre performativité et performance et leur relation avec les

---

5 *Ibid*., p. 28.

6 Traduction de l'ouvrage de Judith Butler, *Frames of war: when is life grievable ?*, Verso Books, 2009.

7 Voir l'ouvrage de Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, New York, 1999.

concepts de précarité et de vulnérabilité. La performativité est la répétition de la norme accompagnée d'une dissimulation des traces des constructions répétitives et qui, pourtant, comporte régulation et constriction. En revanche, la performance c'est un faire (ou plutôt un refaire) qui implique – ou pas – une conscience de cette particularité. Néanmoins, la performance peut servir à révéler et à répondre à l'opération normative de la performativité dans le domaine du social. Ainsi, être performant implique de s'éloigner, à répétition, de la norme. Par conséquent, plus on est performant, plus on est précaire, et plus on est précaire, plus on est sensible à la vulnérabilité sociale. Les mécanismes du cadrage opèrent la classification des vies selon qu'elles sont reconnaissables ou pas. C'est bien parce que ce que nous ressentons est conditionné par des cadres servant à soutenir une certaine « hégémonie de la vie » que nos interprétations et nos actions sur le monde se font sur un mode différentiel où des vies sont « pleurables » et d'autres pas. C'est la possibilité et l'impossibilité de deuil qui classe d'une manière différenciée les vies et les populations qui sont jugées comme étant dignes d'être pleurées, dès lors considérées comme vivantes et à protéger, et celles qui ne le sont pas, et pour le coup sont considérées comme mortes, voire menaçantes, et sont sacrifiées au nom de la protection de la vie des autres.

Le recours au concept de vulnérabilité nous a particulièrement interpellé. En effet, pour répondre aux questions posées, Judith Butler[8] a mis en avant la proposition de Tariq Modood qui prône « une conception substantielle de la citoyenneté[9] » basée sur un échange et définissant par un ensemble dynamique et interactionnel le droit et le statut du citoyen en devenir. De cette manière, l'inclusion civique ou encore la préexistence de la citoyenneté sont dépassées au profit d'une perpétuelle renégociation des statuts et des termes de la reconnaissance.

Mais comment transposer ce raisonnement dans notre univers universitaire et nos pratiques de recherche et d'enseignement ? La reprise de la proposition de Tariq Modood par Judith Butler dans son raisonnement sur la non-violence comme « appel éthique » a questionné nos manières de faire de la recherche et de construire notre relation avec les sujets liés à notre enquête. De quelle manière nous positionnons-nous face aux autres ? Quelle part leur laissons-nous dans la production des données ? Quels discours produisons-nous sur leurs pratiques ? Quelle attention portons-nous à la vulnérabilité de leur vie ainsi qu'à la nôtre ?

Répondre à ces questions permet de comprendre les possibilités et les finalités des actions violentes dans lesquelles nous nous inscrivons. Nos propos font état de nos positionnements défendus au travers de notre sujet de thèse ou encore dans nos pratiques d'enseignement. Autrement dit, il s'agit de se demander de quoi ont besoin ces autres que nous mobilisons et de quoi nous

---

8 Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010, p. 135.

9 Tariq Modood, « A Basis for and Two Obstacles in the Way of a Multiculturalist Tradition », *British Journal of Sociology*, Vol. 59, n° 1, 2008, p. 49.

avons besoin pour répondre à la question de la manière dont nous pouvons les entendre et répondre à leurs déclarations et à leurs besoins[10]. Il nous semble que cette possibilité peut être comprise dans les conditions qui allient ressources personnelles et cadres de production, rendant possible cette mise en scène. Mais comment se révéler comme un être lié aux autres et l'intégrer dans sa démarche de recherche ? Quelles sont, selon nos expériences, les prémisses de ces possibilités ?

Si la considération des conditions de production et des cadres est nécessaire, il nous semble que quelque chose se joue au niveau du sujet. En ce qui nous concerne, ces questions nous intéressent et nous interpellent parce que nous nous sentons en tension et en conflit avec les cadres de production universitaires et en même temps dans une position vulnérable. Nous comprenons cette tension comme provenant de l'activisme *queer*, qui décadre et nous décadre en tant que chercheur lorsque nous sommes dans notre univers professionnel, qui ne nous installe pas à notre place. L'inverse, c'est-à-dire le décadrage de l'activisme par la présence de dispositions professionnelles est aussi valable et entretient cette tension. Nous situons l'emplacement du conflit à l'intérieur du chercheur lui-même. Parce que ses cadres de référence et d'action sont multiples (multidimensionnels) et non unifiés, ceux-ci s'entrechoquent et créent des compartimentages, des disjonctions et des distorsions inédites permettant d'aménager des espaces de pensée et des idées qui remettent en question le fonctionnement normatif habituel. Si le chercheur est multiple, c'est bien l'idée d'unification des mouvements théoriques – et affectifs – qui le traverse, comme le sous-entend notre raisonnement.

Autrement dit, c'est parce qu'il existe cette tension que nous nous présentons comme des chercheurs en crise et envisageons, à travers les conflits des cadres activiste et universitaire, de travailler à surmonter le présupposé du différentiel existant entre chercheur et profane, parole universitaire et parole du profane. Le discours et les écrits de Judith Butler nous conduisent à nous interroger sur la mise en place de l'égalité et la construction d'une relation éthique entre le chercheur et les sujets mobilisés ou liés à la recherche. En accord avec Judith Butler, la proposition est que la mise en avant d'une précarité partagée passant par la lutte contre la violence d'État et ses cadres normatifs, servent à la mise en question du cadre de production des recherches par lequel « la blessabilité est faussement et inégalement distribuée[11] ».

Enfin, comme l'écrit Tariq Modood repris par Judith Butler : « Être citoyen, de même qu'être tout juste devenu citoyen, c'est avoir le droit non seulement d'être reconnu, mais de débattre des termes de la reconnaissance[12] ».

---

[10] Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil, op. cit.*, p. 172.

[11] *Ibid.*, p. 175.

[12] Tariq Modood, « A Basis for and Two Obstacles in the Way of a Multiculturalist Tradition », *British Journal of Sociology, op. cit.*, p. 49.

En conséquence, en tant que membre identifié de la communauté universitaire et en tant qu'activiste *queer*, nous avons le droit, voire le devoir, d'essayer de faire émerger de nouvelles pratiques de recherche pour éviter toute discrimination de race, de religion, de classe, de genre ou de toute autre catégorie normée prédéfinie par la violence d'État.

## Bibliographie

ALIAGA, Juan Vicente, « ¡ Boom ! Implosión y explosión de las identidades en la política y el arte contemporáneos », *Reverso 2*, été 2000, p. 35-49.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones : Politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Editions Amsterdam, 2006.

__, *Sexpolitiques (Queer Zones 2)*, Paris, Éditions La fabrique, 2005.

BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.

__, *Gender Trouble, Feminism and the subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999.

CÓRDOBA, David, « Teoría Queer : Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad », dans CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 21-66.

MODOOD, Tariq, « A Basis for and Two Obstacles in the Way of a Multiculturalist Tradition », *British Journal of Sociology*, vol. 59, n° 1, 2008.

# Thomas Bernhard pas à sa place : « Un auteur capricieux »

Adrien BESSIRE

*Université de Rouen – ERIAC*

Si Thomas Bernhard n'est pas à sa place, c'est tout d'abord par sa biographie : enfant illégitime, l'auteur autrichien est né en Hollande en 1931. Il a été élevé par ses grands-parents[1]. Mais c'est aussi qu'il refuse de tenir sa place d'écrivain autrichien. Il refuse d'être un auteur subventionné, au service de l'État. Il préfère au contraire être le trouble-fête, celui qui crache dans la soupe. En Autriche, comme sa compatriote Elfriede Jelinek, il est accusé d'être « celui qui salit le nid » (*Nestbeschmutzer*). En mars 1968, il reçoit le Petit Prix National de Littérature. Dans son discours, il qualifie l'État autrichien de « chose condamnée en permanence à l'échec », de « magasin des accessoires où tout est interchangeable[2] ». Dans sa dernière pièce, *Heldenplatz*, les Autrichiens, ce sont « six millions et demi de débiles[3] ». Dans son testament, il souligne expressément qu'il ne veut rien avoir à faire avec l'État autrichien[4].

Dans son œuvre, les catégories, en particulier les genres littéraires ne sont pas non plus à leur place. Le récit *Watten*[5], publié du vivant de Bernhard, est une « œuvre posthume » (*ein Nachlass*). Le roman *Alte Meister*[6] a pour sous-titre « comédie » (*Komödie*)[7], au contraire la pièce *Elisabeth II*[8] n'est « pas une

---

1 Voir l'autobiographie de Thomas Bernhard (Thomas Bernhard, *Die Autobiographie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004) et la biographie de Hans Höller : Hans Höller, *Thomas Bernhard. Une vie*, Claude Porcell, (trad.), Paris, L'Arche, 1994, p. 24 s.

2 Hans Höller retrace brièvement la série de scandales qui ont jalonné la carrière littéraire de Thomas Bernhard. Voir Hans Höller, *op. cit.* p. 14-15. Hans Höller cite Thomas Bernhard d'après Thomas Bernhard, *Ténèbres*, Paris, Maurice Nadeau, 1986, p. 43 s.

3 Ce passage, prononcé par un des personnages de la pièce, ainsi que d'autres passages du même type, publiés hors de leur contexte par la presse conservatrice autrichienne, avant la création de la pièce, ont provoqué un grand scandale en Autriche. Voir Thomas Bernhard, *Place des Héros*, p. 91. Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, p. 89 : « sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige ».

4 Hans Höller, *op. cit*., p. 7.

5 Thomas Bernhard, *Watten. Ein Nachlass*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969. *Watten*, dans Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*, Jean-Claude Hémery et Éliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1987, 436 p.

6 Thomas Bernhard, *Alte Meister: Komödie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

7 En 2015, le metteur en scène Dusan David Parízek adapte le roman pour la scène au Volkstheater de Vienne, en le mettant en scène justement comme une comédie. Voir : Margarete Affenzeller, « "Alte Meister" : Hosen runter im Kunsthistorischen Museum », dans *Der Standard*, 20 octobre 2015.

comédie » (*keine Komödie*). Une de ses nouvelles s'intitule *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (« Est-ce une tragédie ? Est-ce une comédie ? »)[9]. Et dans le très court récit *Empfindung*[10] il est question d'un auteur à succès qui n'a de succès que parce qu'il a l'honnêteté de toujours faire passer ses comédies pour des tragédies (et inversement).

En tant qu'auteur dramatique, il refuse de s'en tenir à sa place, à sa fonction d'auteur dramatique : celle d'écrire. Et il empiète sur le domaine de la mise en scène. Il entend contrôler les mises en scène de ses pièces, et décider dans quels théâtres ils seront joués, quels metteurs en scène les mettront en scène et quels acteurs les joueront. Pour autant, il ne va pas non plus jusqu'à mettre en scène ou jouer ses pièces lui-même. Alors même qu'il a fait des études comme acteur et metteur en scène, au Mozarteum à Salzbourg, entre 1955 et 1957. Il a été vu dans plusieurs rôles dans le cadre de ces études : le rôle du père dans *Der junge Gelehrte* (« Le jeune savant ») de Lessing, le rôle du coryphée dans *Antigone* d'Anouilh, le rôle du magicien dans *Der Zauberwald* (« La Forêt enchantée ») de son collègue Klaus Gmeiner[11]. Il n'est pas à sa place, dans la mesure où tout en refusant de rester à sa place d'auteur dramatique, il ne prend pas la place du metteur en scène ou de l'acteur. On est donc amené à s'interroger sur les rapports ambigus et conflictuels, mais aussi passionnels, que Thomas Bernhard entretient avec le monde du théâtre. Et sur la relation entre l'œuvre et sa ou ses mises en scène.

On peut cependant se demander s'il n'est pas habituel et normal qu'un auteur se préoccupe du devenir de ses pièces et ait son mot à dire sur la mise en scène. Les frontières entre l'écriture et la scène ne sont pas imperméables, et certains auteurs sont aussi metteurs en scène et/ou acteurs. Y a-t-il vraiment transgression dans ce cas ? On peut malgré tout constater que chez Bernhard, ce souci est poussé à l'extrême. Il cherche à obtenir pour chaque pièce qu'il écrit une mise en scène modèle qui soit la réalisation et le prolongement parfaits de son œuvre. Ici transparaît la méfiance et la fascination de Thomas Bernhard pour le théâtre. Si Thomas Bernhard refuse de rester à sa place en tant qu'écrivain, c'est qu'il cherche à atteindre la constellation idéale, où tout est à sa place.

Elfriede Jelinek considère au contraire qu'une fois qu'elle a écrit un texte, il ne lui appartient plus et que le metteur en scène peut en faire ce qu'il veut. Ainsi dans *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen*[12], Elfriede Jelinek

---

8 Thomas Bernhard, *Elisabeth II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

9 Thomas Bernhard, *Ist es eine Komödie ? Ist es eine Tragödie ?* dans *Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967./ *Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ?* dans *Amras et autres récits*, Hémery, Jean-Claude et Kaufholz, Éliane (trad.), Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1987, 436 p.

10 Thomas Bernhard, *Empfindung*, dans *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978, 179 p./ *Sentiment intime*, dans *L'imitateur*, Paris, Gallimard, 1981, 172 p.

11 Voir Hans Höller, *Thomas Bernhard. Une vie*, p. 71 et 73-74. La pièce de Klaus Gmeiner n'a, à ma connaissance, pas été publiée.

12 Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen I-V: fünf Prinzessinnnendramen*, Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag, 2004. *Drames de Princesses. La jeune fille et la mort : I-V*, Magali Jourdan et Mathilde Sabottke (trad.), Paris, L'Arche, 2006, 138 p.

donne des indications scéniques, tout en les relativisant de manière plus ou moins explicite. Le metteur en scène apparaît libre de s'y tenir ou pas. Ainsi, au début de *Der Tod und das Mädchen IV : Jackie* (« La Jeune fille et la Mort IV : Jackie »), l'auteur décrit Jackie Kennedy dans les didascalies. Mais elle envisage également que le metteur en scène fasse autrement : « Là il faudrait vraiment que vous ayez de très bonnes raisons pour faire autre chose ! » Puis elle les remet complètement en cause : « Mais vous ferez certainement tout à fait autre chose[13]. » Certes, Elfriede Jelinek choisit également ses metteurs en scène, mais elle envisage explicitement plusieurs interprétations de ses pièces, tandis que Thomas Bernhard recherche lui une mise en scène modèle qui soit le prolongement de son œuvre.

## Auteur dramatique et metteur en scène, texte et mise en scène

Dans le dictionnaire encyclopédique du théâtre de Michel Corvin, la mise en scène est définie comme l'« activité artistique qui consiste à concevoir et à structurer les composants de la représentation théâtrale à partir d'un point de vue directeur[14] ». Le metteur en scène n'est pas un simple régisseur chargé de mettre en place les acteurs et les décors, le metteur en scène a un point de vue, et chaque mise en scène est une interprétation.

Longtemps, le texte a été vu comme l'élément premier, la structure profonde et le contenu essentiel de l'art dramatique. Au XIXe siècle, avec la naissance de la mise en scène, s'est opéré un retournement copernicien, comme le souligne Patrice Pavis. La scène est devenue l'organisatrice suprême du sens de la représentation. Dans ce contexte, la mise en scène peut choisir de rendre, de redire le texte ou au contraire creuser l'écart avec lui en le critiquant ou le relativisant, explique encore Patrice Pavis[15]. Pour Michel Corvin, elle peut être l'expression du texte ou son questionnement. Mais même quand la mise en scène choisit de redire le texte, de l'exprimer, l'écriture dramatique est transposée en une écriture scénique et la chaîne de production théâtrale va nécessairement laminer et enrichir le texte. Le metteur en scène fait des choix, conscients ou non, il sélectionne, privilégie tel ou tel aspect. Les rapports entre auteurs et metteurs en scène sont conflictuels, qu'ils désirent suivre le montage de leurs œuvres, ou qu'ils considèrent que leur œuvre se suffit à elle-même[16]. Thomas Bernhard était de ceux qui suivent le montage de leurs œuvres. En outre, il va inscrire la représentation dans son texte, non seulement par l'intermédiaire des didascalies, mais également par exemple en donnant à la pièce le nom de l'acteur ou des

---

13 « da müssen Sie aber schon sehr gute Gründe haben, wenn Sie das anders machen ! […] Aber Sie werden ja sicher was ganz anderes machen ». Elfriede Jelinek. *Der Tod und das Mädchen I-V: fünf Prinzessinnnendramen*, p. 65. *Drames de princesses. La jeune fille et la mort*, p. 65.

14 Article « Mise en scène » dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 932-938, ici p. 932.

15 Articles « Auteur dramatique » (p. 30-31), « Mise en scène » (p. 210-214) et « Texte et scène » (p. 354-356), dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

16 Article « Metteur en scène », dans Michel Corvin, *op. cit.*, p. 914-915, ici p. 914.

acteurs qui joueront la pièce lors de la création, la pièce contient sa propre mise en scène, donc elle se suffit en quelque sorte à elle-même.

## Un auteur capricieux

Dans *Der Stimmenimitator*[17], un recueil de Thomas Bernhard qui contient des micro-récits, d'une ou deux pages, on trouve plusieurs textes qui semblent illustrer la manière dont Thomas Bernhard conçoit son rôle d'auteur dramatique et son rapport au théâtre. Dans trois de ces micro-récits, le personnage central est un auteur dramatique. Ces trois textes se suivent dans le recueil. Un quatrième texte, placé plus au début du recueil, évoque lui quatre acteurs qui prennent la place de l'auteur dramatique.

Dans *Unmöglich*[18], l'auteur, qui est joué « sur toutes les grandes scènes[19] », a pour principe de n'assister à aucune des représentations de ses pièces. Il va malgré tout aller voir une de ses pièces au théâtre de Düsseldorf. Ce théâtre passe pour une des premières scènes d'Allemagne, ce qui ne veut pas dire que ce soit effectivement une des meilleures scènes allemandes. Ce qu'il a vu ne lui a pas plu, et il exige devant le tribunal de Düsseldorf que le directeur du théâtre lui restitue sa pièce, et que les spectateurs restituent ce qu'ils ont vu. Sa plainte le conduit naturellement à l'hôpital psychiatrique le plus proche. Dans *Empfindung*[20], cet auteur de théâtre parle du théâtre de Bochum comme d'un asile de fous, le directeur est le directeur de l'asile de fous[21] et les comédiens sont des fous, les spectateurs sont débiles. Cité à comparaître par un spectateur vexé, l'auteur est relaxé par le tribunal, parce que, selon l'auteur, le président du tribunal déteste le théâtre, tout comme lui[22]. Et dans *Ein eigenwilliger Autor*[23] il s'agit d'un auteur « qui n'a écrit qu'une pièce de théâtre, dont il n'a autorisé qu'une unique représentation sur ce qui était – à son avis – la meilleure scène du monde, par – toujours à son avis – le meilleur metteur en scène, et – encore à son avis – les meilleurs acteurs du monde […][24]». L'auteur se poste à la galerie avec un fusil, et tire sur les spectateurs qui rient au mauvais moment. À la fin de la représentation, il ne reste que des spectateurs morts, mais le metteur en scène et

---

17 Thomas Bernhard, *Der Stimmentimitator*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978./ *L'Imitateur*, Jean-Claude Hémery (trad.) Paris, Gallimard, 1981.

18 Thomas Bernhard, *Unmöglich*, dans *Der Stimmenimitator*, p. 115-116./ *Impossible* dans *L'imitateur*, p. 111-112.

19 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*. / *L'imitateur*, p. 111.

20 Thomas Bernhard, *Empfindung*, dans *Der Stimmenimitator*, p. 117-118./ *Sentiment intime* dans *L'imitateur*, p. 113-114.

21 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, p. 117./ *L'imitateur*, p. 113. On peut voir ici une allusion à Claus Peymann, directeur du Bochumer Ensemble de 1979 à 1986, où sont créées plusieurs pièces de Thomas Bernhard.

22 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, p. 119./ *L'imitateur*, p. 114.

23 Thomas Bernhard, *Ein eigenwilliger Autor*, dans *Der Stimmenimitator*, p. 119-120./ *Un auteur capricieux*, dans *L'imitateur*, p. 115.

24 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, p. 119./ *L'Imitateur* p. 115.

les acteurs ne se laissent pas troubler. Dans « Comédie[25] », il est question d'acteurs, qui ne trouvent pas d'auteur de théâtre qui leur convient et qui écrivent donc une pièce pour eux-mêmes, qu'ils intitulent « L'Auteur ».

Le personnage de l'auteur dramatique, tel qu'il est décrit dans ces quatre micro-récits, présente des similitudes troublantes avec la manière dont Thomas Bernhard procède lui-même en ce qui concerne la mise en scène de ses pièces. On peut considérer que pour Thomas Bernhard, l'idéal serait en effet une seule représentation, sur la meilleure scène, avec le meilleur metteur en scène et les meilleurs acteurs. Il écrit ainsi pour le Festival de Salzbourg, pour le metteur en scène Claus Peymann et pour l'acteur Bernhard Minetti. Ce souhait est le résultat à la fois d'un amour du théâtre, et d'une haine, ou tout du moins d'une méfiance vis-à-vis du théâtre. Thomas Bernhard recherche la mise en scène parfaite, mais il ne veut pas que ses pièces soient véritablement disponibles, pour plusieurs mises en scène, pour des acteurs, des metteurs en scène et des théâtres différents, pour des interprétations divergentes.

## « La meilleure scène du monde » : Le Festival de Salzbourg ou le Burgtheater

### *Le Landestheater et le Festival de Salzbourg*

Thomas Bernhard écrit d'abord pour le Festival de Salzbourg. Le *Landestheater* et le festival de Salzbourg occupent une place toute particulière dans la carrière théâtrale de Thomas Bernhard. Cinq des dix-huit grandes pièces de l'auteur y ont été créées. L'écrivain autrichien, qui a passé une partie de sa jeunesse à Salzbourg, connaît Joseph Kaut, le directeur du festival de Salzbourg, qui était son rédacteur en chef quand il était journaliste au *Demokratisches Volksblatt* de Salzbourg[26]. Les rapports conflictuels de Thomas Bernhard avec le *Landestheater* de Salzbourg commencent dès 1955. Un article de Thomas Bernhard dans le journal catholique *Die Furche* provoque un premier scandale. L'article, intitulé « Salzbourg attend une pièce de théâtre »[27] critique la programmation du *Landestheater*, centre théâtral européen pendant le festival, mais qui serait durant le reste de la saison une scène d'amateurs. Thomas Bernhard doit faire face à un procès pour diffamation.

Sa première grande pièce, il l'écrit spécialement pour le Festival de Salzbourg. La pièce s'appelle d'abord *Die Jause* (un terme autrichien qui signifie

---

25 Thomas Bernhard, *Komödie*, dans Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, p. 59./ *Comédie*, dans *L'Imitateur*, p. 57.

26 Voir Manfred Mittermayer, « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Joseph Kaut », dans *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Begleitbuch zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, 10. Juni bis 28. Oktober 2001*, Mittermayer, Manfred ; Veits-Falk, Sabine (dir.) Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum, 2001, p. 231-241.

27 Voir *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, p. 218.

« le goûter » ou « la collation »), puis *Ein Fest für Boris*[28]. Ce nouveau titre est une référence à l'opéra *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski qu'il a vu à Salzbourg. Thomas Bernhard expliquera plus tard qu'il a voulu écrire une sorte d'anti-*Jedermann*, en opposition avec l'esthétique du festival. *Jedermann* étant la pièce du festival, jouée tous les ans depuis 1920, écrite par Hofmannsthal, un des créateurs du festival. L'esthétique provocante de la pièce, qui met en scène des culs de jatte en fauteuil roulant, explique le refus de la pièce par le festival[29]. On peut penser que l'auteur remplace le terme autrichien « Jause » par le terme allemand « Fest » en vue d'une mise en scène en Allemagne, à partir du moment où il sait que sa pièce ne sera pas jouée à Salzbourg. Cela n'empêchera pas que la pièce suivante, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*[30] soit jouée au festival de Salzbourg en 1972. Dans sa correspondance avec Joseph Kaut, il souligne son amour pour le *Landestheater* et le fait que la pièce a été écrite spécialement pour Salzbourg et le *Landestheater*[31].

Les rapports avec le festival restent compliqués. La première de *Der Ignorant und der Wahnsinnige* donne lieu à un nouveau scandale. Thomas Bernhard voulait que sa pièce se termine dans les ténèbres, mais la lumière de secours reste allumée, contrairement à ce qu'avait promis la direction du festival. Ce scandale provoque l'annulation des autres représentations prévues. Cette représentation unique satisfait davantage Thomas Bernhard qu'elle ne le déçoit. Malgré tout, une nouvelle première a lieu deux ans plus tard, en 1974, avec *Die Macht der Gewohnheit*[32]. Mais en 1976, la pièce *Die Berühmten*[33] est refusée au festival de Salzbourg. La pièce est une satire du festival, ce qui explique sans doute le refus de la direction du festival. Ce refus provoque une rupture entre Thomas Bernhard et le festival de Salzbourg. Rupture que l'écrivain autrichien acte dans une lettre à Joseph Kaut : Pour Thomas Bernhard, l'histoire du théâtre a depuis longtemps décidé qui est plus important pour qui, Bernhard pour le festival ou le festival pour Bernhard[34]. Il faudra attendre 1981 pour qu'une nouvelle pièce de Bernhard soit jouée là-bas, *Am Ziel*[35]. Par la suite, deux autres pièces de Thomas Bernhard y seront créées : *Der Theatermacher*[36] en 1985, et *Ritter Dene Voss*[37] en 1986.

---

28 Thomas Bernhard, *Ein Fest für Boris*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

29 Manfred Mittermayer, *op. cit*., p. 232.

30 Thomas Bernhard, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

31 Manfred Mittermayer, *op. cit*., p. 233 : « Es gibt keinen besseren Schauplatz für mein Stück als das Landestheater, das ich liebe » ; « Meine Partitur ist genau auf Peymann abgezielt, ich will sagen auf Salzburg, das Landestheater und Peymann ».

32 Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

33 Thomas Bernhard, *Die Berühmten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

34 Manfred Mittermayer, *op. cit*., p. 237 : « Die Theatergeschichte hat längst entschieden, wer für wen wichtiger gewesen ist, der Bernhard für die Festspiele oder die Festspiele für den Bernhard ».

35 Thomas Bernhard, *Am Ziel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

36 Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

37 Thomas Bernhard, *Ritter Dene Voss*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

*Le Burgtheater*

Thomas Bernhard écrit certaines pièces pour le *Burgtheater*. Le Burgtheater était le théâtre impérial, puis il devint le théâtre national autrichien. Sous la direction de Gerhard Klingenberg, plusieurs pièces de Thomas Bernhard y sont créées. Après avoir réussi à placer sa deuxième pièce au festival de Salzbourg. Thomas Bernhard parvient à placer sa troisième pièce au Burgtheater. La pièce *Die Jagdgesellschaft*[38] est créée en 1974 dans la grande salle du Burgtheater. Malgré tout, Thomas Bernhard n'est pas satisfait, car ses choix de distribution ne sont pas respectés. Il voulait que Bruno Ganz joue l'écrivain et Paula Wessely la générale. Il évoquera ces dissensions au sujet de la distribution dans le récit *Wittgensteins Neffe*[39]. Cependant, Gerhard Klingenberg tient à ce qu'une autre pièce de Thomas Bernhard soit créée au Burgtheater. Ainsi la pièce *Der Präsident*[40] est créée à l'*Akademietheater*, la petite salle du Burgtheater, en 1975. Après le refus de la pièce *Die Berühmten* par le festival de Salzbourg, il est un temps question que la pièce soit créée au Burgtheater. Finalement c'est au *Theater an der Wien* que cette création a lieu.

En 1975, il a été question que Thomas Bernhard succède à Gerhard Klingenberg et devienne directeur du *Burgtheater*. Des discussions se déroulent avec le secrétaire général de la Fédération des Théâtres Nationaux, Robert Jungbluth. Finalement le ministre de la Culture Fred Sinowatz choisit Achim Benning à la direction du théâtre[41]. Sous la direction d'Achim Benning, Thomas Bernhard ne sera plus joué au *Burgtheater*. On peut penser que la pièce *Minetti*[42], finalement jouée à Stuttgart, a été écrite pour le Burgtheater. En effet, sont évoquées les deux cents ans du théâtre de Flensburg, évoquant les deux cents ans du Burgtheater, en 1976. Dix ans plus tard, c'est finalement son metteur en scène fétiche Claus Peymann qui sera nommé directeur du théâtre en 1986. Thomas Bernhard devient en quelque sort directeur du Burgtheater par procuration, et il entre massivement au répertoire. Les mises en scène du festival de Salzbourg sont reprises au Burgtheater (*Der Theatermacher* et *Ritter Dene Voss*) et ouvrent la première saison de direction de Claus Peymann en septembre 1986. Et en 1988, la pièce *Heldenplatz*[43] est créée pour le 100e anniversaire du Burgtheater (de son nouveau bâtiment au bord du *Ring*).

---

38 Thomas Bernhard, *Die Jagdgesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

39 Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe*. *Eine Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

40 Thomas Bernhard, *Der Präsident*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

41 Voir Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber (dir.), *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen : der Nachlass*, Linz, Adalbert-Stifter-Institut, 2001./ *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie*, Les archives, Paris, L'Arche, 2002, p. 125-127. On y trouve le facsimilé d'un tapuscrit de Thomas Bernhard : *Wie ich Burgtheater-Direktor werden sollte* (« Comment j'aurais dû devenir directeur du Burgtheater »).

42 Thomas Bernhard, *Minetti*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

43 Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

*Bernhard critique les petits théâtres*

En ce qui concerne les mises en scène de ses pièces, Thomas Bernhard semble privilégier la qualité sur la quantité. Il se montre de plus en plus restrictif sur les autorisations de représentation de ces textes. On passe de plusieurs mises en scène dans des grands théâtres à une seule mise en scène. Thomas Bernhard semble mépriser les petits théâtres. Il explique qu'il veut bien que sa pièce soit jouée « à Nuremberg, dans un hospice ou une école maternelle », mais que d'abord, il veut « une mise en scène réussie ». C'est-à-dire qu'il met sur le même plan le théâtre de Nuremberg et un hospice ou une école maternelle, des petits théâtres professionnels et des scènes amateurs. Cela témoigne d'un certain mépris de sa part pour les petits théâtres. Cela ne l'intéresse pas d'être joué dans de nombreux théâtres, ce qui est important pour lui, c'est une seule représentation réussie[44].

Par exemple, pour sa pièce *Die Jagdgesellschaft*, Thomas Bernhard veut qu'elle soit jouée d'abord à Vienne, au Burgtheater, et en Allemagne d'abord au *Schillertheater* à Berlin. Il critique tous les autres théâtres, il envisage Hambourg et Munich, mais à Hambourg la direction du théâtre est « débile », à Munich elle est « stupide ». Thomas Bernhard ne veut pas entendre parler de « plus petits théâtres », cela signifierait aussi de « plus petits acteurs ». Thomas Bernhard n'entend pas abandonner ses « enfants » dans toutes les « maisons[45] ».

Dans une lettre à son éditeur, Thomas Bernhard se montre particulièrement critique vis-à-vis d'une représentation de *Der Ignorant und der Wahnsinnige* à Munich : la mise en scène est serait un massacre, le metteur en scène un débutant, et les dramaturges des idiots. Les acteurs auraient le niveau de ceux d'une scène de province[46], et Thomas Bernhard voudrait « tuer ces lémures d'acteurs de ses propres mains, non sans avoir auparavant giflé mortellement le metteur en scène[47] ».

Si Thomas Bernhard veut être joué dans les meilleurs théâtres, c'est donc aussi parce qu'il veut que ses pièces soient montées par les meilleurs metteurs en scène et les meilleurs acteurs. Les pièces de Bernhard, avec leurs longs monologues, sont difficiles, et elles ont besoin des meilleurs metteurs en scène et

---

44 « Das interessierte ihn nicht, sagte er, denn nur eine einzige gute Aufführung sei für ihn wichtig », in Rudolf Rach, *Reisebericht Ohlsdorf*, 28-29 octobre 1972, dans Raimund Fellinger ; Martin Huber ; Julia Ketterer (dir.), *Der Briefwechsel. Thomas Bernhard, Siegfried Unseld*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, p. 320.

45 *Ibid*., p. 351 : « schwachköpfig », « stumpfsinnig » ; « kleiner[e] Theater », « kleinere Schauspieler » ; « Sie selbst wissen, dass es keinen Sinn hat, Kinder in allen Häusern abzulegen, wo sie verkommen ». Lettre de Bernhard à Siegfried Unseld, 21 mars 1973.

46 *Ibid*., p. 356-361, ici p. 356 : « einem Dramaturgenteam, das aus Idioten […] besteht und einer Schauspielergarnitur, die in Sankt Pölten oder in der Kurstadt Baden bei Wien sich austoben kann an einer Lehároperette […], einem Regisseur, der noch niemals in seinem Leben vorher eine Regie gemacht hat ». Lettre de Thomas Bernhard à Siegfried Unseld, 12 avril 1973.

47 *Ibid*., p. 356-357 : « [ich] hätte diese niederträchtigen Lemuren von größenwahnsinnigen Schauspielern eigenhändig umgebracht, nicht ohne vorher dem sogenannten Regisseur tödliche Ohrfeigen versetzt zu haben ».

des meilleurs acteurs pour être jouées parfaitement. Le choix de Bernhard de peu de mises en scène, mais de haute qualité, de haute facture, paraît donc justifié.

## « Le meilleur metteur en scène » : Claus Peymann

Thomas Bernhard va très vite trouver son metteur en scène. Cependant, dans un premier temps, il est difficile de trouver quelqu'un pour mettre en scène sa première pièce, *Ein Fest für Boris*. Dans la correspondance de Bernhard avec son éditeur, un nom est évoqué plusieurs fois, celui de Hans Hollmann[48]. Il s'agit d'un metteur en scène autrichien, qui vient de Gmunden, région où Bernhard s'est installé. Son nom apparaît de nouveau quand il s'agit de trouver un metteur en scène pour *Die Macht der Gewohnheit*[49].

C'est finalement Claus Peymann qui mettra en scène *Ein Fest für Boris* en 1970. Thomas Bernhard trouve en lui son metteur en scène, qui montera la plupart de ses pièces. C'est encore Peymann qui est le metteur en scène pour les créations de *Der Ignorant und der Wahnsinnige* à Salzbourg en 1972 et de *Die Jagdgesellschaft* à Vienne en 1974. À cause du scandale de la lumière de secours, Claus Peymann n'est pas le metteur en scène de *Die Macht der Gewohnheit* en 1974, Dieter Dorn le remplace. Mais dans un premier temps, Bernhard insiste, ce n'est qu'après avoir eu la certitude que Peymann n'est pas acceptable pour la direction du festival qu'il se résout à prendre Dieter Dorn.

Claus Peymann devient directeur du théâtre de Stuttgart de 1975 à 1979. Ainsi, plusieurs pièces de Thomas Bernhard seront jouées à Stuttgart et mises en scène par Claus Peymann : *Minetti* en 1976, *Immanuel Kant*[50] en 1978, *Vor dem Ruhestand*[51] en 1979. Dans les contrats de représentation de ses pièces avec le théâtre de Stuttgart, Thomas Bernhard fait ajouter une « clause Peymann » qui spécifie que c'est Claus Peymann et personne d'autre qui assure la mise en scène[52]. Si la pièce *Der Präsident* est créée à Vienne au Burgtheater, elle est également jouée à Stuttgart sous la direction de Peymann. Et la préférence de Thomas Bernhard va clairement à la mise en scène de Peymann. La pièce *Vor dem Ruhestand* a été spécialement écrite pour Stuttgart. Elle fait allusion au passé national-socialiste du ministre-président Filbinger. Ce dernier voulait démettre de ses fonctions Claus Peymann, qui avait appelé à faire un don pour les frais dentaires des détenus de la Rote Armee Fraktion. Ensuite, de 1979 à 1986, Claus Peymann dirige le *Bochumer Ensemble*. Il y crée les pièces *Der Weltverbesserer*[53] et *Der Schein trügt*[54].

---

48 Lettre de Siegfried Unseld à Thomas Bernhard du 23 janvier 1969, dans Raimund Fellinger ; Martin Huber ; Julia Ketterer (dir.), *op. cit*., p. 98-99, ici p. 98. Voir aussi sa lettre du 13 janvier 1970, p. 154.

49 Mittermayer, Manfred ; Veits-Falk, Sabine (dir.), *op. cit*., p. 235.

50 Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

51 Thomas Bernhard, *Vor dem Ruhestand*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

52 Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/11 Nr. 288 ; Nr. 459 ; Nr. 531 ; Nr. 684.

53 Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Forcé de choisir entre son metteur en scène et ses scènes préférées, Thomas Bernhard choisit donc dans un premier temps la fidélité à son metteur en scène, qu'il parviendra par la suite à imposer à Salzbourg et à Vienne. En 1981, quand Thomas Bernhard fait son retour au festival de Salzbourg, avec la pièce *Am Ziel*, il est cette fois en mesure d'imposer son metteur en scène Claus Peymann. Bernhard n'accepte de transmettre sa pièce au festival de Salzbourg que si c'est Claus Peymann qui est le metteur en scène[55]. Ce sera à nouveau Claus Peymann qui mettra en scène *Der Theatermacher* et *Ritter Dene Voss* au festival de Salzbourg en 1985 et 1986. Et finalement, en 1986, Claus Peymann et avec lui, par procuration, Thomas Bernhard accèdent à la direction du Burgtheater.

Peymann devient lui-même un personnage. Thomas Bernhard lui rend hommage dans trois dramuscules[56]. Dans le premier, Claus Peymann quitte la direction du théâtre de Bochum pour diriger le Burgtheater. Il emporte dans ses valises acteurs, dramaturges et pièces. Dans le deuxième dramuscule, Thomas Bernhard et Claus Peymann se promènent à Vienne. Thomas Bernhard montre la ville à Peymann. Le troisième dramuscule met en scène Claus Peymann et son dramaturge Hermann Beil qui mangent une escalope viennoise.

Les rapports entre Peymann et Bernhard peuvent néanmoins être parfois conflictuels, en témoignent deux lettres à Peymann, du 1er février et du 9 mars 1987[57]. Dans la première lettre, Thomas Bernhard proteste contre la décision de Claus Peymann qui refuse que la pièce *Einfach kompliziert*[58], qu'il juge faible, soit jouée au *Burgtheater*[59]. Dans la deuxième lettre, Thomas Bernhard regrette que la mise en scène de sa nouvelle pièce *Elisabeth II*, soit retardée. En effet, Claus Peymann ne pense pas pouvoir jouer la pièce au *Burgtheater* en 1987. Bernhard a l'impression de devoir « mettre sa pièce dans un cercueil, et de devoir attendre un an avant l'enterrement ». En utilisant cette image du cercueil, il exprime sa crainte que la création de sa pièce n'ait lieu qu'après sa mort. La pièce sera effectivement créée après le décès de Thomas Bernhard[60]. La première a lieu au *Schillertheater*, le 5 novembre 1989, quelques mois après la mort de Bernhard.

---

54 Thomas Bernhard, *Der Schein trügt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

55 Mittermayer, Manfred, Veits-Falk, Sabine (dir.), *op. cit.*, p. 240.

56 Les trois dramuscules (« Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien », « Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen », « Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese ») sont rassemblés en allemand dans une même édition : Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen : drei Dramolette*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. En français, on trouve les deux premiers dramuscules (« Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater» et « Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi ») dans Thomas Bernhard, *Dramuscules*, Claude Porcell, (trad.), Paris, L'Arche, 1991, p. 133-151 et p. 153-178. Et le troisième (« Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese ») dans *Evènements*, Paris, l'Arche, 1988, p. 111-130.

57 Dans Hermann Beil, *Weltkomödie Österreich: 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*, Vienne, Zsolnay, 1999, p. 46-47.

58 Thomas Bernhard, *Einfach kompliziert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

59 Claus Peymann montera la pièce en 2011, au Berliner Ensemble et au Burgtheater.

60 Cf. Hermann Beil, *op. cit.*, p. 48-49.

Le public viennois devra aller à Bratislava pour voir cette mise en scène où elle sera jouée en 1990, puisque dans son testament, Thomas Bernhard a interdit toute représentation de ses pièces en Autriche.

**« Les meilleurs acteurs du monde » : Ganz, Minetti et Ritter, Dene, Voss.**

Thomas Bernhard aime les acteurs. Plusieurs fois, il soulignera expressément qu'il écrit pour des acteurs plutôt que pour le public.

Le premier acteur dont s'entiche Thomas Bernhard est Bruno Ganz. L'acteur joue le médecin dans *Der Ignorant und der Wahnsinnige* en 1972. Thomas Bernhard veut lui dédier le texte de la pièce, mais l'éditeur s'y refuse. Puis il écrit pour lui le rôle de l'écrivain dans sa pièce suivante, *Die Jagdgesellschaft*, et il lui dédie cette pièce. Mais finalement, Bruno Ganz ne jouera pas dans la pièce. C'est Joachim Bißmeier qui jouera le rôle dans la mise en scène de Peymann au Burgtheater en 1974.

Une autre mise en scène de la pièce, par Dieter Dorn, à Berlin, sera pour Bernhard l'occasion de découvrir Bernhard Minetti. Dans la mise en scène de Dieter Dorn, Bernhard Minetti joue le général. À la suite de cela, Minetti joue le rôle du directeur de cirque Caribaldi dans *Die Macht der Gewohnheit* en 1974. Et il devient l'acteur fétiche de Thomas Bernhard. Les collaborations entre Bernhard et Minetti sont nombreuses. Mais c'est un rôle en particulier qui fera de Minetti l'acteur bernhardien par excellence : celui de Minetti. La pièce *Minetti* porte le nom de l'acteur, elle met en scène un acteur : le personnage Minetti, qui est joué par l'acteur Minetti. La création de la pièce a lieu en 1976 à Stuttgart. Thomas Bernhard écrira et lui dédiera d'autres pièces : *Der Weltverbesserer*, où il joue un philosophe, *Einfach kompliziert* où il joue à nouveau un vieil acteur. Dans *Der Schein trügt*, il joue le rôle de Karl, un vieil artiste de cirque (référence à son rôle du directeur de cirque dans *Die Macht der Gewohnheit*). Thomas Bernhard veut que ces rôles soient seulement pour Minetti, qu'il n'y ait pas d'autre représentation du vivant de Minetti. D'autres théâtres ne peuvent pas les jouer.

Une pièce de Bernhard porte même le nom de trois acteurs : *Ritter Dene Voss*, en français *Déjeuner chez Wittgenstein*[61]. Ces trois acteurs, ce sont Ilse Ritter, Kirsten Dene, Gert Voss, trois acteurs qu'il admire. Kirsten Dene est une habituée de Thomas Bernhard, elle jouait la sœur Clara à côté de Traugott Buhre dans *Vor dem Ruhestand* en 1979, elle joue la fille dans *Am Ziel* en 1981. Thomas Bernhard explique le choix des trois acteurs : il a vu Ilse Ritter dans la mise en scène de *Am Ziel* par Luc Bondy en 1982, et Gert Voss et Kirsten Dene dans *Die Herrmannsschlacht* (La Bataille d'Arminius) de Kleist, mise en scène par Claus Peymann. Tandis que dans la pièce *Minetti*, le personnage s'appelait aussi Minetti, ici ce n'est pas le cas, le nom des acteurs apparaît cependant dans la

[61] Le personnage central de la pièce s'appelle en réalité Ludwig Worringer et non Wittgenstein. Mais la pièce fait référence à Ludwig Wittgenstein et à son neveu Paul Wittgenstein. Voir : Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe* (« Le Neveu de Wittgenstein »). Ce neveu n'est pas qu'un personnage de roman, il a réellement existé.

liste des personnages : « Voss est Ludwig, Dene sa sœur aînée, Ritter sa sœur cadette ». C'est-à-dire que les trois acteurs jouaient des acteurs, qui jouent des personnages. Thomas Bernhard brouille les frontières entre l'acteur et le personnage. Acteurs et personnages ne sont pas à leur place, dans la mesure où les acteurs deviennent des personnages tandis que les personnages sont des acteurs.

### *Conclusion*

Thomas Bernhard est donc bien l'auteur capricieux qu'il dépeint dans un de ses récits, qui refuse de rester à sa place et se mêle de tout. Il ne se contente pas d'être l'auteur dramatique qui écrit les pièces. Il considère au contraire que son travail n'est vraiment terminé qu'avec la création des pièces. Il s'efforce de faire jouer ses pièces dans les meilleurs théâtres du monde que sont pour lui le *Landestheater* à Salzbourg, dans le cadre du festival de Salzbourg, et le *Burgtheater* à Vienne. Il veut travailler, selon lui, avec le meilleur metteur en scène, Claus Peymann. Il veut être joué par les meilleurs acteurs, que sont selon lui Bruno Ganz, Bernhard Minetti ou Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss. En donnant aux pièces le nom des acteurs qu'il a choisis pour les jouer, il s'assure que ses choix concernant la distribution soient respectés. La création de la pièce apparaît comme le prolongement de son travail. La pièce se réalise dans une mise en scène modèle, souvent immortalisée par une retransmission télévisuelle. Dans son testament, en interdisant toute représentation de ses pièces en Autriche, Thomas Bernhard essaye de continuer de contrôler les réalisations scéniques de ses pièces, de manière posthume. Tandis que Claus Peymann, en reprenant ses mises en scène modèles, perpétue le système théâtral bernhardien.

## Bibliographie

### Littérature primaire

BERNHARD Thomas, *Der Stimmenimitator*, Franfkfurt am Main, Suhrkamp, 1978, 179 p./ *L'Imitateur*, Porcell, Claude (trad.), Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1981, 172 p.

__, *Ist es eine Komödie ? Ist es eine Tragödie ?* dans : *Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967. *Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ?* dans *Amras et autres récits*, Hémery, Jean-Claude et Kaufholz, Éliane (trad.), Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1987.

__, *Watten. Ein Nachlass*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969. *Watten* dans : *Amras et autres récits*, Hémery, Jean-Claude et Kaufholz, Éliane (trad.), Paris, Gallimard, 1987.

__, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 163 p./ *Le Neveu de Wittgenstein : une amitié*, Jean-Claude Hémery (trad.) Paris, Gallimard, 1985, 132 p.

__, *Alte Meister: Komödie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, 310 p./ *Maîtres anciens : comédie*, Gilberte Lambrichs (trad.), Paris, Gallimard, , 1988, 218 p.

__, *Ein Fest für Boris*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 106 p./ *Une fête pour Boris*, Claude Porcell (trad.) Paris, l'Arche, 1996, 92 p.

__, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, 98 p./ *L'Ignorant et le fou*, Michel-François Demet (trad.) Paris, l'Arche, 1984, 111 p.

__, *Die Jagdgesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 112 p./ *La Société de Chasse*, Claude Porcell (trad.), Paris, l'Arche, 1988, 113 p.

__, *Die Macht der Gewohnheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 145 p./ *La Force de l'habitude*, Claude Porcell (trad.), Paris, l'Arche, 1983, 123 p.

__, *Der Präsident*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, 163 p./ *Le Président*, Claude Porcell (trad.), Paris, l'Arche, 1992, 155 p.

__, *Die Berühmten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, 130 p./ *Les Célèbres* ; *Elisabeth II.*, Claude Porcell (trad.), Paris, L'Arche, 1999, 187 p.

__, *Minetti*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 57 p./ *Minetti*, Claude Porcell (trad.), Paris, l'Arche, 1983, 70 p.

__, *Immanuel Kant*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, 132 p./ *Emmanuel Kant*, Claude Porcell et Michel-François Demet (trad.), Paris, l'Arche, 1989, 134 p.

__, *Vor dem Ruhestand*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, 120 p./ *Avant la retraite*, Claude Porcell (trad.) Paris, l'Arche, 1987, 137 p.

_, *Der Weltverbesserer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, 117 p./ *Le Réformateur*, Michel Nebenzahl (trad.), Paris, l'Arche, 1991, 112 p.

__, *Am Ziel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 151 p./ *Au But*, Claude Porcell (trad.), Paris, l'Arche, 1987, 131 p.

__, *Der Schein trügt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 112 p. *Les Apparences sont trompeuses*, Edith Darnaud (trad.), Paris, l'Arche, 1985, 93 p.

__, *Der Theatermacher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 161 p./ *Le Faiseur de théâtre*, Edith Darnaud (trad.) Paris, l'Arche, 1986, 131 p.

__, *Ritter Dene Voss*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 163 p./ *Déjeuner chez Wittgenstein*, Michel-François Demet, Paris, l'Arche, 1989, 156 p.

__, *Einfach kompliziert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 70 p./ *Simplement compliqué*, Michel Nebenzahl (trad.), Paris, l'Arche, 1988, 77 p.

__, *Elisabeth II.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, 125 p./ *Les Célèbres ; Elisabeth II*, Claude Porcell (trad.), Paris, L'Arche, 1999, 187 p.

__, *Heldenplatz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 164 p./ *Place des Héros*, Claude Porcell (trad.), Paris, L'Arche, 1990, 170 p.

__, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: drei Dramolette*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 79 p. *Dramuscules*, Porcell, Claude (trad.), Paris, L'Arche, 1991, 181 p.

**Littérature secondaire**

BEIL Hermann, *Weltkomödie Österreich : 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*, Vienne, Zsolnay, 1999. 2 vol. (871 p. / 475 p.)

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.

FELLINGER Raimund ; HUBER, Martin ; KETTERER, Julia (dir.), *Der Briefwechsel. Thomas Bernhard, Siegfried Unseld*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, 869 p.

HÖLLER Hans, *Thomas Bernhard*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, 159 p./ *Thomas Bernhard. Une vie*, Porcell, Claude (trad.), Paris, L'Arche, 1994, 221 p.

HUBER Martin ; MITTERMAYER, Manfred ; KARLHUBER Peter (dir.), *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen : der Nachlass*, Linz, Adalbert-Stifter-Institut, 2001, 206 p./ *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives*, Paris, L'Arche, 2002, 206 p.

JELINEK Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I-V: fünf Prinzessinnnendramen*, Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag, 2004, 153 p. *Drames de princesses. La*

*jeune fille et la mort*, Jourdan, Magali et Sobottke, Mathilde (trad.), Paris, L'Arche, 2006, 139 p.

MITTERMAYER Manfred (dir.), « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Joseph Kaut », dans *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Begleitbuch zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, 10. Juni bis 28. Oktober 2001*, Mittermayer, Manfred ; Veits-Falk, Sabine (dir.) Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum, 2001, 296 p.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447 p.

# « F*** ! » : Interdit aux moins de 12 ans ? Déplacer des paroles suivant l'âge du public : classification audio-visuelle et impact de la traduction

Julie VILLESSECHE

*Université Lumière Lyon 2*

« Le langage évolue perpétuellement. C'est une chose organique. Il n'est pas coincé au sommet d'une tour d'ivoire, où seraient suspendues d'onéreuses œuvres d'art, et qui dominerait la plupart de Seattle, un héliport posé sur son toit[1] ». « Exactement, Miss Steele », pourraient répondre aujourd'hui les examinateurs du BBFC (*British Board of Film Classification*). Interdit aux moins de 18 ans dans les salles au Royaume-Uni, *Fifty Shades of Grey* (Sam Taylor-Wood, 2015) renvoie un écho surprenant aux années 1970, temps où l'explétive *fuck* parvenait tout juste à s'introduire dans la catégorie X, signifiant interdit aux moins de 18 ans à ce moment-là. Par comparaison, ce film a connu un interdit aux moins de 12 ans en France. Ce qui vaut pour un film s'applique aux paroles qui le constituent : elles se déplacent et leur réception est aussi diverse que le nombre de publics qu'elles rencontrent.

Dans le cadre des films, les déplacements sont multiples : une parole déplacée peut alors être un mot, une phrase, un dialogue, voire une thématique offensante ; cependant, l'offense ne se définit pas qu'en termes absolus et ce sont donc aussi les protagonistes de cette parole (énonciateur, récepteur, spectateur) qui définissent son caractère offensant.

Mais c'est également une parole qui est déplacée et qui se déplace. Elle est déplacée, dans le cadre de la classification des films : en effet, les examinateurs déplacent le film sur l'échelle des catégories ; un même film, pris à des époques différentes, et par conséquent, associé à un public différent, à des mœurs différentes, n'aura pas la même classification. Elle est déplacée aussi parce qu'une parole se traduit : la traduction englobe la compréhension de celle-ci et la recherche puis le choix d'un équivalent.

Enfin, une parole se déplace : un film ne se limite pas à une salle de cinéma, ni à un seul pays, ni à un certain public. Il se déplace, et ce déplacement se répercute aujourd'hui de façon particulièrement visible via les médias et les

---

[1] E.L. James, *Fifty Shades of Grey*, The Writer's Coffee Shop, Ebook, 2011, p. 886. E-mail from Anastasia to Christian (May 30 2011).

réseaux sociaux. Elle se déplace aussi à travers l'histoire et on peut même dire qu'elle a connu un transfert important : d'abord visuelle, elle est par la suite devenue audible ; seuls les sous-titres conservent aujourd'hui cet élément optique. Le déplacement de la parole sera donc étudié à travers un mot en particulier : l'explétive *fuck*.

Pourquoi prendre en compte l'ensemble de ces éléments lorsqu'il s'agit de la classification des films ? On pourrait, à première vue, se limiter à l'aspect offensant du texte. La raison pour laquelle les autres aspects sont tout aussi importants dans la compréhension de ce sujet est que l'essence même de la classification/censure des films réside au cœur du déplacement – ou plutôt, devrait-on dire, naît et se nourrit de la peur des effets de ce déplacement. Suivant les époques, cette peur a pris plusieurs visages : des liens furent ainsi établis entre criminalité (juvénile en particulier), propagande, sujets tabous tels que l'avortement, la prostitution etc., degré d'agressivité/d'offense et texte/paroles gravés sur la pellicule/bande-son des œuvres cinématographiques. Ainsi, ce n'est pas tant le déplacement qui prévaut, mais bien la réception de celui-ci. Ce sont les réactions qu'il suscite qui définissent sa valeur.

Par conséquent, le but de cet article est de donner un aperçu des procédés linguistiques, culturels et sociaux, qui permettent de définir le caractère déplacé d'une parole au sein d'œuvres cinématographiques, en prenant en compte deux systèmes de classification – britannique et français. Il s'agira de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui définit une parole déplacée et au-delà, quels sont les processus qui la rendent importante dans la classification d'une œuvre cinématographique de fiction ?

Cet article repose sur un traitement de données d'archives, dans le cadre de l'étude reposant sur la classification britannique. Trois grands ensembles peuvent être définis : celui recueilli par les archives nationales qui donne un aperçu des échanges entre *Home Office* et *BBFC*, ainsi qu'entre autorités locales et Home Office, sur la question de la censure des films ; celui conservé par les archives du *BFI* (*British Film Institute*) qui permet d'avoir un aperçu assez précis d'une période plus limitée – à savoir les notes d'observation sur les scénarios délivrées par les examinateurs dans les années 1930 et 1940 ; et enfin, celui préservé par le *BBFC* lui-même qui met à disposition les dossiers de classification des films, contenant les rapports des examinateurs pour le film et ses vidéos successives, les lettres de plaignants vis-à-vis de la classification du film ainsi que les réponses des examinateurs, et les lettres échangées entre le *BBFC* et les différentes parties associées à la rédaction du scénario, à la réalisation du film, ou de manière plus générale à sa production. De plus, dans le cadre de la dernière partie de cet article, les données sur la classification française reposent sur des entretiens réalisés avec un examinateur de la commission de classification des œuvres cinématographiques et avec l'ancien président de la commission (1980-1994), ainsi que sur un corpus de versions originales, doublées et sous-titrées de films.

En s'appuyant sur ces divers éléments, et afin de répondre à la problématique, il nous faudra tout d'abord nous comprendre les origines de la censure du langage à l'écran en prenant des exemples concrets d'interactions

entre le *BBFC*, les autorités locales, la presse et le public de manière générale. Cette première partie permettra de montrer comment la question du langage s'imbrique dans les questions de censure des films de manière plus générale. La deuxième et la troisième partie s'appuieront sur l'étude du déplacement d'une parole, *fuck* : en montrant tout d'abord l'évolution qu'a connue ce mot dans la classification britannique, et de quelle manière le contexte social et culturel s'est cristallisé à travers les réactions des examinateurs. La dernière partie, quant à elle, permettra de parvenir à la fin du voyage de cette parole à travers un second système de classification (français) et donc à travers la traduction de ce mot.

## Pourquoi classifier un mot en fonction d'un public ? Origines de la censure cinématographique du langage

Ce qu'il faut avant tout noter à propos de la censure ou de la classification cinématographique c'est avant tout sa fonction de protection des plus démunis face au contenu de ces films. Pour résumer la situation en la plaçant dans le contexte plus large des risques plus ou moins quotidiens, l'expression qui convient le mieux pour décrire ces « démunis » est : « les femmes et les enfants d'abord ». Nous ne nous attarderons pas sur la question des femmes dans le cadre de cet article, mais pour ne citer qu'un exemple qui donne une courte explication : « Un grand nombre de jeunes hommes mariés choisissent les films qu'ils veulent voir; leurs femmes suivent et souvent n'apprécient pas du tout le langage employé, ou même les visuels souvent violents[2] ». À l'époque, une femme était donc placée au même niveau hiérarchique qu'un enfant en termes de choix : les parents choisissent pour leurs enfants, et les maris pour leurs épouses. De plus, ici, l'accent est mis sur la protection des enfants pour deux raisons : la première, ainsi qu'énoncée ci-dessus, est une question de concision, et la deuxième, de cohérence sur l'ensemble de la période étudiée : la question des femmes dans la classification des films se limite à la première moitié du XX^e^ siècle – jusqu'au début des années 1960 pour les dernières réminiscences, alors que la thématique de la protection de l'enfance et de l'adolescence traverse la totalité de la période considérée. Comme le souligne en 1974 Stephen Murphy, Secrétaire du *BBFC*, il y a quatre aspects sur lesquels le *BBFC* doit se prononcer : « Premièrement, la protection des enfants. Deuxièmement, l'acceptabilité du film. Troisièmement, l'acceptabilité de son contenu (violence). Et enfin, le Conseil en donne une estimation globale en évaluant l'opinion du public à l'égard des questions de sexualité, langage, etc.[3] ».

Comme le notent L.G. Andersson et P. Trudgill[4], le besoin de protéger l'enfant face aux films vient en partie de la façon dont se passe son apprentissage

---

[2] Reader's report, Scenario of *Saturday Night and Sunday Morning*, 1960, BBFC files.

[3] National Archives, Kew, HO 300-167, 1974-1875: Appendix A of Report By Director-General, Arts and Recreation Committee, Film Viewing Board, Greater London Council, 26.11.74, « Exercise of the Council's Powers of Film Censorship For Adults ».

[4] Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *Bad language*, London, Penguin Books, 1990, p. 23.

de la langue. Celui-ci est en effet confronté à plusieurs groupes (familles, amis) et institutions (écoles, activités) avec lesquels il interagit directement. Dans le cadre d'un film, l'enfant ne peut obtenir de retour direct, et n'a pas de moyen pour interagir avec ce medium. Il ne peut réagir qu'après la séance, en requérant l'assistance de ses parents. De plus, les médias fournissent un grand nombre de modèles linguistiques divers et variés (que nous acceptons et imitons ou que nous rejetons). Ces modèles peuvent avoir un impact important dans la mesure où ils touchent un grand nombre de personnes au même moment. Donc, pour résumer, même si leur influence était minime, ce qui peut paraître et s'avérer impressionnant est l'effet total ou cumulé. Le besoin de censurer, classifier les films part de ce présupposé général. Cependant, un autre présupposé avait un impact bien plus important au début de la classification : l'influence de ce medium, ou plutôt son potentiel en termes de mauvaise influence. Au cours des années 1920-1930 jusqu'au début des années 1950, on trouve des traces d'un débat consacré à l'existence réelle ou non d'un lien entre l'augmentation de la criminalité juvénile et le cinéma (Cf. 1.1).

Cette question de l'influence se reporte sur le langage également : il existe un lien entre hygiène du corps, morale et langage. *I'll go and wash my mouth*, dit Bobby après avoir prononcé par erreur *fuck*, alors qu'il chantait avec sa mère et son frère (*Radio Flye*r, Richard Donner, 1992). Il ne faut donc pas réduire cet aspect à une logique d'influence, car la question de la censure du langage est profondément connectée au sens moral de chaque époque, et en particulier au sens moral exprimé par les décisions des examinateurs. Le langage, en tant qu'élément de censure/classification, peut se diviser en trois catégories principales : (1) les gros mots ; (2) les références sexuelles ; (3) le langage discriminatoire. Ces trois caractéristiques sont placées sur une échelle de valeurs qui définit certains termes comme anodins ou particulièrement offensants. Deux autres éléments entrent en ligne de compte : la fréquence des occurrences, et leur contexte – la prise en compte du contexte évolue de façon variable, et nous verrons le rôle qu'elle a joué dans le déplacement du mot *fuck* sur l'échelle des catégories de classification.

### *Les débuts du British Board of Film Classification : autorités locales, presse et censure*

À ses débuts, le *BBFC* connaît une période difficile. En effet, alors que le système français est presque dès le départ centralisé, étatique, le système britannique est complètement différent, et beaucoup plus éclaté. Le *Cinematograph Act* de 1909 confère aux autorités locales le pouvoir de délivrer les permis pour les salles accueillant les séances publiques. Cette loi fut à l'origine rédigée pour assurer la sécurité des lieux, suite aux incendies provoqués par le caractère inflammable des bobines composées de nitrate de cellulose. Cependant, les autorités locales profitèrent de leur pouvoir de délivrer des autorisations de projection pour s'octroyer des droits de censure grâce à une formulation vague des conditions de délivrance de ces permis : « Un conseil de ville peut accorder une autorisation aux personnes ici mentionnées à utiliser les

locaux tels que définis par l'autorisation et ainsi qu'elles le jugent convenable[5] ». Et le fait que les autorisations ne soient accordées que pour un an au maximum servait parfaitement l'objectif des autorités locales. Ainsi, en 1912, le *BBFC* n'est qu'une pièce de l'échiquier et doit alors gagner et se garantir une position centrale, qui est loin de lui être acquise en 1912.

Sur cet échiquier la presse joue un rôle majeur : elle concentre les approbations et les reproches adressés aux institutions de classification, mais est aussi un bon révélateur des peurs de l'époque. De plus, le pouvoir qu'elle détient en termes de propagation et surtout, d'amplification de l'information est particulièrement pertinent ici. On tend souvent à considérer les systèmes de classification britannique et français à l'image des visages de Janus, prenant des directions totalement opposées. Pourtant, des préoccupations communes ont façonné leur façon de censurer les films. Ainsi, en 1916, M. F. Hennequin, délégué français à la Conférence Internationale de Paris relative à la répression de la circulation des publications obscènes, s'adresse au *Chief Commissioner of Metropolitan Police of London* à propos de l'influence du cinéma sur l'augmentation de la criminalité juvénile. Peu de détails sont communiqués dans les deux lettres, cependant F. Hennequin mentionne que « la question revient chez nous à l'ordre du jour à propos d'une affaire judiciaire assez sensationnelle et d'un réquisitoire du ministère public qui a vigoureusement dénoncé les méfaits des films tragiques et sanglants[6] ».

En effet, à partir des débuts de la censure du cinéma, jusqu'aux années 1950, la question de la criminalité, surtout juvénile, plane au-dessus de la classification des films. Le lien entre les deux, pourtant démenti à de nombreuses reprises, est renforcé par les affaires telles que celle rapportée par F. Hennequin. Pour donner un exemple encore plus précis qui met en avant le rôle de la presse, revenons au Royaume-Uni uniquement : en 1912, un fait divers agite la presse. Quatre jeunes garçons, qui voulaient faire « comme dans les films » achetèrent des revolvers et commirent une série de vols à Hull[7]. Ceci déclencha immédiatement une réaction de la presse : la question remonta jusqu'au *Home Office* qui refusa de mettre en place une censure étatique et souligna quelque temps plus tard qu'aucun lien n'avait pu être prouvé entre cinéma et augmentation de la criminalité juvénile. Cette question réapparaît en 1932. S'ensuit alors la déclaration suivante :

> Sir Herbert said, « My very expert and experienced advisers at the Home Office are of the opinion that on the whole the cinema conduces more to the prevention

[5] Cinematograph Act, 1909 : 2-(1).

[6] National Archives, Kew, MEPO 2/1696, 1916.

[7] National Archives, Kew, HO 45/10551/163175, 1912-1914 : Minutes, Cinematograph Pictures, 20th April 1912.

> of crime than to its commission. It keeps the boys out of mischief; it gives them something to think about »[8].

Cela étant, il convient de souligner que le contenu des films est très contrôlé à l'époque et certains mots ne sont pas tolérés : ainsi, ce à quoi s'expose un enfant aujourd'hui est loin d'être équivalent à ce que les jeunes oreilles des années 1930 pouvaient apprécier dans les cinémas. Le rôle de relais de la presse entre le *BBFC* et la sphère publique nous donne un aperçu des préoccupations de l'époque, tandis que les observations données par les examinateurs sur les scénarios nous donnent une idée claire des paroles tolérées ou systématiquement rejetées.

*La presse comme relais pour les questions du langage*

Ainsi qu'il a été mentionné en introduction, le déplacement d'une parole passe par sa libre circulation entre des individus, institutions, qui réagissent face à cet élément. Dans le cas présent, on ne se soucie que de ce que ces agents considèrent comme inacceptable, ou *anormal* pour reprendre les termes de L.G. Andersson et P. Trudgill[9]. Le langage anormal se définit par opposition au normal, ou à la norme, c'est-à-dire ce qui est bien, correct, accepté, par opposition à ce qui est perçu comme mal, incorrect, inacceptable. Ces deux auteurs, et d'autres comme Magnus Ljung[10] ou encore Richard Hirsch[11], mettent en évidence la place des attitudes dans la perception du langage qui, dans son essence, n'est ni bon ni mauvais. Cette perception peut parfois être faussée, et dans ce cas, on peut observer dans quelle mesure les réactions sociales sont formatées par des acquis culturels partagés.

Ce fut notamment le cas pour le film *Untamed* (Jack Conway, 1929). Il faut savoir qu'aux débuts des films parlants, le BBFC connaît quelques difficultés d'adaptation technique, accentuées par une réticence à voir l'apparition du son dans les cinémas comme une tendance durable. Ainsi, *Untamed* fait partie des derniers films de sa catégorie, à savoir de ceux dont le dialogue fut lu et non pas entendu par les examinateurs. La session de visionnage se déroulait donc en deux parties : l'examinateur possédait le script en main, alors qu'il regardait le film. De fait, lorsque ce film paraît sur les écrans de cinéma, aucun des membres du *BBFC* n'est en mesure de suspecter ce qui se produirait. Le 6 mars 1930, *The Daily Mail* publie un article mettant en évidence toute l'histoire : « Quel qu'ait pu être le mot écrit, il n'y a cependant aucun doute qu'au moins 95% du public a cru savoir

---

8 National Archives, Kew, HO 45/15208, 1931-1933: British Board of Film Censors, *Report*, Year ended December 31st, 1932.

9 Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *op. cit.*, p. 28.

10 Magnus Ljung, *Swearing: a Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2011.

11 Richard Hirsch, « Taxonomies of Swearing », dans *Perspectives on Swearing*, University of Gothenburg, Dept. of Linguistics, 1985, p. 37-59.

duquel il s'agissait[12] ». À l'origine, le mot en question était *buzzard* : comme le souligne l'*OED*, cela définit une personne stupide, ignorante, et peut être utilisé comme euphémisme de *bastard*[13]. Cependant, ce que l'audience avait cru entendre était bien différent : ce qui avait soulevé l'indignation se trouvait être *bugger*. Deux examinateurs furent envoyés sur le champ pour vérifier la nature des paroles prononcées : le mot *buzzard* apparaissait deux fois dans le texte, mais ils convinrent que la première occurrence pouvait être confondue avec autre chose.

La classification des paroles, ou leur censure, cristallise les valeurs morales au moment de leur mise en circulation. Ainsi, aujourd'hui, *bugger* est admis dans les films tous publics, selon la classification du BBFC, et qui plus est, fait même partie de ce que le *BBFC* définit comme *mild bad language*. Autant dire qu'en 1929, il était plutôt perçu comme faisant partie du *strong language* : à ce moment-là, *bugger* était encore fortement connecté à son sens littéral. La référence sexuelle portée par ce mot le rendait donc extrêmement fort aux oreilles de son auditoire. Cependant, peu à peu, *bugger* a été de plus en plus utilisé dans des contextes différents, détachés de son sens littéral. Ce n'est plus sa signification première qui importe aujourd'hui mais sa fonction – un moyen de refléter l'état d'esprit du locuteur[14]. C'est ce qui explique qu'en 1992, concernant le film *Hook* (Steven Spielberg, 1991), l'un des examinateurs fit remarquer à une plaignante : « [*little buggers*] est utilisé comme un terme d'affection envers les enfants turbulents et ne suggère, en aucun cas, le crime dont vous parlez. Le rôle d'Hoskin, M. Smee, est un personnage antipathique, de sorte que ses mots ne peuvent être réellement pris au sérieux[15] ». Non seulement, ce n'est plus le sens premier, lié à un acte de sodomie, qui importe, mais le personnage qui le prononce étant un méchant, cela pose d'autant moins de problème. En effet, une des premières entrées du contexte dans la façon de considérer les paroles offensantes, laquelle se met en place au cours des années 1980, est le regard que portent les examinateurs sur le personnage qui les prononce : plus le personnage est approuvé et apprécié par les enfants, plus son langage sera pris en considération. Pour le dire plus simplement, si c'est le *méchant* de l'histoire qui jure, c'est toujours moins grave.

Ainsi, comme nous avons pu le voir, les débuts du *BBFC* sont les débuts d'une institution de censure avant tout. D'ailleurs, les initiales signifient jusqu'en 1982 *British Board of Film Censors* – et non pas *Classification*. Mais c'est aussi une institution non-gouvernementale, indépendante, et par conséquent, dépendante des critiques qui lui sont adressées afin de pouvoir se constituer une crédibilité dans l'industrie des films. C'est cet enracinement dans son contexte social et culturel qu'il ne faut surtout pas oublier quand on étudie

---

12 National Archives, Kew, HO 45/13808, 1928-1930 : Article, *The Daily Mail*, March 6, 1930, « Word in Film Blotted out. Complaint that it was offensive. Censorship Problems ».

13 *Oxford English Dictionary*. Entry : bastard, figurative sense (2.a).

14 Magnus Ljung, *op. cit.*, p. 13.

15 BBFC files : *Hook*. Letter from an examiner in response to a complaint, 19th June 1992.

l'évolution/le déplacement de mots tels que *bugger*, ou dans le cas de la seconde partie, *fuck*, sur l'échelle des catégories de la classification des films.

## F*** : mythes et légendes

« En raison de leur public plus large, les industries du cinéma et de la télévision ont longtemps maintenu des normes plus restrictives que celles en usage pour le théâtre ou les maisons d'édition », et ainsi, « des films tels que *Autant en emporte le vent* (1939), *Les Nus et les Morts* (1948) et *Tant qu'il y aura des hommes* (1951) ont été autrefois considérés comme provocateurs du fait de leurs dialogues, même si le mot *merde* n'a été utilisé pour la première fois dans un film américain qu'en 1961, dans le film *The Connection*[16] ».

Nous pouvons soulever la question suivante : qu'y a-t-il de si « provocateur », par exemple, dans le langage de *Gone with the wind*, réalisé par Victor Flemming ? Ou pourquoi est-ce que les examinateurs du *BBFC* ont décidé que ce langage était « provocateur » et sur la base de quels critères ? La trace de la classification de 1940 peut encore se retrouver aujourd'hui dans le commentaire laissé par les examinateurs :

> Le film comprend deux dialogues dans lesquels des esclaves et d'anciens esclaves sont appelés « nègres » [...], des allusions à certains problèmes d'adultes comme le refus du devoir conjugal par une femme mariée et le viol conjugal qui s'en est suivi, bien que ce ne soit qu'implicite. [...Et] comprend un langage légèrement familier, à savoir des mots tels que *damn*[17].

Aujourd'hui, malgré son langage discriminatoire, ce film est classifié *PG* (*Parental Guidance*), alors qu'en 1940, le *BBFC* lui avait attribué un A (toute personne âgée de moins de 16 ans devait être accompagnée par un adulte). Le même phénomène se retrouve également pour *From Here to Eternity* réalisé par Fred Zinnemann.

Afin de comprendre le déplacement d'une parole, il faut donc situer dans quel contexte son apparition s'est produite. E. Batistella mentionne deux éléments qui vont se révéler particulièrement importants dans l'analyse du déplacement de *fuck* au sein de la classification britannique des films. Premièrement, le cinéma, en tant qu'élément de censure, ne se tient pas seul jusqu'en 1968, année où disparaît un des piliers de la censure britannique : le théâtre. Pièces et films interagissent : de nombreuses pièces sont produites pour le grand écran. De fait, la censure de la pièce est connue des examinateurs qui réagissent en fonction de/ en interaction avec celle-ci. Deuxièmement, *fuck* n'est pas un terme isolé, et son apparition sur le grand écran dépend de la propension à accepter d'autres termes comme moins forts. Ainsi, son apparition dépend de l'évolution de la perception

---

[16] Edwin L Batistella, *Bad language. Are some words better than others ?*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 65.

[17] BBFC website, insight for the film *Gone with the Wind*. [En ligne, Url : http://www.bbfc.co.uk/releases/gone-wind1940#bbfcinsight] (consulté le 20/07/2014).

et des attitudes vis-à-vis du langage offensant. Comme le souligne T. McEnery[18], *fuck* connaît une popularité grandissante à partir du XIXe siècle. Cependant, ce que l'on peut remarquer, c'est qu'il n'apparaît dans aucun film avant la fin des années 1960.

Dans cette deuxième partie, c'est tout d'abord le contexte d'apparition de *fuck* qui sera discuté. Ensuite, nous étudierons son évolution à travers la classification des films. En effet, cette parole connaît un fort déplacement qui commence avec les films X à partir de 1970, jusqu'aux films interdit aux moins de 12 ans aujourd'hui.

*Les premiers pas de l'explétive fuck dans les films.*

C'est à la fin des années 1960 que *fuck* fut utilisé pour la première fois dans un film – soit en 1967, *Ulysses*, soit en 1968, *I'll Never Forget Whathisname*[19]. Comme nous avons pu le voir, il y existe d'une part une temporalité qui dépend des films eux-mêmes (l'évolution du type de langage utilisé dans les films) et d'autre part une temporalité qui dépend de l'évolution de la langue (des mots deviennent obsolètes, d'autres perdent de leur caractère subversif).

> Dès 1970, des mots tels que *fuck* et *fucking* ont été acceptés dans les films « X ». [...] Avec l'abandon de la censure du Lord Chamberlain pour les pièces de théâtre, ces mots sont devenus communs sur la scène londonienne, et sans doute aussi, dans les théâtres provinciaux ; ils étaient également assez fréquents dans un certain nombre de journaux et magazines. Dans le même temps, un juge américain et un magistrat londonien ont décidé que *fuck* et *fucking* ne pouvaient plus être considérés comme obscènes de façon légale[20].

L'histoire d'une parole est profondément liée à son contexte social et culturel : l'abandon de la censure des pièces de théâtre, à laquelle s'ajoutent aussi de nouvelles préoccupations concernant l'image – à savoir la plus grande présence de scènes de sexe et de violence dans les films – ont conduit à une forme de libéralisation de la parole dans le cadre de la censure. Il ne s'agit plus de censurer, mais de classifier : on protège les plus jeunes, sans essayer de contrôler ce que les adultes peuvent voir et entendre par la même occasion.

L'hésitation entre censure et classification perdure entre 1970 et 1989 pour les films, et jusqu'en 1994 pour les vidéos. L'explication est simple : pendant ces années, il n'existe pas de catégorie intermédiaire entre 15 et A – l'actuel *PG* (*Parental Guidance*). Par conséquent, si un film était particulièrement adapté pour un jeune public, ou si une compagnie de production insistait pour obtenir la catégorie A/*PG*, la censure du mot *fuck* devenait alors inévitable, en particulier si

---

18 Tony McEnery, *Swearing in English. Bad language, purity and power from 1586 to the present*, London, Routledge, 2006, p. 52.

19 Keith Allan & Kate Burridge, *Forbidden Words. Taboo and the censoring of language*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 257.

20 John Trevelyan, *What the censor saw*, Londres, Michael Joseph LTD, 1973, p. 179.

les occurrences présentes étaient peu nombreuses. Dans le même temps, une première évolution se produit à la fin des années 1970, *fuck* apparaissant désormais dans des films interdits aux moins de 15 ans. Un exemple qui résume bien cette double situation entre acceptation du mot pour les films interdits aux moins de 15 ans et rejet lorsqu'il s'agit de la catégorie *PG* est celui de *Passed Away* réalisé par Charlie Peters (1992) : la compagnie refusa de couper la seule occurrence de *fuck* apparaissant dans le film et les examinateurs durent donc appliquer ce qu'ils nommaient à l'époque *fuck rule* et attribuèrent au film un interdit aux moins de 15 ans. La deuxième évolution, comme nous allons le voir, se produit plus tardivement, au cours des années 1990 pour les vidéos, et au cours des années 2000 pour les films en salles.

*Fuck, des films X à ceux interdits aux moins de 12 ans : l'intervention du contexte*

Le cas de *fuck* est un des éléments révélateurs de l'importance de l'utilisation du contexte d'énonciation d'une parole. Il semblerait ainsi que le *BBFC* applique une politique plus souple vis-à-vis de *fuck* depuis le début des années 2000. Plusieurs explications sont possibles, à commencer par la libéralisation de l'usage de *fuck* dans le quotidien. Mais cela n'explique pas tout, car l'acceptation de ce mot dans un film interdit aux moins de 12 ans amène nécessairement une justification de la part des examinateurs : la libéralisation n'est donc pas complète, en particulier pour les plus jeunes, et le fait que la catégorie « interdit aux moins de 12 ans » soit de l'ordre du conseil depuis 2002 – c'est-à-dire que les moins de 12 ans peuvent accéder à la salle de cinéma à condition d'être accompagnés d'un adulte – explique en grande partie ce processus de justification. Cette politique, que l'on peut donc décrire comme plus souple, s'accompagne d'une démarche éthique de la part du *BBFC*, qui n'applique plus une politique stricte d'interdiction systématique de certains mots ou expressions pour certaines catégories d'âge. Pour confirmer cet élément, deux exemples sont particulièrement notables : *Juno*, réalisé par Jason Reitman (2008) et *The King's Speech*, réalisé par Tom Hooper (2010). Ces exemples amènent à reconsidérer ce que faisait le *BBFC* auparavant vis-à-vis du mot *fuck* en particulier.

Dans le cas de *Juno*, il y avait deux occurrences de *fuck*. Le *BBFC* a donc pris en considération deux arguments. D'une part, du point de vue des examinateurs, deux occurrences faisaient figure d'exception. D'autre part, dans le cadre de la question du contexte, les deux *fuck* présents ont été analysés comme n'étant ni agressifs ni dirigés envers quiconque :

> Les deux occurrences de *f**k* ne sont ni agressives, ni dirigées envers quiconque. La première survient lorsque Mark (le possible père adoptif pour le bébé de Juno) essaie de paraître « cool » dans une conversation sur les films d'horreur, et la seconde lorsque Juno se rend compte qu'elle a des contractions. Bien que ce type de langage soit interdit au sein de la catégorie PG, les lignes de conduite du BBFC autorisent la présence occasionnelle de langage parfois

> ordurier pour les interdits aux moins de 12 ans. Deux occurrences au sein d'un long métrage ont été considérées comme occasionnelles[21].

Dans cet exemple, la volonté de justifier la présence de *fuck* malgré sa rareté montre l'importance de ce critère dans le fonctionnement du système de classification, et la relation concrète que la classification entretient avec le public.

Dans le cas de *The King's Speech*, la position du *BBFC* repose sur le même critère – la question du contexte ; bien qu'ici, l'interdiction aux moins de 12 ans est apparue davantage comme une faveur accordée au film qu'une volonté des examinateurs de justifier dès le départ la présence de jurons par le contexte. En effet, le film fut interdit aux moins de 15 ans à l'origine. Ce n'est qu'après une mobilisation des compagnies de distribution britannique que le film s'est vu attribué une interdiction aux moins de 12 ans[22]. De plus, ce film montre aussi l'importance de la culture de l'institution responsable du système de classification. Aux États-Unis, *The King's Speech* s'est vu attribué la catégorie de classification R, soit interdit aux moins de 17 ans : afin d'obtenir la catégorie inférieure, soit *PG*-13, interdit aux moins de 13 ans, non-accompagnés d'un adulte, il fallait couper certaines occurrences de *fuck*. Alors que le *MAAP* (institution de classification aux États-Unis) a contraint le réalisateur à donner une version édulcorée de son film, le *BBFC* a simplement changé la classification. Comment ont-ils justifié l'acceptation des revendications du réalisateur, des compagnies de distribution ?

> Les occurrences de *fuck* ne sont ni agressives, ni à connotation sexuelle, ni même dirigées envers quiconque. Elles se produisent également à la suite les unes des autres dans un temps limité. Il s'agit d'un cas inhabituel et très spécifique dans un contexte thérapeutique, et il a été conclu que les occurrences étaient suffisamment rares, au niveau du film dans son ensemble, pour être admises dans un interdit aux moins de 12 ans[23].

Une fois de plus, le contexte a permis de justifier le nombre « injustifiable » de *fuck* (selon les critères de classification du *BBFC*) pour un film interdit aux moins de 12 ans.

Les différentes perceptions du langage à l'écran dépendent donc aussi de la culture de l'institution : en effet, en censurant/classifiant des films, ce sont aussi des préoccupations culturelles et sociales qui sont reflétées dans les décisions du *BBFC*, qui s'ajoutent aux critères établis par une institution qui, d'une part, se doit de maintenir sa centralité dans le domaine, et qui, d'autre part, doit conserver de manière durable la confiance que l'industrie cinématographique et le public lui accorde. L'opinion publique est donc prise en compte et, de temps en temps, ces

---

21 Site internet du *BBFC*, Case studies, *Juno*, [En ligne, Url : http://www.bbfc.co.uk/case-studies/juno-0] (consulté le 25 Février 2015).

22 Tim Masters. 27/02/2011. « Swear-free *King's Speech* to get lower US rating », Los Angeles: BBC News. [En ligne, URL : http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12590443].

23 Site internet du *BBFC*, Insight de *The King's Speech*. [En ligne, Url : http://www.bbfc.co.uk/releases/kings-speech-2010] (consulté le 22/10/2015).

institutions peuvent aussi être contraintes à prendre en compte des opinions divergentes. Ce fut par exemple le cas de *The King's Speech* au Royaume-Uni.

Parfois, ce sont les autorités locales qui entrent en compétition directe avec la classification du *BBFC*. Pour rappel : les autorités locales ont conservé leur pouvoir de censure depuis 1909 et peuvent très bien décider de leur propre classification, de manière tout à fait légale. Elles ont donc un pouvoir indéniable de levier politique.

Lorsque l'on parle de la question du langage dans les films et des débats que cela peut occasionner, il est un réalisateur qui fait figure d'incontournable au Royaume-Uni : Ken Loach. Ces propos sont fréquemment repris par la presse et son différend avec le *BBFC* n'est plus un secret : « La classe moyenne britannique est obsédée par ce qu'ils appellent le langage grossier [...] Mais bien sûr, langage grossier rime avec manipulation. Ils s'en accommodent très bien. Dès qu'il y a un juron étrange, comme un mot qui remonte à l'époque de Chaucer, ils vous demandent de le couper[24] ». Et l'occasion pour lui d'utiliser le local comme levier politique fut la sortie en 2002 d'un de ses films, *Sweet Sixteen*. Comme le *BBFC* le remarque, « le film traite de la pauvreté, la violence, le trafic de drogue et la criminalité chez les adolescents. Cependant, la question-clé de cette classification pour le *BBFC* était le langage vulgaire – le scénario du film contenant des expressions familières des territoires les plus reculés de Greenock[25] ». Et de fait, ce film reçut un interdit aux moins de 18 ans, en raison de la présence de langage vulgaire. Cependant, à Inverclyde, une division administrative d'Écosse, situé à l'Ouest de Glasgow, là où le tournage eut lieu, le film fut interdit aux moins de 15 ans seulement, soutenant ainsi la position du réalisateur.

Une parole déplacée est une parole que l'on déplace : c'est donc la réception qui compte avant tout. Dans le cas du langage offensant, la position du *BBFC* est de se conformer aux souhaits du plus grand nombre. Ainsi, au cours de leurs recherches et de leurs interactions avec le public, il fut établi que, bien que mieux toléré de nos jours, *fuck* n'est pas jugé convenable, et même hors de propos, dans un film dédié aux plus jeunes (aujourd'hui, les moins de 12 ans). L'évolution de *fuck* au sein de la classification reflète alors l'évolution des valeurs morales, et donc du degré de tolérance vis-à-vis de ce mot. Cependant, un film est un objet qui se déplace, et donc sa parole se déplace également, et se trouve portée dans des contextes sociaux et culturels différents.

---

[24] Déclaration à l'occasion de la sortie du film *The Angel's Share*: Kev Geoghegan, « Ken Loach bemoans censors' cuts », BBC News, 22 Mai 2012. [En ligne, Url : http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-18157711] (consulté le 25/09/2014).

[25] Site du *BBFC*, [En ligne, Url : http://www.bbfc.co.uk/case-studies/sweet-sixteen] (consulté le 25/09/2014).

## Que devient *fuck* dans la classification française ?

En France, ainsi que cela a déjà été suggéré au début de la première partie, le système est centralisé, et gouvernemental. La première commission de classification fut créée par le décret du 25 juillet 1919[26] qui instaure définitivement une censure nationale. Ce n'est qu'en 1946 que la commission s'intègre à une institution dédiée de manière plus générale à l'industrie cinématographique, le CNC – Centre National du Cinéma. La commission se compose de 27 membres titulaires et de 54 membres suppléants, répartis en quatre collèges : (1) le collège des administrations (Ministère de l'Intérieur, de la Justice, de l'Éducation Nationale, de la Famille et de la Jeunesse) ; (2) le collège des professionnels du cinéma choisis par le Ministère de la Culture, dont dépend la commission depuis 1969 ; (3) le collège des experts (représentants du monde médical, des sciences sociales, de la protection de l'enfance etc.) ; (4) le collège des jeunes, dont les membres doivent avoir entre 18 et 24 ans au moment de leur nomination[27]. À cette commission s'adjoint également un comité de classification, dont la composition suit le même principe : réunir des femmes et hommes d'âges et d'horizons variés pour assurer la diversité des points de vue.

Dans le cadre de cet article, le lien entre classification britannique et française se fera au niveau des années 2000, sur des classifications récentes. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la question de la place accordée au langage dans la classification française des œuvres cinématographiques, ce qui permettra, dans un second temps, de montrer l'articulation entre traduction et classification des films.

### *Classification française et langage : laisser-faire ?*

Au CNC, on ne compte pas les mots, et surtout, comparé à la classification britannique, tout ne compte pas. Le contenu du critère « langage » est bien différent de celui du *BBFC*. Tout d'abord, pourquoi présenter le CNC et le rôle de la traduction ? La première réponse a trait à la place du doublage et du sous-titrage en France : un film en langue anglaise ne sera pas diffusé sans, au minimum, la présence de sous-titrage. La deuxième raison tient au fonctionnement du CNC : les films en langue étrangère se voient accordés un visa pour la version sous-titrée et un visa pour la version doublée. On peut donc sans grande difficulté imaginer l'impact de la traduction sur le travail de l'examinateur.

Du côté de la traduction, les traducteurs confirment une volonté de présenter un discours souvent plus mitigé, d'adoucir les propos de la version

---

[26] Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29-30.

[27] Site du CNC, [En ligne, Url : http://www.cnc.fr/web/fr/composition-de-la-commission39] (consulté le 15/02/2015).

originale[28], mais les faits sont là : le « tous publics » du CNC n'est pas l'équivalent du *Universal* du *BBFC* sur bon nombre de questions, langage inclus. En 2010, Emmanuel Glaser, alors président de la Commission de classification, déclarait : « On ne se base pas sur des gros mots en particulier comme les anglo-saxons, c'est le contexte qui importe et ce, même pour les insultes raciales[29] ». Cependant, il faut savoir que lorsque les examinateurs français pensent au contexte, ils le pensent beaucoup plus large : ils prennent en compte le nombre de copies, le fait que le film soit seulement sous-titré ou doublé, les acteurs principaux et leurs antécédents cinématographiques. Autrement dit, il est possible de résumer la façon de penser de la commission en citant l'un de ses examinateurs :

> Moi, à titre personnel, quand j'avais vu le film *Spring Breakers*, sorti en 2013, j'étais fasciné par la manière dont on essayait de draguer le public adolescent en faisant croire qu'il y avait un *teen movie* derrière ça, alors qu'il n'y avait pas du tout un *teen movie* derrière ça. Il y avait un film plutôt classable dans l'art et essai. Un film assez intelligent mais transgressif. En regardant le film et en le classifiant, je me disais attention on n'est pas devant *American Pie*. On essaye de nous le faire croire mais on n'y est pas du tout[30].

Ce film a d'ailleurs été interdit aux moins de 12 ans en France.

Afin de revenir à la traduction de *fuck* dans la classification française, un des premiers critères à retenir dans le cadre de la commission du CNC, c'est que les films doublés ou sous-titrés reçus semblent être « sous-traduits » : ce n'est pas un élément nouveau à ce sujet, et c'est ce que constatent beaucoup de chercheurs en traduction audiovisuelle[31]. À partir du corpus utilisé jusqu'à maintenant, on peut remarquer que les jurons/insultes les plus forts sont réservés à deux situations. Premièrement, cela se produit lorsque le destinataire est absent : par exemple, dans *Raining Stones* (Ken Loach, 1993), « ton enculé de mari » est utilisé pour traduire *you got a dickhead for a husband* alors que le protagoniste dont il est question n'est pas présent ; la deuxième situation ressortit à la présence d'un animal comme destinataire : par exemple dans *Looking for Eric* (Ken Loach, 2009), l'un des personnages lance « enculé » à l'encontre d'un chien (*fucker*, dans la version originale).

Dans le cas du *BBFC*, il y a une véritable mise en avant des degrés de langage. En français, on ne peut pas suivre à travers la traduction une évolution

---

28 Luise Von Flotow, « Frenching the feature film twice: Or le synchronien au débat », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 98.

29 David Rich, 06/10/2010, « Grossièreté et censure au cinéma. What the f**k? », *Première*, *Fluctuat*, *Actu Cinéma*. [En ligne, Url : http://fluctuat.premiere.fr/Cinema/News/Grossierete-et-censure-au-cinema-3256142 (consulté le 10/03/2015).

30 Entretien réalisé avec un examinateur, membre de la Commission de classification depuis 2007 (19/11/2014).

31 Maria Jesus F. Fernandez, « The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 214.

similaire de ces degrés. On ne peut trouver de correspondance au niveau de la classification française pour le *very mild bad language* ou le *strong language* et ce, en partie du fait de la traduction qui ne conserve pas cette échelle de degrés. Par exemple, *fuck* n'a pas d'équivalent direct en français. En tout cas, si « putain » est son équivalent direct, il ne couvre pas un champ sémantique aussi large que *fuck* et il ne possède pas la même variété d'usages grammaticaux. Ainsi, *fuck* a un nombre impressionnant de traductions possibles. Mais le problème fonctionne aussi dans l'autre sens. « putain » est la traduction de beaucoup d'autres termes : « god damn it !, bloody hell ! Son of a bitch ! (only when it is said with an absent addressee) and shit ![32] ». Tous ces mots appartiennent pour le *BBFC* à des degrés différents et se trouvent aussi dans des catégories de classification différentes, ce qui n'est pas le cas en France. De plus, *fuck off* qui peut se traduire par « va te faire foutre » n'a pas les mêmes implications. En effet, *fuck* couvre encore aujourd'hui le sens littéral faisant référence à l'acte sexuel, mais ce n'est plus du tout le cas de « foutre » dont un tel usage est complètement obsolète. La classification française représente donc un problème en deux parties : d'une part, le langage n'est pas considéré de la même façon qu'au Royaume-Uni, et est loin d'occuper une place aussi importante[33. D]'autre part, la traduction occupe une place très importante lorsqu'il s'agit de classifier des œuvres anglophones, et les stratégies adoptées par les traducteurs transforment la parole considérée, sans que cela ait une véritable influence sur la classification du film. Selon J.F. Théry, ancien président de la Commission, cette configuration existe mais est très rare :

> J'ai le souvenir d'une série de films asiatiques (Japon ou Hong-Kong) – films de série B destinés aux amateurs de kung-fu – ne méritant guère de mesures de restriction (un petit 12 ans quand les bagarres étaient trop violentes), qui avaient été complètement détournés par leurs sous-titres, franchement orduriers, pervers, et d'ailleurs sans grand rapport avec l'image. L'un d'entre eux s'appelait *Une soutane n'a pas de braguette !* C'était de la pure provocation, si bien que la commission – à cause de ces sous-titres et uniquement à cause d'eux – avait préconisé l'interdiction aux mineurs[34].

### *Le rôle de la traduction dans la classification des films*

Ainsi, pour donner un peu plus de précision sur les effets de la traduction, les stratégies utilisées par les traducteurs sont très variables concernant *fuck*. Afin d'organiser celles-ci, nous nous appuierons ici sur une typologie de Lars Gunnar Andersson et Peter Trudgill (1990). Il s'agit de comparer ce qu'ils appellent *expletive swearing* et *abusive swearing*. Le premier renvoie à un moyen d'exprimer ses émotions sans que ce soit dirigé vers quelqu'un en particulier,

---

[32] Exemples pris des versions sous-titrées et doublées de *Life of Brian*, *A Fish Called Wanda*, *Raining Stones*, *Riff Raff*, *Ladybird*, *Bread and Roses* et *Raining Stones*.

[33] Le langage occupe une place importante dans l'attribution de la mention « avec avertissement » associée aux films « tous publics ». Cependant, dans le cadre de la continuité de cet article et de ces questionnements concernant l'explétive *fuck*, ce sujet ne sera pas étudié ici.

[34] Entretien avec J.F. Théry (12/11/2014).

tandis que le second vise une personne/un groupe, est péjoratif et inclut des insultes et différents types de jurons[35]. Pour chacune de ces catégories, il y a cinq formes grammaticales possibles[36] : *separate utterances, adsentences, major constituents of a sentence, part of a constituent of a sentence and part of a word*. À travers les exemples suivants, le but est de montrer le phénomène d'atténuation qui se produit au cours de la traduction, et de mettre en valeur les différentes stratégies utilisées.

| **Version originale** | **Version français sous-titrée** | **Version française doublée** |
|---|---|---|
| **(1)** *Fuck it !* | Et merde ! | J'en ai marre ! |
| (dans *Raining Stones*) | [*And shit !*] | [*I'm fed up !*] |
| **(2)** *Fuck off !* | Barrez-vous ! | Barrez-vous ! |
| (dans *A Fish called Wanda*) | [*Clear off !*] | [*Clear off !*] |

*Tableau 1 : Expletive (1) and Abusive (2) swearing in separate utterances*

Dans ce premier cas, deux types de stratégies sont utilisés. La première concerne (1) le transfert d'un thème tabou (acte sexuel) vers une thématique moins taboue (référence scatologique). Selon la typologie de H. Gottlieb à propos de la traduction audiovisuelle, il s'agit là d'une substitution[37]. La version sous-titrée utilise donc des termes qui sont considérés comme moins forts, moins offensants, moins agressifs que la version originale. La seconde stratégie utilisée (2) pourrait être décrite comme un affaiblissement de l'agressivité des termes employés en explicitant, dans un langage plus courant, le sens des termes de la version originale. Cela arrive de façon quasi-systématique dans le cadre de *fuck off*, qui, dans les cas les plus agressifs, tend à devenir « va te faire foutre » (sous-titres de *Life of Brian*). Selon les termes de H. Gottlieb, on appellerait cela une généralisation. La traduction entraîne la perte de la précision du caractère offensant du terme de la version originale.

| **Version originale** | **Version français sous-titrée** | **Version française doublée** |
|---|---|---|
| **(1)** *Oh fuck, don't say he's been shot !* | Me dit pas qu'il s'est pris une balle ! | Merde, me dit pas qu'il a été touché ! |
| (dans *Looking for Eric*) | [*Don't say he's been shot !*] | [*Shit, don't say he's been shot !*] |

*Tableau 2 : Expletive (1) swearing in adsentences*

---

35 Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *op. cit.*, p. 61.

36 *Ibid.*, p. 62.

37 Henrik Gottlieb, « Multidimensional translation: semantics turned semiotics », dans MuTra 2005: *Challenges of multidimensional translation*, edited by Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert, 2005, p. 31.

Les stratégies de déplacement du tabou et d'atténuation ne sont pas limitées par des formes grammaticales particulières, comme on peut le voir ci-dessus (Tableau 2). Mais, à ce que nous avons dit précédemment vient s'ajouter une nouvelle stratégie : l'omission[38]. Ici, on pourrait expliquer cette omission par la volonté du traducteur, dans les sous-titrages, d'utiliser l'expression « se prendre une balle ». Comparée à la phrase originale, celle-ci est plus argotique. Ce qui justifierait l'omission serait l'usage de cette expression plus longue en nombre de caractères. Cela pourrait donc être une omission nécessaire afin d'éviter un trop grand nombre de caractères à l'écran.

| **Version originale** | **Version français sous-titrée** | **Version française doublée** |
|---|---|---|
| **(1)** *It's fucked.*<br>(dans *Looking for Eric*) | Elle est en vrac.<br>[*It's had it.*] | Elle est foutue.<br>[*It's knackered.*] |
| **(2)** *Now, you can fuck off !*<br>(dans *Raining Stones*) | Dégage !<br>[*Clear off !*] | C'est ça, tu vas te tirer vite fait.<br>[*That's it, you're gonna get quickly out of here.*] |

*Tableau 3 : Abusive swearing as major constituents of a sentence*

La quatrième stratégie que nous introduirons ici est l'usage d'argot, de mots et d'expressions familières ou d'un type de langage plus informel. Dans les exemples convoqués (tableau 3), il s'agit en particulier de « en vrac/foutue » (1) et « te tirer » (2). Cela, à nouveau, atténue la connotation négative portée par *fuck* dans la version originale : la traduction qui parvient alors à l'examinateur ne comporte ni langage vulgaire, ni mots/expressions impliquant un quelconque tabou, sans que cela change le sens du dialogue.

| **Version originale** | **Version français sous-titrée** | **Version française doublée** |
|---|---|---|
| **(1)** *No, you fucking can't !*<br>(dans *A Fish called Wanda*) | Tu te fous de moi !<br>[*Are you kidding me ?*] | Non, il n'en est pas question !<br>[*No, it's out of question !*] |
| **(2)** *You fucking twat !*<br>*You fucking cunt !*<br>(dans *Looking for Eric*) | Saloperie ! L'enflure !<br>[*Bastard ! Scumbag !*] | Espèce de connard ! Connard !<br>[*You jerk ! Jerk !*] |

*Tableau 4 : Expletive (1) and Abusive (2) swearing as part of a constituent of a sentence.*

Il n'y a pas de nouvelles stratégies dans le cadre de la traduction de *fucking*. Cependant, cet exemple met en valeur la variété des traductions possibles de cet adjectif. Ce que l'on peut remarquer, c'est que, bien que la connotation négative soit atténuée, son rôle d'intensification est conservé. Par exemple, (2) est

[38] Henrik Gottlieb, *op. cit.*, p. 31.

une combinaison de [*You+fucking+Noun*]. En français, ce sont principalement des insultes séparées, sauf dans la version doublée où *You fucking* est traduit par « espèce de ». Cette réplique est scandée par le personnage dans le film : il sépare distinctement chacune des syllabes. Pour garder le même effet en français, et surtout pour ne pas créer de désynchronisation trop importante avec le mouvement des lèvres du personnage, ce rôle d'intensification disparaît partiellement, dans la mesure où il n'est pas remplacé par un mot en particulier la seconde fois. Dans certains cas, le langage n'est pas atténué : c'est souvent dans des scènes où de la violence physique est également impliquée. L'image et le langage sont alors agressifs. Mais toutes ces situations ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Donc, du point de vue de la classification française, l'usage de *fuck* est, en quelque sorte, banalisé par la traduction, car tous ces exemples proviennent de films qui sont « tous publics » en France, mais au moins interdits aux moins de 15 ans dans le cadre de la classification britannique. Cependant, il arrive qu'un *fuck off* ait une traduction plus forte aujourd'hui, comme « va te faire enculer », mais cela semble se limiter aux sous-titres (ce fut le cas pour *X-Men, Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014, par Titra Films).

### *Conclusion*

Dès lors, qu'est-ce qui définit une parole déplacée, et au-delà de ça quels sont les processus qui la rendent importante dans la classification d'une œuvre cinématographique de fiction ? Cet article aura permis de mettre en évidence le rôle de la classification des films dans la perception du langage qu'ils contiennent. Une première réponse pourrait être la suivante : une parole déplacée est définie par son caractère tabou. Cependant, ainsi que nous l'avons vu, ce sont les attitudes envers cette parole qui, véritablement, la définissent comme étant déplacée. Les processus qui la rendent importantes dans la classification des films sont donc d'ordre social et culturel. De ce fait, l'époque et l'endroit de communication/réception de cette parole lui donneront différents aspects. En effet, dans le cas de fuck, le déplacement au Royaume-Uni commence par une censure stricte de ce mot, qui est donc inexistant sur les écrans de cinéma jusqu'à la fin des années 1960, où il apparaît dans les films classés X. Puis, sa présence devient acceptable dans les œuvres interdites aux moins de 15 ans, pour aujourd'hui devenir justifiable lorsque ses occurrences sont peu nombreuses et non-agressives dans les films interdits aux moins de 12 ans. C'est là que son voyage s'arrête dans le cadre de la classification britannique. Dans le cas du système français, ce mot fait partie des films « tous publics ». Peut-on véritablement expliquer cette différence majeure entre les deux systèmes ? En guise d'hypothèse et de conclusion, je m'appuierai sur une réflexion de Tom Dewe Mathews : « Outre des questions telles que le caractère national, notre allégeance à un cinéma auto-restrictif est plus largement due à la structure rigide d'un système de classe, qui exige que "eux" soit séparé de "nous"[39] ».

[39] Tom Dewe Mathews, *Censored*, London, Chatto & Windus Ltd, 1994, p. 1.

## Bibliographie

ALDGATE, Anthony, *Censorship and the permissive society. British cinema and theatre 1955-1965*, New York, Oxford University Press, 1995.

ALLAN, Keith & BURRIDGE, Kate, *Forbidden Words. Taboo and the censoring of language*, New York, Cambridge University Press, 2006.

ANDERSSON, Lars-Gunnar & TRUDGILL, Peter, *Bad language*, London, Penguin Books, 1990.

BATISTELLA, Edwin L., *Bad language. Are some words better than others?*, New York, Oxford Unive

rsity Press, 2005.

FERNANDEZ, Maria Jesus Fernandez, « The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 210-225.

GOTTLIEB, Henrik, « Muldimensional translation: semantics turned semiotics », dans *MuTra 2005: Challenges of multidimensional translation*, edited by Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert, 2005, pp. 1-29. [En ligne, Url : http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik .pdf] (consulté le 02/02/2014).

HIRSCH, Richard, « Taxonomies of Swearing », dans *Perspectives on Swearing*, University of Gothenburg, Dept. of Linguistics, 1985, p. 37-59.

KUHN, Annette, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*, London, Routledge, 1988.

LAMBERTI, Edward (éd.), *Behind the scenes at the BBFC: Film classification from the Silver Screen to the Digital Age*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2012.

LJUNG, Magnus, *Swearing : a Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2011.

MATHEWS, Tom Dewe, *Censored*, London, Chatto & Windus Ltd, 1994.

MCENERY, Tony, *Swearing in English. Bad language, purity and power from 1586 to the present*, London, Routledge, 2006.

MONTAGNE, Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROBERTSON, James C., *The British Board of Film Censors: film censorship in Britain, 1896-1950*, New Hampshire, Croom Helm, 1985.

__, *The Hidden Cinema. British Film Censorship into action, 1913-1975*. London : Routledge, 1993.

THERY, Jean-François, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990.

TREVELYAN, John, *What the censor saw*, Londres, Michael Joseph LTD, 1973.

VON FLOTOW, Luise, « Frenching the feature film twice: Or le synchronien au débat », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), New trends in audiovisual translation. Bristol, Multilingual matters. Topics in translation, 2009, p. 83-98.

## Filmographie

*A Fish Called Wanda* (Charles Crichton, 1988, Paris : MGM Home Entertainment Inc., 2003).

*Bread and Roses* (Ken Loach, 2001, Paris : Studiocanal, 2005).

*Ladybird, Ladybird* (Ken Loach, 1994, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).

*Life of Brian* (Monty Python, 1979, Boulogne-Billancourt : Columbia Tristar Home Video, 2004).

*Looking for Eric* (Ken Loach, 2009, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2009)

*Raining Stones* (Ken Loach, 1993, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).

*Riff Raff* (Ken Loach, 1991, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).

# Chapitre 3

## *Figures déplacées*

# L'ombre de Méphistophélès.
# Présences du *Faust I* dans la littérature fantastique romantique en France et en Allemagne

Jocelyn VEST

*ENS de Lyon – CERCC/CEGIL*

Texte composite, échappant à toute classification, le premier *Faust* a profondément marqué les esprits des auteurs du XIXe siècle, et ce bien au-delà de la sphère germanophone. L'œuvre goethéenne investit en effet massivement toute la littérature romantique, au point que l'on pourrait parler, pour un certain nombre d'auteurs, d'une sorte de « complexe de Goethe », les conduisant à constamment citer, réécrire, voire parodier le maître. Arnim, Eichendorff, Lenau, Nodier, Nerval, Hugo, Gautier, pas un n'échappe à l'influence obsédante de la tragédie. Dès 1810, le compte rendu de Mme de Staël, dans le chapitre XXIII de la première partie de *De l'Allemagne*[1], marque le point de départ de la riche réception de *Faust* en France, qui culminera dans les années 1820 et 1830, au cours desquelles se multiplient traductions – celle de Nerval, objet des louanges de Goethe lui-même, paraît en 1828, précédée de celles de Stapfer et de Saint-Aulaire, datées toutes deux de 1823 –, réécritures, et adaptations sous forme de mélodrames, pièces musicales, ballets ou encore opéras. Ces reprises, plus ou moins fidèles, du texte original ont eu tendance à monopoliser l'attention de la critique – très fournie – étudiant la fortune de l'œuvre en France. Cependant, il est aussi une forme plus discrète de réinvestissement, de l'ordre de la citation ou de la reprise d'un personnage qui imprègne la littérature romantique et notamment les textes fantastiques d'un Nodier, Gautier ou Eichendorff.

Analyser le transfert de la parole de Goethe à ces écrivains revient ainsi à rendre compte des raisons profondes et des modalités d'un triple déplacement : d'un mouvement esthétique à l'autre – qu'est-ce qui, dans *Faust*, intéresse particulièrement les romantiques ? –, d'une sphère culturelle à l'autre – le réinvestissement se fait-il différemment en Allemagne ou dans la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet ? –, d'un cadre générique à l'autre – de la tragédie au conte fantastique.

Notre propos sera centré sur la figure de Méphistophélès et sur la façon dont elle est réinvestie dans *Das Marmorbild* (*La Statue de marbre*) de l'écrivain

---

[1] Germaine de Staël, *De l'Allemagne 1* [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 343-368.

allemand Joseph von Eichendorff et, plus brièvement, dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier et *Trilby* de Charles Nodier. Un premier temps de l'étude visera à rendre compte de la proximité intertextuelle des figures de Méphistophélès, Donati et Margheritone, pour ensuite s'interroger sur les raisons de ce transfert. Il s'agira dès lors, dans un second temps, de réfléchir sur les modifications apportées par les auteurs de conte fantastique à la figure initiale et sur les implications de ces changements quant à l'interprétation des récits.

## Margheritone et Donati, deux figures méphistophéliques

Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël consacre un développement assez important à la figure de Méphistophélès, qu'elle considère comme le personnage principal de la pièce et dont elle cherche à mettre en avant la spécificité :

> Le diable est le héros de cette pièce ; l'auteur ne l'a point conçu comme un fantôme hideux, tel qu'on a coutume de le représenter aux enfants ; il en a fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, le méchant par excellence […][2].

Le conte fantastique, s'il n'attend pas le *Faust I* pour inscrire le diable au sein de son personnel – qu'on se rappelle le *Diable amoureux* de Cazotte (1772) – va néanmoins réutiliser massivement cette figure dans les années 1810 à 1830, en empruntant plus ou moins largement à Méphistophélès, pour mettre en évidence la menace de la damnation subie par le sujet.

Dans *La Morte amoureuse* et *Das Marmorbild*, plusieurs indices précis une proximité intertextuelle entre ces êtres diaboliques que sont Donati et Margheritone et le compagnon de Faust.

S'il n'a qu'un rôle secondaire au sein de l'intrigue, il nous semble néanmoins que l'onomastique choisie par Gautier pour l'écuyer de Clarimonde, Margheritone, est suffisamment transparente pour établir un lien avec la tragédie de Goethe, d'autant que différents motifs renvoient déjà vers elle, plus tôt dans l'œuvre : le rajeunissement de Romuald pendant la nuit, la mention de Job – « Job a raison, et celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux[3] » –, la remise d'un petit portefeuille d'or au prêtre enfin, qui renvoie aux bijoux offerts à Marguerite par Méphistophélès. Lors de sa première apparition dans l'œuvre, lorsque l'écuyer est chargé de mener Romuald jusqu'à la courtisane Clarimonde, il est désigné comme « richement vêtu », équipé d'un « long poignard[4] », attributs qui ne sont pas sans évoquer ceux du diable dans la pièce de Goethe, se présentant dans la deuxième scène du Cabinet d'étude « en jeune seigneur, avec l'habit écarlate orné d'or […], une épée longue et bien affilée[5] ». Il

---

[2] *Ibid*., p. 343.

[3] Théophile Gautier, « La Morte amoureuse » [1836], *Romans, Contes et Nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 527.

[4] *Ibid*., p. 536.

[5] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* [1808], traduction Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1162.

conduit alors le prêtre dans une chevauchée fantastique qui, si elle emprunte également beaucoup à la *Lenore* de Bürger[6], évoque aussi la scène précédant celle du cachot, « La Nuit, en plein champ », où Faust et Méphisto sont présentés « galopant sur des chevaux noirs[7] », ainsi que la nuit de Walpurgis par la présence au sein de la forêt de feux follets et autres figures mystérieuses.

La construction de Donati, dans *Das Marmorbild* de Eichendorff, est également influencée par le texte goethéen, contrairement à ce qu'en peut affirmer un critique comme Otto Eberhardt, qui ne conçoit ce personnage que comme un *alter ego* du poète Loeben[8]. En témoigne la réutilisation de certains motifs topiques de la représentation du diable. Outre la flamme, caractéristique essentielle du regard de Donati[9], et le vin qui accompagne deux de ses apparitions[10], on citera l'image du serpent. Méphistophélès évoque dans le « Prologue dans le ciel » et dans le « Cabinet d'étude » « le serpent [son] cousin », tandis que le serpent apparaît dans le texte de Eichendorff au moment où Florio quitte définitivement le palais de Vénus, paré des mêmes couleurs – vert et or – que Donati[11]. À ces *topoï* s'ajoutent quelques citations plus précises du texte goethéen : la même périphrase de l'hôte silencieux, « *stiller Gast* » en allemand, est utilisée dans les deux textes pour désigner ces personnages lors de leur première apparition, respectivement dans la première scène du « Cabinet d'étude » et dans le chant de Fortunato[12]. En outre, Méphistophélès se donne à reconnaître dans la « Cuisine de la sorcière » par « la plume de coq[13] » qu'il porte à son chapeau. Or, Donati est appelé par Fortunato un « coq langoureux[14] ». Une troisième citation littérale est contenue dans la mention de la « riche parure[15] » de Donati, qui n'est pas sans évoquer celle que le diable donnera à Marguerite dans

---

6 Comme Lénore, Romuald est lancé dans une chevauchée fantastique qui le conduit vers l'être aimé en même temps que vers la mort, dans un mouvement où se perd toute notion de temps et d'espace. Une source possible de Gautier pour ce passage est également la toile d'Ary Scheffer, *Lenore* (1830).

7 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 1241.

8 Otto Eberhardt, *Eichendorffs Marmorbild : Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs », n° 3, 2006, p. 54.

9 Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre* [1818], traduction Paul Sucher, Paris, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1962, p. 63 : « Le regard qui s'échappait de ses orbites profondes était égaré, flamboyant ».

10 *Ibid.*, p. 65 et 125.

11 *Ibid.*, p. 63 : « des lueurs d'un or verdâtre ».

12 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, dans *Sämtliche Werke. Weimarer Klassik 1798-1806*, tome 6.1, Munich, Hanser, 1986, p. 567 : „als ein willkommner stiller Gast“ (v.1193). Nerval traduit l'expression par « hôte paisible » (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 1156), Paul Sucher par « le plus silencieux des hôtes » (Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 61).

13 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 1188.

14 Nous traduisons littéralement l'allemand « Schmachthahn », qui n'est guère attesté ailleurs que chez Eichendorff. Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 70.

15 *Ibid.*, p. 63.

le premier *Faust*, d'autant que le même terme allemand de « *Geschmeide*[16] » est utilisé.

Enfin, à propos de ces deux personnages, il n'est pas inutile de rappeler qu'ils respectent le programme inscrit dans une des étymologies proposées pour le nom de Méphisto : « qui n'aime pas la lumière » (« *Mè phos philein* »). Il s'agit en effet, aussi bien chez Gautier que chez Eichendorff, de deux figures nocturnes. La scène de la *Statue de marbre* où le cheval de Donati refuse de franchir les portes de Lucques est à cet égard particulièrement emblématique, d'une part dans la mesure où le nom de la ville renvoie au mot latin signifiant la lumière, d'autre part parce qu'elle est, la nuit, un lieu où se manifeste encore une forme de luminosité, ainsi que le montre la notation qui suit : « le cheval […] fila comme une flèche et s'enfonça avec son cavalier dans l'obscurité »[17].

## Une figure intériorisée

Si Méphistophélès fait l'objet d'un réinvestissement fréquent au sein du conte français et allemand, c'est bien en raison de son haut degré de fantasticité. Ce qui apparaît sans doute comme un truisme mérite néanmoins que l'on s'y penche un peu plus longuement, dans la mesure où le concept même de fantastique recouvre, au fil des époques et en fonction des niveaux de langue, des réalités très différentes.

Au début du XIXe siècle, que l'on se situe en France ou en Allemagne, le terme de « fantastique » n'est guère, du moins jusqu'à l'essai de Nodier « Du Fantastique en littérature », paru en 1832, associé à un genre littéraire, et demeure étroitement lié, par son étymologie, à la fantaisie et à l'imagination. Presque l'équivalent de ce que l'on nommerait aujourd'hui le surnaturel ou le merveilleux, substantif avec lequel il entre parfois en concurrence, le fantastique, entendu de cette manière, caractérise certes le Méphisto du *Faust I* – que l'on pense à la métamorphose du chien en diable ou à la scène de la taverne d'Auerbach – mais ne signe en aucun cas la singularité du traitement qu'apporte Goethe à cette figure. À cet égard, il est tout à fait signifiant que ces diableries – à l'exception, notable, de ce qui se passe lors de la nuit de Walpurgis – soient majoritairement absentes des contes fantastiques de Gautier ou de Eichendorff, et n'apparaissent guère plus que dans des mélodrames, celui de Béraud, Merle et Nodier par exemple, dont le succès populaire s'obtenait à grand renfort d'effets et de machines[18].

C'est dans son acception moderne que le terme de fantastique se prête davantage à rendre compte de la singularité du traitement réservé par Goethe à la figure du diable. Uwe Durst, dans sa *Theorie der phantastischen Literatur*, le

---

16 v. 2851 et 2909. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, op. cit.*, p. 616 et 618.

17 Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre, op. cit.*, p. 69.

18 Voir par exemple Ginette Picat-Guinoiseau (éd.), *Une œuvre méconnue de Charles Nodier : Faust imité de Goethe*, Paris, Didier, « Études de littérature étrangère et comparée », 1977, p. 30.

définit en effet comme un non-système. Le texte construit, notamment dans son *incipit*, un certain nombre de lois valables dans le cadre de la diégèse, et qui peuvent correspondre aux règles qui régissent notre monde – on se situe dès lors dans un système de réalité réaliste – ou s'y opposer, donnant alors naissance à un système de réalité merveilleux. Le fantastique, pour le critique allemand, naît de ce moment où la diégèse semble s'affranchir des lois à la fois du système réaliste et du système merveilleux, voire refuser l'intégration du monde et des personnages dans un système[19]. Il en résulte une déstabilisation qui fait assez largement référence à l'hésitation todorovienne[20].

Dans le *Faust I*, cette hésitation porte moins sur l'appartenance de Méphistophélès à un monde naturel ou surnaturel que sur son existence même. Le diable de Goethe tire en effet sa fantasticité, au sens moderne du terme, du fait que l'on ne sait s'il est une entité extérieure à la figure de Faust ou une projection de l'intériorité de celui-ci[21], comme le montrent, entre autres exemples, certains dialogues comme celui mené dans la scène « Forêt et Caverne », où Méphistophélès fait son apparition au moment même au Faust dit « je regrette le désir », ou encore la scène « Nuit. Une rue devant la porte de Marguerite », où le diable se contente de parer, mais où il revient à Faust de tirer et d'achever Valentin[22].

Le Méphistophélès de Goethe subit une rationalisation et une intériorisation, ce que les contemporains, du reste, avaient bien perçu, et ce même en France. Pour Sainte-Aulaire, l'un de ses premiers traducteurs, Goethe « a joint à la peinture [du] démon matériel [de la légende] celle du mauvais génie, qui agit invisiblement en nous ; combattant sans cesse contre les efforts du bon principe, il rôde comme un lion autour de l'homme pour le dévorer ; il excite ou décourage tour à tour son orgueil ou ses passions, selon qu'il croit le mieux gouverner par lui ou par elles[23]… ». En tant qu'il est désormais rationalisé et intériorisé, le Méphistophélès de Goethe peut rejoindre les autres figures de diable déjà présentes dans la littérature fantastique, chez Cazotte par exemple, et se manifester dans des contes qui s'éloignent de la veine frénétique dans laquelle le diable était jusqu'alors cantonné.

Dans *La Morte Amoureuse*, plusieurs indices permettent de mettre en doute la réalité de la première apparition de l'écuyer, et corroborent l'hypothèse qu'il n'est qu'une projection de l'intériorité de Romuald.

---

19 Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, « Literatur », n° 9, 2010.

20 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970.

21 Jochen Schmidt, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil: Grundlagen, Werk, Wirkung*, München, C.H. Beck, 2001, p. 174.

22 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1220.

23 Sainte-Aulaire, « Notice sur Faust », *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1827, p. 4.

> Une nuit l'on sonna violemment à ma porte. La vieille gouvernante fut ouvrir, et un homme au teint cuivré et richement vécu, mais selon une mode étrangère, avec un long poignard, se dessina sous les rayons de la lanterne de Barbara. Son premier mouvement fut la frayeur ; mais l'homme la rassura, et lui dit qu'il avait besoin de la voir sur-le-champ pour quelque chose qui concernait mon ministère. Barbara le fit monter. J'allais me mettre au lit. L'homme me dit que sa maîtresse, une très grande dame, était à l'article de la mort et désirait un prêtre[24].

Le cadre de la scène, tout d'abord, tend à en faire une figure onirique, la résultante de ce qu'Alfred Maury appellera une décennie plus tard (1848) des hallucinations hypnagogiques, c'est-à-dire des visions prenant place au moment même de l'endormissement ou peu avant le réveil. La mise en scène de sa parole joue également un rôle important, dans la mesure où l'on retrouve essentiellement du discours narrativisé ou indirect. L'emploi de ces modes de représentation du discours a en effet pour caractéristique d'inscrire la parole rapportée sous la dépendance du narrateur, ce qui aboutit dans la nouvelle à une fusion de la voix de l'homme et de celle de Romuald. Enfin, étant donné la récurrence, aussi bien chez un auteur bien connu de Gautier comme Hoffmann que dans l'œuvre de l'écrivain français, de l'utilisation d'œuvres picturales ou plastiques comme support d'une rêverie intime fantastique[25], l'on peut s'interroger sur la fonction des allusions assez transparentes à des toiles comme *Le Cauchemar* de Füssli[26] ainsi que *La Mort de Sardanapale* de Delacroix[27].

De même, un certain nombre de notations nous laissent penser que Donati n'a pas de présence réelle, mais qu'il n'est qu'une projection de l'intériorité de Florio. Tout d'abord, le narrateur ne manque pas de souligner à quel point l'un est familier de l'autre :

> Il était si exactement au courant des localités de son pays natal, du jardin, et des moindres recoins secrets que Florio chérissait intimement dans son passé, que le jeune homme regarda bientôt d'un œil plus favorable le sombre personnage[28].

À cette remarque s'ajoute l'idée que Donati n'apparaît jamais, hormis la scène liminaire, en compagnie d'autres personnes que Florio, avec lequel, seul, le dialogue s'engage quelquefois. Enfin, sa disparition subite à la fin du récit laisse planer le doute sur son existence véritable :

> La coquette villa où il avait séjourné la veille était remplacée par une humble chaumine enfouie sous les sarments de vigne et entourée d'un minuscule jardinet. […] Tout décontenancé, Florio demanda où était passé Donati. Mais le

---

24 Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 536.

25 L'on pense notamment à des récits comme *La Cafetière*, *Omphale*, *La Cour d'Artus*.

26 Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 537 : « deux spectres à cheval sur le cauchemar ».

27 Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 525 : « une vie de mondain et de sardanapale ».

28 Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 65.

> jardinier ne connaissait personne de ce nom et prit visiblement le questionneur pour un fou[29].

## Modifications par rapport au *Faust I* et fonction de la citation

Les deux figures de Margheritone et Donati, dont on a analysé la proximité intertextuelle avec Méphistophélès, s'inscrivent toutefois dans un cadre narratif différent de celui de la pièce, dans lequel leur fonction fait l'objet d'un léger infléchissement.

Au regard de la grande postérité intertextuelle de la figure de Méphisto – et de sa postérité intermédiale, puisque c'est bien lui qui est au centre des lithographies de Delacroix pour la réédition de la traduction de Stapfer en France –, il est à noter que le personnage du docteur Faust est relativement peu présent au sein du conte fantastique romantique[30], qui lui préfère des héros beaucoup plus jeunes et inexpérimentés : Romuald rencontre pour la première fois Clarimonde le jour de son ordination, tandis que les désignateurs de la figure de Florio dans les premières pages de *La Statue de Marbre* (« jeune gentilhomme », « jeune homme[31] ») mettent en avant ce paradigme de la jeunesse. Ainsi, le conte fantastique tend à évacuer assez largement la « tragédie de l'érudit » (*Gelehrtentragödie*), les questions des limites de la connaissance ou de la vanité de la science, pour ancrer la rencontre d'un héros de roman d'initiation et du tentateur dans la sphère de la sensation, du désir, et notamment du désir amoureux. Par le voyage, Florio entend ainsi donner libre cours à « tous [s]es désirs et plaisirs de jadis », à succomber à « la séduction des lointains magnifiques et d'une volupté souveraine, illimitée…[32] ». De même, la vue de la jeune femme provoque en Romuald un ravissement / un transport au double sens du terme, extase amoureuse et ouverture sur un monde qui lui est encore inconnu, ce qui est rendu par la multiplication de métaphores spatiales :

> À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées[33].

Cette mise en avant de la sphère du désir n'est pas sans conséquence sur le personnel du conte fantastique. Dans la *Statue de Marbre*, la figure féminine fait l'objet d'un dédoublement qui accentue celui déjà présent en germe dans le

---

29 *Ibid.*, p. 145.

30 Il a en revanche nombre d' *alter ego* en dehors de ce genre, à l'image du personnage de Frollo dans *Notre-Dame de Paris*.

31 Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 45-47 : « junger Edelmann », « Jüngling ».

32 *Ibid.*, p. 47.

33 Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 528.

*Faust I* entre la « plus belle forme de femme » entrevue dans le miroir de la cuisine de la sorcière et la figure de Marguerite.

D'un côté, l'on trouve Bianca, une figure plus proche de Marguerite, comme en témoignent sa proximité avec les fleurs[34], sa silhouette enfantine, l'inquiétude secrète que lui inspire la figure de Donati[35], ou encore l'assimilation finale à un ange.

D'un autre côté, les personnages de Vénus et de Clarimonde dans la nouvelle de Gautier sont plus ou moins sans équivalents dans le *Faust I*, et représentent les principales figures fantastiques de nos deux contes, dans la mesure où leur ambiguïté naît à la fois de la neutralisation de l'opposition entre le minéral et l'animé et de la suppression de la frontière entre rêve et réalité. Bien que l'on ait coutume d'assimiler Vénus et Clarimonde à des types différents, respectivement la statue animée et le vampire, la comparaison précise de ces deux figures nous donne à penser que Gautier a peut-être eu connaissance du texte de Eichendorff dans la traduction de Loëve-Veimars.

Une certaine unité de motifs se fait jour au travers de la confrontation des deux textes : la blancheur éblouissante de l'être, les comparaisons avec la neige et le cygne, animal psychopompe, renvoyant à la fois à l'amour et à la mort ; le voile, chargé de mettre en doute leur identité ; ou encore la richesse des parures d'or.

Du fait de cette reconfiguration du personnel de la nouvelle, le rôle de Méphisto est affecté de deux modifications principales. D'une part, contrairement au *Faust*, celui-ci ne conduit pas le héros vers la naïve Marguerite, mais l'oriente vers une figure de damnation, un amour qui est tout entier satisfaction du plaisir des sens et oubli de Dieu. D'autre part, cette figure de damnation est elle-même associée assez étroitement à la figure du Diable, par exemple dans le discours de l'abbé Sérapion dans *La Morte Amoureuse* : « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne ». Du fait du dédoublement de l'entité diabolique, la présence méphistophélique tend à s'affaiblir dans le conte fantastique. Margheritone comme Donati sont ainsi réduits à un simple rôle de médiateur au sein d'un schéma triangulaire où le sujet est tiraillé entre deux objets d'amour (Dieu et Clarimonde pour Romuald, Bianca et Vénus pour Florio).

Considérant les modifications apportées au sein du conte fantastique, il reste dans un dernier temps à reconsidérer la fonction de ces références au premier *Faust*.

Le simple fait de réutiliser une figure diabolique nous invite à évaluer la fonction religieuse de cette dernière. Sans trop entrer dans les détails, on

---

[34] Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 51 : « elle avait dans sa chevelure une abondante couronne de fleurs multicolores ». Lors de la scène de la fête chez Pietro, les deux figures féminines sont étroitement associées à la rose (*ibid.*, p. 105).

[35] Cette aversion pour la figure de Donati correspond à celle de Margarete envers Méphistophélès : « Celui que tu as avec toi, je le hais du plus profond de mon cœur ». Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 1214.

rappellera tout d'abord que, dans la pièce de Goethe, la capacité même de Méphistophélès à provoquer la chute du docteur est mise en doute par la mention d'une certaine forme de théodicée. Le Malin apparaît en effet, dans le Prologue dans le ciel, comme un serviteur de Dieu, autorisé à exercer son action sur l'homme dans le seul cadre de la vie terrestre, sans influencer sa destinée céleste :

> C'est bien, je le permets. Écarte cet esprit de sa source, et conduis-le dans ton chemin, si tu peux ; mais sois confondu, s'il te faut reconnaître qu'un homme de bien, dans la tendance confuse de sa raison, sait distinguer et suivre la voie étroite du Seigneur[36].

Bien plus, la position même de la religion n'est pas sans faire l'objet d'une mise à distance qui procède, entre autres, de la combinaison d'éléments chrétiens et païens dans le « Prologue dans le ciel », par exemple la mention de l'harmonie des sphères pythagoriciennes par les archanges, ou encore de l'inscription de ce même prologue dans un processus d'enchâssement qui le situerait à un niveau intermédiaire entre la scène de Faust et la sphère théâtrale. Dieu n'est plus le metteur en scène du théâtre du monde, c'est l'auteur qui met en scène Dieu dans son théâtre (« Qui protège les dieux ? Qui soutient l'Empyrée ?... / La puissance de l'homme en nous seuls déclarée[37]. »). Cette sécularisation de la sphère religieuse nous invite ainsi à considérer la fiction moins sous l'angle de la religion que dans sa dimension anthropologique, comme le combat d'un sujet face à deux tendances de son moi intérieur.

Au sein du fantastique onirique que développent Gautier et Eichendorff, la figure méphistophélique tend à fusionner avec le mauvais démon défini par Schubert au chapitre IV de sa *Symbolique du rêve*.

> Cet organe spirituel en l'homme, dans sa duplicité, est le bon et le mauvais génie, qui accompagne l'homme à travers la vie et qui, en fonction de l'attention que celui-ci a apportée à l'une ou l'autre voix, le conduit vers un but heureux ou malheureux[38].

Le recours à la citation du personnage goethéen permet ainsi de donner corps à cette figure de mauvais génie qui fascine les romantiques. L'inscription de celui-ci dans un cadre différent provoque un déplacement par rapport à la tragédie dans la mesure où, comme nous l'avons montré, le désir d'une totalité de l'expérience, le *Streben* qui fait avancer Faust, laisse ici place à une forme de désir de la chair et du plaisir des sens.

Le dénouement de nos récits, et avec lui l'évaluation de cette tentation diabolique, sont toutefois assez ambigus, et ce même chez un auteur comme Eichendorff qui jugera trente ans plus tard la littérature romantique dans son

---

36 *Ibid*., p. 1134-1135.

37 *Ibid*., p. 1130.

38 Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve* [1814], Traduit par P. Valette, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Hermétisme », 1982, p. 96.

rapport avec la religion[39]. Dans *La Statue de marbre*, l'arrachement du héros à la sphère de Vénus et son déplacement vers l'angélique Bianca et vers Dieu se font par la médiation du personnage de Fortunato, dont l'ambivalence peut être mise en évidence au travers de diverses notations : la présence de plumes sur son chapeau, son goût pour le travestissement, qui se manifeste notamment lors du bal donné par Pietro, ou encore la célébration de la fête initiale, qui n'est pourtant pas dénuée d'ambiguïté[40]. Une même réversibilité caractérise également l'abbé Sérapion dans *La Morte Amoureuse*, censé protéger le jeune prêtre et qui, dans la dernière scène du récit, relatant l'exhumation et la destruction du corps de Clarimonde, fait preuve d'un acharnement tel que le narrateur ne sait plus véritablement qui est le démon dans l'histoire :

> C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant[41].

Il est toutefois permis de se demander s'il ne s'opère pas – davantage chez Gautier que chez Eichendorff – une sorte de renversement, dans le sens où le dénouement « positif », c'est-à-dire la liquidation de la figure fantastique, s'accompagne d'un renoncement à ce qui certes était du côté de la mort, mais ouvrait le sujet à une dimension inconnue de son existence et à un bonheur qu'il ne goûtera plus ensuite.

À cet égard, il semble intéressant de convoquer un auteur qui, dans ses contes, a longuement mis en avant le rôle essentiel des illusions des songes et de la littérature. Charles Nodier, dans son conte *Trilby*, relate l'histoire d'amour entre Jeannie, modeste épouse d'un pêcheur, et Trilby, un lutin plus ou moins maléfique, au statut ambigu, respectivement *alter ego* de Marguerite et d'une sorte d'union entre Faust et Méphisto. Cet amour entre les deux êtres présente un caractère coupable, du moins au regard de l'Église, puisqu'il s'oppose au sacrement du mariage. Deux passages renvoient explicitement à *Faust*, de manière d'ailleurs assez curieuse étant donné que Nodier ne parlait visiblement pas allemand et que les premières traductions de la pièce n'étaient toujours pas parues. L'un met en évidence l'ambiguïté de la figure de Trilby : il s'agit du moment où un trésor est miraculeusement pêché, et où il faudrait « vendre son âme à quelque démon pour en pénétrer le mystère[42] ». L'autre consiste en une reprise quasi textuelle des derniers mots de la scène du cachot :

---

39 Voir notamment sa *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, *Sämtliche Werke 8.1* [1857], Tübingen, Niemeyer, 1962.

40 Otto Eberhardt note ainsi la forte présence de l'artificiel ainsi que la multiplication des images du désordre dans ces festivités. Otto Eberhardt, *Eichendorffs Marmorbild*, *op. cit.*, p. 59-60.

41 Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 551.

42 Charles Nodier, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, p. 139.

> - Dieu ! cria Jeannie… Tu ne vois pas !... tu es perdu !...
>
> - Je suis sauvé…, répondit Trilby en souriant[43].

La rédemption de Trilby n'est pas prononcée par une voix d'en haut, comme chez Goethe, mais par le sujet lui-même, ayant eu juste auparavant la preuve de l'amour que lui porte Jeannie. Le moine Ronald a beau bannir le follet pendant mille ans, et Jeannie se jeter dans sa tombe, l'amour qui les unit accède à une éternité symbolisée par les arbustes vigoureux qui remplacent l'arbre du saint dans lequel a été enfermé Trilby. Bien que coupable, l'amour rédempteur triomphe ici de la religion austère pour se faire vecteur d'infini et d'éternité.

Enfin, l'originalité de Eichendorff semble résider dans l'attribution à la figure méphistophélique et au schème de la tentation par la femme une fonction esthétique. N'oublions pas en effet que Florio se présente en début de récit comme une sorte de poète et que son compagnon Fortunato est lui-même un « célèbre chanteur[44] ». Donati, par son rôle de médiateur, est donc celui qui initie le héros à une poésie nocturne, solitaire et mélancolique, comme le montrent les termes employés par Fortunato pour dire son aversion envers lui :

> Le chanteur […] reprit de plus belle ses sarcasmes et traita le chevalier, au secret dépit de Florio, de chasseur de clair de lune, de grand langoureux, de fanfaron de mélancolie[45].

Il est fort possible, ainsi que l'a montré le critique Otto Eberhardt, que ces termes évoquent un épigone de Novalis, le comte de Loeben, dont Eichendorff fut plus ou moins le disciple lors de son séjour à Heidelberg et qui l'aida à publier ses premiers écrits. Il est cependant également tout aussi vraisemblable que soient visés, avec le personnage de Donati, le fantastique lui-même auquel il introduit le personnage, et, avec la figure de Vénus, une certaine forme de classicisme dont il s'agirait de se prémunir : le renvoi à la statuaire grecque, le nom même de Vénus, l'idée d'un retour périodique de la fascination pour cette figure, le fait enfin que le *Lied* chanté soit un sonnet, ce mouvement. Le dénouement du récit, faisant de la vie fantastique qui se manifestait dans le temple païen une illusion, marquerait dès lors le dépassement de cette esthétique par un romantisme solaire, serein, et tourné vers Dieu, sans pour autant démentir complètement la fascination exercée par la nuit sur les jeunes poètes, qui sera un leitmotiv de la quasi-totalité des récits eichendorffiens.

### *Conclusion*

La fascination des auteurs de littérature fantastique pour la figure de Méphisto ne tient pas à un simple effet de mode, ni au seul fait qu'il s'agissait

---

43 *Ibid*., p. 138.

44 Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit*., p. 53.

45 *Ibid*., p. 71.

d'un être diabolique susceptible de renouveler le type fantastique. Mieux qu'une partie des autres écrivains ou adaptateurs, ils ont perçu les modifications fondamentales apportées par Goethe à ce personnage, et le parti pris qu'ils pourraient tirer d'un déplacement générique de celui-ci.

En transposant cette figure dans le cadre d'un autre discours, ils lui ont fait subir un infléchissement qui s'explique tout d'abord, du moins en ce qui concerne les auteurs français que sont Nodier et Gautier, par une réception de la pièce de Goethe qui s'est beaucoup plus intéressée à la tragédie de Marguerite et au personnage diabolique qu'à la tragédie du savant et la vanité de la connaissance scientifique, à ces quelques exceptions notables que sont le Frollo de *Notre-Dame de Paris* ou le *Nicolas Flamel* du fragment de Nerval. Le diable est dès lors mis au service de la réalisation d'un désir amoureux, charnel, ancré au plus profond de l'être, pour une créature fantastique dangereuse et fascinante à la fois. Ce faisant, les avatars de Méphisto demeurent cet être intériorisé qu'il devient chez Goethe, et ne se distinguent plus par leurs diableries, au point de ne plus être fantastiques que par leur proximité avec une figure féminine comme Vénus ou Clarimonde et qu'en tant qu'on ne sait s'ils ont une réalité au sein de la diégèse autrement qu'en tant que projection du sujet.

Réduits au statut d'intermédiaire, ils ont une fonction de catalyseurs du fantastique, sont chargés de conduire les héros vers des figures féminines liées à Éros et Thanatos, permettant ainsi de mettre en image la confrontation d'un être avec ses désirs les plus inconscients. Cette confrontation, qui ne se déroule pas, sauf peut-être chez Eichendorff, sous l'égide de Dieu, offre des résultats assez proches dans *La Statue de marbre* et *La Morte amoureuse*, même si l'ambiguïté du renoncement apparent nous semble plus accentuée chez Gautier, tandis que *Trilby* semble, là encore non sans une certaine ambivalence, consacrer le pouvoir rédempteur de l'amour tout en mettant l'accent sur la nécessité pour les hommes de s'adonner à l'illusion et l'imagination pour faire face à la monotonie du quotidien.

Il aurait été souhaitable de poursuivre cette étude de réception au fil de l'œuvre de Nodier, Gautier, Eichendorff, pour mettre en évidence aussi bien la déconstruction opérée par Nodier de son intertexte – et du fantastique avec lui – dans *L'Amour et le Grimoire*, alias *Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite*, que la fascination continue de Eichendorff pour cette œuvre et surtout pour la nuit de Walpurgis, hypotexte fondamental du récit *Moi aussi, je suis allé en Arcadie*, repris dans l'une de ses toutes dernières œuvres, *Un voyage en mer*. De ces trois écrivains, il est à noter que seul Gautier sera véritablement sensible à la deuxième partie de la tragédie, comme en témoigne un récit comme *Arria Marcella*.

# Bibliographie

## Corpus

EICHENDORFF Joseph von, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Sämtliche Werke 8.1* [1857], Tübingen, Niemeyer, 1962.

__, *La Statue de marbre* [1818], traduction Paul Sucher, Paris, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1962.

GAUTIER Théophile, « La Morte amoureuse » [1836], *Romans, Contes et Nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust* [1808], dans *Sämtliche Werke. Weimarer Klassik 1798-1806*, tome 6.1, Munich, Hanser, 1986.

__, *Faust I*, traduction Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

SAINTE-AULAIRE, « Notice sur Faust », *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1827.

SCHUBERT Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve* [1814], Traduit par P. Valette., Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Hermétisme », 1982.

STAËL Germaine de, *De l'Allemagne 1*, [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

## Études critiques

DURST, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, « Literatur », n° 9, 2010.

EBERHARDT Otto, *Eichendorffs Marmorbild: Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs », 2006.

PICAT-GUINOISEAU Ginette (éd.), *Une œuvre méconnue de Charles Nodier : Faust imité de Goethe*, Paris, Didier, « Études de littérature étrangère et comparée », 1977.

SCHMIDT Jochen, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil: Grundlagen, Werk, Wirkung*, München, C.H. Beck, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970.

# Du texte à l'écran.
# Les paroles de Martin Luther dans deux « biopics » muets allemands

Ferdinand SCHLIE

*Université Stendhal Grenoble III – ILCEA4*

Martin Luther et les « paroles déplacées » – voilà un sujet qui inspire une piste de réflexion à première vue évidente. On sait en effet que les paroles « déplacées » au sens d'« inconvenantes » ne manquent pas dans l'œuvre du réformateur : la quasi totalité des écrits de Luther devait sembler déplacée aux yeux de la hiérarchie ecclésiastique puisque, bien qu'il fût autorisé par son titre de docteur en théologie à participer aux débats savants en la matière, Luther n'avait pas à remettre en question avec une telle virulence la doctrine et les fondements même de l'Église. De même, les paroles « déplacées » au sens encore plus fort d'« insolentes », voire « insultantes » ou « injurieuses », sont bien représentées dans les écrits du réformateur, qui fit preuve d'une imagination considérable à chaque fois qu'il s'agissait d'insulter ses adversaires[1].

Cependant, cette piste n'est pas bien féconde au regard du corpus que nous souhaitons exploiter ici, composé de « biopics[2] » allemands consacrés à la vie du réformateur. En effet, les paroles « inconvenantes » aux yeux de la hiérarchie catholique y apparaissent généralement comme étant « à leur place » dans la mesure où ces films présentent le plus souvent la protestation de Luther contre l'Église de Rome comme compréhensible et justifiée. Quant aux propos injurieux adressés aux opposants de Luther, les films les passent volontiers sous silence ; si les paroles de Luther sont frappantes, elles le sont plutôt par leur vigueur, leur courage ou leur intransigeance que par leur grossièreté.

Un deuxième aspect nous semble d'autant plus intéressant qu'il constitue un problème fondamental, exigeant une certaine ingéniosité de la part des réalisateurs. Cette difficulté est la suivante : Luther est un personnage remarquable moins par la vie qu'il a menée que par ses propos, écrits ou oraux.

---

[1] Heinz Schilling, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2013, p. 173-174.

[2] Formé par la contraction des termes "biographical" et "picture", ce mot apparaît aux États-Unis au début des années 1950 pour désigner un film de fiction représentant l'intégralité ou certaines parties de la vie d'une personne réelle. Voir Henry McKean Taylor, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg, Schüren, 2002, p. 20-23.

Par conséquent, sa biographie n'est guère spectaculaire et présente peu de scènes qui donneraient à « voir » quelque chose. C'est le cas notamment des deux épisodes les plus connus : contrairement à la légende, l'affichage des 95 thèses en 1517, s'il a vraiment eu lieu comme le suggère la recherche récente, n'a en aucun cas été une scène sensationnelle[3] ; le *contenu* des thèses, par contre, eut de quoi remuer les esprits. Quant au passage de Luther devant la diète de Worms en 1521, ce fut sans aucun doute « l'une des scènes les plus mémorables de l'histoire de l'Allemagne[4] », mais en raison du *discours* que Luther y prononça. Or, bien qu'assez pauvres d'un point de vue visuel, ces épisodes étaient attendus de la part d'un public venant voir un film consacré à la vie de Luther.

Le problème devient encore plus épineux lorsqu'il s'agit d'un film muet, catégorie sur laquelle nous nous concentrerons ici. Il est certes possible d'avoir recours, pour rendre compte des propos de Luther, aux « intertitres » (aussi appelés « cartons ») ainsi qu'au texte « diégétique[5] », éléments qu'il s'agira de prendre en compte dans notre analyse : quelle place les films réservent-ils au texte écrit ? Comment celui-ci est-il intégré à la narration filmique ? Les textes originaux subissent-ils quant à leur contenu des transformations en étant « déplacés » à l'écran ? Toutefois, le moyen d'expression privilégié du cinéma reste l'image. On peut dès lors se demander si et comment les deux films en question tentent de « déplacer » à l'écran les paroles de Luther au sens où ils rendraient compte des propos du réformateur par les moyens de l'image cinématographique[6]. Trouvent-ils des équivalents visuels au langage qui est au cœur de la réforme luthérienne ? À défaut, quels autres procédés emploient-ils ?

Nous étudierons successivement le cas d'un discours et d'un sermon prononcés par Luther ainsi que l'exemple des 95 thèses avant de croiser en conclusion les résultats de l'analyse. Nous tenterons de répondre aux questions posées en nous appuyant sur deux films muets intitulés respectivement *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther*[7] (1913) de Erwin Báron, et *Luther. Ein*

---

[3] Joachim Ott & Martin Treu (dir.), *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008.

[4] Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 231 : « Eine der denkwürdigsten Szenen in der Geschichte Deutschlands ».

[5] Voir Michel Chion, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts Visuels », 2013.

[6] Précisons que nous écartons pour cette étude, nécessairement limitée par le format de l'article, la question de l'accompagnement musical.

[7] *Le Rossignol de Wittenberg. Martin Luther*. Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, p. 37-39 : au cours des années 1920, le film fut ensuite nommé successivement *Der Weg zur Sonne / Martin Luther* et *Doktor Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Volk*. C'est ce dernier titre que porte la version conservée dans les Archives fédérales du film à Berlin (Bundesarchiv – Filmarchiv), sur laquelle nous nous appuierons ici. Bien qu'elle fût modifiée par rapport à la première version, nous citerons le film sous son titre original : les plans analysés furent bel et bien tournés en 1913 et témoignent de la réception de Luther à ce moment précis ; par ailleurs, nous nous référerons uniquement aux intertitres originaux qui sont conservés (Archives fédérales du film, Berlin : BArch, R9346/PPB 28814) et permettent de retracer la trame narrative initiale.

*Film der deutschen Reformation*[8] (1927) de Hans Kyser. Ces films s'inscrivent tous deux dans la tradition nationaliste qui s'était constituée au cours du XIXe siècle et qui, depuis que la Prusse luthérienne avait unifié l'Allemagne, voyait en Luther l'une des grandes figures tutélaires du Reich ; ils proposent donc une lecture orientée de la vie et des paroles du réformateur. Toutefois, malgré cette similitude, les films ne donnent pas la même image de Luther[9]. Pour les séquences qui nous intéressent, il convient surtout de souligner que *Die Wittenberger Nachtigall*, tourné manifestement à des fins « commerciales[10] » et visant un large public[11], tend à éviter toute attaque excessive contre la religion catholique, tandis que le film de 1927 est marqué par un nationalisme plus agressif et un anticatholicisme bien plus virulent. Les causes en sont les opinions du scénariste et des auteurs de ce projet mais aussi le contexte plus large dans lequel ce film fut produit[12].

## Les discours de Luther adaptés par le cinéma muet

### *Quelques rappels historiques*

Dans un premier temps, c'est la représentation à l'écran de propos oraux tenus par Luther qui retiendra notre attention. Il sera principalement question des paroles qu'il prononça à Worms en 1521[13]. Convoqué devant la diète d'Empire, Luther y fit face au jeune Charles Quint qui, par l'intermédiaire de l'official Johann Eck, demanda au moine de révoquer sa doctrine. Luther, surpris car il s'attendait s'attendant à un échange plutôt qu'à un ordre aussi ferme et lourd de conséquences, demanda un jour de réflexion qui lui fut accordé. Le lendemain (18 avril 1521), il tint un discours en allemand répété en latin dans lequel il expliqua les raisons pour lesquelles il lui était impossible de révoquer ses écrits[14]. Précisons d'emblée que dans les films analysés ici, les deux comparutions de Luther devant la diète sont fusionnées en une seule, choix qui est certes motivé

---

8 *Luther. Un film de la Réforme allemande*. Nous nous appuyons ici sur la version conservée aux Archives fédérales du film à Berlin ainsi que sur celle que nous avons consultée aux Archives de l'Église protestante en Bavière à Nuremberg (Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern).

9 Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit*., p. 37-48.

10 *Ibid*., p. 131 : *probably commercially oriented*.

11 Certaines annonces diffusées dans la presse soulignaient qu'il ne s'agissait pas d'un « film religieux » (*kein religiöser Film*) et que l'œuvre pouvait être vue indépendamment de l'appartenance confessionnelle du public. Voir par exemple *Erste Internationale Film-Zeitung* n° 38 du 20.9.1913, p. 140.

12 Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit*., p. 92-105.

13 Notre résumé des faits s'appuie sur Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit*., p. 215-228.

14 Nous nous référerons au discours tel qu'il fut établi par Adolf Wrede (éd.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Zweiter Band*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1896 (abrégé dorénavant *RTA II*), p. 575-582.

par la nécessité inhérente au film biographique de « condenser[15] » la vie du héros, mais qui permet aussi de passer sous silence le délai de réflexion demandé par le moine inquiet et surpris, aspect peu propice à souligner son héroïsme.

Le second épisode que nous évoquerons se situe en mars 1522. Après avoir passé plusieurs mois à la Wartburg, où le cachait son prince Frédéric III de Saxe, Luther revint à Wittenberg pour s'opposer à un groupuscule de réformateurs radicaux selon lesquels la réforme qu'il avait engagée n'était pas allée assez loin. Voulant imposer une rupture encore plus profonde avec les pratiques catholiques, ils provoquèrent des troubles qui affectèrent la ville pendant plusieurs mois et qui finirent par prendre la forme d'actes iconoclastes. Luther prononça une série de sermons par lesquels il parvint à rétablir l'ordre[16].

*Des discours transformés*

Avant d'analyser la transposition proprement visuelle des paroles de Luther à l'écran, il convient de s'arrêter un instant sur ces paroles elles-mêmes. En effet, le contenu des discours de Luther est présenté au public par le biais des cartons, or ceux-ci ne sont pas une simple reprise des paroles authentiques. C'est là un point important dans la mesure où l'image entre en écho moins avec les paroles « historiques » telles qu'elles furent prononcées qu'avec celles que donnent à lire les intertitres. On constate que les propos historiques de Luther subissent une double transformation liée au « déplacement » du texte vers l'écran[17]. La première a trait au fait que le texte se trouve inséré dans un autre média, le cinéma, dont l'écriture n'est pas le moyen d'expression privilégié. C'est pourquoi les discours, qui ne peuvent être rendus *in extenso*, sont soumis à un processus de sélection et de condensation dont il convient de présenter brièvement les résultats[18]. Dans le cas du discours de Worms, les idées phares rendues par les intertitres et reprenant de façon synthétique les paroles de 1521 concernent le fait que Luther déclara n'accepter comme seules autorités valables que la Bible et sa conscience. En ce qui concerne la première, on lit dans les intertitres de 1913 « Wenn ich nicht aus diesem Buche widerlegt werden kann, so widerrufe ich nicht ![19] », phrase qui résume un passage célèbre du discours original[20], tandis qu'en 1927 Luther s'exclame « Ueberwindet mich mit dem

---

15 Henry McKean Taylor, *op. cit.*, p. 114 : « Verdicht[en] ».

16 Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 276-287. Pour le texte des sermons, voir Martin Luther, *Acht Sermon D. M. Luthers von im gepredigt zu Wittenberg in der Fasten*, dans Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe/ Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 10. Band, Dritte Abteilung*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1905 (abrégé dorénavant *WA 10, III*), p. 1-64.

17 Une troisième, évidente, réside en ceci que la langue a été modernisée pour être comprise par le public concerné.

18 En ce qui concerne les intertitres du film de 1927, nous n'en présenterons qu'un choix significatif.

19 « À moins qu'on réfute mes écrits à partir de ce livre, je ne révoquerai pas ! ».

20 *RTA II*, p. 581.

Evangelium ![21] », version abrégée et acérée d'une phrase authentique[22]. L'obéissance à la conscience n'est mentionnée explicitement que dans le film de Hans Kyser[23] où on lit entre autres « Mein Gewissen ist gefangen in Gottes Wort, das mir das höchste und heiligste auf Erden ist ![24] ». À ces éléments s'ajoutent dans le film de 1927 des passages propices à nourrir la lecture nationaliste de Luther proposée par le film, tels que la dénonciation de la curie romaine vampirisant l'Allemagne[25] ainsi qu'un passage dans lequel le moine affirme se mettre au service de son pays[26]. En ce qui concerne les sermons de 1522, le rapport entre le texte d'origine et les intertitres est beaucoup plus ténu. À vrai dire, les cartons du film de 1927 ne retiennent que l'idée générale des sermons, celle de la condamnation ferme de l'option « radicale » défendue par certains réformateurs ; par ailleurs, ils amplifient l'aspect sévère et catégorique du rappel à l'ordre adressé aux fidèles[27]. Une analyse plus précise de la séquence nous permettra d'éclaircir ce point.

On remarque également des transformations du discours original qui ne relèvent pas de la sélection, mais de l'ajout. Dans les deux films, les célèbres phrases de conclusion « Hier stehe ich. Ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen[28] » sont présentes alors que les deux premières d'entre elles sont dues selon toute vraisemblance à une interpolation des éditeurs[29], ce qui était connu au début du XX^e^ siècle[30]. Les scénarios font ici le choix de rester fidèles à la légende qui avait fait de cette formule prégnante l'un des slogans phares du protestantisme. Dans les intertitres de 1927, on note un autre ajout intéressant : « Ich rede nicht

---

21 « Contredisez-moi par l'Évangile! »

22 *RTA II*, p. 580.

23 La forte présence de ce thème a été attribuée à l'influence de la pensée de Karl Holl (1866-1926), grande figure de la théologie protestante. Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit.*, p. 105.

24 « Ma conscience est captive de la parole divine, qui est à mes yeux ce qu'il y a de plus élevé et de plus sacré sur terre ! » La première partie de la phrase s'appuie sur *RTA II*, p. 581, la seconde partie sur *RTA II*, p. 574. Sur un carton ultérieur, on lit « Widerrufen kann ich nicht, und will ich nicht, weil wider das Gewissen zu handeln nicht redlich ist ! » (« Je ne peux et ne veux pas révoquer, car ce n'est pas honnête que d'agir contre sa conscience ! »), voir *RTA II*, p. 581-582.

25 « Ich habe gegen die Papisten geschrieben, weil sie mit Ablaß handeln, das deutsche Volk aussaugen... » (« J'ai écrit contre les papistes parce qu'ils pratiquent le commerce des indulgences et saignent à blanc le peuple allemand… »). Voir *RTA II*, p. 578-579, où l'on trouve, plutôt que l'image du « suceur de sang », celle de Rome « dévorant » les richesses de l'Allemagne.

26 « Ich habe meine Schriften geschrieben, weil ich mich dem Dienste nicht entziehen kann, den ich meinem Deutschland schuldig bin! » (« J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! »). Voir *RTA II*, p. 581.

27 Dans le film, Luther s'adresse aux habitants de Wittenberg qui ont suivi les injonctions des radicaux en les traitant de « fous » ; la force du terme est accentuée par la ponctuation (« Wahnwitzige !! »).

28 « Me voici devant vous. Je ne puis faire autrement. Que Dieu me vienne en aide. Amen. »

29 Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 223.

30 Voir par exemple Adolf Hausrath, *Luthers Leben. Erster Band*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1913, p. 440.

für die Gelehrten, ich rede für das Volk ![31] », phrase destinée à souligner, dans l'esprit du film, le lien qui unit Luther aux Allemands.

*Les éléments « profilmiques »*

La « traduction[32] » des paroles de Luther à l'écran est opérée d'abord par ce que l'on peut nommer le « profilmique[33] », compris ici dans un sens restrictif comme « tout ce qui a été effectivement organisé, arrangé ou mis en scène pour être filmé[34]. » Les objets, les costumes et le jeu des acteurs notamment viennent matérialiser le contenu du discours de Luther. Notons en premier lieu que, sans fondement historique aucun, la Bible est introduite dans la scène cruciale de Worms pour rendre compte de l'importance de cette référence pour Luther, convaincu d'avoir redécouvert le vrai sens de l'Écriture Sainte. Ce choix rappelle une solution proposée par l'iconographie : les représentations picturales[35], confrontées au même problème que le cinéma muet – comment rendre par l'image le contenu du discours de Luther ? – avaient elles aussi représenté Luther à Worms « muni » de la Bible. De façon générale, le réformateur tenant la Bible était un motif fort répandu en peinture et en sculpture[36] destiné à rappeler la fidélité de Luther au verbe divin mais aussi sa célèbre traduction de l'Écriture Sainte en langue allemande. Dans les films analysés ici, la Bible, renvoyant dans la séquence de Worms au *sola scriptura* luthérien, est liée à la gestuelle des acteurs qui, elle aussi inspirée d'œuvres picturales ou sculpturales, exprime l'importance de la « conscience » soulignée par Luther au cours de son discours.

Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, l'acteur Rudolf Essek qui incarne Luther adopte deux poses différentes. Dans un premier temps, il tient fermement la Bible dans ses bras en la pressant contre sa poitrine[37], geste qui équivaut à une profession de foi en soulignant le lien étroit entre l'Écriture Sainte et le « for intérieur » de Luther. Avant d'être reprise de façon encore plus marquée à la fin

---

31 « Je ne m'adresse pas aux savants, je m'adresse au peuple ! »

32 Nous employons ce terme pour désigner le processus visant à rendre par les moyens de l'image des éléments figurant dans des textes qui furent prononcés à l'oral ou écrits par Luther.

33 Ce terme a été proposé par Étienne Souriau pour désigner « tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. » Étienne Souriau, *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953, p. 8.

34 André Gardies & Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 171-172.

35 Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université de Cologne. [En ligne, Url : http://kups.ub.uni-koeln.de/2132] (consulté le 17.2.2015). Voir les illustrations 213, 215, 227.

36 Pour la sculpture, voir les nombreux exemples chez Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2004.

37 On peut rapprocher cette pose de modèles issus du domaine de la sculpture ; voir Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts, op. cit.*, par exemple les illustrations 055.5, p. 101 et 061.1, p. 108.

de la séquence, cette pose est interrompue par une autre posture : les bras tendus le long du corps, Essek tient la Bible devant lui à hauteur des hanches, signalant par un geste brusque sa fidélité absolue au verbe divin. Dans le film de 1927, la Bible et le jeu de l'acteur Eugen Klöpfer constituent également des moyens privilégiés pour mettre en images les paroles de Luther. Si la détresse se lit brièvement sur le visage de Klöpfer lors de son entrée dans la salle[38], son regard, sa mimique et sa gestuelle expriment la fermeté dans le reste de la séquence. Deux plans surtout méritent de retenir notre attention : tenant l'Écriture Sainte dans la main droite, Klöpfer pose l'autre main sur sa poitrine[39], exprimant ainsi le fait que la Bible, seule référence qui vaille aux yeux de Luther, est à l'origine de la conviction profonde qui lui interdit de révoquer. Le pathos est encore accentué au moment où l'acteur lève la Bible des deux bras et la montre à l'audience, exprimant ainsi son allégeance à l'Écriture comme seule autorité valable.

On est tenté d'appliquer à ces poses l'analyse proposée par Henrike Holsing au sujet de l'image de Luther dans la peinture historique du XIXe siècle. Reprenant une distinction établie par Armin Kohnle[40], Holsing suggère que Luther est présenté comme un « héros de la foi » là où sa posture exprime plutôt l'humilité ; à cette image se superpose celle du « héros national » là où sa gestuelle se fait plus expressive et pathétique[41]. Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, Rudolf Essek, « héros de la foi » dans la première partie de la séquence où il s'incline respectueusement devant l'empereur tout en signalant par la Bible l'importance qu'il accorde au verbe divin, mime dans la seconde partie le « héros national » par la fermeté et la clarté de ses gestes. Dans le film de 1927, la distinction est moins aisée ; il nous semble que par la détermination qu'expriment les expressions faciales et les gestes de Eugen Klöpfer, le « héros national » va de pair avec le « héros de la foi » tout au long de la séquence.

Un autre élément « profilmique » confirme la dimension nationaliste qui est donnée dans les deux films au discours de Worms : il s'agit de la présence d'un public qui soutient Luther et s'oppose ainsi à ses détracteurs. Le lien avec la question de la traduction qui guide notre analyse peut être fait dans la mesure où Luther s'efforça bel et bien dans son discours de créer une complicité entre lui et les représentants des États allemands[42]. Dans le film de 1927, les intertitres y

---

38 Sans doute faut-il y voir un écho à l'inquiétude qui avait gagné Luther lors de sa première comparution devant la diète.

39 La main posée sur la poitrine est également un motif fréquent dans les représentations picturales et en sculpture ; voir les nombreux exemples chez Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, *op. cit*., et Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts, op. cit*.

40 Armin Kohnle, « Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild », dans *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*, Stefan Laube & Karl-Heinz Fix (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2002, p. 35-62.

41 Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, *op. cit*., p. 500-501 ; voir aussi p. 523.

42 Sa critique de Rome notamment était sans doute une allusion aux doléances (*Gravamina*) adressées par les États allemands à la curie romaine. Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit*., p. 221.

renvoient explicitement[43]. Toutefois, si l'on admet que la présence à l'image des adeptes de Luther se réfère à ces paroles, il faut souligner que le film de 1927 procède à une « traduction » qui en fausse le sens. Comme le souligne Heinz Schilling, l'intérêt et l'affection que Luther portait à l'Allemagne étaient motivés en premier lieu par des considérations d'ordre théologique[44], aspect que le film a tendance à perdre de vue. Luther y apparaît comme un avant-poste du nationalisme allemand : derrière lui, on aperçoit un groupe compact de fidèles où l'on distingue notamment les chevaliers Hutten et Sickingen. Placés côte à côte, ils sont présentés ici comme les défenseurs d'un même projet nationaliste dont le public a pris connaissance au chapitre précédent[45] ; le film est tributaire ici de la tradition qui, depuis la création du Reich, voyait dans les chevaliers des « précurseurs »[46] de l'unité nationale. La présence de Hutten et Sickingen suggère une coalition entre ces prétendus champions du nationalisme et Luther, alors qu'en réalité celui-ci prit ses distances vis-à-vis de l'option d'une réforme à main armée qu'ils défendaient ; par ailleurs, ils ne purent gagner Luther comme allié dans le conflit qui les opposait aux princes territoriaux dont le pouvoir grandissant entravait les libertés des chevaliers d'Empire[47]. L'opposition présente tout au long de la séquence entre les tenants « étrangers » du catholicisme et les adeptes « allemands » de Luther souligne elle aussi fortement le message nationaliste ; dans la mesure où elle est mise en œuvre notamment par le travail de montage, elle sera analysée plus loin. Le film de 1913, conformément à sa tendance générale, fait preuve de plus de modération. Les intertitres originaux ne mentionnent pas la condamnation de la « tyrannie » romaine ; la dimension nationaliste est suggérée par l'image, mais de façon plus réservée : s'il est vrai que, s'inspirant de l'iconographie, le film garde le principe d'une opposition spatiale entre Luther et ses accompagnateurs d'une part et les « catholiques » de l'autre[48], le public ne se scinde pas aussi nettement en « amis » et « ennemis ». Dans l'ensemble cependant, il paraît tout à fait favorable au moine.

---

43 « J'ai écrit contre les papistes parce qu'ils pratiquent le commerce des indulgences et saignent à blanc le peuple allemand… » ainsi que « J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! ».

44 Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 267-270.

45 En lisant les 95 thèses, les chevaliers avaient constaté l'éveil de la « conscience allemande » contre « Rome et tous les papes ». Voir la version du film conservée aux Archives de l'Église protestante en Bavière à Nuremberg ainsi que les intertitres conservés aux Archives fédérales du film à Berlin (BArch, R9346/B. 17622). La séquence est commentée brièvement par Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », dans Joachim Ott & Martin Treu (dir.), *op. cit.*, p. 173-197, voir p. 184.

46 Wilhelm Kreutz, *Die Deutschen und Ulrich von Hutten*, Munich, Wilhelm Fink, 1983, p. 178 : « Vorkämpfer ». Le passage en question est consacré au monument en l'honneur de Hutten et Sickingen inauguré en 1889. Au sujet de la réception de Hutten dans les années 1920, voir dans le même ouvrage les pages 226-229.

47 Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 245-247.

48 Charles Quint et les représentants du catholicisme romain se trouvent dans la moitié gauche de l'image tandis que Luther et ses deux accompagnateurs se situent dans la moitié droite. Cette organisation spatiale est fréquente dans les représentations picturales du XIXe siècle. Voir Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, *op. cit.*, p. 480-481.

Étant donné l'importance accordée dans les deux films au rapport entre Luther et son public ainsi qu'à l'opposition entre le moine et l'autorité à la fois impériale et papale, on est amené à se demander si ces deux éléments sont bel et bien destinés à traduire un passage précis du discours de Luther ou s'ils ne renvoient pas de façon plus générale au sens que la tradition nationaliste donnait à l'événement dans son ensemble. « Luther à Worms » passait pour avoir été l'un des grands moments ayant préparé l'unité de l'Allemagne par un sursaut de la conscience « nationale »[49] ; les deux films traités ici s'efforcent de façon plus ou moins marquée de rendre cette vision des choses par les moyens de l'image.

Autre élément employé comme « équivalent visuel » de certaines paroles, le costume mérite lui aussi de retenir notre attention. Ainsi, l'épisode de 1522 est remarquable en ceci que, dans la version qu'en donne le film de 1927, Luther vient s'opposer à ses adversaires vêtu d'une armure et muni d'une épée. Le choix peut paraître surprenant : on sait que Luther était farouchement opposé à l'idée selon laquelle la « vraie » foi pourrait être imposée par la violence[50] ; les sermons de 1522 insistent d'ailleurs sur le fait que la transition vers les nouvelles pratiques doit se faire dans l'amour du prochain[51].

Toutefois, il est évident que l'armure revêt un sens métaphorique[52]. Évoquant l'archange Michel[53] et saint Georges[54], elle permet de faire apparaître Luther comme le gardien de la vérité combattant l'infâme, combat qui, en l'occurrence, est mené par les mots. L'armure renvoie à la vigueur verbale avec laquelle le discours direct des intertitres, par le vocabulaire choisi et la ponctuation, rappelle à l'ordre les croyants[55]. D'où vient cependant cette vigueur qui, dans les sermons de 1522, est bien présente mais que les cartons rendent encore plus drastique[56] ? À y regarder de près, des paroles bien plus violentes que les sermons de 1522 viennent se superposer à ceux-ci dans le film de 1927. Il s'agit des propos par lesquels Luther condamna le soulèvement des paysans, propos qui prirent un tour particulièrement cru dans l'écrit *Wider die*

---

49 Armin Kohnle, « Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild », art. cité, p. 52-56.

50 Voir Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 251.

51 Voir par exemple *WA 10 III*, p. 5-8.

52 La métaphore est suggérée par le texte de Luther qui, dès le premier sermon, insiste sur la nécessité d'être armé pour le combat contre le Diable : voir *WA 10 III*, p. 1.

53 Voir l'analyse menée par Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit.*, p. 97-99.

54 Pendant son séjour à la Wartburg, Luther avait d'ailleurs adopté le pseudonyme de « chevalier Georges » (*Junker Jörg*). Voir à ce sujet Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, *op. cit.*, p. 24.

55 « Espèces de fous !! », « C'est donc cela, votre foi ?! » (« Wahnwitzige !! », « Ist das Euer Glaube ?! »).

56 On notera que la sévérité des sermons de 1522 est contrebalancée par le fait que Luther s'adresse aux fidèles en les appelant ses « chers amis » et ses « chers frères » ; voir *WA 10 III*, par exemple p. 4 et p. 8.

*räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern* (1525)[57]. Luther y appela les princes à écraser la révolte dans le sang. Les dernières séquences du film de 1927 font un amalgame entre les troubles iconoclastes et la guerre des paysans, donnant l'impression d'un désordre généralisé auquel Luther, figure salvatrice, vient remédier[58]. Le film « déplace » donc à l'écran et les sermons de 1522 et l'écrit de 1525 en une seule et même séquence où l'armure renvoie de façon métaphorique au pouvoir du verbe tout en faisant aussi allusion à la violence prétendument nécessaire pour écraser la rébellion. L'image de Luther en garant de l'ordre établi, chère à la tradition protestante[59] surtout à une époque où le souvenir de la révolution de 1918 et des insurrections spartakistes était encore très vivant[60], se trouve ainsi doublement confirmée.

### *L'usage des codes cinématographiques*

La mise en image des paroles de Luther est tributaire également des choix de cadrage et du travail de montage qui orientent et précisent la traduction opérée par les éléments profilmiques. L'exploitation de ces « codes cinématographiques » est très limitée dans le film de 1913 : tourné à une époque où le « langage cinématographique » est encore en train d'être « découvert et développé »[61], *Die Wittenberger Nachtigall* se présente en grande partie sous la forme d'une succession de plans-séquences. La scène montrant Luther face à la diète de Worms est tournée ainsi en un unique plan de demi-ensemble, tributaire dans sa composition de la tradition picturale et théâtrale du XIXe siècle. En 1927, le contexte est tout autre. Par l'évolution des technologies et les expériences de certains pionniers, un « langage cinématographique » plus complexe s'est établi, ce qui, dans la séquence de Worms, est mis au service de la traduction par l'image des paroles du réformateur.

On remarque tout d'abord une alternance entre plusieurs échelles de plan qui mettent l'accent sur différentes facettes du discours de Luther. Dans les plans

---

57 *Contre les paysans meurtriers et pillards*, dans Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 18. Band*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1908, p. 344-361.

58 Le film suit ici la tradition inaugurée par les pièces de théâtre nationalistes du XIXe siècle qui montraient volontiers Luther en chevalier et/ou l'épée à la main réprimant un groupe de fauteurs de trouble où se mêlaient paysans et iconoclastes (voir par exemple Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Theater. Dritter Band. Martin Luther, oder : Die Weihe der Kraft*, Vienne, Leopold Grund, 1818, p. 279-282, ou encore Hans Herrig, *Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400-jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms*, Berlin, Friedrich Luckhardt, 1883, p. 68-83). Ce raccourci permettait de discréditer ces mouvements en les ramenant à leur prétendu dénominateur commun, à savoir la volonté de semer le chaos.

59 Manfred Karnick: « "Fructus germinis Lutheri" oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption », dans *Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposion des Vereins für Reformationsgeschichte*, Bernd Moeller (dir.), Mohn, Gütersloh, 1983, p. 265–283.

60 Le lien avec la révolution de 1918 est fait par Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit.*, p. 99.

61 Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 28 : « Die >Filmsprache< wird […] entdeckt und entwickelt ».

qui montrent le réformateur une fois que celui-ci a commencé son discours, on note une majorité de « plans rapprochés poitrine ». Ceux-ci permettent à la fois de se concentrer sur le jeu de l'acteur qui, par sa mimique et ses mouvements, exprime la fermeté de son propos, la fidélité à sa conscience et au principe *sola scriptura*, et d'apercevoir derrière le réformateur le groupe de ses adeptes. Par ce type de plan, la traduction de la dimension religieuse du discours est donc constamment mise en relation avec les éléments qui matérialisent sa prétendue dimension nationaliste, d'autant plus que le cadrage est choisi de façon à montrer Luther flanqué de Hutten et Sickingen. Le plan de demi-ensemble a un effet similaire en permettant au spectateur de mieux mesurer l'ampleur du groupe de fidèles réunis à Worms pour soutenir le moine. Le gros plan, employé seulement à deux reprises, est associé aux cartons dans lesquels Luther insiste sur sa volonté de s'adresser aux Allemands dans leur langue maternelle contre les résistances de Rome[62]. Permettant un accès privilégié à la vie intérieure du personnage, ce type de plan attire l'attention sur la détermination avec laquelle Luther défend les intérêts du peuple allemand et par là sur son héroïsme, souligné par une légère contre-plongée.

Les différentes échelles de plan sont employées également pour permettre des effets d'écho et de contraste étroitement liés au travail de montage. En effet, celui-ci est utilisé pour insister tout au long de la séquence de Worms sur l'opposition entre la « fraction » catholique, caractérisée comme étrangère[63], cynique, calculatrice et décadente, et la « fraction » allemande, présentée comme honnête et vigoureuse. C'est là une mise en images tant de certains passages du discours tels qu'ils sont rendus par les intertitres que de l'interprétation globale que le film souhaite suggérer de l'événement. Citons deux exemples : un plan américain montrant l'empereur lascivement installé sur son trône s'oppose à un plan de demi-ensemble qui lui succède et permet de montrer Luther debout, campé fermement sur ses deux jambes, préfigurant ainsi la célèbre phrase de conclusion, *Hier stehe ich* […]. Un peu plus tard, le gros plan sur Luther défendant courageusement les intérêts de son peuple s'oppose à un plan du même type qui montre l'empereur de profil et permet ainsi de mesurer toute l'arrogance et tout le dédain qu'exprime sa mimique.

D'assez nombreuses solutions, on le voit, ont été mises en œuvre pour traduire à l'écran le contenu des paroles prononcées à l'oral en fonction du sens que la tradition nationaliste avait coutume de leur donner. Il faut admettre que, dans le cas du discours de Worms notamment, la gageure n'était pas si grande : la scène historique elle-même et l'iconographie qu'elle a engendrée fournissaient tout de même un certain nombre de pistes à explorer. *A priori*, le problème ne

---

62 Il s'agit de l'intertitre « J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! » ainsi que d'un autre qui mentionne la réponse donnée par Luther à un ecclésiastique lui ayant conseillé de ne pas divulguer le texte biblique aux simples croyants : « Je ne m'adresse pas aux savants, je m'adresse au peuple ! »

63 La version consultée dans les archives de l'Église protestante en Bavière contient le carton « Wehe dem Land, dessen Kaiser ein Fremder ist ! » (« Malheur au pays dont l'empereur est un étranger ! »), atténué, dans la version que nous avons consultée à Berlin, en « Malheur au pays dont l'empereur est un enfant ! » (« Wehe dem Land, dessen Kaiser ein Kind ist ! »).

semble pas plus délicat lorsqu'il s'agit, comme dans le cas des 95 thèses, d'un texte qui par son contenu et les réactions qu'il a provoquées constitue un « incontournable » des biographies de Luther. N'existait-il pas là aussi des solutions proposées par une assez longue tradition picturale consacrée à l'affichage des thèses par Luther ? Dans quelle mesure les films s'en inspirent-ils ? Exploitent-ils également de nouvelles pistes qui permettraient, par exemple, de rendre compte avec plus de précision du contenu des thèses ?

## De l'écrit à l'écran : les 95 thèses au cinéma

### *Quelques rappels historiques*[64]

En 1515, le pape Léon X renouvela l'indulgence plénière proclamée par son prédécesseur et accordée à ceux qui aideraient par un don d'argent à la construction de la basilique de Saint Pierre. Chargé d'organiser la vente des indulgences dans ses deux provinces ecclésiastiques et espérant en tirer des bénéfices susceptibles de rembourser la dette contractée auprès de la famille Fugger, l'archevêque Albrecht de Mayence engagea entre autres le moine dominicain Johann Tetzel, expérimenté en la matière. Luther, « inquiet[65] », vit les fidèles de Wittenberg acheter des indulgences et être guidés ainsi par une idée du salut qui lui semblait problématique[66]. Le 31 octobre 1517, il adressa une lettre à l'archevêque en lui rappelant la « responsabilité » qui lui incombait « pour le salut des croyants[67] »; il y joignit notamment une liste de 95 thèses destinées à nourrir le débat théologique au sujet des indulgences. La question de savoir si ces thèses furent bel et bien affichées, et si oui par qui et à quel moment, ne faisait pas encore l'objet de débats au moment de la production des films analysés ici ; on partait alors du principe que Luther les avait lui-même affichées au portail de l'église de Wittenberg le 31 octobre. On n'ignorait pas toutefois qu'il s'agissait d'une pratique courante dans le milieu universitaire et que ces thèses, rédigées en latin, n'attirèrent pas dans l'immédiat une foule de curieux[68]. Rappelons enfin que les thèses n'étaient pas destinées à un « large public » ; cependant, « contre

---

[64] Nous nous appuyons sur Reinhard Schwarz, *Luther*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, « Uni-Taschenbücher (UTB) », 2004, p. 54-61.

[65] *Ibid.*, p. 57 : « besorgt ».

[66] *Ibid.*, p. 60.

[67] Reinhard Schwarz, *Luther*, *op. cit.*, p. 58 : « [Luther] hält Albrecht seine bischöfliche Verantwortung für das Heil der Gläubigen vor ».

[68] Voir par exemple Georg Buchwald, *Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Haus*, Leipzig et Berlin, B.G. Teubner, 1902, p. 96-98. Buchwald suggère certes que le document affiché fut lu, mais par un public restreint comprenant le latin (p. 98).

l'intention de Luther », elles furent traduites et connurent une « large diffusion[69] ».

Interrogeons-nous à présent sur la façon dont les films tentent de rendre compte du contenu des thèses, c'est-à-dire de leur enjeu théologique et de la critique formulée au sujet des indulgences.

*Les indulgences comme repoussoir*

Un premier procédé, employé dans les deux films dont il est question ici, consiste à annoncer les thèses *ex negativo* en montrant à l'écran la pratique « abusive » contre laquelle elles se dressent. *Die Wittenberger Nachtigall* invente ainsi une rencontre personnelle entre Luther et Tetzel qui met en scène la réaction hostile de Luther et préfigure par ce biais la rédaction des thèses. Observant la vente des indulgences, le moine se tient à l'écart et compare visiblement les paroles de Tetzel avec la parole divine : on le voit pointer du doigt des passages de la Bible qu'il tient en main et les commenter d'un air critique avec son compagnon de route. Notons également que, par un choix dénué de toute vraisemblance historique, la version originale du film faisait précéder l'affichage des thèses par des plans qui montraient la suppression des monastères supervisée par Luther, suggérant ainsi que la protestation contre les indulgences s'inscrivait dans un ensemble d'opérations visant à rompre avec le catholicisme[70].

À la représentation plutôt « inoffensive[71] » de Tetzel en 1913 s'oppose sa caractérisation très polémique dans le film de 1927, où la rédaction des thèses apparaît par conséquent comme une nécessité d'autant plus pressante[72]. La version du film que nous avons consultée dans les archives de l'Église protestante en Bavière permet de prendre toute la mesure du portrait satirique de Tetzel voulu par le réalisateur. On y voit le moine battre allègrement des mains au cours d'une séquence où se mêlent la vente des indulgences et toutes les manifestations du vice auquel encourage Tetzel par son discours selon lequel le pardon divin s'obtient par l'argent. Par un montage alterné, la séquence de la rédaction des thèses commentée plus bas fera contraster cette orgie avec la protestation de Luther contre cette doctrine satanique. Précisons que ces deux séquences sont reliées par une troisième qui, en montrant Luther prendre connaissance de la vente des indulgences lors d'un sermon, annonce son attaque contre cette pratique[73].

---

69 Schwarz Reinhard, *Luther*, *op. cit.*, p. 59 : « [Luther] hatte die Thesen […] nicht für die breitere Öffentlichkeit bestimmt. […] Die Thesen fanden gegen Luthers Absicht schnelle und weite Verbreitung ».

70 BArch, R9346/PPB 28814 : voir les intertitres qui correspondent au 3e acte.

71 Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 184 : « harmlos[-] ».

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*

*La présence du texte à l'écran*

Si la mise en scène d'un contraste entre la vente des indulgences et la conviction profonde de Luther peut rendre compte de l'idée générale et de la cible des 95 thèses, elle ne permet pas d'entrer dans le détail du texte et d'en expliquer le contenu avec plus de précision. Dans un film muet, il semble difficile de présenter plus avant ce contenu autrement que par le recours à l'écriture. Quelle est, dès lors, la place faite à la lettre du texte dans les deux films qui nous intéressent ici ? À quel niveau diégétique est-il présent ? Dans quelle mesure le texte original subit-il, comme le discours de Worms, des transformations, et de quelle nature sont-elles ?

Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, l'importance accordée au texte des 95 thèses se limite à l'essentiel. Celui-ci n'apparaît qu'une seule fois sous une forme lisible, à savoir au moment où Luther présente à ses amis l'affiche fraîchement imprimée sur laquelle figurent les thèses. Comme le remarque E. Wipfler, le texte diégétique est présenté de façon à en faciliter la compréhension au spectateur : l'affiche est rédigée non en latin, comme le voudrait l'authenticité historique, mais en allemand ; de plus, la disposition typographique est destinée à permettre au public de lire plus aisément le titre[74] : « 95 thèses contre les indulgences[75] ».

Le film de 1927 accorde une place plus grande à la lettre même des thèses, tant au niveau des intertitres qu'au niveau diégétique. Le scénario fait le choix de suivre les différents stades que parcourt le texte, de sa rédaction jusqu'à la réception dans toute l'Allemagne. Ces séquences sont l'occasion de faire apparaître à l'écran différentes thèses dont le spectateur prend connaissance au fur et à mesure. Par la même occasion, le film parvient à orienter l'interprétation que le spectateur doit en faire par une certaine représentation des conditions d'écriture et de réception.

La première séquence est consacrée à la rédaction des thèses. On y constate une alternance entre des plans montrant Luther à l'œuvre et des inserts sur les feuilles de papier qui accueillent le texte manuscrit. Les inserts permettent notamment de présenter au spectateur la 31e thèse où la croyance selon laquelle la grâce peut être obtenue par l'achat d'indulgences est sévèrement dénoncée par Luther ; notons que, là encore, le recours à l'allemand plutôt qu'au latin permet de faciliter la compréhension. Les plans montrant le réformateur lui-même permettent de le mettre en scène comme étant sous l'effet d'une inspiration divine et fulgurante. Le regard songeur qu'il jette par la fenêtre, le visage baigné de lumière, traduit cette idée tout autant que l'ardeur avec laquelle il se consacre à sa tâche.

La seconde séquence, sur laquelle nous reviendrons, est celle de l'affichage des thèses. Des pages manuscrites on passe ici à un document imprimé qui marque le passage des thèses dans le domaine public ; là aussi, le choix de l'allemand et la disposition typographique visent à permettre au spectateur de lire

---

[74] Esther P. Wipfler, *op. cit.*, p. 181.

[75] « 95 Thesen gegen den Ablass ».

au moins le titre du document. La troisième séquence enfin, intitulée « Le chemin des thèses[76] », met en scène l'accueil fait au texte par le public allemand et, par ce biais, revient plus en détail sur les propos de Luther. Les thèses 43, 44, 72, 62 sont reprises dans cet ordre par les intertitres, encadrés par des plans qui montrent les lecteurs découvrir les passages en question[77]. Un écho se crée entre l'identité des lecteurs allemands et le contenu des thèses choisies[78], expliquant ainsi le soutien dont jouira Luther auprès de la population allemande dans le reste du film. Le film parvient à intégrer des extraits du texte de Luther sans perdre de vue la poursuite de la narration : les chevaliers Hutten et Sickingen, le prince électeur Frédéric de Saxe ainsi que le cardinal Cajetan, qui figurent parmi les lecteurs, sont introduits au cours de cette séquence, préparant ainsi la suite des événements en indiquant que les défenseurs et les ennemis de Luther sont en train de constituer leur camp.

### *L'affichage des thèses*

Passage obligé de tout récit de vie de Luther jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, l'affichage des 95 thèses permet lui aussi dans les deux films de rendre compte du contenu du texte, moins parce qu'il permettrait d'entrer dans les détails du document que parce qu'il est l'occasion d'indiquer la visée qu'on lui attribue et sa prétendue signification pour le peuple allemand. Dans les deux cas, une séquence entière est consacrée à l'événement ; elle se compose *grosso modo* de deux parties qui montrent, d'une part, l'affichage des thèses par Martin Luther en personne, marteau en main, et d'autre part la réaction enthousiaste du public. Les films sont là encore tributaires d'une tradition picturale : la seconde partie a des antécédents iconographiques qui remontent à la fin du XVII^e^ siècle[79], tandis que la première n'apparaît qu'au XIX^e^ siècle et gagne en popularité à mesure que progresse le culte voué à Luther[80].

Dans les représentations du XIX^e^ siècle, l'affichage des thèses traduisait souvent par des moyens visuels la portée du texte de 1517 telle qu'elle était vue par la tradition protestante. Ainsi, le coup de marteau renvoyait symboliquement au « coup porté à l'(ancienne) Église[81] » par les 95 thèses[82]. De toute évidence, le

---

76 « Der Weg der Thesen ».

77 Voir à ce sujet Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 184.

78 Cet écho est frappant dans le cas de la 43^e^ thèse, soulignant l'impératif de donner aux « nécessiteux » plutôt que d'acheter des indulgences et lue par un public manifestement modeste, et dans le cas de la 72^e^, qui appelle à « monter la garde » contre les vendeurs d'indulgence et qui est lue par Hutten et Sickingen portant leur armure. On retrouvera ces deux personnages dans la séquence de Worms.

79 Henrike Holsing, « Luthers Thesenanschlag im Bild », dans Joachim Ott & Martin Treu, *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, *op. cit*., p. 141-172, voir p. 143-159.

80 *Ibid*., p. 162-172.

81 Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 178 : « Schlag[-] gegen die (alte) Kirche ».

film de 1913 s'inspire de ces modèles qui montraient Luther en réformateur audacieux rompant en visière avec l'Église de Rome. Dans la séquence correspondante, la force avec laquelle le moine, en présence de trois amis, cloue le texte à la porte de l'église est soulignée par des gestes amples qui donnent à voir la vigueur de cet acte à défaut de la faire entendre[83]. La violence de cette entreprise est telle que Melanchthon, qui se trouve aux côtés de Luther, recule d'un pas, terrorisé ; il porte ensuite sa main au front comme s'il prenait conscience des conséquences terribles que cet acte implique. Les deux autres observateurs semblent eux aussi vouloir arrêter Luther, mais celui-ci reste imperturbable. La visée critique des thèses est donc traduite par la réaction inquiète des amis et la virulence de l'attaque par les gestes de l'acteur Rudolf Essek. Notons cependant que l'existence d'une hiérarchie ecclésiastique ennemie et menaçante reste sous-entendue et n'est pas soulignée par une dimension anticatholique explicite.

Il en est autrement dans le film de 1927, où la critique adressée par Luther à l'Église de Rome est mise en relief par deux éléments qui précèdent immédiatement l'affichage des thèses. La séquence s'ouvre par un plan de demi-ensemble qui nous permet de prendre connaissance du lieu – le portail où Luther affichera ses thèses – et de la manière dont celui-ci est habituellement investi : la pompe d'une procession catholique où une douzaine de personnes précèdent un dignitaire ecclésiastique richement vêtu renvoie à la décadence de la Cour papale qui avait été présentée au spectateur dans l'une des séquences précédentes. Après l'arrivée de Luther, une femme âgée visiblement issue d'un milieu modeste quitte l'église et baise la main du moine ; celui-ci, d'un air songeur, la suit du regard, réfléchissant sans doute à l'exploitation du « menu peuple » par l'Église au moyen des indulgences. C'est alors que le spectateur assiste à l'affichage des thèses, qui s'effectue au marteau, mais sans être accompagné d'une gestuelle excessive ; le début de la scène suffit à faire apparaître l'acte comme un remède aux maux du peuple allemand et à rappeler, si c'était nécessaire, l'ennemi visé.

À l'affichage des thèses succède dans les deux films la réaction du public. Il est vrai que celle-ci nous informe plus sur la réception du texte que sur son contenu ; toutefois, dans la mesure où l'attitude de la foule découle de ce contenu, elle le reflète et l'interprète. Dans *Le Rossignol de Wittenberg*, c'est l'aspect inédit et « révolutionnaire[84] » des thèses qui est souligné par une double gradation. D'une part, le réalisateur fait précéder l'affichage du document par une séquence montrant l'impression du texte et la réaction enthousiaste que celui-ci suscite auprès des amis proches de Luther ; ce n'est que dans un deuxième temps que l'on passe de ce public érudit aux habitants de Wittenberg, dont la réaction –

---

82 En témoigne, selon les dires de l'artiste lui-même, l'une des représentations les plus célèbres du « moine au marteau », à savoir la gravure effectuée dans les années 1840 par Gustav König. Voir Henrike Holsing, « Luthers Thesenanschlag im Bild », art. cité, p. 162-165.

83 Il est possible bien entendu que l'accompagnement musical s'en soit chargé.

84 Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », *art. cité*, p. 181 : « revolutionärer Akt ».

si forte qu'elle provoque l'arrivée des « forces de l'ordre[85] » – incarne celle de la population allemande[86]. D'autre part, au sein même de la séquence de l'imprimerie, Báron crée le suspense en ne montrant d'abord que les amis de Luther qui, ébahis, découvrent le texte ; le spectateur lui-même n'y a accès que dans le plan suivant. Enfin, dans la séquence consacrée à l'affichage des thèses, le contraste entre le peu d'intérêt que suscite dans un premier temps ce document et l'agitation finale de la foule qui en a compris le contenu souligne également l'impact de ce texte.

Bien qu'il rappelle dans sa représentation de la scène *Die Wittenberger Nachtigall*, le film de 1927 insiste plutôt sur la dimension rédemptrice des thèses, présentées comme libérant l'Allemagne de l'emprise catholique ; cet aspect, on l'a vu, a été annoncé dès les premiers plans de la séquence. Une fois les thèses affichées, on constate ici aussi un effet de gradation. À l'indifférence des premiers paroissiens succède le vif intérêt que deux étudiants portent aux thèses ; d'autres curieux qui émergent du hors-champ se joignent progressivement à eux de sorte que le spectateur assiste à la formation d'un groupe où, comme dans le film de 1913, des représentants des deux sexes et de différents âges se bousculent pour mieux voir l'affiche. Un premier sommet est atteint au moment où un moine qui a été invité à prendre connaissance du document proclame « La parole est prononcée… le temps est accompli ![87] », transfigurant ainsi Luther par une citation de l'Évangile de Marc (1:15). La séquence atteint son paroxysme au moment où Luther quitte l'église et découvre la foule qui, emplie d'un profond respect, retrouve soudainement son calme ; les fidèles s'écartent pour libérer la voie au moine vénéré. Lorsque Luther a quitté le champ de l'image, la foule, obéissant à une sorte de magnétisme, quitte progressivement la scène en suivant les pas de l'homme admiré, mouvement qui symbolise l'adhésion du peuple à la réforme salvatrice.

### *Conclusion*

Dans *Die Wittenberger Nachtigall* et *Luther. Ein Film der deutschen Reformation*, les paroles prononcées ou écrites par le réformateur font l'objet de deux types de « déplacements ».

Le premier est opéré par l'insertion du texte au sein du média cinématographique. Cette insertion est non-diégétique dans le cas du discours de Worms et à la fois diégétique et non-diégétique dans le cas des 95 thèses. De ce premier déplacement découlent d'abord des transformations liées à la nature et aux contraintes du média cinématographique. Dans la mesure où celui-ci favorise l'image, les textes font l'objet d'un processus de sélection et de condensation ; comme ces films s'adressent à un public de cinéma germanophone, la langue et la

---

85 *Ibid.* : « Ordnungsmacht ».

86 Voir le commentaire d'Esther P. Wipfler, *ibid.*

87 « Das Wort ist gesprochen… die Zeit ist erfüllt ! ».

mise en page des documents diégétiques s'écarte des « originaux » auxquels ils se réfèrent. Un autre type de transformation est lié à l'image du réformateur que ces films souhaitent véhiculer : ainsi, les ajouts au discours de Worms s'expliquent par la volonté de faire apparaître Luther comme un héros national. Enfin, nous avons vu que la présentation à l'écran du texte des 95 thèses posait la question de son intégration à la trame narrative, problème résolu dans le film de 1927 par une séquence qui, en mettant en scène la popularité de ces thèses ainsi que la réaction hostile de Rome, prépare la suite des événements.

Le second déplacement que nous avons pu constater relève d'un processus de « traduction ». Dans la séquence de Worms, les films tentent d'exprimer par les moyens de l'image certains aspects du discours de Luther : les éléments profilmiques et l'usage des codes cinématographiques concourent à traduire les idées phares de son propos ; de façon plus générale, ils mettent en images le sens que la tradition nationaliste donnait à cette scène. En ce qui concerne les 95 thèses, le jeu de l'acteur principal lors de l'affichage du document – en 1913 – ainsi que son interaction avec les acteurs secondaires avant ou pendant l'affichage – dans les deux films – traduisent le contenu des thèses tel que le concevait la tradition protestante. La réaction du public, si elle ne traduit pas directement le contenu, le reflète et l'investit d'un sens légèrement différent selon le film mais confirmant dans les deux cas une représentation de Luther en homme d'exception dont l'œuvre répond aux aspirations profondes du peuple allemand.

## Filmographie

BÁRON Erwin, *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther*, Allemagne, 1913. Version consultée : Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin.

Hans, *Luther. Ein Film der deutschen Reformation*, Allemagne, 1927. Versions consultées : Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin; Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern, Nuremberg.

## Documents d'archives

Fiche de censure (« Zensurkarte ») du film *Die Wittenberger Nachtigall* établie le 17 septembre 1913. Bundesarchiv – Filmarchiv : BArch, R9346/PPB 28814.

Fiche de censure du film *Luther. Ein Film der deutschen Reformation* établie le 17 septembre 1927. Bundesarchiv – Filmarchiv : BArch, R9346/B. 17622.

## Bibliographie

[Anonyme], Annonce pour le film *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther* publiée dans *Erste Internationale Film-Zeitung* n° 38 du 20.9.1913, p. 140.

BUCHWALD Georg, *Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Haus*, Leipzig et Berlin, B.G. Teubner, 1902.

CHION Michel, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts Visuels », 2013.

GARDIES André & BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

HAUSRATH Adolf, *Luthers Leben. Erster Band*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1913.

HERRIG Hans, *Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400-jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms*, Berlin, Friedrich Luckhardt, 1883.

HOLSING Henrike, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université de Cologne [URL: http://kups.ub.uni-koeln.de/2132/] (consulté le 17.2.2015).

__, « Luthers Thesenanschlag im Bild », dans Joachim Ott & Martin Treu, *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008, p. 141-172.

JACOBSEN Wolfgang, KAES Anton & PRINZLER Hans Helmut, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Metzler, 2004.

KAMMER Otto, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2004.

KARNICK Manfred: « “Fructus germinis Lutheri” oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption », dans *Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposion des Vereins für Reformationsgeschichte*, Bernd Moeller (dir.), Mohn, Gütersloh, 1983, p. 265–283.

KOHNLE Armin, « Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild », dans *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*, Stefan Laube & Karl-Heinz Fix (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2002, p. 35-62.

KREUTZ Wilhelm, *Die Deutschen und Ulrich von Hutten*, Munich, Wilhelm Fink, 1983.

LUTHER Martin, *Acht Sermon D. M. Luthers von im gepredigt zu Wittenberg in der Fasten*, dans LUTHER Martin, Werke. *Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 10. Band, Dritte Abteilung*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1905, p. 1-64.

__, *Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern*, dans LUTHER Martin, *Werke. Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 18. Band*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1908, p. 344-361.

MCKEAN TAYLOR Henry, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg, Schüren, 2002.

OTT Joachim & TREU Martin (dir.), *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008.

SCHILLING Heinz, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2013.SCHWARZ Reinhard, *Luther*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, « Uni Taschenbücher (UTB) », 2004.

SOURIAU Étienne, *L’Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

WERNER Friedrich Ludwig Zacharias, *Theater. Dritter Band. Martin Luther, oder : Die Weihe der Kraft*, Vienne, Leopold Grund, 1818.

WIPFLER Esther P., « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », dans *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Joachim Ott & Martin Treu (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008, p. 173-197.

__, *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

WREDE Adolf (éd.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Zweiter Band*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1896.

# Paroles déplacées et *género chico* : Une lecture de *Yo soy la Greta Garbo* (Antonio Paso, Espagne, 1932) et de *La rival de Greta Garbo* (José O. Sosa Cordero et Manuel A. Meaños, Argentine, 1932)

Evelyne COUTEL

*Université Paris IV – Paris Sorbonne – CRIMIC*

Les pièces de théâtre *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo*, respectivement espagnole et argentine, montrent dès leur titre que le cinéma ne se réduit pas au simple fait d'aller voir un film : il implique en réalité une « culture cinématographique », un concept qui souligne combien les films suscitent, en amont comme en aval, un vaste réseau de pratiques et peuvent aussi alimenter les autres formes d'expression artistique. Au début du XX^e^ siècle, cette culture cinématographique était en grande partie structurée autour du *star system*, un véritable phénomène social qui s'est développé à partir de 1910 et qui s'est prolongé jusqu'en 1960 environ. Pour reprendre les expressions qu'emploie Edgar Morin dans *Les stars*, le culte de ces dernières prend la forme d'une « liturgie stellaire[1] » : les stars, autour desquelles se forme un « embryon de religion[2] », sont des mythes qui répondent à un besoin de sacralité. Le *star system* avait sa place à la fois dans la culture écrite (en particulier dans la presse cinématographique qui publiait des interviews, des biographies de stars, et qui commentait les films à partir d'elles) et dans la culture orale (à travers les conversations et les échanges quotidiens).

Représentées et publiées toutes deux en 1932, soit à un moment où le *star system* était à son apogée, *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo* font partie de cette culture cinématographique et témoignent à leur façon de l'existence d'une cinéphilie populaire, centrée sur le culte des stars.

Les dénominations génériques qui figurent dans les sous-titres de ces pièces (*juguete*, *sainete*) les relient au *género chico* (littéralement « petit genre »), c'est-à-dire à un ensemble de pièces courtes qui, à partir de 1870 et pendant plus d'un demi-siècle, ont conquis le monopole de la scène non seulement à Madrid mais dans toute l'Espagne, atteignant aussi l'Amérique Latine, comme l'atteste *La rival de Greta Garbo*. L'expression *género chico* reflète en elle-même le

---

[1] Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 65.

[2] *Ibid*.

mépris dont ces pièces ont pu faire l'objet : la critique théâtrale aux aspirations avant-gardistes les a généralement assimilées et réduites à un théâtre léger, frivole et commercial ayant pour seule ambition de faire rire le public et de lui faire passer un moment agréable. Cela revient à ignorer que le *género chico* renferme en fait un patrimoine culturel, ne serait-ce que parce qu'il évoque et accueille d'autres formes d'expression artistique. Ces pièces se présentent en outre comme des « tableaux de mœurs », comme autant de fenêtres sur la société du moment, sur les préoccupations et les conflits qui la traversent. Le *género chico* se revendique ainsi comme un genre réaliste, ce qui ne veut pas dire qu'il est conforme à la réalité mais qu'il donne l'impression de connaître la réalité dont il parle. Les dramaturges ont recours à des personnages-types, c'est-à-dire à des personnages définis à travers une série de caractéristiques sociales, professionnelles ou psychologiques. Sous le prisme de la caricature et de l'excès qui fonctionnent comme des conventions théâtrales, ces personnages-types renvoient à des individus que le public connaît, qu'il a pu observer dans la réalité. Le recours aux types ménage peu de suspense : caractérisés dès le début de façon à êtres reconnaissables par le public, ces personnages n'évolueront pas et, à travers eux, les dramaturges illustrent des principes moraux et idéologiques qu'ils s'efforcent de faire triompher.

Les deux pièces qui nous intéressent convoquent dès leur titre un type qui dérive de la culture cinématographique de cette époque : la *gretagarbista*, la jeune fille qui copie l'apparence et qui imite les poses de Greta Garbo, la star la plus populaire du moment, dont la carrière à Hollywood commence en 1925 et s'achève en 1941, incluant au total vingt-quatre films (neuf muets et quinze parlants). Nous reviendrons plus tard sur l'image de cette star mais précisons tout de même que le *gretagarbismo* a largement été encouragé par la presse de l'époque, qui contribua à l'organisation de concours de ressemblance et qui, tout au moins en Espagne, publia des portraits de jeunes filles présentant des ressemblances physiques avec cette actrice d'origine suédoise.

Avant de procéder à l´analyse de ces deux pièces, il convient de les résumer brièvement. Dans la pièce espagnole, Facundo est le propriétaire d'une boutique de casquettes située aux alentours de la Plaza Mayor de Madrid. Il a deux filles : Amalia, qui incarne la voix de la raison, l'obéissance filiale, et qui possède la beauté que n'a pas sa sœur Sinda (abréviation populaire de Gumersinda), qui se prend pour Greta Garbo. Celle-ci parvient à être « repérée » par une maison de production hollywoodienne et devient La Pañete, une actrice spécialisée dans des rôles comiques qui font d'elle la risée du public. C'est pour remédier aux difficultés économiques de sa famille qu'elle accepte cette carrière déshonorante. Dans la pièce argentine, la « rivale de Greta Garbo » est Chirola, une repasseuse qui vit avec Empanada qu'elle projette de quitter en acceptant la proposition de Curro, un escroc andalou qui se fait passer pour un producteur et qui affirme à Chirola qu'elle a toutes ses chances de devenir une grande star si elle rejoint la (fausse) académie de cinéma qu'il a montée avec Villanueva. Après maintes hésitations, elle se laisse convaincre par l'exemple d'Elvira, qui a elle-même quitté son compagnon Alfredo pour Villanueva, le complice de Curro. À la

fin de la pièce, les deux filous sont démasqués par Empanada et par Alfredo qui « récupèrent » chacun leur compagne.

Après avoir rappelé combien la parole déplacée constitue un instrument dramatique essentiel du *género chico* et, en l'occurrence, de ces deux pièces, nous nous centrerons plus spécifiquement sur les paroles déplacées des personnages de Sinda et Chirola qui parodient la figure de la midinette ainsi que le *gretagarbismo*. Enfin, nous évoquerons les conceptions sociopolitiques sous-entendues par ces paroles déplacées.

## La parole déplacée comme instrument dramatique essentiel

Sans doute plus que les éléments accessoires (les décors, les vêtements), les paroles prononcées par les personnages jouent un rôle central dans l'impression de réalisme que produit le *género chico*. Comme le dit Serge Salaün, « les *géneros chicos* ont réussi à faire de la langue nationale (le castillan) un instrument dramatique en lui-même, et une source de plaisirs[3] ». Le comique de ces pièces dont l'action est ancrée dans les milieux populaires repose sur la transcription et l'expression caricaturale de leur sociolecte qui s'écarte de la norme académique. Le *género chico* rend également compte de la richesse linguistique du pays en accueillant les dialectes (andalou, aragonais…) qui ont chacun leur propre système de normes régionales qui s'inscrivent en marge du standard castillan. La présence de ces dialectes instaure une polyphonie, « une sorte d'exotisme familier[4] ». Enfin, les paroles des personnages incluent de nombreux jeux de mots qui relèvent d'un usage créatif de la langue. La parole est donc la clef de voûte du plaisir que ce type de spectacle peut procurer aux publics.

À un degré différent, les deux pièces dont il est ici question illustrent parfaitement cette utilisation de la « parole déplacée » comme instrument dramatique. Dans *Yo soy la Greta Garbo*, la parole déplacée tient à l'incorporation de la langue orale des quartiers populaires de Madrid qui, sur le plan phonétique, implique entre autres la syncope de la dentale sonore dans les participes passés et l'apocope de syllabes finales dans des mots comme *nada* ou *todo* :

> FACUNDO. –La culpa es del cine, que me la ha trastorn*ao*. ¡ En cuanto anuncian una cinta de la Greta Garbo es que ni come, ni vive, ni duerme ! Y no hace más que imitarla, y se pasa el día entre gestos, miradas, actitudes… *Na*, que

[3] Serge Salaün, *Les spectacles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 185. Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

[4] *Ibid*.

> se sienta a la mesa con un aire de vampiresa frente al cocido que me pone los garbanzos como piedras[5]. (nous soulignons)

La pièce argentine cultive la parole déplacée à travers une gamme de procédés plus large. Plusieurs critiques publiées dans des journaux de Buenos Aires ont souligné l'attrait des dialogues qui, précisément parce qu'ils sont « déplacés », témoignent d'un travail d'élaboration de la part des dramaturges. D'après *Crítica*, ces derniers « ont montré être de fins observateurs des milieux populaires[6] ». Le plaisir qui émane des dialogues est tantôt lié à des jeux de mots (selon *La Nación*, « Le dialogue est ingénieux à maintes reprises[7] »), tantôt au dynamisme et à la vivacité des dialogues (d'après *Última Hora*, « Le dialogue est amène, fluide, spontané et efficace[8] »). *Tribuna Libre* affirma en outre que les acteurs avaient su « profiter des plus fines brèches du dialogue pour y glisser la veine caricaturale[9] ». Cette pièce est en cela tout à fait représentative du fonctionnement général du *género chico*, où la gestuelle est entièrement subordonnée à la parole : c'est cette dernière qui met le corps en mouvement et qui requiert un jeu expressif, en adéquation avec la dimension caricaturale du personnage-type. Dans ce théâtre, les didascalies servent surtout à souligner le caractère déplacé des répliques qu'elles précèdent.

*La rival de Greta Garbo* est sous-titrée *sainete sonoro y parlante* (« saynète sonore et parlante »), ce qui exhibe d'emblée la parole en tant que ressort dramatique essentiel de la pièce. Outre la langue populaire, la pièce accueille le dialecte andalou et les accents étrangers, plus précisément l'accent italien. Ce mélange linguistique reflète une réalité sociale, à savoir la présence massive d'immigrés venus d'outre-mer, en particulier d'Italie et d'Espagne, qui a joué un grand rôle dans l'urbanisation de l'Argentine des premières décennies du XX^e^ siècle. La présence étrangère est ici mise à profit pour donner lieu à une polyphonie linguistique aux effets comiques. La pièce s'ouvre sur les protestations d'Empanada, qui est fortement incommodé par le tapage que provoque Gamberoni, un italien qui, comme le dit la première didascalie, perturbe son voisinage « assassinant un morceau d'opéra ». Tout au long de la pièce, ce personnage parle un espagnol marqué par la phonétique italienne.

Les paroles de Curro, le prototype de l'andalou venu en Amérique du Sud pour s'enrichir, condensent quant à elles les modalités de l'espagnol

---

5 Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo: vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla*, Madrid, Rivadeneyra, Artes Gráficas, 1932, p. 15. « FACUNDO. – C'est la faute au cinéma, y m' l'a complèt'ment ravagée. Dès qu'on annonce un film de Greta Garbo, elle mange plus, elle vit plus, elle dort plus ! Elle fait que la r'garder et elle passe sa journée dans les expressions, les r'gards, les attitudes… Enfin bref, elle s'met à table face au ragoût avec un air de vamp qui transforme les pois chiches en pierres ».

6 Critique insérée en tête de l'œuvre : José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo: sainete « sonoro y parlante » en un acto dividido en tres cuadros*, Buenos Aires, La Escena, 1932.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

d'Andalousie. On le voit par exemple dans cette réplique où il adresse des propos galants à Chirola :

> CURRO. –Pienso, sensiyamente, que la grasia no está en er vestío, sino que la yeva usté en eso lamparone que tié usté por ojos… y en ese parmito que tié más garbo que la Greta idem…[10]

Si le dialecte andalou est normalement un dialecte parlé, et non écrit, ses particularités phonétiques sont visibles à la lecture : le *seseo* (« grasia »), le *yeísmo*, la syncope de la dentale entre deux voyelles, qui ne se limite pas seulement aux participes passés mais s'étend aux substantifs (« vestío »), l'aspiration du *s* implosif (« eso lamparone »), la neutralisation des consonnes *l* et *r* en position implosive (« er », « parmito »), l'apocope fréquente (« usté », « tié »). Il va de soi que le discours de Curro démythifie radicalement l'image du séducteur romantique.

Pour le lecteur, la transcription de ces particularités phonétiques produit en elle-même un effet comique. Pour le spectateur, c'est le fait de les entendre au théâtre, où elles sont doublées d'une kinésique adaptée, qui provoque le rire. L'acteur qui joue le personnage de Curro doit faire en sorte de les ponctuer et d'adopter un ton qui restituera ce que le dialecte andalou représente dans la conception stéréotypée que le public en a : l'absence de raffinement, l'inculture, la vulgarité et la grossièreté. L'une des répliques de Curro est précédée de la mention didascalique « andaluz neto », ce qui indique combien les répliques devront être prononcées dans une intention caricaturale.

Les deux adjectifs qui apparaissent dans le sous-titre de la pièce, *sainete sonoro y parlante*, ont fait l'objet d'un déplacement puisque c'est habituellement dans la presse cinématographique qu'on les rencontre, juxtaposés au terme *cine* et non au terme *sainete*. Ces deux adjectifs prennent ici un autre sens : « *sonoro* » veut dire « bruyant, cacophonique » et « *parlante* » signifie « bavard ». La composante acoustique est donc présentée comme perturbatrice, dérangeante. Cela n'est pas sans convoquer les inconvénients liés à la transition du muet au parlant qui, à cette époque, venait d'avoir lieu et soulevait de nombreux débats dans la presse cinématographique. L'introduction de la parole au cinéma était véritablement problématique. Pour de nombreux spectateurs, elle n'avait pas lieu d'être car le cinéma était muet par essence et la parole lui ferait perdre sa dimension artistique : le fait de ne pas pouvoir parler obligeait les acteurs à développer un jeu subtil, de façon à exprimer des émotions à partir des expressions du visage. Par ailleurs, au début des années 1930, le doublage des films hollywoodiens n'était pas encore généralisé et de nombreux films furent projetés en version originale sous-titrée, ce qui provoqua souvent leur insuccès. De nombreux spectateurs se plaignirent de la prolifération intrusive des sous-titres qui monopolisaient l'attention au détriment de l'image. Dans certains cas, la

---

[10] José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 5. « Je pense, tout simplement, que la grâce ne se trouve pas dans la tenue, mais que vous la portez dans ces lampions que sont vos yeux... et dans ce minois qui possède plus de *garbo* que Greta elle-même ». Afin de restituer le jeu de mots nous conservons *garbo* (« grâce », « élégance ») dans la traduction.

mauvaise qualité des équipements n'arrangeait rien. Enfin, à l'instar de ce *sainete*, les films parlants de Hollywood affichent eux aussi une polyphonie linguistique puisqu'ils rassemblent des acteurs anglophones de naissance et des acteurs étrangers qui, bien souvent, ont dû apprendre l'anglais pour pouvoir poursuivre ou entreprendre une carrière à Hollywood. Les accents vont donc être justifiés voire mis à profit en confiant aux acteurs des rôles de personnages étrangers. Rien n'empêche de considérer ce « *sainete sonoro y parlante* » comme une caricature de ces premiers films parlants.

Dans *La rival de Greta Garbo*, les écarts linguistiques affectent le vocabulaire du cinéma, à savoir un vocabulaire qui est intégré au quotidien et qui circule dans la société à travers la culture écrite et orale. Plus qu'au caractère populaire de la langue qu'elle parle, les déplacements effectués par Chirola sont avant tout à mettre sur le compte de sa maladresse personnelle : « ojetivo » (au lieu de *objetivo*), « dentro de un momento va a empezar la "firmación" de la cinta en la que soy "pretagonista" » (« dans un instant le firmage du film où je suis "prétagoniste" va commencer »). La présence des guillemets montre qu'elle emprunte un lexique qui appartient à un milieu artistique et professionnel dans lequel elle n'a pas sa place. Ce lexique cinématographique est malmené par l'espagnol italianisé de Gamberoni : « película » (pour « película »), « chinematográfico » (pour « cinematográfico »). Curro défigure lui aussi ce vocabulaire lorsqu'il affirme « vamo a comensá er simulacro de flirmasión » (« nous allons commencer l'simulacre d'flirmage ») ou lorsqu'il évoque la « cámara flirmaora » (au lieu de « filmadora »), une déformation qui peut aussi provenir d'une confusion avec le mot anglais *flirt* ou sa traduction espagnole « flirteo », ce qui traduit les instincts primitifs de ce personnage qui prononce d'ailleurs certains mots anglais en les adaptant à la phonétique andalouse : il s'exclame par exemple « ¡ Primé run ! ». Le nom des stars hollywoodiennes n'est pas non plus épargné par la façon dont les personnages les prononcent : « Norma Escharrér » (Norma Shearer), « Jon Jilbér » (John Gilbert), « Betí Consón » (Betty Compson), « Joan Cranfór » (Joan Crawford). Ce procédé apparaît aussi dans *Yo soy la Greta Garbo* où, dans la langue populaire madrilène, Hollywood devient « Jolivú ».

Les paroles déplacées dégradent les modèles idéalisés que le cinéma de Hollywood diffuse à travers les films et la presse cinématographique. Par son espagnol italianisé, le personnage de Gamberoni dégrade le stéréotype du *latin lover* dont l'emblème était Rudolph Valentino, un type masculin particulièrement aimé des femmes pour la tendresse qu'il démontrait face à ses partenaires d'écran et qui fut logiquement incarné par des acteurs latins ou ayant des traits latins. Croyant qu'Empanada lui demande un autographe, il lui répond de s'adresser à son secrétaire :

> EMPANADA. – (*Con asombro.*) ¿ Tu secretario ?
>
> GAMBERONI. –Natoralmente. Un astro de me categorías, non puede perdere so tiempos en atendere a sus múltiples admiradores. Chau. E que Dios te ayude…[11]

Les paroles de ces différents personnages ne font que renforcer la parodie qui, si l'on en croit le titre des œuvres, vise avant tout Sinda et Chirola, dont les paroles déplacées dégradent plusieurs discours ou figures.

## Les paroles déplacées de Chirola et de Sinda

Si le cinéma est la forme d'expression artistique que ces deux pièces convoquent le plus, elles font également référence à d'autres genres. Sinda et Chirola assument un discours caractéristique des héroïnes des mélodrames romantiques, dont l'univers mythique des films de Hollywood hérite. On en trouve un exemple dans *La rival de Greta Garbo* lorsqu'il est question d'un duel entre Curro et Empanada qui se disputent Chirola. Celle-ci intervient, prononçant les paroles typiques de l'héroïne qui cherche à interrompre le duel :

> CHIROLA. –(*En trágica.*) No, no, ¡ por Dios ! ¡ Qué van a hacer ? ¡ No se pierdan por mí[12] !

Les doutes qu'elle exprime au moment où elle s'apprête à fuir avec Curro convoquent également les héroïnes des mélodrames qui, dans un discours que seul le public peut entendre, se disent scindées entre le respect des convenances et leur transgression :

> CHIROLA. –(*Quitándose el delantal.*) ¡ Nuevamente la traición !... ¡ Y con ésta va la cuarta vez que me pianto !... Estoy tan acostumbrada que ya no siento ninguna emoción… ¡ Qué vachaché, Chirola : es tu sino ! Agarrá viaje y rajá[13].

Le mot *sino* renvoie directement à l'œuvre *Don Álvaro o la fuerza del sino*, où la protagoniste Leonor hésite à partir avec son amant Don Álvaro pour échapper au mariage de convenance programmé par sa famille. Ce mot contraste avec un vocabulaire familier.

Les personnages de Sinda et de Chirola constituent tous deux une caricature de la « midinette », une jeune fille sentimentale qui tapisse les murs de sa chambre de photographies de ses stars favorites et qui passe des heures entières devant le miroir à reproduire leurs poses et leurs techniques. Bien souvent, elle aspire elle-même à devenir une star. Le sous-titre de la pièce espagnole (*vida,*

---

[11] *Ibid.*, p. 6. « EMPANADA. –(*Étonné.*) Ton secrétaire?
GAMBERONI. –Natorellément. Oune astré dé mé catégorie né pé pas perdré son temps à s'occouper dé ses moultiples admiraterres. Ciao. Et qué Dié t'aide… ».

[12] *Ibid.*, p. 15. « CHIROLA. –(*Tragique.*) Non, non, mon Dieu! Qu'allez-vous faire? Ne vous sacrifiez pas pour moi! ».

[13] *Ibid.*, p. 16. « CHIROLA. –*(Ôtant son tablier.)* De nouveau la trahison!... Ça fait la quatrième fois que j'me barre!... J'ai tell'ment l'habitude que j'ressens rien… ».

*pasión y triunfo de una estrella de la pantalla*) tourne en dérision cette ambition en faisant référence au mystère, un genre dramatique qui, au Moyen Âge, offrait une mise en scène des thématiques ayant trait à la religion chrétienne comme la Passion ou la Résurrection. Au début du XX^e^ siècle, ce genre dramatique était récupéré de différentes façons : soit en conservant la fidélité au modèle pour exalter le dogme chrétien, soit à des fins d'expérimentation avant-gardiste (en récupérant les procédés visuels et plastiques des mystères), soit pour remettre en cause l'autorité ecclésiastique. Dans ce cas, le sous-titre qui tire profit de l'analogie entre les dieux et les stars vise à discréditer la protagoniste par le biais du registre héroï-comique qui s'appuie ici sur la transposition du lexique solennel des mystères à la sphère du *star system*.

Les propos de Sinda et de Chirola reprennent le discours-type des midinettes qui, bien souvent, se réfèrent aux stars lorsqu'elles expriment une opinion ou qu'elles tiennent une conversation. C'est ce que fait Chirola qui, ayant bon espoir de parvenir à la gloire, affirme : « Marlène Dietrich l'a bien dit, tout est question de tempérament »[14]. Parfois convaincue de pouvoir atteindre leur objectif, les midinettes tiennent tête à leur entourage sceptique, comme le fait Chirola face à Empanada : « On verra c'que tu diras l'jour où tu verras ma photo dans les journaux, sur les boîtes d'allumettes et sur tous les murs de la *ubre* métropolitaine[15] ». Elle écorche également le vocabulaire du *star system* lorsqu'elle se montre flattée par les propos galants de Curro : « J'ai bien mon p'tit charme, mais de là à vous mettre dans cet état... aussi afanatique…[16] ».

La pratique que ces deux pièces cherchent à tourner en dérision est le *gretagarbismo*, Garbo étant la principale référence de ces midinettes. Pour comprendre cette entreprise, il convient de rappeler brièvement ce qu'apporte Garbo et ce qu'elle représente pour ces jeunes filles.

L'arrivée de Garbo à Hollywood a supposé l'apparition d'une image féminine inédite. Avant son arrivée, le cinéma hollywoodien présentait essentiellement deux modèles féminins : l'ingénue et la *vamp* (abréviation de l'anglais *vampire*), qui est « l'une des modalités de la femme fatale[17] », c'est-à-dire d'un archétype qui se veut l'expression à la fois des peurs et des fantasmes masculins. Le mot *vampiresa*, qui est l'équivalent de *vamp* et qui est employé comme synonyme de *mujer fatal*, est récurrent dans les revues de cinématographique des années 1920 et 1930. Très théâtrales et stéréotypées, les vamps étaient le plus souvent interprétées par des actrices latines ou artificiellement latinisées qui, dans les films de Hollywood, étaient opposées aux gentilles ingénues nord-américaines. Cette pratique était très décriée dans les pays latins, à plus forte raison en Espagne étant donné que la figure de Carmen était

---

14 *Ibid*., p. 8.

15 *Ibid*., p. 6. Le mot espagnol « ubre » employé ici à la place de « urbe » (« grande ville ») signifie « pis de vache ».

16 *Ibid*., p. 9.

17 Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*. *Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 274.

l'un des modèles sur lequel Hollywood s'appuyait pour créer ses vamps. En obtenant ses deux premiers rôles dans des films adaptés de romans de Blasco Ibáñez, Garbo était prédestinée à jouer des vamps aux allures « carménesques ». Refusant de perpétuer cette lignée, elle fera en sorte de transcender ce stéréotype en lui insufflant une touche de romantisme et une vraisemblance[18]. Le film qui la révéla véritablement aux publics fut *Flesh and the Devil* (Clarence Brown, 1926) où son personnage embrasse son amant (John Gilbert) les lèvres ouvertes (Figure 1).

*Figure 1 :* Greta Garbo et John Gilbert dans *La chair et le diable* (Clarence Brown, 1926)[19].

Garbo a tous les attributs sémiotiques de la vamp (position horizontale et dominante) mais en même temps son jeu subtil donna lieu à un questionnement autour de ce stéréotype. Si certains journalistes évoquèrent un nouveau concept de vampirisme, le *vampirismo rubio*, d'autres s'efforcèrent de montrer que Garbo n'était pas une femme fatale et qu'elle méritait d'être considérée comme une grande artiste, capable d'interpréter des personnages toujours différents d'un film à l'autre. C'est notamment ce que fait l'écrivain César Arconada dans la biographie qu'il publie en 1929, *Vida de Greta Garbo*, la première biographie de Garbo.

L'apport de Garbo revêt une importance toute particulière dans les pays latins où le public féminin assistait jusqu'alors à sa propre diabolisation et se voyait lui-même en position de femme-vampire[20], souvent châtiée ou remise dans le droit chemin par un mariage. Garbo est originaire du Nord de l'Europe, elle

---

18 Celui-ci n'est pas spécifique au cinéma muet et perdure encore aujourd'hui sous différentes formes.

19 Extrait de Clarence Brown, *La chair et le diable* [*Flesh and the Devil*], inclus dans *Coffret La Collection Greta Garbo*, édition prestige limitée, 2005.

20 Les *vamps* du muet (Theda Bara, Nita Naldi, Alma Rubens, etc.) ont toujours un type latin, par opposition à l'ingénue, qui est généralement incarnée par une actrice étasunienne dont les traits physiques connotent la pureté.

vient d'un pays froid, ce qui fait d'elle une figure exotique pour un public latin. Sa réception se construit à partir d'un réseau d'opposition entre le Nord et le Sud, le chaud et le froid, la passion et la retenue. Les femmes latines peuvent ainsi adhérer aux modèles qu'interprète cette actrice au nom espagnol[21] et être réellement conquises, séduites, par leur force de domination.

On remarque combien les deux pièces ont complètement évincé la question de la nouveauté du modèle puisqu'elles reprennent toutes deux, sans nuance, le mot *vampiresa*, ce que faisaient aussi les détracteurs de Garbo dans des compositions satiriques qui la réduisaient à ce stéréotype. C'est bien celui-ci qui est convoqué en arrière-plan sur la première de couverture de *Yo soy la Greta Garbo* (Figure 2).

*Figure 2* : Première et quatrième de couverture de *Yo soy la Greta Garbo* [Madrid, Rivadenevra, Artes Gráficas, 1932]

Le mot *vampiresa* apparaît à la fois dans les didascalies et dans les paroles des personnages, par exemple lorsque Tránsito, voisine de Chirola, la rassure quant à ses chances :

> TRÁNSITO. – […] Ayer mismo me repetía Curro, por centésima vez, que vos como vampiresa, no ibas a tener rivales en el biógrafo[22].

---

[21] C'est Greta Gustaffson elle-même qui, en 1923, choisit d'adopter ce nom dont l'origine reste incertaine. Parmi plusieurs hypothèses, il pourrait être issu du mot norvégien *garbon* qui, dans la mythologie scandinave, désigne un elfe qui danse la nuit sur les montagnes et qui, à l'aube, regagne ses ténèbres.

[22] José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 6. « Pas plus tard qu'hier Curro me répétait, pour la centième fois, que toi, comme vamp, tu n'allais pas avoir de rivale au ciné ».

Le modèle que constitue Garbo est donc dégradé à travers la récupération de ce terme. La parodie du *gretagarbismo*, et de l'imitation de la star en général, passe avant tout par la parole déplacée. Les jeunes filles qui entretenaient le culte des stars avaient pris l'habitude d'incorporer à leurs propos des mots ou des expressions anglaises entendues dans les films. Une didascalie nous apprend ainsi que Chirola parle « avec grande affectation, employant fréquemment des expressions qui prétendent être anglaises[23] ». Bien entendu, la pièce tourne cette pratique en dérision à travers la transcription phonétique d'un anglais mal prononcé, pour ne pas dire complètement défiguré. Chirola s'exclame par exemple « ¡ god esternún ! », ou encore « ¡ Biutiful ! Ol raite ». Les expressions anglaises apparaissent parfois entre guillemets dans les répliques pour marquer le fait qu'elles sont empruntées au monde des films ; c'est le cas lorsque Chirola s'adresse à Curro en ces termes : « Y, decime "mai love": ¿ dónde me vas a llevar ? » Ou lui répond : « Yes,"mai baby" ».

Dans les films, les mots et expressions prononcées en anglais par des stars comme Garbo produisaient une toute autre impression et pouvaient renforcer l'image de domination féminine que renvoyaient ces actrices. Un article du journaliste espagnol Rafael Martínez Gandía inclut ces expressions anglaises dans la panoplie de la femme fatale des films hollywoodiens qui, d'après lui, se rend arrogante, insondable et mystérieuse en économisant ses mots (il évoque Garbo et Dietrich comme des « ahorradoras de palabras[24] »). S'il estime que les femmes ordinaires sont d'un naturel bavard, les paroles de ces actrices sont évasives, monosyllabiques, limitées à quelques mots ou expressions qu'il cite : « "Sí". "No". "Ya veremos". "A las ocho". "¿ Quién sabe ?". "Adiós". "Good night". "Very well". "Thanks"[25] ». Il affirme en outre que leur voix, trop peu « féminine » à son goût, constitue « el saxofón de las voces femeninas ».

La volonté de tourner en dérision l'incorporation de mots et d'expressions anglaises n'est pas propre aux années 1930 et, en Espagne, on la retrouve sous le franquisme qui, dans sa volonté acharnée de nationaliser la culture à outrance, tentera bien évidemment d'éradiquer cette pratique, comme le montre un test apparu dans la revue de cinématographie officielle du Régime, *Primer plano*. Les questions auxquelles la lectrice est invitée à répondre sont extrêmement dénigrantes et n'ont d'autre but que de lui signifier l'écart qui la sépare des stars qu'elle contemple comme modèles. L'une des questions fait référence à Garbo : « ¿ Copia o se hace copiar por su modista el último traje o sombrero que exhibe Greta Garbo, sin tener en cuenta que entre usted y la señorita Garbo existe un "poco" de diferencia ?[26] ». Trois questions concernent l'inclusion de mots et

---

23 *Ibid.*

24 Rafael Martínez Gandía, « Vampiresas y mujeres fatales », *Cinegramas*, nº 1, 9 septembre 1934. « économes de mots ».

25 *Ibid.*

26 [Anonyme], « Señorita, ¿ qué tal le sienta a usted el cine ? ¿ Bien ? ¿ Regular ? ¿ Mal ? », *Primer Plano*, nº 73, 8 de marzo de 1942. « Copiez-vous, ou vous faites-vous copier par votre couturier la dernière robe ou le dernier chapeau qu'arbore Greta Garbo, sans tenir compte du fait qu'entre vous et mademoiselle Garbo il existe "un peu" de différence ? ».

d'expressions anglaises dans les conversations quotidiennes : « ¿ Es usted de las señoritas que repiten constantemente la frase más graciosa dicha por Deanna Durbin en su última película ?[27] », « ¿ Dice a cada momento por el teléfono ¡Alló! o, entre sus amistades, "All right", "Good bye" sin conocer, en muchos casos, su significado y sólo por el motivo de haberlas oído en el cine ?[28] ». L'auteur de ce test suggère également aux lectrices les moqueries que cette habitude peut leur valoir si leurs interlocuteurs connaissent l'anglais : « ¿ Es usted aficionada a cantar con mucha pedantería en inglés-camelo delante de sus amigos, sin pensar que puede dar la casualidad de que alguno de ellos sepa este idioma ?[29] ».

Certaines répliques prononcées par Chirola rappellent directement les conflits qui ont opposé Garbo à ses producteurs. Parce qu'elle n'était pas satisfaite des rôles qu'ils lui confiaient, elle leur donnait du fil à retordre et menaçait de repartir en Europe si elle n'obtenait pas gain de cause. Craignant de perdre l'une des stars qui lui rapportait le plus de bénéfices, la M.G.M. dut lui offrir en 1932 un contrat exceptionnel, qui lui conférait une emprise inédite sur la conception de ses films. Elle obtint notamment le droit de choisir ses partenaires d'écran et les réalisateurs parmi une liste que lui soumettait la compagnie. Chirola revendique des avantages similaires lorsqu'elle affirme à Curro que le « galán » qu'il lui a choisi pour partenaire n'est pas à sa hauteur :

> CHIROLA. –(*Con énfasis.*) Es inútil que insistás. Ya te he dicho que el galán no me gusta. Tiene más almíbar que un chupetín… Una estrella de mi categoría no puede arruinar su "atuación" al lao de semejante "partanaire".
>
> CURRO. –Bien ; contraremo uno en Joligú…
>
> CHIROLA. –No, no quiero ; los de Jolivú son muy estúpidos. Prefiero los de Joinville… (*Mirando el cartelón.*) Pero, ese cartel es una miniatura. Y, además, no veo mis fotografías ni mis carteles de propaganda… con el traje de "soairée". […] ¡ Esto no es lo estipulado ! […] ¡ Reincendiaré el contrato !
>
> CURRO. – (*Aparte.*) ¡ Vaya una vaniá !
>
> CHIROLA. –¡ Me divorciaré de tú !
>
> CURRO. –¿ Eh ?
>
> CHIROLA. –Artísticamente hablando[30].

---

27 *Ibid*. « Êtes-vous de ces demoiselles qui répètent constamment la phrase la plus drôle prononcée par Deanna Durbin dans son dernier film ? ».

28 *Ibid*. « Au téléphone dites-vous à chaque fois Allô ! ou, quand vous êtes avec vos amis, *"All right"*, *"Good bye"* sans connaître bien souvent le sens de ces expressions et uniquement parce que vous les avez entendues au cinéma ».

29 *Ibid*. « Vous plaisez-vous à chanter de façon très pédante en anglais-baratin devant vos amis, sans penser que l'un d'entre eux peut très bien connaître cette langue ? ».

30 José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 11.

Les tensions entre Garbo et ses patrons étaient longuement commentés dans la presse et contribuaient à l'image de femme au tempérament fort qu'elle renvoyait. Les revendications que Garbo ou que d'autres stars féminines purent émettre pour s'imposer dans une industrie gouvernée par des hommes sont complètement ridiculisées dans *La rival de Greta Garbo* par les paroles dissonantes des personnages. Tout cela ne fait sens que si l'on tient compte de l'arrière-plan sociopolitique qui sous-tend ces pièces.

## Les paroles déplacées et leur contexte sociopolitique

En 1930, un lecteur de la revue *Cinelandia* (une revue qui circulait dans les pays hispanophones) affirmait que pour le public féminin Garbo incarnait un modèle de femme dominatrice : « Greta a vassalisé autour d'elle d'innombrables hommes qui l'admirent extasiés et même des femmes, des femmes qui parlent d'elle avec enthousiasme, reconnaissant en l' "irrésistible" une femme supérieure[31] ». Il est clair qu'à travers l'imitation des stars, et en particulier de Garbo, les jeunes filles tentaient d'affirmer leur personnalité et de conquérir des libertés. Les deux pièces se font très bien l'écho de cette dimension, même si elles tendent à l'occulter en prêtant aux personnages des paroles qui les ridiculisent. Dans *Yo soy la Greta Garbo*, une confrontation entre les deux sœurs (Sinda et Amalia) montre combien les pratiques de Sinda sont liées à la volonté de s'affranchir des murs du foyer. Amalia dit à Sinda que si elle avait tout son bon sens, elle troquerait sa tenue chatoyante contre un tablier pour se consacrer à des tâches « positives » comme la couture ou la cuisine. Sinda répond qu'elle n'en a nullement l'intention. Son discours est celui que toute *gretagarbista* était susceptible de tenir face à un entourage familial qui la censurait :

> SINDA. –Un cólico. Pero ven acá, desgraciá. ¿ Tú te crees que yo me voy a dedicar al fogón ? ¿ Tengo yo cara de friegaplatos ? No, hija, no ; yo pico más alto. Y pa que te enteres, ayer tarde estuve en las oficinas del representante de la Paramount […] y se habló de mí, y me pidieron que hiciera algo de *La cadena del infierno* o *El presidio*. Unos querían verme en *El infierno* y otros en *El presidio*.

---

« CHIROLA. (*Avec emphase.*) Pas la peine d'insiter. Je t'ai d'jà dit que l'acteur ne m'plaît pas. Il est cucul comme c'est pas permis... Une star de ma catégorie peut pas gâcher sa prestation aux côtés d'un tel "partanaire".
CURRO. –D'accord; on en trouvera bien un à Woliwoo…
CHIROLA. –Non , je veux pas; ceux de Woliboo sont très stupides. Je préfère ceux de Joinville... (*Regardant la grande affiche.*) Mais cette affiche est minuscule. Et pis j'vois pas mes photos ni mes affiches de propagande... en tenue de "soairée". […] C'est pas c'qui avait été stipulé! […] J'vais rompre le contrat!
CURRO. – (*À part.*) Qu'est-ce qu'elle en fait des manières!
CHIROLA. –J'vais divorcer de toi!
CURRO. –Hein?
CHIROLA. –Artistiquement parlant ».

[31] Lettre de *Dagoberto Cervantes*, « Temores infundados », *Cinelandia*, t.IV, nº 4, avril 1930. « Greta ha avasallado en torno suyo [a] muchísimos hombres que la admiran extasiados y aún a mujeres ; mujeres que hablan de ella entusiastamente reconociendo en la "irresistible" una mujer superior ».

> AMALIA. –Pero para que no salieras de él.
>
> SINDA. –Y yo fui, y les hice aquella escena de la mujer desmadejá, con aquella mirada, y aquel gesto, y aquel paso… ¡ Bueno pa qué voy a contarte !...[32]

Dans la pièce argentine, la « rivalité » avec Garbo est elle aussi associée au désir d'accéder à une vie meilleure. Lasse de consacrer ses journées au repassage et de subir la rusticité d'Empanada, Chirola souhaite devenir star, à l'instar d'Elvira qui a abandonné son métier de couturière et son compagnon Alfredo, dont on apprend qu'il a l'habitude de noyer ses peines dans l'alcool. Si la pièce fait certes allusion à la pénibilité de la vie de ces femmes, le dénouement est tout à fait édifiant : Chirola et Elvira retournent avec leur compagnon respectif qu'elles disent ne jamais avoir oublié, et Chirola affirme même à Empanada : « Je veux repasser ! … Je te jure que le fer à repasser me manque ![33] ».

Il est sûr que le pouvoir charismatique que les stars de Hollywood comme Garbo ou Dietrich exerçaient sur le public féminin suscitait des appréhensions chez les hommes. En Espagne, la tendance à copier l'apparence et à imiter les poses de Garbo avait été dénommée *gretagarbismo*, un terme qui traduit l'ampleur du phénomène et qui le stigmatise. Ce type de néologisme n'est pas propre à l'Espagne et l'on en trouve également dans la presse argentine, comme dans le témoignage de Timoteo Gómez, un ouvreur qui, entre juin et novembre 1935, a collaboré à la revue satirique *Caras y Caretas* sous la forme d'une lettre qu'il adressait au directeur de cette publication. Dans l'une de ses lettres, il exprime tout son mécontentement face à la place que Garbo a accaparée dans son foyer, en monopolisant l'attention de sa femme et de ses filles. Il précise que les protestations qu'il émet l'exposent à des représailles : « las mujeres de mi familia, que son todas "gretagarbianas" furiosas, me van a declarar "el enemigo público número 1"[34] ». Affirmant que l'art de Garbo se réduit à « colgarse de las cortinas », il s'emploie à ridiculiser à la fois la star et ses imitatrices :

> […] ¿ Se da cuenta usted del infierno en que viviríamos los hombres si a nuestras esposas, hermanas, novias e hijas les dieran por « gretagarbear » en la intimidad ? Primero, que no habría modo de tener un solo visillo sano en toda la casa. Segundo, que viviríamos rodeados de mujeres enigmáticas y atormentadas. Sería cosa que de vuelta a vuelta las encontráramos con la cabeza entre las manos y la vista perdida en lontananza, soliloquiando de esta guisa :
>
> -¿ Tomaré el colectivo o iré en ómnibus ? ¡ Oh, la duda, la eterna duda !

---

[32] Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 19. « SINDA. –Une colique. Nan mais dis voir, malheureuse. Tu t'imagines que j'vais m'consacrer au fourneau, moi ? J'ai une tête de lave-vaisselle, p't'être ? Nan, ma fille, nan ; moi j'vise plus haut. Et pour ta gouverne, hier après-midi j'ai été dans les bureaux du représentant d'la Paramount […] et on a parlé d'moi, et on m'a d'mandé d'faire un extrait d'*La chaîne de l'enfer* ou du *Bagne*. Les uns voulaient m'voir dans *L'enfer* et les autres dans *L'bagne*.
AMALIA. –Mais pour que t'en sortes pas.
SINDA. –Et toc, j'leur ai fait cette scène de la femme alanguie, avec ce regard, et cette expression, et cette allure… J'te raconte même pas !... ».

[33] *Ibid*. « ¡ Yo quiero planchar !... ¡ Te juro que extraño la plancha ! ».

[34] Timoteo Gómez, « Opiniones de un acomodador de cine », *Caras y caretas*, nº 1917, 29 de junio de 1935.

> Porque Greta Garbo, como digo, es la mujer que de todo le hace a usted un drama interior. Todo se convierte para ella en insoluble problema psicológico[35].

Ces propos sont ceux d'un père de famille qui ne supporte pas que les femmes de son foyer soient devenues moins disponibles, qu'elles n'aient plus toute leur attention pour les tâches domestiques, et aussi face au fait qu'elles s'intéressaient à une femme. Les hommes s'étonnaient face à l'admiration que le public féminin vouait à Garbo. En 1931, un journaliste espagnol affirmait par exemple : « Les femmes adorent Greta Garbo autant voire plus que les hommes. C'est un curieux phénomène, avéré à la sortie de la première au Palacio de la Música : elles, femmes, demoiselles et adolescentes, vantent à haute voix la beauté, l'élégance et la personnalité de la diva. Ce film a eu un grand succès auprès du public ; la critique, cependant, peut trouver dans *L'Inspiratrice* l'une des plus faibles productions de Clarence Brown…[36] ».

Les deux pièces reflètent ces phénomènes et tentent aussi de les contrecarrer. À cet égard, la pièce espagnole est moins offensive. Les paroles des personnages sont moins marquées par le déplacement et le dénouement humanise Sinda en donnant à voir sa bonté et sa générosité. Cette pièce fut d'ailleurs rapprochée des *tragedias grotescas* d'Arniches qui marquent une évolution dans le *género chico* car elles dépassent les types figés et dotent les personnages d'une profondeur psychologique. Le pouvoir dénigrant de la parole déplacée peut donc être contrebalancé par cette humanisation du personnage. Cela n'est pas le cas dans la pièce argentine qui, pour sa part, semble avoir à cœur de faire triompher le point de vue des hommes. Chirola s'étant enfuie, Empanada s'adresse à Alfredo en ces termes :

> EMPANADA. –¿ Y es así cómo se deja basurear un hombre ? […] Una mujer ingrata, no vale ni el trago 'e vino que se toma pa olvidarla[37].

Cette devise renvoie à un procédé habituel dans le « *género chico* », à savoir la présence d'une phrase qui a un caractère d'adage et que le public aura déjà pu entendre ou lire. Cette phrase peut apparaître plusieurs fois dans la pièce, en subissant parfois de légères variations, de façon à orienter la réception en

---

35 *Ibid*. « Vous rendez-vous compte de l'enfer où nous vivrions nous, les hommes, si nos femmes se mettaient à "grétagarbéer" dans l'intimité ? Premièrement, il n'y aurait plus moyen d'avoir un seul rideau en bon état dans toute la maison. Ensuite, nous vivrions entourés de femmes énigmatiques et tourmentées.
Il ne manquerait plus que nous les trouvions la tête dans les mains et le regard perdu dans le lointain, soliloquant comme il suit :
-Prendrai-je le bus ou l'omnibus ? Oh le doute, l'éternel doute !
Parce que Greta Garbo, comme je le dis, est la femme qui vous fait un drame intérieur à partir de tout. Pour elle tout se transforme en un problème psychologique insoluble ».

36 [Anonyme], « *Inpiración* », *Cinema: revista española*, novembre 1931. « Las mujeres adoran a Greta Garbo tanto o más que los hombres. Es un caso curioso, comprobado a la salida del estreno del Palacio de la Música : ellas, señoras, señoritas y adolescentes, en voz alta, elogian la belleza, la elegancia y la personalidad de la diva ».

37 José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 17. « EMPANADA. –C'est comme ça qu'un homme s'laisse piétiner ? […] Une femme ingrate, elle vaut même pas l'verre de vin qu'on prend pour l'oublier ».

transmettant un « message », une moralité à laquelle le public est invité à adhérer. Par exemple, dans une saynète d'Arniches intitulée *Los ambiciosos* (*Del Madrid castizo*), les dialogues font apparaître la phrase *el dinero no es la felicidad* (« l'argent ne fait pas le bonheur ») ou *la felicidad del mundo no está en el dinero* (« le bonheur du monde ne réside pas dans l'argent »). Dans *La rival de Greta Garbo*, la phrase d'Empanada remplit une fonction « moralisatrice » similaire. Elle est en outre récupérée par Alfredo à la fin du premier tableau, juste avant que le rideau ne tombe, ce qui accentue cette valeur :

> ALFREDO. – […] Y es que voy creyendo lo que me dijiste hace un rato ; ¡ una mujer ingrata, no vale ni el trago 'e vino que se toma pa olvidarla !
>
> EMPANADA. – [...] Tenés razón… ¡ tenés razón[38] !

Cette phrase édifiante laisse peu de place à l'ambiguïté et, à travers elle, les dramaturges établissent une complicité ou une connivence entre les deux personnages et le public masculin, ce dernier étant invité à s'identifier au point de vue transmis par Empanada et Alfredo.

À la fois dans les films et par ses choix de vie (elle n'était pas mariée et portait des vêtements d'homme), Greta Garbo représentait pour de nombreuses jeunes filles de l'époque un modèle d'indépendance. Ce tempérament, associé à une silhouette androgyne, la situait, pour l'époque, en marge de la féminité. Il n'est pas étonnant que son imitation ait suscité des réactions, la *gretagarbista* se confondant avec l'image de la femme moderne, celle qui posait le plus problème parce qu'elle condensait des caractéristiques considérées comme masculines : cheveux courts, consommation d'alcool et de tabac, ou encore une silhouette longiligne jugée incompatible avec la maternité.

En Espagne, où la condition féminine avait connu des progrès (la concession du vote en 1931, le divorce en 1932), la femme moderne restait un modèle fortement indésirable, à combattre. Si la Seconde République reconnaissait des droits aux femmes, elle continuait à promouvoir le rôle de l'épouse-mère dévouée et docile sous l'influence des théories de Marañón qui associaient la féminité à la maternité, faisant de cette dernière un principe qui légitimait l'accès des femmes à une protection sociale et à des droits civiques.

En Argentine, les limites étaient encore plus fortes, surtout si on compare avec le pays voisin, l'Uruguay : en Uruguay, les femmes accédèrent au vote en 1932 tandis qu'en Argentine elles durent attendre jusqu'en 1947 pour que ce droit leur soit concédé. Le cas du divorce est encore plus probant : en Uruguay il fut adopté en 1907 (avec des limites) et seulement en 1954 en Argentine, puis abandonné un an plus tard jusqu'en 1987. Malgré tout, l'existence de ces débats suffisait à provoquer des craintes chez les hommes attachés à leurs prérogatives. Il est significatif que *La rival de Greta Garbo* soit apparue en 1932, soit l'année

---

[38] *Ibid*. « ALFREDO. – […] C'est que j'commence à croire c'que tu m'as dit t'aleur; une femme ingrate, elle vaut même pas l'verre de vin qu'on prend pour l'oublier.
EMPANADA. – Tu as raison… Tu as raison ! ».

où le projet de loi sur le vote manqua d'être adopté en Argentine (il atteignit la majorité à la Chambre des députés mais non au Sénat).

Malgré leur apparence frivole, ces deux pièces de théâtre que nous avons étudiées sous l'angle de la « parole déplacée » témoignent des conflits provoqués par une culture cinématographique qui, à travers le charisme des stars, éveillait les désirs d'indépendance d'un large public féminin. Ces deux pièces sont en outre apparues au milieu de l'ère du *woman's film*, encouragée par la crise de 1929 : estimant que les femmes constituent une part importante (sans doute majoritaire) du public de cinéma, les studios soucieux d'assurer leur survie se montrent complaisants envers le public féminin en proposent des scénarios qui « posent la question de l'identité féminine à l'intérieur du patriarcat[39] », faisant abstraction de l'opposition des secteurs conservateurs et religieux. C'est à travers la parole déplacée que *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo* déforment l'idéal incarné par la star et se jouent des jeunes filles qui se l'appropriaient. La parole déplacée s'impose donc comme un outil redoutable pour atténuer le potentiel subversif des films.

[39] Voir Isabelle Dhommée, *Les cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star*, Thèse de doctorat, Paris III, 2000, p. 370.

## Bibliographie

[Anonyme], « Inpiración », Cinema: revista española, novembre 1931.

[Anonyme], « Señorita, ¿ qué tal le sienta a usted el cine ? ¿ Bien ? ¿ Regular ? ¿ Mal ? », Primer Plano, nº 73, 8 mars 1942.

BROWN Clarence, La chair et le diable [Flesh and the Devil], Coffret La Collection Greta Garbo, édition prestige limitée, 2005.

DAGOBERTO CERVANTES [pseudonyme], « Temores infundados », Cinelandia, t. iv, nº 4, avril 1930.

DHOMMEE Isabelle, Les cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star, Thèse de doctorat, Paris III, 2000.

DOTTIN-ORSINI Mireille, Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle, Paris, Bernard Grasset, 1993.

GÓMEZ TIMOTEO, « Opiniones de un acomodador de cine », Caras y caretas, nº 1917, 29 juin 1935.

MARTÍNEZ GANDÍA Rafael, « Vampiresas y mujeres fatales », Cinegramas, nº 1, 9 septembre 1934.

MORIN Edgar, Les Stars [1957], Paris, Editions du Seuil, 1972.

PASO Antonio, Yo soy la Greta Garbo: vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla, Madrid, Rivadeneyra, Artes Gráficas, 1932.

SALAÜN Serge, Les spectacles en Espagne, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

SOSA CORDERO José Osvaldo, La rival de Greta Garbo : sainete « sonoro y parlante » en un acto dividido en tres cuadros, Buenos Aires, La Escena, 1932.

# Chapitre 4

## *Vers de nouvelles normes esthétiques ?*

# Marivaux ou le déplacement de la norme

Alice DUMAS

*Université Jean Moulin Lyon 3 – MARGE*

Le mot, comme le sentiment, est un lieu de surprise dans l'œuvre de Marivaux. En déplaçant les horizons d'attente de la production littéraire et de la société par de spectaculaires entorses à la langue classique, le mot devient source d'admiration ou d'offuscation pour les contemporains du romancier. Dans son œuvre romanesque, dont nous limiterons l'étude aux deux chefs-d'œuvre que sont *La Vie de Marianne* (*LVM*) et *le Paysan parvenu* (*PP*), l'auteur tend d'ailleurs à déplacer la norme du langage et à l'adapter au contexte énonciatif, selon un fonctionnement empirique et subjectif et non plus selon un jugement de valeurs *a priori*. Dans ces romans-mémoires, l'usage de la première personne permet d'observer au plus près l'impact d'un mot « déplacé » sur une subjectivité et ce qui n'est souvent qu'implicite au théâtre est clarifié dans les romans grâce aux réflexions métatextuelles des narrateurs. La transgression de la norme au sein de l'œuvre est souvent due à un autre déplacement, celui de la scène énonciative ; le mot « déplacé », au sens de « choquant », le devient lorsqu'il est repris, rapporté hors de son contexte initial. Marivaux multiplie les reprises énonciatives qui font se lester le dire du poids de la cruauté et de la mauvaise foi. Il superpose au fond le déplacement sémantique et psychologique. En inscrivant d'infimes variations à ses reprises, des « écarts minimes » – pour reprendre Jean-Paul Sermain – d'une langue qui distingue les nuances de chaque vocable, se déploient l'art et la pensée de Marivaux. C'est donc une étude des écarts stylistiques que je propose.

## La corruption de la langue classique : quand Marivaux dépasse les bornes

### *Pensée classique de la parole « déplacée »*

Afin de mieux saisir les enjeux des œuvres de Marivaux, nous allons tâcher d'éclaircir rapidement le positionnement classique vis-à-vis des normes communicationnelles, positionnement que défendent encore beaucoup de contemporains de Marivaux, tel Dumarsais.

Dans une société aussi hiérarchisée d'où sont issues les règles du théâtre classique et de l'Académie française, il semble évident que le langage est aussi placé sous haute surveillance. En réalité, il n'y a pas de place pour une parole

déplacée et tout écart est remarqué, critiqué, voire puni. On considère que le français a atteint un état de perfection (comme le montre la préface du *Dictionnaire de l'Académie* de 1694) et que le bon usage de la langue s'associe au bel usage. André Renaud dans *Manière de parler la langue Françoise selon ses differens styles* parle du « beau et bon langage[1] », par exemple. Les entorses au bon usage sont donc jugées fautives ou sont vivement dépréciées. Dans la préface au *Dictionnaire de l'Académie* il est d'ailleurs question du « bon et [du] mauvais usage » du français[2]. À titre de comparaison, les théories linguistiques actuelles tendent plutôt à refuser cette conception en considérant qu'il n'y a pas de mauvais usage tant qu'il y a communication. Et Maurice Tournier d'écrire : « Tout est langue, et bonne langue, dès lors qu'une communication passe[3] ». Sous couvert du bon usage, le dictionnaire retranche donc les mots nouveaux « que la Licence et le Caprice de la mode ont voulu introduire depuis peu[4] », ainsi que les mots grossiers. Loin du souci d'exhaustivité actuel, le dictionnaire de l'époque cherche à conserver le français dans son état de perfection en éliminant tous les rebuts. En ce qui concerne le niveau ou registre de langue qui constitue aujourd'hui la norme majeure, on en pressent l'émergence à la lecture des textes d'époque. Les grammairiens ont conscience de la distinction de niveaux de langue. On lit par exemple dans l'œuvre d'André Renaud que notre langue « fuit les façons de parler basses et triviales jusque dans le Discours familier, mais elle hait également les termes empoulés [*sic*.] […] jusques dans le style sublime[5] ». On perçoit donc la distinction du « familier », bas et trivial, et du « sublime » mais avec une superposition des notions de style et de discours, d'écrit et d'oral. Effectivement, c'est dans la conception rhétorique de la roue de Virgile que les niveaux de langue trouvent leur fondement. La roue de Virgile est une conception tripartite qui lie genre littéraire et style. Pour Christine Noille-Clauzade, dans

---

1 André Renaud, *Manière de parler la langue Françoise selon ses differens styles* [1697], Slatkine Reprints, 1973, p. 45 : « Comme le célèbre Auteur des *Remarques sur la Langue Françoise*, qui étoit animé de l'esprit de l'Académie, et dont l'esprit vit encore dans l'Académie : comme, dis-je, Monsieur de Vaugelas ne distingue pas le bon usage du bel usage, […] de même quand je parle du beau Langage, j'entens parler du bon Langage, la beauté étant, selon Platon, la fleur de la bonté, qui est comme le fruit ».

2 Préface au *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694 : « Il s'estoit glissé une fausse opinion parmy le peuple dans les premiers temps de l'Academie, qu'elle se donnoit l'authorité de faire de nouveaux mots, & d'en rejetter d'autres à sa fantaisie. La publication du Dictionnaire fait voir clairement que l'Academie n'a jamais eu cette intention; & que tout le pouvoir qu'elle s'est attribué ne va qu'à expliquer la signification des mots, & à en declarer le bon & le mauvais usage, aussi bien que des Phrases & des façons de parler de la Langue qu'elle a recueillies; Et elle a esté si scrupuleuse sur ce point, qu'elle n'a pas mesme voulu se charger de plusieurs mots nouvellement inventez ni de certaines façons de parler affectées, que la Licence & le Caprice de la Mode ont voulu introduire depuis peu ».

3 Maurice Tournier, « La Loi dans la langue, loi de langue », dans *Langage et société*, n° 60, 1992, p. 18 : « Tout est langue, et bonne langue, dès lors qu'une communication passe. Il n'en reste pas moins que c'est toujours la société qui décide de ses mots. La moralité dominante, à chaque pas de l'histoire, consciemment ou non, persévère ou renonce à l'emploi d'un terme, accepte ou non les intrus, modélise ou stigmatise, selon les règles d'un "bon français" qui séparent de la langue acceptable ces déchets de parlure repoussés vers les mots populaires ou vulgaires, dans les jargons ou les argots, et qui régentent la circulation du lexique à coups de sens permis et de sens interdits ».

4 Préface au *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, *op. cit.*

5 André Renaud, *Manière de parler la langue Françoise selon ses differens styles*, *op. cit.*, p. 32.

« Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », les styles sont « des ensembles (ou registres) de techniques, certes mais aussi des spécifications génériques (des corpus), et originellement, comme nous le verrons, des évaluations de la prose[6] ». Le style est conçu comme une liste de termes et de procédés utilisables dans un genre précis ; il peut être *humilis*, *mediocris*, *grandiloquus*, distinction au travers de laquelle on peut sentir la lointaine filiation du niveau familier, courant et soutenu. Après ce bref tour d'horizon, notons simplement qu'en plus de ces trois principaux styles, les penseurs de la langue, comme Mauvillon, en ont conçu de nombreux autres en fonction des genres littéraires et ont approfondi le système. Il est néanmoins certain que Marivaux va à l'encontre des normes énoncées.

*La surprise de Marivaux*

Dans la langue de Marivaux, comme l'ont montré beaucoup de grands critiques tels que Frédéric Deloffre et Henri Coulet, tout n'est qu'entorse à ces règles. Sans doute porté par le vent de liberté qui souffle sur la Régence et le début du règne de Louis XV, ainsi que par l'émergence du mouvement Moderne dont il est l'un des piliers, le romancier n'hésite pas à bouleverser les codes sous couvert d'une écriture autobiographique qui se dit non-fictive. Amphibologies, néologismes, mélange des styles (comme dans la scène de la querelle du cocher et de la lingère[7]) offusquent les remarqueurs[8] qui donnent même un nom à son style si particulier : « Marivaux se fit un style si particulier qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom ; on l'appela marivaudage. C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locution triviale, de sentiments alambiqués et de diction populaire[9] ». Et Henri Coulet de résumer dans *Marivaux, romancier* : « Marivaux ne s'est pas interrogé sur l'évolution du langage, il ne tient pas compte du caractère rare ou désuet d'un mot, il refuse la distinction des genres et les notions de style[10] ». Il dépasse les préjugés pour atteindre l'exactitude. Il ne fait plus coïncider le style et le genre mais bien la pensée et son expression, même s'il doit heurter les distinctions passées et la langue commune, une langue qu'il

---

6 Christine Noille-Clauzade, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », dans *Littérature*, n° 1, 2005, p. 55 : les styles en rhétorique « sont des ensembles (ou registres) de techniques, certes, mais aussi des spécifications génériques (des corpus), et originellement, comme nous le verrons, des évaluations de la prose, des appréciations de la technique oratoire en termes de qualités philosophiques ».

7 Marivaux, *La Vie de Marianne* [1731], Le livre de poche, 2010, p. 152-153 : « Eh ! quand ce serait demain, dit le cocher, qu'est-ce que cela avance ? Donnez-moi mon affaire, et ne crions pas tant. Voyez de quoi elle se mêle ! Est-ce vous que j'ai menée ! Est-ce qu'on vous demande quelque chose ? Quelle diable de femme avec ses douze sols ! ».

8 Les remarqueurs sont ceux qui écrivent des remarques ou des observations sur la langue ; en 1647, la publication des *Remarques sur la Langue Françoise* de Claude Favre de Vaugelas inaugure un genre métalinguistique important au XVII^e siècle.

9 Citation de Jean-François de La Harpe reprise dans l'introduction de Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage, une préciosité nouvelle* [1955], Slatkine Reprints, 1993, p. 7.

10 Henri Coulet, *Marivaux romancier* [1975], Armand-Colin, 1975, p. 270-271.

juge incapable de traduire complètement une pensée ou un sentiment et dont il cherche à pallier l'imperfection (à rebours de l'Académie) ou plutôt dont il cherche à repousser les limites afin d'exprimer au mieux une pensée individuelle fine et nuancée. Pour autant, au sein de l'univers diégétique, cette transgression des normes n'est pas relevée, n'est pas jugée déplacée. Marianne ou Jacob, usant d'un tour nouveau, n'arrêtent pas leur discours en dénonçant son audace. Il n'y a que dans la réception extra-diégétique des œuvres que l'on perçoit la critique ou l'admiration d'un auteur qui dépasse décidément les bornes. En revanche, la norme ne disparaît pas des romans, elle en fait partie intégrante. Mais ce n'est pas la norme traditionnelle. Marivaux, qui individualise sa parole, qui passe des styles au style, (des styles rhétoriques au style, marqueur d'une subjectivité originale), fait de même dans ses œuvres. D'ailleurs, Marianne qui connaît la norme de l'écriture romanesque la refuse ostensiblement dans les premières pages du récit, en revendiquant un langage oral proche de la conversation. La parole déplacée, inconvenante n'est plus jugée *a priori* (appartenant à une liste préétablie de mots interdits), mais elle est jugée à l'aune d'une subjectivité ; elle est intériorisée.

## « Les synonymes ne sont pas défendus[11] » : la norme empirique

### *Les marqueurs du jugement*

Nous nous limiterons ici à aborder les paroles que les personnages-narrateurs trouvent déplacées et les marqueurs de leur jugement. Grâce à la base Frantext, nous avons pu relever les principaux termes marqueurs du jugement d'inconvenance. On ne trouve ni néologisme ni référence au style *humilis* ; le terme « humble » apparaît mais ne qualifie jamais les paroles. Deux catégories sémantiques semblent se dégager dans la liste. La première, qui compte le plus grand nombre d'occurrences, forme l'isotopie du « commun ». On trouve l'adjectif « bas » qui décrit donc une réalité triviale ou qualifie un nom jugé au bas de la hiérarchie du langage, l'adjectif « vulgaire » (du latin *vulgus* signifiant « foule » ou « bas peuple ») qui désigne ce qui est commun ou grossier, « ignoble », c'est-à-dire ce qui n'est pas noble, ainsi que « grossier » et « trivial ». L'adverbe « rustiquement », moins courant, qualifie une manière de nommer les choses, en rappelant le tour campagnard du propos avec une connotation péjorative. Il est donc remarquable que malgré les origines sociales obscures des personnages, Marivaux leur attribue un goût fin et marqué qui leur ouvrira les portes des hautes sphères de la société. Il semble leur construire dès l'origine un *ethos* aristocratique. D'une certaine façon, ils refusent également la langue « commune », la langue du plus grand nombre dont l'Académie se targue de faire un Dictionnaire comme on le lit dans la préface : « Elle s'est retranchée à la langue commune, telle qu'elle est dans le commerce ordinaire des honnestes

[11] Marivaux, *Le Paysan parvenu* [1734], GF, 2010, p. 216.

gens[12] ». Le bon usage au sein de l'univers marivaudien n'est plus celui du commun, la norme étant personnalisée, subjective.

Les termes de la seconde liste révèlent la violence des paroles. Les mots sont dits « dur(s) », « cru(s) » ou blessants. Les substantifs ne sont donc pas assez policés et révèlent de façon brutale une vérité, (nulle part démentie), qui heurte une construction de soi. Selon Edmond-Marc Lipiansky, l'identité est perpétuellement remise en jeu au sein de la communication ; nous communiquons « pour conforter notre identité ou celle des autres[13] ». En fonction de l'interlocuteur, « l'identité situationnelle », c'est-à-dire « la définition de soi d'autrui qui va commander notre communication[14] », varie : face à un professeur, nous avons une identité d'élève, face à un père, de fils ou de fille. Si au cours de l'échange, l'individu est valorisé ou dévalorisé, confirmé ou infirmé dans sa perception de lui-même, il modifiera cette perception y compris son identité « profonde[15] ». C'est, semble-t-il, par rapport à cette construction identitaire et à la vision que les narrateurs ont d'eux-mêmes que la norme langagière est bâtie dans le texte. On peut donc supposer qu'au fur et à mesure de l'évolution des personnages, elle évolue de même. Il en est ainsi du terme de « charité » dans *LVM*, d'abord jugé déplacé puis repris en bonne part dans le discours lorsque c'est Marianne qui la prodigue.

### *Hors des classifications : le paradoxe des paroles déplacées*

Contre toute attente, le mot « charité » est un de ceux qui sont frappés du signe de l'inconvenance. Dans *LVM*, il a un pair, « pitié », utilisé dans le récit de Tervire. Ces termes n'ont rien qui puisse choquer en eux-mêmes ; il n'est pas question de registre ici. La charité étant une vertu théologale, le mot, qui appartient au champ religieux, devrait pouvoir être utilisé sans heurt. Cependant, ces mots induisent une position hiérarchique qui blesse un orgueil aristocratique et sont donc incompatibles avec l'*ethos* que se construisent Marianne et Tervire. La norme est donc bien construite en fonction de l'identité positive ou rêvée. Ces termes qui font écho aux traumatismes de l'abandon à l'origine des deux histoires font s'ouvrir de nouveaux des blessures narcissiques fortes, au cœur de l'intrigue. Dans le *PP*, ce sont les mots « père » et « paysan » qui sont rejetés, deux mots qui marquent l'origine, la filiation. Il s'agit de jeunes gens qui refusent

---

12 Préface au *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, *op. cit.*

13 Edmond-Marc Lipiansky, « L'identité dans la communication », dans *Communication et langages*, n° 97, 1993, p. 31 : « Nous communiquons aussi pour nouer des relations, pour partager des émotions et des sentiments, pour agir sur autrui, pour séduire ou attaquer, pour conforter notre identité ou celles des autres ».

14 *Ibid.*, p. 32.

15 *Ibid.*, p. 36 : La communication implique « un rapport de places entre les interlocuteurs […]. C'est ce rapport de places qui définit l'identité "situationnelle" que les interlocuteurs vont actualiser à travers leur relation. Mais ces identités "situationnelles" […] ne sont pas de simples rôles qu'on endosserait comme un vêtement […]. Elles affectent plus ou moins profondément l'identité personnelle selon le degré d'implication dans ces rôles ».

d'employer le terme de « père » et dont Jacob moque le snobisme, alors qu'il fait de même à la première occasion en se qualifiant de « fils d'un honnête homme qui demeure à la campagne[16] » plutôt que fils de « paysan ». Si les origines sont connues ici, elles sont gênantes et reniées. L'apparence comme le discours doivent masquer l'appartenance. Là encore, on constate le déplacement de la norme du langage. Elle n'est plus imposée par un classement linguistique externe mais elle exprime un jugement subjectif d'un terme vu en décalage avec la construction identitaire au sein de l'échange. Cependant, si Marivaux fait jouer un « amour-propre […] douillet[17] » chez ses narrateurs en ce qui concerne le langage, il n'hésite pas à faire de la parole un outil de réussite.

*L'ethos de la franchise*

Marianne se sent souvent en décalage avec le milieu qui l'entoure ; elle se sent « déplacée » chez les petites gens, déplacée depuis le milieu d'origine qui est le sien, ou qu'elle imagine comme tel. L'identité situationnelle de Marianne et son identité profonde sont en décalage dans l'œuvre : elle se pense noble, on la pense sans état. Pour faire coïncider identité situationnelle et identité profonde, pour que Marianne trouve ou retrouve sa place, Marivaux déploie son verbe. Marianne et aussi Jacob parviennent à franchir les barrières sociales en transgressant eux-mêmes les normes du langage, en osant s'adresser à des plus fortunés sur un ton naturel, sur un ton d'égal, faisant ainsi preuve d'audace. La transgression est donc un véritable moteur d'intrigue. Marianne et Jacob se placent dans une posture de franchise ; ils disent ce qui est à dire en rejoignant en cela les positions des philosophes des *Journaux*. Marianne, par exemple, lors de sa première rencontre avec M. de Climal, exprime clairement son point de vue sur la position de domestique alors qu'elle n'a aucun état. C'est une « fierté[18] » permise mais à ne pas pousser trop loin pour le barbon. On peut encore citer les premiers mots du *PP* : « Le titre que je donne à mes Mémoires annonce ma naissance ; je ne l'ai jamais dissimulée à qui me l'a demandée, et il semble qu'en tout temps Dieu ait récompensé ma franchise là-dessus[19] ». La parole qui s'affiche comme déplacée ne l'est plus alors d'un point de vue moral puisqu'elle revêt un statut de vérité. Si cette « franchise » semble payante, il reste à savoir s'il s'agit véritablement d'un positionnement moral ou d'une feinte. Il est impossible de répondre à cette question tant s'imbriquent mauvaise foi et sincérité, comme le montre le positionnement ambivalent de Jacob face au terme de « paysan », affiché dans le titre et dans la *captatio* lorsqu'il écrit comme gentilhomme, mais refusé lorsqu'il n'est encore qu'un jeune homme sans état. Si la parole déplacée ne s'élabore plus à partir de règles *a priori* et des catégories lexicales, elle s'adapte aux jeux de l'énonciation. Le déplacement de la parole est alors

---

16 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 216.

17 Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 98.

18 *Ibid.*, p. 81.

19 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*

également à entendre comme déplacement sur le plan énonciatif, reprise de la parole d'autrui ou de sa propre parole. Cette reprise implique forcement une variation, un écart, aussi minime soit-il, dans lequel la cruauté vient s'engouffrer et qui cause l'ajustement de la norme.

## « L'écart minime[20] » : d'une parole à l'autre

### *La cruauté de la répétition*

C'est dans ce déplacement énonciatif qu'un terme de connotation neutre se leste de cruauté. La répétition de la parole est toujours cruelle chez Marivaux. Le mot répété qui déplace le dire hors de son contexte initial blesse, soit parce qu'il ravive un traumatisme et une souffrance, soit parce qu'il est repris avec force mauvaise foi dans un déplacement infime. Si l'on reprend l'exemple du terme « charité », il apparaît dans le discours des nobles dames lorsqu'elles commencent à se lasser de l'histoire de la jeune orpheline. En l'intégrant à son discours, madame Dutour réitère l'humiliation première. Dans le récit de Tervire, la jeune femme se trouve face au procureur de Mme Darcire qui rapporte le discours d'autrui, les on-dit sur sa mère. Elle écoute l'homme sans dévoiler son identité. La rumeur publique qui à l'origine s'échange entre personnes non concernées devient ici violente et blessante puisque déplacée face à une des personnes concernées. Voici ce que l'on lit sous la plume de Marivaux : « Il se peut bien faire que cette fille du Duc, je veux dire que Mme la Marquise la jeune ne voie pas d'un très bon œil une belle-mère comme la vieille Marquise, et ne se soucie pas beaucoup de se voir alliée à tous les petits hobereaux de sa famille[21] ». L'amie de la marquise relève l'affront en questionnant le terme utilisé : « Qu'appelle-t-on des hobereaux, Monsieur ?[22] ».

### *L'impossible synonymie*

Marivaux inscrit parfois une légère variation dans les reprises qu'il fait. Cet écart lexical pèse pourtant lourd, car, pour lui, point de synonyme possible. Dans le sillage de la pensée de Port-Royal, il considère « qu'à toute idée correspond un mot qui l'exprime exactement[23] » ; un mot et un seul. Ainsi, lorsque la jeune Marianne est sauvée, elle inspire du « respect et de la

---

20 Notion de Jean-Paul Sermain.

21 Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 647.

22 *Ibid.*, p. 648 : « Il se peut bien faire que cette fille du Duc, je veux dire que Mme la Marquise la jeune ne voie pas d'un très bon œil une belle-mère comme la vieille Marquise et ne se soucie pas beaucoup de se voir alliée à tous les petits hobereaux de sa famille et de celle de son premier mari, dont on dit aussi qu'il reste une fille qu'on n'a jamais vue, et qu'apparemment on n'est pas curieux de voir. […] Qu'appelle-t-on des hobereaux Monsieur ? lui dit-elle quand il eut fini. Il faut que Mme la Marquise la jeune, toute fille de Duc qu'elle est, soit bien mal informée ».

23 Henri Coulet, *Marivaux romancier*, *op. cit.*, p. 136-137.

compassion ». Cette compassion devient quelques lignes plus tard « charité ». La « compassion » qui signifie « souffrir avec » et qui place donc celui qui l'éprouve et celui qui la suscite sur un pied d'égalité sert d'habillage social, revêtant un vernis de politesse en comparaison du terme de « charité » qui exprime clairement une relation inégalitaire : « Au bout de six mois, cette aimable enfant ne fut plus qu'une pauvre orpheline à qui on n'épargna pas alors le mot de charité[24] ». Marivaux, par le déplacement sémantique, montre le déplacement psychologique et dévoile la vérité du code. Ce même mot ne se rencontre pas dans le discours des personnages réellement bienveillants comme le curé et sa sœur. L'écart aussi subtil soit-il fait donc sens.

### *Conclusion*

Ainsi, la question de la transgression de la norme, du déplacement de la parole éclaire les œuvres narratives de Marivaux. Malgré l'image policée d'un auteur badin qu'ont nos contemporains, il est auteur de transgressions fortes mais aussi de variations extrêmement subtiles et révélatrices du fonctionnement du cœur humain. Il a même transgressé les normes génériques littéraires en introduisant de la comédie dans ses romans, mais également celles des genres masculin/féminin. Celui qu'on qualifiait d'efféminé à cause de, ou grâce à sa finesse et à son sens de la nuance a choisi de faire aussi parler des femmes.

[24] Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 63-64.

## Bibliographie

Académie de lettres, *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, [En ligne, Url : http://artfl-project.uchicago.edu/] (consulté le 15/03/2014).

COULET, Henri, *Marivaux romancier* [1975], Paris, Armand Colin, 1975.

DELOFFRE, Frédéric, *Marivaux et le marivaudage, une préciosité nouvelle* [1955], Genève, Slatkine Reprints, 1993.

LIPIANSKY, Edmond-Marc, « L'identité dans la communication », *Communication et langages*, n° 97, 1993, p. 31-37.

MARIVAUX, *Le Paysan Parvenu* [1734], France, Garnier Flammarion, 2010.

__, *La Vie de Marianne* [1731], France, Le Livre de poche, 2010.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », *Littérature*, n° 1, 2005, p. 55-68.

RENAUD, André, *Manière de parler la langue Françoise selon ses differens styles* [1697], Genève, Slatkine Reprints, 1973.

TOURNIER, Maurice, « La Loi dans la langue, loi de langue », *Langage et société*, n° 60, 1992, p. 17-48.

# À la lisière de l'expressionnisme.
# Normes et marges du corpus d'œuvres représentatives du cinéma expressionniste allemand

Tamara EBLE

*ENS de Lyon – CERPHI / Université Paris-Est Marne-la-Vallée – CCAMAN*

Alors même que le cinéma expressionniste allemand est considéré comme l'un des premiers courants véritablement artistiques d'un médium encore jeune et comme le premier âge d'or du cinéma allemand[1], et alors qu'il est particulièrement apprécié des cinéphiles et que la littérature secondaire qui lui est consacrée est abondante, trouver une définition précise de ce genre s'avère une entreprise difficile. Par conséquent, le corpus des films habituellement désignés par cette notion reste singulièrement vague. « L'expressionnisme est aussi indéfinissable que le sourire de la Joconde[2] » va même jusqu'à écrire Francis Courtade en 1984 en introduction à son ouvrage de référence sur l'expressionnisme cinématographique. Ce paradoxe pose le problème de la définition du genre expressionniste au cinéma et de son canon d'œuvres représentatives : quels sont les films *à leur place* dans ce corpus et quels films devraient en être écartés ou exclus ? En vertu de quels critères cette classification peut-elle être opérée, et quelles sont les limites d'une telle approche, nécessairement normative ?

La confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme cinématographique se traduit par les termes employés par les théoriciens pour désigner les mêmes films, qui couvrent essentiellement les années 1919 à 1924 du cinéma allemand. Ceux-ci sont ainsi qualifiés alternativement de « cinéma expressionniste[3] » par Rudolph Kurtz en 1926, de « caligarisme[4] » par Siegfried

---

1 Voir par exemple Eisenschitz Bernard, *Le cinéma allemand*, Domont, Armand Colin, (1e éd. 1999) 2011, p. 21 : « *Caligari* ouvre une des pages les plus riches de l'histoire du cinéma. [...] Un an plus tard, la mode de l'expressionnisme est passée, mais ce courant est un des plus forts de la décennie ».

2 Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 9.

3 Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Zürich, Chronos Verlag, (1e éd. 1926) 2007.

4 Siegfried Kracauer, « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », *Basler National-Zeitung*, 2.5.1939, repoduit dans Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*. *Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1è éd. américaine 1947, 1è éd. allemande 1958) 1984, p. 578-582. Siegfried Kracauer emprunte le terme de « caligarisme » à la critique française, qui l'a forgé pour désigner les films présentant une parenté stylistique avec *Caligari*.

Kracauer en 1939 puis par Francis Courtade en 1984[5], d'« écran démoniaque[6] » par Lotte Eisner en 1952 ou encore de cinéma « fantastique[7] » par Thomas Elsaesser en 2006. Dans certains ouvrages consacrés à ce courant, l'adjectif « expressionniste » a été employé pour caractériser des œuvres très différentes, à l'esthétique parfois même opposée, ce qui renforce encore davantage la difficulté.

Pour prendre un exemple parmi les œuvres les plus célèbres des années 1920, *Das Kabinett des Dr. Caligari*[8] (*Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920) de Robert Wiene et *Der Letzte Mann*[9] (*Le Dernier des Hommes*, 1924) de Friedrich Wilhelm Murnau ont tous deux été qualifiés d'expressionnistes, et pourtant la comparaison directe des deux films rend un classement sous une même étiquette difficile, tant le premier a recours aux ressorts du fantastique et se caractérise par une distorsion des décors, tandis que le deuxième est marqué par un réalisme à la fois thématique et formel. Ce cas atteste de l'emploi souvent abusif du qualificatif « expressionniste » comme synonyme d'« expressif », qui a pu conduire à ce que l'ensemble du cinéma d'auteur de la République de Weimar[10] ait parfois été qualifié d'« expressionniste », de ses débuts jusqu'aux films parlants du début des années 1930. Cet abus de langage[11] est également à l'origine de l'application de cette étiquette à des films qui ne se rattachent au courant expressionniste ni d'un point de vue esthétique, ni chronologique, ni national.

En conséquence, la taille du corpus des films dits expressionnistes varie significativement selon les auteurs. À l'instar de Rudolph Kurtz ou de Francis Courtade, certains le restreignent à six à huit films seulement, et

---

5 Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, *op. cit.*

6 Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Édition Éric Losfeld, Le Terrain Vague, (1e éd. 1952) 1981.

7 Thomas Elsaesser, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », Ariel Marini (trad.) dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Bernard Eisenschitz, Thomas Elsaesser, Marianne De Fleury, Laurent Mannoni & David Robinson (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 41-51.

8 Ce film à l'esthétique expressionniste novatrice relate une histoire fantastique : dans la petite ville allemande de Holstenwall, le mystérieux docteur Caligari (Werner Krauss) a fait du somnambule Cesare (Conrad Veidt) un phénomène de foire, capable de prédire l'avenir aux curieux. Mais peu après leur arrivée, la ville devient le théâtre d'une série de meurtres énigmatiques, sur lesquels enquête l'étudiant Francis (Friedrich Feher).

9 L'intrigue est centrée autour du portier (Emil Jannings) du grand hôtel *Atlantic* et de sa déchéance lorsqu'il est relégué à l'entretien des toilettes par un directeur d'hôtel qui le juge trop âgé pour continuer à exercer sa prestigieuse fonction à l'entrée de l'hôtel.

10 La République de Weimar couvre les années 1918 à 1933 en Allemagne. Elle est proclamée le 9 novembre 1918 et prend forme après la révolution spartakiste. La nomination d'Hitler comme chancelier le 30 janvier 1933 met fin au régime républicain.

11 Un abus de langage relevé entre autres par Francis Courtade dans les propos suivants de Léon Moussinac au sujet de *Fièvre* de Louis Delluc (1921) : « "C'est du drame que le décor tire toute sa substance expressive, disons son expressionnisme". Passons sur l'emploi d'"expressionnisme" pour "force d'expression"... ». Francis Courtade, « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », dans *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Hurst Heike & Gassen Heiner (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 91-102, p. 94.

l'expressionnisme serait dans ce cas un phénomène somme toute marginal par rapport à l'ensemble de la production cinématographique allemande annuelle de cette époque. En 1920, cette production avoisine en effet les 500 films par an[12], un chiffre qui concerne essentiellement des films de divertissement produits à la chaîne et aujourd'hui considérés en grande partie comme perdus, notamment des séries policières, des mélodrames, des films à costumes ou des comédies, qui constituent la norme de l'époque, à laquelle s'oppose le cinéma expressionniste.

C'est justement cette opposition aux films de divertissement par une recherche esthétique poussée qui conduit d'autres théoriciens à étendre le corpus de films désignés par la notion d'expressionnisme. Les influences de l'expressionnisme tel qu'il se manifeste dans les autres arts sont alors relevées afin de légitimer la valeur artistique de l'expressionnisme cinématographique à une époque où les réalisateurs et leurs équipes cherchent à faire reconnaître le cinéma comme un art à part entière. Le travail de stylisation opéré par l'expressionnisme sur le matériau profilmique est alors perçu comme l'élément permettant au cinéma d'accéder au statut d'art en prouvant qu'il est capable de dépasser le stade de la simple reproduction photographique du monde visible[13].

La question se pose donc de savoir si la confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme cinématographique ne serait pas l'expression d'une inadéquation entre une étiquette empruntée à l'art pictural pour qualifier un genre cinématographique nouveau au moment de son apparition, et la réalité des films auxquels elle pourrait être appliquée. Avant de prendre forme à l'écran, l'expressionnisme apparaît en effet d'abord en peinture, en littérature et en architecture, et certains artistes, tel le metteur en scène puis cinéaste Karlheinz Martin, passent ainsi d'une pratique artistique à une autre, tout en restant rattachés à l'étiquette commune de l'expressionnisme.

Afin de dégager comment s'opère l'emprunt d'une étiquette générique par un autre art, le présent article reviendra d'abord sur l'apparition de la notion d'« expressionnisme » dans les arts et sur son application au cinéma weimarien. Dans un second temps, il s'agira d'analyser en quoi poser la question du rattachement générique d'œuvres revient en réalité à définir des normes et à s'interroger sur leur adéquation et sur leurs limites. Une certaine souplesse dans cette approche permettrait un déplacement de films « intrus » vers un statut autre, qu'il conviendra de préciser en dernier lieu à partir de deux classiques, *Nosferatu*,

---

[12] Voir Anton Kaes, « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », dans *Geschichte des deutschen Films*, Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler (éd.), Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2004, p. 39-100, p. 39.

[13] Cette théorie, partagée par Rudolf Kurtz, est exposée par Béla Balázs dans Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

*eine Symphonie des Grauens*[14] (*Nosferatu le vampire*, 1922) de Friedrich Wilhelm Murnau et *Metropolis*[15] (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang.

## D'une toile à l'autre : l'expressionnisme, une étiquette déplacée ?

Avant d'être employée dans le champ du cinéma, la notion d'expressionnisme a d'abord caractérisé les avant-gardes allemandes dans les arts plastiques, en littérature, puis en architecture. Cette période expressionniste des arts en Allemagne couvre une quinzaine d'années, de 1910 à 1925 environ. C'est donc à l'écran que l'expressionnisme se manifeste pour la dernière fois, après les autres expressions de l'expressionnisme et avant de céder la place à des courants réalistes, notamment à la Nouvelle Objectivité.

C'est en peinture que le terme fait sa première apparition officielle. En 1911, il est ainsi utilisé par opposition à l'impressionnisme pour désigner les tableaux des exposants de la 22e exposition de la *Berliner Secession*[16]. Il est repris par le critique d'art Wilhelm Worringer dans la revue expressionniste *Sturm* en août 1911. Il y ainsi deux périodes de l'expressionnisme en peinture, l'avant et l'après-guerre, et deux groupes d'artistes expressionnistes d'avant-guerre, *Die Brücke*, « Le Pont », et *Der Blaue Reiter*, « Le Cavalier bleu »[17]. Mais l'expressionnisme compte aussi des artistes indépendants, parmi lesquels figurent deux des premiers artistes expressionnistes d'avant-guerre, Oskar Kokoschka et Christian Rohlfs, qui affectionnent tous deux les « couleurs violentes et contrastées[18] » pour transformer la réalité en expression d'une émotion. Le premier a souvent recours aux déformations de ses modèles et sujets et signe avec *Le Portrait du Dr Auguste Forel* (1910) une représentation d'un personnage aux yeux dilatés et aux doigts noueux, hanté par la brume. Le second, dont la technique de prédilection est la gravure sur bois, propose entre autres des représentations de vieilles villes médiévales aux maisons biscornues.

Au cinéma, la notion d'expressionnisme est utilisée pour la première fois par la critique cinématographique au début de l'année 1920, à l'occasion de la

---

[14] Littéralement « Une Symphonie de l'horreur », située en 1835. Le jeune agent immobilier Hutter (Gustav von Wangenheim) quitte Wisborg et son épouse Ellen (Greta Schröder) pour rejoindre la Transylvanie et le comte Orlok (Max Schreck), qui souhaite faire l'acquisition d'une demeure à Wisborg. Dans son château lugubre, Orlok alias Nosferatu révèle sa véritable identité de vampire.

[15] Il doit son titre à la mégalopole futuriste qu'il met en scène, divisée en deux entre la ville haute, où l'élite dirigeante vit dans le luxe, et la ville souterraine, où vivent les travailleurs opprimés. La rencontre entre Maria (Brigitte Helm), une jeune femme de la ville basse, et Freder (Gustav Fröhlich), le fils du « cerveau » de la ville Joh Fredersen (Alfred Abel), va remettre en question ce cloisonnement hiérarchique.

[16] À ce sujet, voir Frank Kessler, *Le cinéma expressionniste allemand*. Une exposition de la Bibliothèque du film, Paris, Cinémathèque française, 2007. [En ligne, Url : http://www.cinematheque.fr/expositionsvirtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/origines1.php].

[17] Nous nous référons ici au chapitre sur la peinture expressionniste dans Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 17-21.

[18] *Ibid*., p. 17.

sortie de *Caligari* de Robert Wiene : ce film est alors salué comme la première tentative de transposer l'expressionnisme à l'écran[19]. Au regard des caractéristiques de la peinture expressionniste exposées précédemment, l'application de l'étiquette « expressionniste » au cinéma semble bien à même de rendre compte de la composition picturale des films en question. Bien que réalisés en noir et blanc, ils n'en recourent pas moins à des techniques d'éclairages contrastives ainsi qu'à des contrastes de noirs et blancs criards, tels qu'ils sont aussi caractéristiques des gravures d'Ernst Balach. *Von Morgens Bis Mitternachts* (*De L'Aube à minuit*, 1920) de Karlheinz Martin plonge ainsi ses quelques personnages et décors isolés dans une obscurité des plus totales, d'où ressortent par contraste les ornements blancs peints sur les décors, sur les costumes et même sur les visages des acteurs. Le personnage principal du film, le caissier d'une banque, décide un jour de rompre avec l'étroitesse de son existence en vidant la caisse et en prenant la fuite pour la grande ville, laissant sa famille et sa petite ville provinciale derrière lui. Son apparence et le jeu d'acteur d'Ernst Deutsch s'inscrivent dans la lignée des portraits d'Oskar Kokoschka : silhouette longiligne, œil hagard souligné par un maquillage sombre, doigts noueux, repliés telles des serres de rapace lorsqu'il pille la caisse, et gestes saccadés rappelant le trait de peinture expressionniste. Chronologiquement et visuellement, le recours à l'étiquette expressionniste issue de la peinture pour désigner le courant de cinéma né en 1920 semble donc justifié.

Outre la période artistique des années 1910 à 1925, l'expressionnisme désigne également, selon Frank Kessler, « un style caractérisé par un pathos expressif et un mode de représentation fondé sur la distorsion[20] ». Ce style néanmoins n'est propre ni à l'Allemagne, ni au début des années 1920. Il peut être identifié dans des œuvres d'art d'époques et de nations différentes. Dans son étude intitulée *Expressionismus und Film* de 1926, le premier théoricien du cinéma expressionniste Rudolph Kurtz cite ainsi les noms des Français Cézanne et Léger, du Français d'origine biélorusse Chagall, de l'Espagnol Picasso, ou encore de l'Américain d'origine ukrainienne Archipenko. Ce n'est qu'en littérature que prédominent des auteurs allemands, essentiellement des poètes ou dramaturges, comme Georg Kaiser, l'auteur de la pièce de 1912 *Von Morgens Bis Mitternachts*, adaptée au cinéma par Karlheinz Martin en 1920. L'adjectif « expressionniste » renvoie donc tantôt à une période spécifique dans l'histoire des arts en Allemagne, tantôt à une caractéristique stylistique générale. Cette ambivalence se retrouve aussi dans l'application de cette notion au cinéma, ce qui explique pourquoi certains théoriciens ne l'appliquent qu'à la période de 1919 à 1924, tandis que d'autres l'utilisent pour l'ensemble de la production cinématographique de la République de Weimar.

---

[19] Voir par exemple P. l., « Das Kabinett des Dr. Caligari », *Der Film* n° 9, 28.02.1920 ou encore Christian Flüggen, « Das Kabinet [sic] des Dr. Caligari », *Deutsche Lichtspielzeitung* n° 12-13, 27.03.1920.

[20] Frank Kessler, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 195.

L'emploi plus général de la notion d'expressionnisme l'assimile alors à un style caractérisé par une « expressivité » qui traverse différents genres spécifiques du cinéma allemand des années 1920, y compris ceux rattachés au courant réaliste, tels que le *Straßenfilm*[21] ou encore le *Kammerspielfilm*[22] dont *Der Letzte Mann* (1924) de Murnau est l'exemple le plus célèbre. Selon Frank Kessler, lorsqu'elle est appliquée au cinéma, l'étiquette « expressionniste » désigne l'aspect visuel du film, caractérisé par une conception de l'image en tant qu'un tout homogène :

> Quand les théoriciens et techniciens de cinéma allemands parlent d'expressionnisme, ils évoquent par là une conception de l'image de film comme à la fois une composition picturale et une construction architecturale visant à créer un effet global, unifiant la situation dramatique, l'atmosphère et le jeu des acteurs en un tout homogène[23].

C'est en s'en tenant à une telle définition normative restrictive de l'expressionnisme cinématographique qu'un certain nombre d'auteurs, de Rudolph Kurtz en 1926 à Jürgen Kasten[24] en 1990, en passant par Barry Salt[25] en 1979, arrivent au même corpus de six à sept films expressionnistes, caractérisés par leur cohérence stylistique interne. Ces sept films qui font l'unanimité sont : *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), *Genuine* (*Genuine*, 1920) et *Raskolnikow* (*Raskolnikoff*, 1923) de Robert Wiene, *Von Morgens Bis Mitternachts* (1920) et *Das Haus zum Mond* (*La Maison lunaire*[26], 1921) de Karlheinz Martin, *Torgus*[27] (*Torgus*, 1921) de Hanns Kobe et *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire*, 1924) de Paul Leni. Avec ce film de 1924, l'expressionnisme au sens restrictif, défini par des principes normatifs d'ordre esthétique (de fond et de forme), serait déjà fini – abstraction faite de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, listé

---

21 Le terme de *Straßenfilm* fait référence à un genre cinématographique allemand appelé « film de rue » en français. Les rues déshumanisées y sont le lieu central, autour duquel s'articule l'intrigue : elles sont autant de lieux de perdition et de misère, incarnées par leur population de prostituées et de mendiants. Le principal représentant de ce genre dramatique, théorisé par Siegfried Kracauer dans *From Caligari to Hitler*, est *Die Straße* (*La Rue*, 1923) de Karl Grune.

22 Le mot *Kammerspielfilm* vient de l'allemand *Kammerspiel*, le « théâtre de chambre », une forme mise au point par le metteur en scène Max Reinhardt pour la scène au cours des années 1910 à 1920. Il s'agit de drames intimistes respectant la règle des trois unités : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. *Le Kammerspielfilm* est l'équivalent cinématographique du « théâtre de chambre », communément traduit par « film de chambre» en français. Voir par exemple Roy André, *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québéc, Éditions Fides, 2007, p. 262.

23 Frank Kessler, « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 59-74, p. 73.

24 Jürgen Kasten, *Der Expressionistische Film*, Münster, MAkS Publikationen, 1990.

25 Barry Salt, « From Caligari to who ? », *Sight and Sound*, Vol. 48, Spring 1979, p. 119-123, p. 119.

26 Littéralement « La Maison *à l'enseigne de la lune* ». Ce film est considéré comme perdu, ce qui explique peut-être pourquoi Barry Salt ne le retient pas dans sa liste de films expressionnistes.

27 Aussi connu sous les titres de *Brandherd* et de *Verlogene Moral*. Rudolf Kurtz ne le mentionne pas dans son ouvrage, même pas parmi les films empruntant certains aspects à l'expressionnisme, ce qui nous porte à penser qu'il ne le connaissait pas.

par Barry Salt comme unique addition possible à son corpus de six films, et sur lequel il conviendra de revenir ultérieurement. Ce corpus correspond à ce que la critique contemporaine française, imitée ensuite par Siegfried Kracauer et par Francis Courtade[28], a qualifié de « caligarisme ». Forgé pour désigner la parenté stylistique entre Caligari et les films cités ci-dessus, ce terme serait peut-être plus adéquat que l'étiquette expressionniste, dans la mesure où il est propre au champ du cinéma et à un corpus précis, contrairement à ce que nous avons pu dégager à propos du qualificatif « expressionniste ».

## L'expressionnisme au cinéma : un principe normatif

Quelles seraient donc finalement les normes communes aux films qui constituent le noyau authentique du genre cinématographique expressionniste ? Deux types de principes s'articulent chez les théoriciens du cinéma expressionniste, qui, lorsqu'ils s'intéressent à l'esthétique du genre, relèvent alternativement des caractéristiques thématiques ou formelles, souvent inextricablement liées entre elles.

Des thèmes de prédilection apparentés au fantastique semblent trouver une voie d'expression privilégiée dans ces films. Il s'agit du double, du cauchemar ou de l'hallucination – voire du somnambulisme dans le cas de *Caligari* – et des personnages diaboliques ou inquiétants, autrement dit des représentants les plus célèbres de l'expressionnisme. Les emprunts dans ce domaine viennent du romantisme allemand, notamment des contes d'E.T.A. Hoffmann, comme le relève la critique cinématographique contemporaine, qui retient aussi les références à Edgar Allan Poe et au romantisme noir de la littérature française et anglaise. Les films expressionnistes puisent aussi plus explicitement dans la littérature fantastique allemande des années 1910 à 1920. Ainsi, Gustav Meyrink, célèbre pour son roman *Der Golem*[29] (*Le Golem*) de 1915, porté à l'écran par Carl Boese et Paul Wegener en 1920, est aussi l'auteur du recueil de nouvelles fantastiques *Das Wachsfigurenkabinett*[30] (*Le Cabinet des figures de cire*) de 1908, qui inspira le film du même titre de Paul Leni ainsi que *Caligari* de Robert Wiene. Hérités de la littérature fantastique allemande et s'appuyant sur la première grande vague du cinéma fantastique allemand des années 10, que la Première Guerre Mondiale avait momentanément interrompue[31], ces sujets et ces références ne suffisent cependant pas à définir la spécificité du cinéma expressionniste. Ils sont communs au cinéma expressionniste et à d'autres formes de cinéma fantastique, telles que le cinéma fantastique allemand des années 1910 ou d'autres films allemands des années 1920, notamment ceux qui mettent en

---

[28] Voir le chapitre intitulé « Caligarisme » dans Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 57-103.

[29] Gustav Meyrink, *Der Golem*, Leipzig, Kiepenheuer, (1915) 1983.

[30] Gustav Meyrink, *Das Wachsfigurenkabinett. Sonderbare Geschichten*, München, Langen Müller, (1908) 1989.

[31] Voir Francis Courtade, *Le cinéma expressionniste*, *op. cit.*

scène des créatures artificielles ou monstrueuses : *Der Golem* de Carl Boese et Paul Wegener, *Metropolis* de Fritz Lang, *Algol. Eine Tragödie der Macht* (*Algol. La tragédie du pouvoir*, 1920) de Hans Werckmeister ou encore *Nosferatu* de F. W. Murnau.

Ce qui distingue les films expressionnistes d'autres films fantastiques et qui fait que l'existence d'un expressionnisme cinématographique ne peut être niée par qui regarde vraiment ces films, c'est bien la composition picturale de leurs prises de vue, à l'origine d'une qualité visuelle reconnaissable : les décors de studio, bien souvent en carton-pâte, extrêmement stylisés, aux perspectives faussées, aux éléments biscornus et vacillants, sur lesquels sont peints des ornements qui accentuent encore davantage leur bizarrerie, contribuent tous à créer une *Bildlichkeit*, c'est-à-dire « l'effet d'image » recherché par le cinéma expressionniste. Il s'agit de compositions picturales qui se donnent à voir en tant que telles, qui affichent et revendiquent leur artificialité, par opposition à la quête de vraisemblance ou à la recherche de l'effet de réel défini par Roland Barthes. Et de fait, ces films sont des films de studio[32]. Réaliser ces films en studio permet de contrôler au mieux l'éclairage et de l'employer afin de modeler l'impression visuelle et de susciter l'effet d'image visé. C'est pour cette raison qu'une des premières caractéristiques à venir à l'esprit au sujet du cinéma expressionniste est le recours à d'importants contrastes d'ombre et de lumière, ainsi qu'aux menaçantes ombres portées obtenues grâce à la technique du *low-key-lighting*, à l'image de l'ombre inquiétante du somnambule Cesare qui se penche sur ses victimes endormies pour les poignarder dans *Caligari*.

Ce travail de façonnage du matériau profilmique réalisé par les « architectes » (*Filmarchitekte*) et décorateurs de cinéma permet de produire la fameuse *Stimmung* de ces films, que l'on pourrait traduire ici par « atmosphère », et que les réalisateurs et décorateurs expressionnistes cherchent à inscrire dans l'image du film[33]. Bien que Murnau et son décorateur Albin Grau aient recours à l'ombre portée pour dire la menace dans la célèbre séquence où le vampire Nosferatu pénètre dans la chambre de sa victime Ellen, le film éponyme se passe néanmoins en majeure partie de décors artificiels. Composé essentiellement de plans tournés en extérieur, baignés de lumière naturelle, ou dans des décors réels, il présente une grande sensibilité aux paysages, à la nature et même aux animaux, justifiant que son esthétique ait pu être rapprochée du naturalisme par Henri Langlois et Emmanuel Siety[34]. *Nosferatu* paraît donc déplacé dans un corpus d'œuvres expressionnistes caractérisées par des décors à l'artificialité prononcée. Il en va de même d'un autre incontournable de la période, *Metropolis* de Fritz

---

[32] Cette caractéristique est définie comme une condition *sine qua non* de l'existence d'un cinéma artistique par Béla Balázs dans *Der Sichtbare Mensch*, en tant qu'elle permet d'inscrire dans l'image la *Stimmung*, l'atmosphère en accord avec l'intrigue et le ressenti des personnages.

[33] À propos de la suggestion d'une *Stimmung* dans ces films, voir Frank Kessler, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 137-138.

[34] Emmanuel Siety, « Quel "isme" pour Murnau ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, *op. cit.*, p. 89-102.

Lang, qui, bien que tourné en studio, renonce aux distorsions expressionnistes. Et pourtant, le concept de *Stimmung* intervient bien dans la conception esthétique générale de ces deux œuvres. Ce sont les moyens employés pour la produire qui diffèrent : dans *Nosferatu* par exemple, l'équipe du film a presque toujours cherché à créer cette *Stimmung* par les seuls moyens de l'appareil de prise de vue. Ces deux films apparaissent donc comme des *cas limites*, à la frontière du corpus représentatif du cinéma expressionniste, sur lesquels il conviendra de revenir.

Jusqu'ici, l'analyse a montré que définir un genre cinématographique revient à tracer des frontières, qui permettent d'exclure et d'inclure des films dans un corpus d'œuvres qui en sont à la fois l'origine et le terrain d'expression. L'entreprise reste hasardeuse, car toute frontière peut toujours être remise en question et déplacée. Ainsi, certains autres films de la production weimarienne, et parmi les plus fameux, partagent indéniablement un air de famille avec ce premier corpus, ce dont une définition trop normative de l'expressionnisme ne permettrait pas de tenir compte. Il s'agit avant tout des deux films mentionnés ci-dessus, mais aussi de *Faust (Faust*, 1926) de Murnau, de *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Docteur Mabuse le joueur*, 1922) et des *Nibelungen* (*Les Nibelungen*, 1924) de Fritz Lang ou encore du *Golem* (1920) de Paul Leni. Tous ces films partagent certains aspects esthétiques avec l'expressionnisme, tout en présentant une réelle unité stylistique. Quelle place faut-il alors accorder dans le corpus de films expressionnistes à cette « deuxième forme de cinéma expressionniste[35] », selon l'expression de Laurent Mannoni et de Marianne de Fleury ?

## Un territoire de la marge : le cas de *Metropolis* et de *Nosferatu*

Apparemment en inadéquation avec la norme et donc extérieurs au corpus expressionniste, certains des films à parenté expressionniste en dessinent les lisières. Cette fonction peut notamment incomber à *Metropolis* de Fritz Lang et à *Nosferatu* de F.W. Murnau : ils jalonnent un territoire de la marge.

L'excellente visibilité de ces films, bien plus connus du grand public que les films du corpus expressionniste restreint, est due d'une part à la notoriété de leurs réalisateurs, considérés comme les meilleurs de leur époque et ayant réalisé des films aussi bien en Allemagne qu'aux États-Unis[36]. D'autre part, elle résulte d'un accès facilité aux films, qui ont été restaurés et sont aujourd'hui disponibles en DVD et même régulièrement diffusés sur *Arte* ou lors de festivals et de rétrospectives, en Allemagne comme à l'étranger. Qui plus est, l'attention portée à *Metropolis* s'est même vu ravivée par la découverte en 2008 d'une version du film dans son métrage d'origine au *Museo del Cine* de Buenos Aires en

---

[35] Marianne De Fleury & Laurent Mannoni, « Les films doivent être des dessins doués de vie », dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection* Bernard, Eisenschitz et al., *op. cit.*, p. 10-13, p. 11-12.

[36] Le premier film tourné par Murnau aux États-Unis est *Sunrise* (*L'Aurore*, 1927), qui sera suivi de *Four Devils*, *City Girl* et *Tabu* avant le décès du réalisateur en 1931. Après son immigration en 1933 et un film réalisé en France (*Liliom*, 1934), Fritz Lang fait carrière aux États-Unis, où il réalise une vingtaine de films.

Argentine, par la restauration du film qui s'en est suivie ainsi que par l'exposition que lui ont consacré les Cinémathèques allemandes et françaises, respectivement en 2009-2010 et en 2011-2012. Mis à part *Caligari*, les films du corpus expressionniste restreint sont nettement plus difficiles d'accès. Leur (non-)existence matérielle conditionne en partie leur marginalité : *Das Haus zum Mond* est actuellement considéré comme perdu, *Von Morgens Bis Mitternachts* a été retrouvé tardivement et édité en DVD en 2010 seulement, G*enuine* doit se contenter du statut de bonus d'une édition DVD de *Caligari*, *Torgus*, dont les copies dans les archives sont rares, n'existe pas en DVD, et enfin, il n'existe qu'une édition DVD américaine de *Raskolnikow* ainsi que de *Das Wachsfigurenkabinett*.

Le statut paradoxal de *Metropolis* et de *Nosferatu* comme chefs de file – aux yeux du grand public – d'un genre dont ils ne sont pas emblématiques semble en fin de compte traduire leur caractère exceptionnel, au sens d'exception à la norme. *Metropolis*, superproduction des célèbres studios allemands de Babelsberg, est en fait un film de science-fiction, et appartient donc à un « fantastique d'institution[37] », selon la classification de Roger Caillois, alors que les films du corpus expressionniste restreint semblent appartenir au fantastique plus insidieux que Caillois définit comme le fantastique authentique, et qui se manifeste à partir d'une situation initiale vraisemblable qui correspond à l'univers familier du lecteur ou spectateur. Le fantastique de *Metropolis* esquisse donc un pendant de l'expressionnisme, celui de la science-fiction, également exploité dans *Algol* de Hans Werckmeister, qui mêle réalisme et expressionnisme autour d'une histoire de créature extra-terrestre diabolique. Dans *Metropolis*, cette dimension s'exprime dans des décors de studios qui correspondent davantage à une composition architecturale que picturale, un trait typique du cinéma monumental de Fritz Lang.

Au sein même de l'espace de *Metropolis* se dessine en revanche un territoire de la marge qui s'éloigne de cette esthétique et qui est en partie à l'origine de la confusion autour du rattachement générique de ce long-métrage. Il s'agit d'enclaves expressionnistes qui échappent à la modernité de la métropole. Premièrement, force est de mentionner les catacombes dans lesquelles les ouvriers se rassemblent autour de leur prêtresse Maria, vestiges souterrains d'un temps archaïque. Ces galeries sombres et jonchées d'ossements sont propices aux jeux d'ombres et de lumière, qui traduisent la menace et la peur dans la célèbre séquence où Maria est poursuivie et finalement capturée par l'inventeur Rotwang, dont l'intention est de créer un robot à son image. Les deux autres vestiges expressionnistes sont liés au personnage de l'inventeur : il y a d'abord sa demeure biscornue et flanquée de deux gratte-ciel contrastifs, « une étrange maison oubliée par les siècles », comme la décrit un carton du film. Enfin, n'oublions pas le lieu de sa seconde course-poursuite de Maria, une reprise amplifiée de la première, puisqu'elle a lieu dans et sur le toit d'une cathédrale gothique. La variation

---

[37] Roger Caillois, « Au cœur du fantastique », dans *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie*, Paris, Gallimard, Collection Idées, (1è éd. 1965) 1976, p. 69-192, p. 73.

consiste à ce que cette fois-ci Freder parvient à intervenir à temps et à provoquer littéralement la chute du personnage à la fin du film (il tombe du toit de la cathédrale). Ces espaces marginaux au sein de la structure moderne de la mégalopole sont donc tous liés au personnage de Rotwang. Par ce choix esthétique, Fritz Lang en fait une figure de la marginalité dans la lignée de ses ancêtres expressionnistes, et une nouvelle représentation de l'artiste, dont la création artistique prend la forme d'une créature artificielle.

À la différence de *Metropolis*, *Nosferatu*, première adaptation du roman *Dracula* (1897) de Bram Stoker et par-là l'un des tout premiers films de vampire de l'histoire du cinéma, présente bien le basculement de la réalité quotidienne vraisemblable de la situation initiale à Wisborg dans l'étrange et le fantastique des Carpathes et du château du mystérieux comte Orlok. Le film présente certains des principes normatifs du genre définis précédemment, tels que la présence d'une créature diabolique, le comte Orlok ou plutôt le vampire Nosferatu, ou encore le recours à l'ombre portée comme figuration de la menace. Mais il ne réunit jamais tous les principes normatifs du genre que nous avons tenté d'établir précédemment, notamment au niveau des décors, définis comme l'un des critères distinctifs essentiels du genre expressionniste. Comme évoqué précédemment, *Nosferatu* a été filmé dans des décors réels, il s'agit partiellement de prises de vues filmées en extérieur et non d'un tournage réalisé en studio. Ce choix est le résultat d'un parti pris esthétique quasi naturaliste de Murnau et de ses collaborateurs artistiques qui ont choisi de créer la *Stimmung* angoissante du film par le recours à des tableaux angoissants de la nature, comme l'hyène, les chevaux nerveux et les flancs de montagnes escarpés. Si par certains aspects *Nosferatu* pourrait donc être rattaché au corpus expressionniste, il doit en être écarté par d'autres. En fait, *Nosferatu* apparaît comme le film de la frontière par excellence, d'un point de vue aussi bien esthétique que thématique.

Jean-Louis Leutrat l'analyse en ce sens dans son ouvrage intitulé *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*[38]. Tout d'abord, la créature fantastique du vampire matérialise en son sein une double frontière. Elle est un mort-vivant, oxymore qui traduit sa position marginale d'un être entre la vie et la mort :

> Il [le vampire] est l'être qui a aboli la frontière primordiale qui sépare la vie du néant ; il a aboli une autre frontière, celle qui fait la limite entre l'humain et l'animal […] La frontière ontologique se double d'une frontière géographique, celle qui figure sur les cartes et qui est matérialisée par la forêt : Dracula habite le pays au-delà de la forêt. Cette frontière est une barrière et un lieu de passage. La fiction de beaucoup de récits fantastiques nécessite deux pôles géographiques, ou deux « côtés », pour les faire se rejoindre, se superposer stéréoscopiquement à la fin. Topographiquement, le récit vampirique […] comporte un ici et un ailleurs, un monde familier et un autre qui est étrange, inquiétant, un monde contemporain, « moderne » et un univers archaïque, régressif. […] La notion de frontière est donc fondamentale dans l'organisation de l'espace de ces récits, qu'ils soient des œuvres littéraires ou cinématographiques. Sans frontière, sans limite, pas de fascination de l'Autre,

[38] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1995, p. 58-61.

> pas de transgression non plus. Toute topographie « fantastique » comporte un domaine dont il ne faut pas s'approcher, un territoire tabou dans lequel pénétrer entraîne les pires désagréments. Il est aisé de faire de la frontière le substitut de tout passage d'un état à un autre, d'un intérieur vers un extérieur (ou l'inverse), de la raison vers la folie[39].

Dans son organisation de l'espace, *Nosferatu* présente donc la double composante du crédible et de l'étrange définie par Vincent Pinel au sujet du genre fantastique[40] et que l'on retrouve dans le cinéma expressionniste, qui serait alors un sous-genre du cinéma fantastique. La notion de frontière et le franchissement fatidique de celle-ci déterminent l'organisation de l'espace de ces films. À la frontière entre le crédible et l'étrange, matérialisée par la frontière géographique de la forêt et du pont, *Nosferatu* présente un personnage de vampire ayant aboli en sa personne une double frontière. À travers son esthétique à la frontière de l'expressionnisme et d'une autre forme plus naturaliste de fantastique, c'est finalement un film qui délimite également la frontière d'une norme esthétique et d'un corpus expressionniste.

En fin de compte, l'étiquette « expressionniste » est empruntée à la peinture par la critique pour l'appliquer au cinéma afin de nommer la nouveauté fulgurante introduite par *Caligari* à l'écran. Elle apparaît alors comme un déplacement efficace pour rendre compte de la composition picturale des plans expressionnistes. Mais elle entretient paradoxalement aussi la confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme, lorsqu'elle est employée pour désigner une force d'expression que l'on retrouve dans des œuvres d'autres courants, pays ou époques, et qui caractérise aussi bien *Nosferatu* de Murnau que *Metropolis* de Fritz Lang, deux réalisateurs qui n'appartiennent pourtant pas à l'expressionnisme. Ce qui fait l'importance de la prise en compte de *Metropolis* et de *Nosferatu* ou d'autres films à la lisière du corpus restreint de films expressionnistes et qui justifie de leur redonner une place autre que celle d'« intrus » dans un corpus qui ne pourrait les accueillir, c'est qu'ils permettent de mieux cerner et délimiter ce qui serait l'esthétique représentative du cinéma expressionniste. Une « profession de foi » en faveur d'un critère arbitraire serait en effet excessive et inadéquate, puisque que toute frontière peut être déformée ou dépassée. Une frontière donne une forme : une frontière géographique dessine la forme d'un territoire, une frontière ontologique celle d'un être, et une frontière esthétique la forme d'un corpus d'œuvres représentatives d'un genre, passage obligé pour qui souhaiterait l'étudier. Éviter une approche trop rigide permet finalement de rendre compte du fait qu'il y a comme un air de famille qui lie entre eux un nombre bien plus important de films allemands que ceux du corpus expressionniste restreint, qui s'imposent avant tout à l'œil. *Metropolis* et *Nosferatu*, loin d'être des intrus à écarter impérativement, sont somme toute des voisins du territoire expressionniste, dans lequel ils ont puisé certaines des forces qui les nourrissent.

---

39 Voir Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit*., p. 58-59.

40 Vincent Pinel, (2000) : *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse-Bordas/HER, p. 102.

## Bibliographie

BALÁZS Béla, *Der sichtbare Mensch*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

CAILLOIS Roger, « Au cœur du fantastique », dans *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie*, Paris, Gallimard, Collection Idées, (1e éd. 1965) 1976, p. 69-192.

COURTADE Francis, « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », dans *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Hurst Heike & Gassen Heiner (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 91-102.

__, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984.

DE FLEURY Marianne & MANNONI Laurent, « Les films doivent être des dessins doués de vie », dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Eisenschitz Bernard, Elsaesser Thomas, De Fleury Marianne, Mannoni Laurent & Robinson David (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 10-13.

EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand*, Domont, Armand Colin, (1e éd. 1999) 2011.

EISNER Lotte, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Édition Eric Losfeld, Le Terrain Vague, (1e éd. 1952) 1981.

ELSAESSER Thomas, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », Ariel Marini (trad.) dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Eisenschitz Bernard, Elsaesser Thomas, De Fleury Marianne, Mannoni Laurent & Robinson David (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 41-51.

KAES Anton, « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », dans *Geschichte des deutschen Films*, Jacobsen Wolfgang, Kaes Anton & Prinzler Hans Helmut (éd.), Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2004, p. 39-100.

KASTEN Jürgen, *Der Expressionistische Film*, Münster, MAkS Publikationen, 1990.

KESSLER Frank, « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 59-74.

__, *Le cinéma expressionniste allemand. Une exposition de la Bibliothèque du film*, Paris, Cinémathèque française, 2007. [En ligne, Url : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/origines1.php

__, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

KRACAUER Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1e éd. américaine 1947, 1e éd. allemande 1958) 1984.

__, « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », *Basler National-Zeitung*, 2.5.1939, repoduit dans Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1è éd. américaine 1947, 1è éd. allemande 1958) 1984, p. 578-582.

KURTZ Rudolf, *Expressionismus und Film*, Zürich, Chronos Verlag, (1e éd. 1926) 2007.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.

MEYRINK Gustav, *Das Wachsfigurenkabinett. Sonderbare Geschichten*, München, Langen Müller, (1e éd. 1908) 1989.

__, *Der Golem*, Leipzig, Kiepenheuer, (1e éd. 1915) 1983.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québéc, Éditions Fides, 2007.

SALT Barry, « From Caligari to who ? », *Sight and Sound*, Vol. 48, Spring 1979, p. 119-123.

SIETY Emmanuel, « Quel "isme" pour Murnau ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 89-102.

## Sources (revues cinématographiques de 1920)

FLÜGGEN Christian, « Das Kabinet [sic] des Dr. Caligari », *Deutsche Lichtspielzeitung* n° 12-13, 27.03.1920.

P. l., « Das Kabinett des Dr. Caligari », *Der Film* n° 9, 28.02.1920.

## Filmographie

BOESE Carl & WEGENER Paul, *Der Golem* (*Le Golem*), Allemagne, 1920.

GRUNE Karl, *Die Straße* (*La Rue*), Allemagne, 1923.

KOBE Hanns, *Torgus* (*Torgus*), Allemagne, 1921.

LANG Fritz, *Metropolis* (*Metropolis*), Allemagne, 1927.

__, Die *Nibelungen* (*Les Nibelungen*), Allemagne, 1924.

__, *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Docteur Mabuse le joueur*), Allemagne, 1922.

LENI Paul, Das *Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire*), Allemagne, 1924.

MARTIN Karlheinz, *Das Haus zum Mond* (*La Maison lunaire*), Allemagne, 1921.

__, *Von Morgens Bis Mitternachts* (*De L'Aube à minuit*), Allemagne, 1920.

MURNAU Friedrich Wilhelm, *Faust* (*Faust*), Allemagne, 1926.

__, *Der Letzte Mann* (*Le Dernier des Hommes*), Allemagne, 1924.

__, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le vampire*), Allemagne, 1922.

WERCKMEISTER Hans, *Algol. Eine Tragödie der Macht* (*Algol. La Tragédie du pouvoir*), Allemagne, 1920.

WIENE Robert, *Raskolnikow* (*Raskolnikoff*), Allemagne, 1923.

__, *Genuine* (*Genuine*), Allemagne, 1920.

__, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, (*Le Cabinet du docteur Caligari*), Allemagne, 1920.

# La dissonance en peinture.
# Étude d'un déplacement catégoriel à partir de l'œuvre picturale de Kandinsky et de Schoenberg avant 1914

Patrick DAVOINE

*Université Lumière Lyon 2 – LCE*

Le 21 décembre 1908 eut lieu la création du *Quatuor n° 2* op. 10 de Arnold Schoenberg à Vienne dans la salle Bösendorfer, et pour la première fois dans son œuvre – et dans l'histoire de la musique – la musique s'est faite atonale[1]. Reposant en partie sur la mise en sons de poèmes extraits du recueil *Der siebente Ring*[2] du poète allemand Stefan George, le quatuor fait effectivement entendre des phénomènes sonores littéralement inouïs qui traduisent l'affranchissement des règles usuelles de la composition tonale et du principe de consonance[3]. Les effets dissonants qui en résultent – jusque-là utilisés en musique comme des éléments transitoires appelés à une résolution consonante – font dès lors figure de paramètre de création assumé et de vecteur d'une nouvelle approche de l'harmonie. La dissonance libérée du cadre tonal connaît ainsi une amorce d'émancipation, laquelle sera exprimée plus nettement par Schoenberg lui-même dans son *Traité d'harmonie* (publié à Vienne en 1911) à travers une formule qui est certes restée célèbre, mais qui, en réalité, se situe en conclusion, à la marge-même de cet ouvrage dont la portée est avant toute chose pédagogique[4].

Autour des années 1910, c'est une seconde forme d'émancipation, peut-on dire, que connaîtra la dissonance en se déplaçant de la sphère musicale vers la sphère picturale, et relativement à la question du déplacement, un tel phénomène ne fait bien sûr que suggérer à nouveau l'existence d'une porosité entre les frontières artistiques, ce qui en ce début de XX^e^ siècle est loin d'être une

---

1 Dans l'œuvre de Schoenberg, ce quatuor marque la fin de la période tonale et le passage à l'atonalité.

2 Stefan George, *Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 6/7: Der siebente Ring*, [1907], Klett-Cotta, Stuttgart, 2013.

3 Les deux premiers mouvements s'inspirent de vers tirés du recueil poétique. Dans les 3^e^ et 4^e^ mouvements, Schoenberg adjoint aux quatre instruments à cordes une ligne vocale de soprano sur les vers des poèmes *Litanei* (Litanie) et *Entrückung* (Transport). Dans ce dernier poème, le thème de la libération des attaches terrestres trouve son pendant musical dans l'affranchissement des chaînes de la tonalité.

4 Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, [1911], Paris, J.-C. Lattès, 1983.

nouveauté. En guise d'exemple, nous pourrions citer ce tableau de Franz von Stuck peint en 1910 dont le titre *Dissonanz* laisse peu de place à l'équivoque : le peintre s'emploie à traiter la notion musicale sur le mode thématique et choisit pour ce faire de représenter une scène plutôt cocasse où l'exécution musicale d'un flûtiste – un jeune Pan joufflu – contraint le faune qui l'accompagne à se boucher les oreilles, ce dernier manifestant en outre à travers une crispation de tout son corps le désagrément causé par des sons apparemment inaudibles. Le peintre semble ici s'amuser à briser le pouvoir de séduction musicale du jeune Pan en mettant en scène sa maladresse tout enfantine. L'on comprend en réalité que le morceau joué n'est finalement pas dissonant en soi, mais qu'il est tout bonnement mal exécuté. Ainsi, le traitement thématique et figuratif de la notion de dissonance renvoie ici davantage à un principe d'illustration d'une donnée acoustique qu'à celui de traduction, voire de transposition dans le langage pictural d'un paramètre constitutif de l'esthétique musicale moderne.

C'est justement là que se situe le cœur du problème et de notre questionnement. S'il est vrai que la notion de dissonance connaît une relative expansion dans les disciplines artistiques extra-musicales sous l'influence d'une nouvelle esthétique dite « expressionniste », la peinture de l'avant-garde moderne (*klassische Moderne*) réalise-t-elle pour autant un geste compositionnel équivalent à celui qui existe en musique[5] ? Il s'agit en effet d'interroger la capacité de la peinture de cette époque à « faire voir » la dissonance[6] en mettant en pratique le paradigme novateur issu de la sphère musicale et en réalisant ainsi une véritable analogie musico-picturale de type intermédial.

C'est au croisement des études comparatistes et des études germaniques que nous allons situer notre propos en étudiant l'œuvre picturale des doubles talents que sont le « peintre-musicien[7] » Wassily Kandinsky (1866-1944) et le « compositeur-peintre[8] » Arnold Schoenberg (1874-1951). La référence à ces deux artistes doit nous aider à situer la notion de dissonance dans le contexte artistique musical et pictural des années 1910 en montrant qu'elle devient un véritable paradigme créateur sous l'impulsion à la fois d'Arnold Schoenberg qui réfléchit à « l'émancipation de la dissonance » dans son *Traité d'harmonie*, tout en la mettant en œuvre dans sa musique, et de Wassily Kandinsky dans son

---

[5] Rappelons que dans leur quête d'abstraction les peintres de cette époque, et en particulier Kandinsky, cherchent à fonder une théorie des couleurs et des formes en se tournant vers le modèle musical.

[6] Au sens figuré, la dissonance en peinture existe en tant que notion esthétique, elle désigne des couleurs qui « s'harmonisent mal entre elles et dont on peut dire qu'elles détonnent ». Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 54.

[7] Même si Kandinsky n'est pas véritablement considéré comme un double talent, nous forgeons volontairement cette expression afin d'établir un rapport de symétrie avec Schoenberg. Kandinsky n'a certes pas composé de musique, mais l'on sait qu'il jouait du violoncelle et que la musique représentait une dimension prégnante de son rapport à la création picturale du fait de sa tendance synesthésique.

[8] De 1908 à 1914, Schoenberg peint un grand nombre d'œuvres quasiment mono-thématiques intitulées *Visions*, *Regards*, *Autoportraits*. Ces œuvres sont consultables sur le site du Centre Schoenberg [En ligne, Url : http://www.Schoenberg .at/index.php/de/Schoenberg /bildnerischeswerk] (consulté le 15 mars 2016).

ouvrage théorique *Du Spirituel dans l'art* (1912) où de nombreux emprunts à la terminologie musicale lui servent à construire son discours à la fois esthétique et pratique sur l'avènement de la peinture abstraite. De plus, ce franchissement d'un art vers l'autre qui s'opère chez Kandinsky trouve en quelque sorte son pendant chez Schoenberg, lequel mène de front avec la composition musicale une activité de peintre entre 1908 et 1914.

Au cours de cet exposé, le synchronisme entre les deux artistes – situé sur le plan de la réflexion théorique et du dépassement des frontières artistiques – sera d'abord l'occasion d'approcher les fondements théoriques du principe de « nouvelle harmonie » avant d'entrer dans l'analyse des modes de formulation picturale de la dissonance à partir du tableau de Kandinsky intitulé *Composition VI* (1913). Chez Schoenberg, en revanche, la question d'une manifestation picturale de la dissonance pose véritablement problème : est-on en effet forcément en droit de voir transposé dans la peinture du double talent les principes musicaux qui fondent son travail de compositeur ? Dans un second temps, c'est le recours à la notion de dissonance dans le discours sur l'art – sur le versant de la réception – que nous tâcherons de mettre en lumière. Nous tenterons d'évaluer si le recours à la « dissonance » par les commentateurs de l'œuvre picturale de Kandinsky et de Schoenberg relève ou non d'un abus de langage. Il s'agira dès lors de s'interroger sur la dimension opératoire de cette notion oscillant entre outil métaphorique et réel outil explicatif.

## La dissonance ou le principe de « nouvelle harmonie »

### *Convergences théoriques entre Schoenberg et Kandinsky*

La dissonance a ceci de particulier qu'elle est, encore aujourd'hui, associée à l'expérience esthétique de la disharmonie, du déséquilibre, voire du contraire-même de la musique. Sur le plan musical justement, elle a pendant longtemps été définie comme un passage transitoire obligé de trouver sa résolution dans la consonance[9]. Ces deux pôles musicaux – consonance et dissonance – sont par ailleurs connus de tous les compositeurs qui, au sein de cette dualité, ont utilisé ponctuellement la dissonance à des fins expressives ou symboliques. Mais au début du XXe siècle, à la suite de l'héritage wagnérien, le recours à la dissonance s'est amplifié au point de devenir un authentique paradigme de création, celui notamment des compositeurs de la seconde École de Vienne (Schoenberg, Webern, Berg)[10]. Et si certains ont pu parler d'effet de 'contamination' de la musique vers les autres sphères artistiques, en réalité il est davantage question

[9] Il faudra attendre le XXe siècle pour voir la dissonance s'émanciper de cette nécessité d'une résolution consonante.

[10] Ils n'étaient en fait pas les seuls à ne plus composer selon les règles fonctionnelles de la tonalité : des contemporains tels que Scriabine, Stravinsky ou encore Debussy avaient recours, dans des styles différents, à des systèmes autres que le l'harmonie tonale. Voir Maxime Tortelier, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de la perception », Portail musique de l'EHESS, 2006, p. 2 [En ligne, Url : http://www.musique.ehess.fr/document.php?id=183] (consulté le 16 mars 2016).

d'un synchronisme représenté par les figures de Schoenberg et de Kandinsky dont la communauté de pensée étonne tant elle est claire. C'est ce synchronisme qu'il est intéressant de souligner car à travers lui s'exprime une tendance commune aux arts à formuler une nouvelle esthétique, celle de la dissonance. À ce titre, nous allons tâcher de présenter les apports théoriques du compositeur et du peintre et de voir en quoi ils se font écho l'un l'autre.

Dans le langage musical pensé par Schoenberg, l'opposition entre consonance et dissonance est supprimée au profit d'une égalité, la dissonance devenant dès lors aussi acceptable que la consonance. Dans l'esprit du compositeur-théoricien rédigeant son *Traité d'harmonie*, cette volonté de rendre la dissonance aussi intelligible que la consonance réside dans une compréhension novatrice où la différence entre les deux n'est pas de nature essentielle mais graduelle. Cette esthétique musicale a cela de novateur qu'elle revendique désormais l'usage d'associations de notes au sein d'accords aussi bien durs qu'harmonieux pour créer de la beauté. Mais que l'on ne se méprenne pas, car la démarche du théoricien autrichien n'est pas de révolutionner la musique en souhaitant imposer la dissonance au détriment de la consonance. Son objectif est d'explorer de nouvelles contrées musicales en faisant de « l'élargissement de la tonalité le point nodal du *Traité d'harmonie*[11] ». Pour le dire différemment, la notion d'atonalité doit être comprise comme le prolongement logique du système tonal, de sorte que les accords peuvent connaître de nouveaux contextes d'utilisation moins contraints par le cadre fixe de la tonalité. Chez Schoenberg, l'accord dissonant n'est pas une 'conquête' immédiatement acquise mais résulte d'un processus progressif décrit en trois temps :

> Schoenberg emploie le terme 'émancipation' car il conçoit l'évolution des dissonances comme une conquête d'autonomie : au départ, elles doivent être préparées puis résolues. Puis la nécessité de préparation s'estompe : on peut ainsi « attaquer » les septièmes, puis les neuvièmes etc. Enfin, avec Schoenberg, la nécessité de résolution est supprimée, et l'accord dissonant devient un « agrégat autonome », une « structure en soi »[12].

Cette « structure en soi » émancipée s'apparente dès lors à un enrichissement musical et non plus à un « accident » venant perturber l'harmonie.

Dans la sphère picturale, Kandinsky envisage au même moment la possibilité de créer une harmonie de la dissonance, et fonde sa théorie sur le langage pictural lui-même sans chercher à transposer les unités musicales en peinture. Son discours connaît une double orientation portant d'une part sur le rapport entre la forme et la couleur :

---

[11] Matthieu Favrot, « Le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales, Arnold Schoenberg*, n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 398.

[12] Maxime Tortelier, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de perception », *op. cit.*, p. 13.

> Il est cependant bien évident que la discordance entre la forme et la couleur ne doit pas être considérée comme quelque chose d'« inharmonieux », mais au contraire comme une nouvelle possibilité et donc, également, une harmonie[13].

Et d'autre part, sur l'usage de la couleur :

> Les juxtapositions « permises », « interdites », le choc des différentes couleurs, la prédominance de l'une sur l'autre, de l'une sur plusieurs, la mise en évidence de l'une par l'autre, la précision d'une tache colorée, la solution unilatérale ou multilatérale, la limitation par une limite que dresse le dessin à l'étalement de la tache colorée, le débordement de cette tache au-delà de cette limite, les pénétrations, les limites strictes, etc., s'ouvrent sur une série de possibilités purement picturales (= colorées) qui se perd à l'infini[14].

Une brève analyse du langage qu'emploie le peintre suffit à confirmer qu'il existe un référent implicite à la musique puisque des mots tels que « juxtapositions permises », « juxtapositions interdites », « choc des couleurs » semblent en effet correspondre terme à terme aux règles de l'harmonie classique – ce qui est permis étant la consonance, ce qui est interdit étant la dissonance.

Bien qu'ils argumentent dans un langage relatif à leur propre domaine de création, Schoenberg et Kandinsky se rejoignent cependant sur une vision de l'art qui inclut une forme d'historicité portée par la notion de « possibilité ». Dans leur esprit, ce qui paraît aujourd'hui dissonant n'est rien d'autre que la consonance de demain :

> Plus tard, après de longs cheminements, l'art actuel parviendra peut-être à l'épanouissement, à la perfection que connaissent toutes les grandes époques, et l'on s'apercevra alors que notre cacophonie, que notre disharmonie ou absence d'harmonie est l'harmonie de notre époque […][15].

### *La promotion de la dissonance dans le* Blaue Reiter

La connaissance des développements théoriques consacrés à la formulation d'une harmonie nouvelle reposant sur l'acceptation de la dissonance seraient incomplets si l'on ne mentionnait pas ceux que comporte l'almanach du *Blaue Reiter* (« Le Cavalier bleu »). Cet ensemble éditorial composite projeté dès 1911 par Kandinsky et reposant sur le principe de collaboration interartistique s'avère en effet être un espace de promotion de la dissonance qui vient renforcer l'idée de rupture avec la tradition ainsi que le travail de renouvellement des idées.

Nous irons au plus près de deux textes en particulier publiés dans l'almanach et qui peuvent être rapprochés du fait d'une argumentation commune centrée autour de la musique : *De l'anarchie dans la musique*[16] de Thomas von

---

[13] Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 117.

[14] *Ibid.*, p. 171.

[15] *Ibid.*, p. 137-138 (en particulier la note de bas de page n° 2).

[16] Thomas von Hartmann, « De l'anarchie en musique », dans Wassily Kandinsky, Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter*. *Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit.

Hartmann et *La musique libre*[17] de Nicolaï Koulbin. Ces deux essais constituent à nos yeux de petits manifestes dont la portée ne doit pas être sous-estimée car ils éclairent de manière significative la défense d'une vision novatrice des principes musicaux émergeant simultanément dans le sillage de la musique de Schoenberg. Plus précisément, c'est la promotion des nouvelles possibilités en jeu à travers la réévaluation de la dissonance qui relie ces deux textes et qui situe la contribution théorique musicale du *Blaue Reiter* dans un mélocentrisme[18] avant-gardiste. Il convient dès lors de souligner dans quelle mesure l'argumentation qui sous-tend ces deux textes participe de la délimitation idéelle d'une musique tournée vers « l'avenir », pour reprendre cette formule très souvent employée par Kandinsky lui-même[19]. Dans le développement qui suit, nous proposons de réaliser un commentaire de texte comparé afin d'en dégager les éléments saillants et de mettre en lumière un réseau d'idées dont on pourra constater qu'il fait subtilement écho au langage qu'emploie Kandinsky. Nous relèverons tout d'abord que le titre de ces deux textes fait directement référence à une forme plus ou moins connotée d'affranchissement : chez Hartmann prévaut l'anarchie, chez Koulbin la liberté. Cela revient à présenter l'émancipation de la nouvelle musique vis-à-vis des règles des époques antérieures comme un progrès bâtisseur d'avenir, gage de renouveau.

« Les lois extérieures n'existent pas », voilà comment Hartmann débute son texte. En vertu de cet axiome, qui assone bien avec la revendication d'une « nécessité intérieure » exprimée par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art*, le compositeur est légitimement amené à se dégager des théories musicales et à ressentir le besoin, s'il suit son intuition intérieure, d'utiliser des sons selon une combinaison à coup sûr peu orthodoxe – comprenons : 'que la théorie actuelle qualifie de cacophonie'. Hartmann poursuit son propos en introduisant un second axiome. Cette nouvelle loi créatrice, selon laquelle la beauté d'une œuvre est uniquement garantie par « la correspondance des moyens d'expression avec la nécessité intérieure », s'accorde-t-elle avec les lois de nos sens ? En posant cette question, il veut souligner la relativité des lois auditives, celles qui à certaines époques faisaient passer les sixtes et les tierces pour des « dissonances

Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 148-154. Thomas von Hartmann fut un compositeur, pianiste et peintre russe (1885-1956). Il eut avec Kandinsky un intense échange d'idées et fut chargé par ce dernier de la composition de la partie musicale de « La Sonorité jaune » (*Der gelbe Klang*, 1912).

[17] Nicolaï Koulbin, « La musique libre », dans *ibid*., p. 185-191. Nicolaï Koulbin (1868-1917) fut un médecin et professeur russe à l'Académie de médecine militaire de Saint-Pétersbourg. Il fut également dessinateur, peintre, musicien et mécène des artistes d'avant-garde.

[18] Le mélocentrisme définit l'inclination d'une époque à élever la musique au rang d'art-modèle. L'expression est empruntée à Timothée Picard dans son article « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », dans Claude Coste (dir.), *Recherches & Travaux : La haine de la musique*, n° 78, Grenoble, Université Stendhal, 2011, p. 13-35.

[19] Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 89 : « La musique de Schoenberg nous introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques mais *purement spirituelles*. Ici commence la "musique de l'avenir" ».

interdites ». Et en parfaite concordance avec la pensée de Kandinsky, il déclare que « ce qui parut faux au musicien de jadis est harmonie pour l'oreille contemporaine ». Il faut ainsi comprendre que le développement musical de chaque époque n'a fait que redéfinir cette adéquation entre fait musical et acceptation auditive. Hartmann reconnaît qu'à l'époque où il rédige son texte, celle-ci « ne connaît pas intégralement les lois de notre oreille, [et que] ceci [est] prouvé par l'incertitude totale de la théorie musicale relative aux nouveaux accords créés au cours des dix dernières années ».

L'idée d'une « musique libre » défendue par Nicolaï Koulbin fait quant à elle l'objet d'une conceptualisation légèrement différente puisqu'elle prend son point de départ dans une comparaison avec la musique de la nature présentée comme « libre dans le choix de ses sons ». Cependant, le choix de ces sons se confond sous la plume de Koulbin avec des choix d'intervalles réduits, voire très réduits et semblables à ceux du rossignol, qui « ne se limitent pas aux tons et aux demi-tons » si bien que l'artiste de la musique libre est en cela amené à utiliser les quarts et les huitièmes de ton. Koulbin imagine même que l'artiste puisse se défaire des notes et « utiliser n'importe quels intervalles, par exemple le tiers ou le treizième de ton ». À travers cet élargissement des possibilités musicales, Koulbin entrevoit l'avènement de plusieurs « avantages »[20] :

> Nouvelle délectation de l'assemblage inhabituel des sons.
> Nouvelle harmonie avec des accords nouveaux.
> Nouvelles dissonances avec des résolutions nouvelles.
> Nouvelles mélodies.

En somme, la musique libre, dont le principe est encore une fois de répondre au désir intérieur de l'artiste et non à une contrainte harmonique bâtie en dehors de lui, sera à même de supplanter la musique traditionnelle en offrant la possibilité d'exprimer une gamme beaucoup plus vaste de phénomènes sonores pour agir sur l'âme de l'auditeur, la musique libre participant ainsi d'une vision spirituelle de l'art.

C'est par le fait d'envisager la dissonance comme une nécessité et un progrès que Hartmann et Koulbin se rejoignent, mais Koulbin formule un projet ambitieux pour la dissonance en désignant une catégorie particulière qu'il appelle les « dissonances étroites », c'est-à-dire ces « combinaisons de sons voisines de la gamme, qui ne se distinguent que par un quart de ton ou même par un écart plus réduit ». L'utilité de telles dissonances étroites, si elle est d'abord envisagée dans le domaine strictement sonore, peut dépasser ce cadre et s'exprimer dans une perspective synesthésique avec les couleurs, touchant là à des enjeux artistiques imprégnant l'époque :

> La vibration des liaisons étroites, leur mouvement, leur jeu varié donnent plus aisément la possibilité de représenter la lumière, les couleurs et tout ce qui est vivant, que la musique traditionnelle. Il est de même plus facile de réaliser une

[20] Nicolaï Koulbin, « La musique libre », dans *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*, *op. cit.*, p. 186.

> atmosphère lyrique. […] Par des liaisons étroites, on crée aussi des images musicales, constituées de surfaces colorées particulières qui s'amalgament en une harmonie mouvante, semblable à la peinture nouvelle[21].

Un pont est donc jeté entre la musique nouvelle et la peinture nouvelle, mais l'on pourra s'interroger sur la dimension opératoire d'une telle thèse. Chez Koulbin comme chez Hartmann de manière générale, le discours semble l'emporter sur la connaissance précise des phénomènes. La musique est en effet observée comme pur objet scientifique en évacuant tout exemple existant de la production musicale. Rappelons pourtant qu'en 1912 Schoenberg est déjà engagé sur la voie de la musique atonale et que jamais il n'y est fait allusion de la part des deux théoriciens.

## Possibilités d'une reformulation picturale de la dissonance

Le peintre Franz Marc fut sans le savoir le premier commentateur de Kandinsky à évoquer sa perception du pictural grâce à des catégories musicales. En effet, c'est en des termes relatifs à la musique de Schoenberg que Franz Marc relate à August Macke son expérience visuelle dans une lettre datée du 14 janvier 1911 :

> Peux-tu imaginer une musique dans laquelle la tonalité est parfaitement suspendue ? Je ne pouvais m'empêcher de penser à la grande *Composition* de Kandinsky qui lui non plus n'admet plus aucune trace de tonalité, et aussi aux 'taches bondissantes' de Kandinsky à l'écoute de cette musique où chaque son joué existe pour soi (une sorte de toile blanche entre les taches de couleur). Schoenberg part du principe que les notions de consonance et de dissonance n'existent absolument pas. Une soi-disant dissonance n'est qu'une consonance plus éloignée[22].

Marc envisage la possibilité de la dissonance en peinture à travers la convergence qu'il établit entre la musique de Schoenberg et un tableau de Kandinsky[23] : cette musique semble lui servir de révélateur du geste pictural de Kandinsky. Il s'agit d'un premier témoignage significatif car c'est celui d'un autre peintre, et parce qu'il passe justement par la musique il ne s'attache pas à décrire les éléments de manière figurative et ne cherche pas non plus à identifier

---

[21] *Ibid.*, p. 189. Nous soulignons rapidement qu'ici il ne s'agit pas des « images musicales » (*Klangbilder*) que l'on rencontre en poésie. L'expression allemande *musikalische Bilder*, dans le texte d'origine, exprime cette idée selon laquelle la musique peut tendre vers la production d'un phénomène de type visuel.

[22] Wolfgang Macke (Hg.), *August Macke/Franz Marc: Briefwechsel*, Köln, Du Mont Schauberg, 1964, p. 40 : « Kannst du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zulässt und auch an Kandinskys "springenden Flecken" bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weißer Leinwand zwischen den Farbflecken !). Schönberg geht vom Prinzip aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinandergehende Konsonanz ».

[23] Il s'agit très certainement de *Komposition II* (1910) que Marc a pu voir lors d'un exposition.

des liens entre des motifs : il relève simplement la possibilité pour la couleur, comme c'est le cas en musique, d'exister de manière autonome sans générer l'atomisation de l'œuvre.

Au-delà de sa portée historique, ce témoignage a l'intérêt d'introduire le thème de la simultanéité et des convergences interartistiques, sur le plan de la création, entre les inovations artistiques de Schoenberg et celles de Kandinsky : les problématiques de la gestion tonale et du rapport d'analogie notes-taches de couleur y sont ici clairement exprimées. Notre propos a, en revanche, pour objectif de questionner les possibilités de l'existence extra-musicale de la dissonance. Nous étudierons tout d'abord une *Composition* de Kandinsky, puis une série de quatre « Regards » de Schoenberg.

### *Analyse des procédés visuels chez Kandinsky et chez Schoenberg*

Le texte *Regards sur le passé*, publié en 1913 et dans lequel Kandinsky revient sur son enfance et sur la genèse de son amour pour la peinture et la couleur, contient une analyse de son tableau *Komposition VI* réalisé la même année. Nous trouvons là sous la plume du peintre un témoignage explicatif de la structure interne de cette toile. Et tandis qu'il est communément admis qu'elle tire son intérêt – presque mystérieux – de ses nombreux signes picturaux et de sa densité chromatique, il est étrange que la réception[24] omette de mentionner son organisation en plusieurs centres ainsi que l'explique le peintre lui-même (Figure 1) :

> Dans ce tableau, on voit deux centres. À gauche, le centre délicat, rose, légèrement estompé, avec au milieu des lignes faibles et incertaines. À droite (un peu plus haut que celui de gauche) le deuxième, plus grossier, rouge-bleu, légèrement détonnant, avec des lignes acérées quelque peu méchantes, fortes et très précises. Entre ces deux centres, le troisième (plus proche de celui de gauche), que l'on ne peut reconnaître pour centre que plus tard, mais qui est en définitive le centre principal. Ici, la couleur rose et blanche écume, si bien qu'elle me semble ne reposer ni sur la surface de la toile, ni sur une quelconque surface idéale. Elle est bien davantage suspendue dans les airs et semble environnée de vapeur […]. Ce 'quelque part' du centre principal détermine la résonance intérieure du tableau tout entier. J'ai travaillé à cet endroit jusqu'à ce qu'ait pris forme ce que j'avais d'abord obscurément souhaité, puis désiré de plus en plus clairement en mon for intérieur[25].

---

[24] Un exemple parmi d'autres : Thibaut Gress, « Le retrait de la lumière, libération de l'âme. À propos de la peinture de Kandinsky », dans *Esprit d'avant, Lumière*, n° 8, janvier 2010. [En ligne, Url : www.espritdavant.com] (consulté le 15 mars 2016).

[25] Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé : Et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1990.

*Figure 1 :* Wassily Kandinsky, *Komposition VI*, 1913
Huile sur toile, 195 x 300 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg
Photographie : The State Hermitage Museum, Vladimir Terebenin

En nous fiant aux propos du peintre, il est possible de se prêter au jeu de l'identification des trois centres dont il est question. Mais en quoi ces centres peuvent-ils avoir un lien avec la notion de dissonance ? Nous souhaitons faire référence ici à la thèse qu'a défendue une chercheuse américaine en histoire de l'art selon laquelle le recours au principe de dissonance, auquel Kandinsky adhère et qu'il considère comme un principe d'harmonie, peut s'évaluer à l'aune du discours théorique schoenbergien dans la mesure où « *Komposition VI* se prête particulièrement bien à être vu à la lumière des théories de Kandinsky portant sur la composition tout en dissonances de la peinture abstraite et à la lumière des concepts de Schoenberg[26] ». La description des deux premiers centres, telle qu'elle est proposée par Kandinsky, et révélant la présence d'une structure cachée dans le tableau, pourrait en effet rappeler l'opposition traditionnelle entre consonance et dissonance qui règne en musique tonale. Conformément à cette opposition, l'on devrait s'attendre à ce que la dissonance se résolve en recréant à nouveau une zone de consonance. Mais le troisième centre dans *Komposition VI*, dont la présence ne semble pas réagir à ce fonctionnement traditionnel, se trouve en fait suspendu dans un « quelque part » qui n'est pas cette résolution

[26] Shannon M. Annis, « Kandinsky's dissonance and a Schoenberg ian view of *Composition VI* », University of South Florida, 2008, p. 39 : "*Composition VI* is particularly well suited to be viewed in light of Kandinsky's theories of dissonant composition for abstract painting and the relevance of Schoenbergian concepts. [En ligne, Url : http://scholarcommons.usf.edu/etd/122] (consulté le 15 mars 2016).

normalement attendue[27]. On se souvient alors que dans la pratique musicale de Schoenberg, l'accord dissonant parvient à devenir une « structure en soi » indépendante de toute nécessité de résolution de sorte que c'est bel et bien dans l'identification de ce troisième centre « flottant » que se joue une sorte de reformulation picturale de la dissonance musicale.

Après cette première incursion dans l'œuvre de Kandinsky, il convient à présent de nous pencher sur la production picturale de Schoenberg. Nous le ferons à l'aide d'un article consacré au compositeur-peintre peintre dans lequel Jean-Yves Bosseur livre une série de commentaires successifs portant sur ses œuvres visuelles qui, pour la plupart, ont été réalisées entre 1908 et 1911 et dont on peut d'emblée souligner « l'intense pouvoir émotif », « le fort ancrage dans l'esténtique expressionniste » et la « réduction de moyens tant sur le plan des thèmes évoqués, où domine de façon obsessionnelle, la saisie du regard, que sur celui de la technique des couleurs[28] ».

Selon une approche comparatiste, Bosseur identifie chez Schoenberg trois convergences en partant d'abord de la peinture (art second de Schoenberg) avant de se rapprocher de la musique (art premier). Il met premièrement en avant le fait que les débuts de la production picturale de Schoenberg sont concomitants des premières œuvres tendant vers une émancipation de la dissonance, parmi lesquelles le *Quatuor à cordes n° 2* de 1908. Sans en dire davantage sur les conditions du possible transfert de ce procédé musical, Bosseur déclare simplement qu'on « découvre sur le plan visuel une manière d'application de la dissonance[29] ». Il effectue un deuxième parallèle en affirmant que « le sentiment de la couleur […] est aussi bien présent dans son œuvre picturale que dans sa conception de l'orchestration, comme en témoigne le titre de la troisième pièce pour orchestre op. 16, *Farben*, et la dénomination qu'il choisit pour souligner les nouvelles fonctions du timbre à travers la *Klangfarbenmelodie*[30] ». Enfin, et c'est peut-être là le seul rapprochement subtil, car touchant véritablement à la description de la mise en forme du matériau artistique, Bosseur propose de considérer que « [l]es formes aux contours indéfinis que l'on discerne dans ses tableaux ne sont pas sans affinité avec son traitement des motifs mélodiques, dans les partitions de cette période, qui s'écartent de toute identification claire[31] ».

---

27 Shannon M. Annis, *op. cit.*, p. 41 : « [...] In an organization comparable to diatonic tonal compositions in music, one would expect an opposition of consonance and dissonance to resolve in a return to restful consonance. The third center, however, is not restful, but seething and suspended 'somewhere' other than the surface of the canvas ».

28 Jean-Yves Bosseur, « Schönberg peintre et musicien », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, *Arnold Schoenberg*, n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 324.

29 *Ibid.*, p. 324.

30 *Farben* signifie « couleurs », tandis que *Klangfarbenmelodie*, terme forgé par Schoenberg lui-même, est d'ordinaire traduit par « jeu de mélodie et de timbre ».

31 Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 325.

Pour notre étude, nous reprendrons à notre compte la première de ces trois convergences – « manière d'application sur le plan visuel de la dissonance » – en tâchant de l'approfondir. Pour ce faire, nous avons choisi de sélectionner une série de quatre œuvres visuelles constituant un ensemble cohérent. Réalisées la même année et ayant en commun le traitement motivique du « regard » – *Blick* signifiant en allemand regard – elles sont relativement contemporaines du *Quatuor n° 2* de 1908, confèrant ainsi à notre approche comparée musique-peinture un cadre temporel suffisamment restreint pour gagner en crédit.

Sans vouloir chercher à considérer à tout prix que Schoenberg réalise ces quatre œuvres en suivant un principe transmédial[32], c'est-à-dire en produisant une transposition visuelle de son *Quatuor n° 2* – nous souhaitons aborder ce développement en tâchant de conceptualiser des invariants structurels. L'un d'entre eux se résumerait en une perte de repère. L'écoute simultanée du quatuor et l'observation de ces quatre « Regards » fait prendre conscience à l'auditeur-observateur qu'il se trouve en présence d'objets artistiques provoquant la sensation d'être entraîné aux frontières les plus extrêmes du monde connu, à la fois aux frontières de la tonalité en musique et aux frontières de la figuration humaine. Ces « têtes désincarnées », dont le processus de décharnement est sur le point de s'accomplir totalement, donnent à voir, d'après nous, ce que font entendre tout particulièrement les dix-sept mesures finales du quatuor tandis que le premier violon haut perché dans les aigus réalise une ligne mélodique constituée de notes longues (sol♯ – sol♮ – sol♯ – fa♯) dans la nuance *forte* et soutenues par les trois autres instruments qui remplissent une harmonie verticale engendrant de la dissonance. L'ensemble évolue par étranges oscillations-convulsions, dues à l'enchaînement de trois crescendo-descrescendo, vers une forme de décharnement musical où la nuance *pianissimo* met un certain temps à se confondre avec le silence. L'indication de tempo *immer mehr verrinnend* (« s'écoulant toujours plus ») constitue par ailleurs une façon originale pour le compositeur d'assimiler la musique non pas à un phénomène vibratoire mais à un fluide. Il est intéressant de considérer plus précisément cette indication linguistique dans la mesure où elle véhicule un aspect qui se situe à la frontière entre le musical (tempo) et le matériel. À ce titre, l'on pourrait avoir l'audace d'y voir une « manière d'application » de cette fluidité dans la matière picturale des quatre « Regards » tandis que le brouillage des détails du visage et des couleurs semble s'apparenter à une surface cireuse en fusion.

Dans ces deux exemples, « voir » la dissonance ne va pas de soi. La posture de l'observateur est conditionnée par la connaissance du rapport esthétique de Kandinsky et de Schoenberg à la dissonance, si bien qu'il oriente inévitablement la réception de ces œuvres. Plus loin, sans chercher à reconstruire la transposition picturale de la dissonance, nous allons soumettre à la critique l'usage de cette notion musicale dans certains discours, de vulgarisation notamment.

---

[32] La « transmédialité » est un concept forgé par les études intermédiales et qui désigne le déplacement d'un phénomène artistique d'un médium à un autre.

## La dissonance trouve-t-elle une place légitime dans le discours sur la peinture abstraite ?

À ce stade de notre exposé, le regard que nous portions initialement sur la formulation théorique et la pratique de deux artistes engagés dans le renouvellement de l'art change de direction pour envisager cette fois-ci l'espace de réception de la notion de dissonance. Il s'agit en effet d'interroger la légitimité du recours à cette notion : relève-t-il d'un abus de langage ou est-il véritablement apte à communiquer des informations sur la nature du langage pictural abstrait ?

### *L'autre face de la dissonance : un élément de rhétorique*

Nous allons tâcher d'amorcer ici une réflexion permettant d'expliquer, ou du moins d'éclairer les raisons qui font de la dissonance un élément de commentaire répandu. Il est en effet un aspect du sujet à prendre en considération, à savoir le fait qu'il est question d'artistes ouverts à plus d'un art. On peut supposer que ce profil d'artiste a par essence la faculté de poursuivre ses recherches créatrices en donnant inconsciemment forme à un contenu artistique indépendant de l'art dans lequel il exerce sa créativité. Cette question qui touche à la possible transférabilité du contenu de l'imaginaire créateur d'un artiste s'exprimant simultanément dans deux arts a de quoi nourrir la réflexion portant sur les conditions de glissements catégoriels interartistiques. En effet, il peut s'agir là d'un postulat de départ bien commode pour le critique d'art, l'exégète ou l'interprète lorsqu'il doit argumenter sur des correspondances supposées entre des productions artistiques dont le médium diffère. La question a notamment pu être soulevée au sujet de Kandinsky en tant que poète. À ce titre, la thèse d'une indépendance de l'écriture poétique[33] de Kandinsky vis-à-vis de son œuvre picturale peut être légitimement défendue à condition d'apprécier la narrativité de sa poésie, laquelle est « presque toujours soigneusement écartée » lorsque Kandinsky peint. Et même s'il est malgré tout possible de repérer le déplacement de certains motifs désignés comme des « correspondants poétiques » – pouvant être interprété comme un phénomène d'illustration réciproque des poèmes et des peintures – cela est loin d'être la règle[34].

De plus, il semble également que l'effort de vulgarisation d'une œuvre aussi complexe que celle de Kandinsky ait décerné à la notion de « dissonance » le statut de descripteur commode et passe-partout pour expliquer des phénomènes visuels abstraits. Ceci est d'autant plus flagrant lorsque les commentaires d'œuvre divergent d'une source à l'autre, la dissonance n'apparaissant pas comme un élément fondamental de l'œuvre mais davantage comme un élément d'interprétation subjectif. C'est ainsi que nous comprenons par exemple le

---

[33] Wassily Kandinsky, *Klänge*, [1912], (Poèmes traduits de l'allemand par Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly), Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1987, 127 p.

[34] Georges Bloess, « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », dans *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Paris, Éditions Suger, Université Paris 8, Série d'études germaniques n° 5, p. 80.

recours au terme « dissonance » dans certaines notices explicatives de catalogues de musée ou de textes à destination du grand public. Nous pourrions en effet apprécier la manière dont la dissonance trouve sa place dans le discours à travers la comparaison de trois commentaires de vulgarisation du tableau *Mit dem schwarzen Bogen* (« Avec l'arc noir ») (1912).

Le premier émane du dossier documentaire du Centre Pompidou et son auteur tente de décrypter la structure interne du tableau de la manière suivante :

> Construit sur le principe de la dissonance empruntée à l'univers musical de Schoenberg, ce tableau organise à l'échelle monumentale la convergence et peut-être la collision, de trois grands blocs de couleur rouge, bleu et violet[35].

C'est parce que l'on ne saisit pas réellement le lien existant entre la dissonance schoenbergienne et le choc des blocs colorés – par manque d'argumentation – que l'on peut nourrir des soupçons quant à la pertinence de l'analogie. Dans un second commentaire, c'est en revanche l'agencement des paramètres graphiques qui sous-tend la présentation :

> L'arc noir joue le rôle d'une ligne de force structurante pour cette construction tout en dissonances. Cette ligne noire n'a pas pour fonction de relier les formes mais de renforcer les tensions entre elles, tout comme la tache rouge vermillon entre la masse violette et la masse bleue[36].

Enfin, nous nous référerons à un article de Philippe Migeat publié dans le journal *Le Figaro* en 2009[37]. Même si l'auteur du document s'attache à explorer l'œuvre selon cinq rubriques thématiques mêlant anecdote historique, anecdote biographique et point de vue artistique, il n'est à aucun moment question du fameux concept musical tant espéré. Seul lot de consolation, le terme de « polyphonie » mentionné une fois vient corroborer la convergence entre la shpère musicale et création kandinskienne. Mais là encore, sommes-nous face à une coquetterie rhétorique ou bel et bien en présence d'un outil explicatif ?

### *La dissonance : un marqueur de l'expressionnisme*

Il est sans doute un dernier paramètre à prendre en considération dans la tentative d'expliquer cette insertion courante de la dissonance dans la sphère discursive entourant l'œuvre de Kandinsky et de Schoenberg. Même s'ils ne se revendiquent pas explicitement comme des artistes expressionnistes, cette étiquette – qui a l'inconvénient d'englober indifféremment les objets culturels produits entre les années 1910 et 1930 – peut comporter un contenu

---

35 *La naissance de l'art* abstrait. Dossiers documentaires sur les collections du Musée nationale d'art moderne. Centre Pompidou. [En ligne, Url : http://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#2] (consulté le 16 mars 2016).

36 Fondation Maeght, *Kandinsky - Rétrospective* (4 juillet-10 octobre), 2001, p. 100.

37 Philippe Migeat, « Décryptage d'une œuvre mystérieuse », dans Le Figaro, 2009. [En ligne, Url : www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage_kandinsky.pdf] (consulté le 15 mars 2016).

philosophique dont la substance est suffisamment séduisante pour être, parfois injustement, étendue à de nombreuses œuvres de cette époque.

Jacques Le Rider a cette belle formule qui permet de caractériser l'apport esthétique de l'expressionnisme dans l'histoire de l'art :

> On peut affirmer que l'expressionnisme est un symbolisme de la dissonance, tandis que le mouvement symboliste préférait l'harmonie[38].

Nous faisons donc l'hypothèse qu'en tant que marqueur d'une époque la dissonance représente intrinsèquement toute manifestation artistique dont le principe interne semble disharmonieux, dérangeant, voire hérmétique. Hors du champ musico-pictural qui nous intéresse ici, Adrien Finck a par exemple pu caractériser de « dissonant » le lyrisme du poète Georg Trakl (1887-1914)39 en soulignant l'inadéquation entre le recours à la forme classique du sonnet et la violence de certaines images ou de modes de communication du message poétique.

### *Conclusion*

La problématique du glissement catégoriel dont peut faire l'objet la dissonance vers la sphère extra-musicale présente un intérêt indéniable pour la recherche car elle permet à la fois de mettre en lumière son potentiel de fécondité au sein de la création avant-gardiste et d'offrir la possibilité de démêler deux réalités : d'une part l'existence d'un authentique phénomène intermédial, d'autre part une construction rhétorique issue de la critique artistique facilement encline à qualifier de dissonant tel ou tel aspect de la peinture moderne abstraite. Cet article veut donc promouvoir une forme de mise en garde, mais promouvoir dans le même temps une « éducation musicale » du regard en favorisant les allers-retours entre musique et peinture.

---

[38] Jacques Le Rider, « Les couleurs de l'expressionnisme : Oskar Kokoschka et Georg Trakl », in Frod/ Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposion [19-21.02.1997], Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1997, p. 146.

[39] Poète autrichien communément classé parmi les expressionnistes, mais ce sujet fait débat.

## Bibliographie

### Littérature primaire

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1912], Paris, Denoël, 1989, 214 p.

KANDINSKY Wassily, *Regards sur le passé : Et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1990, 325 p.

KOULBIN Nicolaï, « La musique libre », dans Wassily Kandinsky/ Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter*. *Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit. Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 185-191

VON HARTMANN Thomas, « De l'anarchie en musique », dans Wassily Kandinsky/ Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter*. *Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit. Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 148-154.

SCHOENBERG Arnold, *Traité d'harmonie* [1911], traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch, Paris : J.-C. Lattès, 1983.

### Littérature secondaire

ANNIS Shannon M., « Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI », University of South Florida, 2008.

[En ligne, Url : http://scholarcommons.usf.edu/etd/122] (consulté le 15 mars 2016).

BLOESS Georges, « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », dans *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Paris, Éditions Suger, Université Paris 8, Série d'études germaniques n° 5, 272 p.

BOSSEUR Jean-Yves, « Schönberg peintre et musicien », dans *Ostinato rigore*. *Revue internationale d'études musicales*, « *Arnold Schoenberg* », n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, 415 p.

FAVROT Matthieu, « Le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg », dans *Ostinato rigore*. *Revue internationale d'études musicales*, « *Arnold Schoenberg* », n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, 415 p.

Fondation Maeght, *Kandinsky - Rétrospective* (4 juillet-10 octobre), 2001.

GRESS Thibaut, « Le retrait de la lumière, libération de l'âme. À propos de la peinture de Kandinsky », dans *Esprit d'avant, Lumière*, n° 8, janvier 2010.

[En ligne, Url : www.espritdavant.com] (consulté le 15 mars 2016).

HALDEMANN Matthias, « Wassily Kandinskys *Impression 3 (Konzert)* », dans Haldemann, Matthias (Hg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky: Malerei und Musik im Aufbruch*, Luzern, Hatje Cantz, 309 p.

*La naissance de l'art abstrait*. Dossiers documentaires sur les collections du Musée nationale d'art moderne. Centre Pompidou.
[En ligne, Url : www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#2] (consulté le 16 mars 2016).

LE RIDER Jacques, « Les couleurs de l'expressionnisme : Oskar Kokoschka et Georg Trakl », in Frod/ Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposion [19-21.02.1997], Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1997, 457 p.

MACKE Wolfgang, (Hg.), *August Macke/Franz Marc: Briefwechsel*, Köln, Du Mont Schauberg, 1964.

MIGEAT Philippe, « Décryptage d'une œuvre mystérieuse », dans Le Figaro, 2009. [En ligne, Url : www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage_kandinsky.pdf] (consulté le 15 mars 2016).

PICARD Timothée, « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », dans Claude Coste (dir.), *Recherches & Travaux : La haine de la musique*, n° 78, Grenoble, Université Stendhal, 2011, p. 13-35.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, 3è édition Quadrige, Paris, PUF, 2010, 1493 p.

TORTELIER Maxime, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de perception », Portail musique de l'EHESS, 2006, 21 p.

[En ligne, Url : http://www.musique.ehess.fr/document.php?id=183] (consulté le 16 mars 2016).

# Paroles déplacées :
# Citations, auto-citations et travail de la mémoire dans l'œuvre d'Anselm Kiefer

Charlotte LIMONNE

*Université Jean Monnet (Saint-Étienne) - CIEREC*

En regardant les œuvres de Anselm Kiefer, on sent bien que les mots nourrissent intimement le travail de cet artiste. Ils semblent pour lui une substance aussi précieuse que le plomb qui est le métal le plus propice à sa création. Mais nous pouvons nous demander d'où viennent ces mots écrits de manière manuscrite sur les toiles, donnant matière aux titres, et parfois plus. Sont-ils issus de son imagination, ou sont-ils dus, comme on a pu le dire au cours des siècles passés, à son génie ? L'Art à notre époque post-moderne ne peut plus nous faire croire à cela. Le passé est aujourd'hui trop lourd, trop imposant, encore plus pour un artiste allemand né en 1945. Les débuts de l'œuvre de Kiefer sont d'ailleurs hantés par la question du passé allemand. Comment être un artiste après cette guerre et les horreurs qu'elle a engendrées ? L'Allemagne, juste après la défaite, dans un effort de reconstruction, avait choisi le déni et l'oubli. La culture germanique qui avait servi de support à la propagande nazie fut alors rejetée par la plupart des artistes allemand des années 1950 et 1960. Anselm Kiefer n'ayant pas connu la guerre, se trouvait amputé de la mémoire de ses origines. Ainsi, l'idée de maintenir une mémoire, de la ranimer, voire de la reconstruire lorsqu'elle a été définitivement anéantie par la guerre et l'oubli, est, dès le départ, au cœur de la démarche de cet artiste. C'est pourquoi, outre l'image, le symbole, il semble naturel que Kiefer fasse appel dans cette tâche à l'écrit, cette parole qui reste, se fixe, et qui peut même s'ancrer dans la matière de la peinture.

Au delà de l'héritage de la culture allemande, Anselm Kiefer se veut aussi héritier de la culture humaine dans toute son ampleur, depuis les mythes antiques jusqu'aux poètes de notre temps. Il veut également réunifier ce qui a été séparé, la culture juive et la culture allemande par exemple, qu'il considère comme liées par un passé commun, ou encore réunifier l'écrit et l'image à travers le livre et le tableau. Kiefer précise d'ailleurs lors de son cours au Collège de France en 2010-2011 :

> Le fait de séparer les phénomènes qui relèvent de la parole de ceux que l'on attribue au domaine purement plastique n'est pas aussi simple *a priori*. Pour ma part, je suis toujours tiraillé entre le désir de peindre et celui d'écrire[1].

Son travail d'artiste témoigne de ce sentiment car ses livres[2] (très nombreux, forme récurrente dans son œuvre) sont presque entièrement dégagés de tous mots, sont livrés aux images, photographies, dessins et matières brutes en couches épaisses qui recouvrent les pages, jusqu'à faire des livres des sculptures. À l'inverse, les paroles sont introduites dans les tableaux de manière systématique. Ils sont de deux ordres : certains sont les noms de personnages historiques ou mythiques, d'autres sont des citations – les vers d'un poème, son titre, l'extrait d'un texte qui a marqué l'artiste. Ce sont donc les paroles des autres, les écrivains qu'il admire et dont il dit lors de son cours au Collège de France qu'ils sont ses « héros » : « Rimbaud, Rilke, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Paul Valéry, Victor Hugo, Adalbert Stifter, Robert Musil, Ferdinand Céline, Roland Barthes, Jules Michelet[3] ». Humblement, il estime aussi qu'« on ne peut satisfaire pleinement qu'une seule de ces activités à la fois[4] ». Cependant, par l'introduction de ces paroles au cœur de son travail, dans la chair même de ses tableaux, Kiefer fait siens les mots des autres. Il les incorpore jusqu'à ne plus pouvoir en identifier la source exacte, comme il l'explique encore lors de la leçon inaugurale de ses cours au Collège de France :

> Les leçons qui vont suivre auront un caractère très personnel. Il n'y sera nullement question d'argumentation scientifique et, bien souvent, je ne serai pas en mesure de citer mes sources. Certaines d'entre elles me sont restées littéralement en tête, d'autres, en revanche ont subi de telles transformations qu'elles ne sauraient révéler leur origine.
>
> Du fait même que je qualifie ma contribution de « personnelle », vous pouvez d'ores et déjà entrevoir ce qu'il y a d'insaisissable en elle. J'arrive de plus en plus souvent à la conclusion que ce qui est « personnel », ce qui est créateur, au sens le plus courant employé au XIX^e^ siècle, de fait n'existe pas[5].

La phrase bien connue du chimiste Antoine Laurent de Lavoisier « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » semble donc pouvoir s'appliquer

---

1 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, Paris, Éditions du Regard / Fayard / Collège de France, 2011, p. 12.

2 Dès le début de sa carrière, Anselm Kiefer a créé de très nombreux livres d'artiste, le plus souvent réalisés à un seul exemplaire. Entre autres, nous pouvons citer *Martin Heidegger*, 1970. (Livre. Images de magazines, peinture à l'huile et acrylique sur photographies originales montées sur carton, huile de lin et schellack sur papier grège, 12 pages, 60 x 43 cm) ; *Des Malers Atelier* (« L'atelier du peintre »), 1980. (Livre. Peinture à l'huile, acrylique, émulsion et schellack sur photographies originales, monté sur carton, 20 pages doubles, plus couverture et dos reliés toile, 60 x 45 x 21 cm) ; *Sulamith* (« Sulamite »), 1990. (Livre. Plomb soudé, cheveux de femme et cendres, 64 pages, 101 x 63 x 11 cm) ; *Blutblume* (« Fleur de sang »), 2001. (Livre. Acrylique sur plomb, monté sur carton, 18 pages, 100,5 x 68 x 9 cm).

3 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 151.

4 *Ibid.*, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 8.

également à l'activité artistique comme la conçoit Anselm Kiefer. Ainsi, les *paroles déplacées*, au même titre que les photographies, les mythes ou tous autres documents ou matériaux d'origine culturelle, pourraient être des atomes, des briques, que l'artiste séparerait, décomposerait puis ré-assemblerait sous une infinité de formes.

Pour mieux comprendre la place de ces *paroles* dans l'œuvre de Kiefer et la manière selon laquelle elles influencent l'ensemble de sa démarche artistique, je propose de commencer par étudier les relations entre textes et images dans son œuvre, en m'interrogeant sur le désir du peintre de se conformer à un des principes fondamentaux de la peinture classique lié au célèbre axiome *Ut pictura poesis*. Puis, je tenterai de détailler plus précisément la place que peut prendre la poésie dans le travail de Kiefer, celle-ci semblant être la forme d'écriture à laquelle il est le plus attaché, ce que j'essaierai également d'expliquer. Je montrerai alors les liens qui existent chez Kiefer entre les citations nombreuses qu'il intègre à son travail, le traitement répété de certains thèmes tout au long de son œuvre et l'idée d'un développement géologique de celle-ci. Enfin, je tenterai de réintégrer cette pratique de *paroles déplacées* au sein de la démarche générale de l'artiste afin de mieux comprendre la cohérence extrême selon laquelle se développe l'œuvre ouverte d'Anselm Kiefer.

## Citations : un dialogue entre textes et images

Si c'est la matière de ses tableaux, le spectacle de leurs substances tourmentées, qui peuvent d'abord nous frapper dans le travail de Anselm Kiefer, nous ne pouvons ni ne devons ignorer le fond littéraire sur lequel il s'appuie pour construire ses « images », sous peine de passer à côté de la motivation profonde de sa démarche artistique. Contrairement à beaucoup d'artistes contemporains, le contenu est primordial chez lui. Cette attitude vis-à-vis du sujet de ses œuvres, la manière dont chaque fois il le traite, développant pour ce faire une iconographie, au sens le plus classique du terme, semble rapprocher Kiefer davantage des peintres des XV^e^ et XVI^e^ siècles que des artistes de son temps. De plus, lorsqu'on énumère les thèmes qu'il aborde dans son travail, issus bien sûr de la culture traditionnelle allemande, de la Bible, mais bien plus loin, de la mythologie mésopotamienne, de la Kabbale juive, des théories alchimistes, de l'histoire de France ou de la poésie du XX^e^ siècle (faisant apparaître parfois, dans ses titres, le nom de personnages inconnus du *quidam*, tels que Lilith ou Sulamite), on se rend bien compte de la culture savante à laquelle fait appel l'artiste dans son œuvre. Et c'est l'image d'un peintre érudit qui peut nous venir à l'esprit, comparable à celui que les critiques du XVI^e^ siècle appelaient de leurs vœux.

C'est à la Renaissance que la comparaison d'Horace *ut pictura poesis*[6] – c'est-à-dire « la poésie est comme la peinture » – a donné lieu à une théorie majeure dans le domaine des arts qui postulait que malgré des moyens d'expression différents la peinture et la poésie partageaient la même « nature

[6] Horace, *De Arte poetica*, v. 361.

profonde », le même « contenu » et la même « finalité[7] ». Reprenant le rôle qui était assigné alors au peintre, Anselm Kiefer semble donc choisir de représenter des textes ou paroles extraites de diverses littératures.

Se référant à des époques antérieures à celle du Romantisme qui exaltait le génie de l'artiste créateur – période que l'on aurait pu penser naturelle pour un peintre allemand, de part la grande popularité qu'a eu ce mouvement dans ce pays – Kiefer a déclaré à plusieurs reprises que « l'artiste est un relais, traversé par ce qui habite sa création, un passage, une porte, un réceptacle, comme les anciens prophètes[8] ». Ainsi se trouve mêlée une Renaissance idéale à une pensée biblique. L'artiste est un prophète et non un génie : par sa bouche, se transmettent des paroles qui ne lui appartiennent pas tout à fait, venant de Dieu, ou bien plutôt ici, des temps immémoriaux, d'un savoir universel accumulé.

Mais la quantité et la densité des paroles qui inspirent les œuvres de Anselm Kiefer semblent telles que les mots émergent de la surface du tableau. Souvent, ce ne sont que ceux qui donneront leur nom à l'œuvre, mais il arrive aussi que dans la violence qui parait présider à la réalisation des œuvres, les mots s'emballent et envahissent la surface du tableau, courant dans les sillons de paysages dévastés ou emplissant le ciel jusqu'à le boucher.

Prenant ainsi place au sein de l'œuvre, ces paroles prennent corps et deviennent des éléments plastiques au même titre, par exemple, que les coulées de plomb qui traversent certaines toiles ou que les objets que Kiefer introduit tels quels dans ses peintures. Malgré cet apparent bricolage et l'hétérogénéité des éléments réunis, l'iconographie fait son effet : chaque élément peut être perçu comme un signe qui, associé aux autres, forme un langage déposé dans le tableau. Cependant, ce langage n'exclut pas un certain hermétisme qui touche une partie des œuvres de Kiefer. Car s'il cherche à donner une image d'un thème ou d'un concept comme lorsqu'il travaille à partir du récit de la Création du monde du kabbaliste espagnol Isaac Louria, il n'est par contre jamais question d'illustration. Au-delà des emprunts à la tradition, l'iconographie de Kiefer lui est parfaitement personnelle dans son métissage. Le champ des références auquel l'artiste fait appel étant également très vaste et complexe, celui-ci tend à créer, selon les mots de Matthew Biro, « un spectacle décentré ou fragmenté », induisant que le spectateur « ignore presque toujours un ou plusieurs des systèmes symboliques entrecroisés que les œuvres condensent[9] ». Et Daniel Arasse précise[10] : « Les choses et les substances du tableau cachent et manifestent leur énigme comme un

---

7 Rensselaer, W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture : XV^e – XVIII^e siècles*, Maurice Brock (trad.), Paris, Macula, « La Littérature Artistique », 1991, p. 7.

8 Anselm Kiefer cité par Daniel Arasse, « De Mémoire de Tableaux » dans Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, Paris, Yvon Lambert, 1996 (pas de pagination).

9 Matthew Biro, Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Cité par Daniel Arasse, dans Anselm Kiefer, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 86.

10 Daniel Arasse, « De Mémoire de Tableaux », *op. cit.*

langage, et les mots visibles dans le tableau se proposent comme des choses à déchiffrer[11] », confirmant bien que les mots empruntés à des textes d'auteurs de toutes époques ou encore à des mythes issus de la création collective d'une civilisation entière, et retranscrits physiquement au sein de l'œuvre, jouent un rôle équivalent aux autres objets, images ou signes présents. Ils peuvent éclairer le sens de l'œuvre comme, à l'inverse, renforcer son énigme. C'est par exemple le cas pour le tableau intitulé *Couronne noire* (2005), où une chaise accrochée à la toile supporte un fagot de bois. Si les poteries présentes dans les œuvres sur le thème des *Séphiroth*, nommés aussi « vases » et liés aux textes de Louria, semblent presque redondantes, la chaise et son tas de bois – est-ce une couronne ? – renforce en revanche l'énigme.

*Figure 1 :* Anselm Kiefer, *Couronne noire*
Huile, émulsion, acrylique, crayon, fagot, métal, branche sur toile, 280 x 380 cm, 2005
© Anselm Kiefer

L'association de la chaise et du paysage hivernal provoque un écart, d'autant plus important que la provenance du texte cité dans l'œuvre n'est pas précisée. Le spectateur peut finalement s'interroger sur le sujet qui est véritablement traité. Il lui revient alors de participer à l'élaboration de sa signification afin de la compléter en reliant comme il veut les signes épars.

Ainsi, certaines œuvres de Anselm Kiefer « engagent avant tout à faire éprouver un manque, une absence[12] », mais aussi, une ambiguïté, une « indécidabilité » – pour reprendre ce mot sur lequel s'accordent Matthew Biro et Daniel Arasse à propos de Kiefer – qui détruisent le fonctionnement traditionnel

[11] Tout cela rappelle également la démarche artistique de Proust qui écrit dans « Le Temps retrouvé », À la recherche du temps perdu, Tome IV, Paris, La Pléiade, 1989, p. 446 : « Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose ».

[12] Daniel Arasse, Anselm Kiefer, *op. cit.*, p. 300.

du sens et de la représentation propres à l'art classique. Dès lors, nous pouvons comprendre que Anselm Kiefer ne se réfère à l'art classique et académique que pour en dévoiler la ruine. Comme j'ai commencé à l'expliquer en introduction, Kiefer fait partie des artistes qui n'ont pas connu la Seconde Guerre mondiale mais qui en ont par contre pleinement éprouvé les effets. Après les horreurs provoquées par le nazisme, les choses ne devaient plus être comme auparavant. L'art classique avait été mis au service du pouvoir, poussé à son paroxysme dans l'affirmation de la représentation illusionniste du beau, du grandiose, de la *Kultur* aryenne et ainsi, avait mené à la destruction de tout ce qui n'était pas conforme à l'idéal dicté par le parti national-socialiste. La conclusion des artistes allemands d'après-guerre était alors que la peinture comme « grand art » ne pouvait plus exister. Cependant, Kiefer semble être resté attaché à ce mode d'expression artistique, et pour affirmer son refus de ce dont cet art s'était rendu coupable dans le passé, il fait appel à l'art classique pour mieux le déconstruire. Ce n'est donc pas la représentation d'un sujet pour lui-même que Kiefer semble chercher mais plutôt son retrait, sa dislocation dans la matière accidentée de sa peinture. Mais l'ambivalence de l'artiste est partout palpable : nous ne pouvons dire, face aux œuvres de Kiefer, si la représentation, le sens aussi, comme enfouis dans l'épaisseur de la matière, sont peu à peu ensevelis ou bien s'ils s'apprêtent à émerger sous notre regard. Les citations écrites à même la surface peinte participent à ce « contre-art » puisque tourné contre cet art classique dont Kiefer ne peut abandonner totalement les fondements tout en les combattant intensément[13]. Ces mots manuscrits affirment la planéité du tableau et annulent toute tentative, même involontaire, d'une représentation illusionniste. Ils participent à l'affirmation de la matérialité de l'œuvre et de sa présence physique. Aussi, ils affirment les inspirations littéraires de l'artiste tout en niant, par leur présence, l'adhésion à un art académique qui doit suivre la théorie de l'*ut pictura poesis*, l'équivalence entre les disciplines « sœurs » étant détruite au profit d'un dialogue au sein de l'espace d'une même œuvre.

## Réminiscences poétiques et auto-citations : une œuvre sédimentée

Bien mieux que nous ne pourrions jamais le formuler, Anselm Kiefer définit lors de son cours au Collège de France la place de la poésie – forme littéraire dont est issue la plupart des textes qu'il cite – dans son œuvre et plus largement dans sa vie :

> La poésie est à mes yeux l'unique réalité possible, tout le reste n'étant que pure illusion. Vous, par exemple, qui m'écoutez, je ne suis pas certain que vous soyez réels. En revanche, le poème dont je vous parle est, lui, bien réel. […] les poèmes sont pour moi comme des bouées en pleine mer. Je nage de l'une à l'autre et au milieu de l'eau, sans elles, je suis perdu. Les poèmes sont des points

[13] Et probablement, c'est aussi le sens de la contre-parole de Paul Celan.

> d'ancrage dans l'étendue infinie où quelque chose s'amoncelle venu de la poussière interstellaire : un peu de matière dans l'abîme de l'antimatière[14].

Il semble donc que la poésie, plus encore qu'un moteur pour sa démarche artistique, soit pour Kiefer un moyen de condenser sa pensée afin de l'exprimer. En ce sens, les titres de ses œuvres, qui depuis 1980 sont très régulièrement des extraits de poèmes, permettent par l'intermédiaire des mots des autres de donner corps à des idées et des images flottantes et – pour prolonger la métaphore maritime qu'il a initiée – de rassembler, tel un filet maillé de mots, de faire coaguler ce qui est encore diffus afin de le faire naître dans la matière de l'œuvre.

L'analyse du poème « Marine » (*Illuminations*, 1873) de Arthur Rimbaud que fait Kiefer à la suite de la citation présentée ci-dessus, semble d'ailleurs pouvoir presque correspondre mot pour mot à l'analyse que l'on pourrait faire de ses œuvres. Il est d'abord question de « fragments » et d'objets qui n'apparaissent jamais dans leur « totalité », puis Kiefer décrit son sentiment face au poème et à son sens insaisissable : « J'avais alors l'impression qu'une chose irréelle était en train d'advenir, que l'ordre des choses était ébranlé, sans qu'il nous soit permis d'en résoudre l'énigme[15] ».

Enfin, il est question d'une logique interne étrangère au reste du monde, d'ordre artistique, propre au poème et au poète, et qui fait que si l'on inverse l'ordre des vers l'essence du poème n'en est pas pour autant bouleversée. De même, nous allons voir comment les objets, mots et motifs qu'utilise de manière récurrente Kiefer en les combinant différemment d'une fois sur l'autre, ne dispersent pas l'œuvre de l'artiste mais, au contraire, font émerger une unité latente de l'œuvre en perpétuelle formation.

Ces rapprochements que j'ai pu esquisser entre l'analyse du poème « Marine » que fait Kiefer lors de son cours au Collège de France et celle amorcée plus haut ont rendu possible d'imaginer que puisque Kiefer se réfère presque exclusivement à des écrivains, la méthodologie qu'il doit suivre dans son travail artistique pourrait bien plus se rapprocher de celle d'un écrivain et d'un poète que de celle d'un artiste plasticien. Pour tenter de vérifier cette hypothèse, je me suis penchée sur l'œuvre et la vie des deux poètes germanophones qu'il cite le plus souvent dans ses tableaux : Paul Celan et Ingeborg Bachmann. J'ai ainsi tenté de mieux comprendre quelle était leur influence sur la démarche de Kiefer.

Durant les années 1960-1970, Anselm Kiefer est très préoccupé, en tant qu'artiste, par la difficulté, voire l'impossibilité de faire encore de l'art « après Auschwitz ». Car, comme nous l'avons déjà vu, « même dans le lieu privé de sa création, l'artiste (allemand) ne peut pas concevoir la culture et la spiritualité (allemandes) sans recourir à un mode de présentation marqué désormais par le national-socialisme[16] ». Cette difficile constatation faite par beaucoup d'artistes de l'époque est renforcée par la formule de Théodore Adorno faite en 1955 dans

---

[14] Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 35.

[15] *Ibid.*, p. 35.

[16] Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, *op. cit.*, p. 135.

*Prisme*, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » et qui sera reprise de manière probablement exagérée car isolée de son contexte originel, mais qui marquera de manière incontestable les esprits. Ainsi, au-delà de la poésie, c'est « l'échec de la culture » en général qui préoccupe Adorno, car Auschwitz n'est selon lui pas seulement le fruit de la barbarie mais également, « d'une certaine façon le fruit de la culture […] allemande, européenne, occidentale[17] ».

La conscience que semble avoir Kiefer du moment où il crée, sa prise en compte du passé et notamment de la Shoah, même si cela est fait avec toutes les précautions et le recul possible, semble le rapprocher tout naturellement de Paul Celan qui avait lui aussi été éminemment conscient de l'historicité de ses poèmes, et ce d'autant plus par sa situation personnelle de juif survivant. En 1980, Kiefer cite pour la première fois un poème de Celan, *Todesfuge* (« Fugue de mort[18] »), poème le plus connu de Celan et réponse avant la lettre à Adorno. Il réalise une série autour de celui-ci en s'attachant plus particulièrement aux deux femmes du poème : Margarete et Sulamith, l'allemande aux cheveux blonds et la juive aux cheveux de cendre, dont il remplace les images par celle du *Land* allemand en proie aux flammes : paille et cendre (Figure 2). Par la suite, la poésie de Celan ne le quittera plus, et ce jusqu'à aujourd'hui puisque des tableaux datant de 2011-2012 ont encore pour titre des vers issus des poèmes de ce dernier.

*Figure 2 :* Anselm Kiefer, *Margarete* (*Margarethe*)
Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile, 280 x 380 cm, 1981
© Anselm Kiefer

[17] Theodor Adorno, *Dialectique négative*, cité par Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, *op. cit.*, p. 135-136.

[18] Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis* (« Pavot et Mémoire »), Stuttgart, DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1952.

La poésie d'Ingeborg Bachmann semble, à l'image de celle de Celan, irriguer pareillement l'œuvre de Kiefer. Comme si ce couple de poètes, un temps amants malgré tout ce qui aurait dû s'opposer à leur rencontre – Ingeborg Bachmann étant la fille d'un pasteur protestant qui avait adhéré au parti nazi autrichien et Paul Celan, né en Roumanie dans une famille juive de langue allemande, ayant perdu ses parents en déportation – pouvait symboliser par leur histoire commune la possibilité d'une réconciliation entre la culture allemande/autrichienne et la culture juive, ouvrant là un nouveau champ à la création artistique fondé sur le dialogue entre cultures et entre civilisations. Durant une bonne partie de leur vie, depuis 1948, année de leur rencontre, jusqu'en 1967, les deux poètes entretiendront une correspondance et se soutiendront mutuellement dans leur création. Lorsque les liens seront plus distendus, Bachmann tentera de maintenir un dialogue par le biais de la poésie, en citant et en ré-écrivant dans ses poèmes des morceaux de poèmes de Celan[19]. Il n'est pas certain que Kiefer connût ces reprises de l'une par l'autre, mais l'on peut supposer qu'il a senti à la lecture assidue de leurs poèmes que des correspondances existaient entre leurs univers poétiques. Cela est palpable dans la série d'œuvres que Kiefer réalise en 1997 à partir des photographies de briqueteries qu'il a réalisées lors d'un voyage en Inde. Pour composer un titre à chaque tableau et livre d'artiste de cette série, il sélectionne des fragments d'un poème de Bachmann intitulé *Das Spiel ist aus* (« Finis les jeux[20] ») et ceux du poème de Celan, *Der Sand aus den Urnen* (« Le Sable des urnes[21] ») (Figure 3). Poussant plus loin cette méthode, certains titres vont jusqu'à amalgamer des citations issues des poèmes des deux auteurs, permettant alors à l'artiste de raconter sa propre « histoire » dans la continuité de deux univers poétiques qu'il s'est approprié pour n'en former plus qu'un[22].

---

19 Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Le *Temps du Cœur : Correspondance (1948-1967)*, Bertrand Badiou (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2011, p. 13.

20 Ingeborg Bachmann, *Werke 1 : Gedicht, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen* (1978), München, R. Piper & Co. Verlag, 1993, pp. 82-83. *Das Spiel aus den Urnen* est paru pour la première fois dans le recueil, Anrufung des Groβen Bären, 1954.

21 Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Vienne, 1948 (1ère édition publiée sous le nom de Paul Autschel).

22 Kiefer utilise par exemple une citation du poème d'Ingeborg Bachmann pour donner son titre à un de ses tableaux : « Ton âge, le mien et l'âge du monde » (*Dein und mein Alter und das der Welt*). Le peintre utilise également le titre du poème de Celan, *Der Sand des Urnen*, pour intituler un autre tableau : « Le Sable des urnes » (*Der Sand der Urnen*). Pour le titre d'un troisième tableau de la même série, Kiefer mélange des citations issues des poèmes des deux auteurs. Ce qui donne lieu à : « Seulement avec le vent, le temps et le son, le sable des urnes ».

*Figure 3 :* Anselm Kiefer, *Für Ingeborg Bachmann : Der Sand aus den Urnen*
(*Pour Ingeborg Bachmann : Le Sable des urnes*)
Huile, acrylique, émulsion et sable sur toile, 280 x 560 cm, 1998-2009
© Anselm Kiefer / Photo : Charles Duprat, Courtesy White Cube, collection particulière

De même chez Paul Celan, et de manière plus importante encore, les questions de citations, et même d'auto-citations, qui nous préoccupent font partie des caractéristiques de l'œuvre de ce poète. Le désir de donner jour à une œuvre dont le lecteur sent la continuité l'amène, par exemple, à reprendre les vers de poèmes issus d'un premier recueil pour les utiliser comme titres dans les recueils suivants[23], développant en somme, dans ces nouveaux poèmes, des facettes de son œuvre qu'il n'avait encore qu'esquissées.

Suite au constat de ce réseau de citations et d'auto-citations qui se tisse dans les œuvres de Paul Celan et d'Ingeborg Bachmann, nous pouvons mieux comprendre la démarche de Anselm Kiefer qui n'hésite pas non plus à réemployer un même titre, à des années d'écarts pour des œuvres apparemment très différentes. Ce procédé apparaît alors éminemment poétique. Il vise à ouvrir les poèmes et les mythes dont il s'inspire à de nouvelles interprétations, à de nouvelles associations d'idées et à de nouvelles images qui viendront se superposer aux premières suivant un ordre comparable à celui qui préside à la géologie. C'est même toute la conception de la création littéraire de Kiefer qui est imprégnée de ces phénomènes régissant la formation et l'évolution de la croûte terrestre puisqu'il considère « que ce qui s'écrit aujourd'hui de même que tout ce qui s'est écrit au cours des siècles ne sont que la suite de récits mythologiques immémoriaux[24] ».

Ce procédé de sédimentation est renforcé par le rythme de travail que suit Kiefer. Certains tableaux prennent des années à être terminés. S'il arrive un

---

[23] Voir la présentation de John E. Jackson dans *Paul Celan, Poèmes*, John E. Jackson (trad.), Paris, José Corti, 2004, p. 41.

[24] Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 38.

moment où le peintre ne voit plus comment les faire évoluer, il les enferme dans des containers. Quand ceux-ci se rappellent à son souvenir, il les reprend pour en faire tout autre chose. Les couches de peinture originelles restent cependant visibles par endroit, témoignant des processus chaotiques de la création. Processus que l'on peut tenter de suivre en se concentrant sur un motif parmi d'autres : celui de l'*Émanation* par exemple. Ce mot correspond au second moment de la Création du monde décrit par Isaac Louria, c'est-à-dire le moment où, après s'être rétracté afin de laisser une place au monde qu'il s'apprête à créer, Dieu réintègre l'espace sous la forme d'un rayon de lumière (l'Émanation) qui devra finalement se répartir dans dix « vases », nommés *Séphiroth*. *Émanation* est également le titre de plusieurs tableaux créés à partir de 1984, époque où apparaissent dans le corpus de Kiefer les thèmes relevant des écrits kabbalistiques de Louria. À l'exception du premier tableau portant ce titre, la plupart d'entre eux donnent à voir un paysage à l'horizon rabaissé, dégageant une large zone de ciel au centre duquel semble se déverser le rayon divin, très souvent sous la forme d'une coulée de plomb pouvant évoquer une sorte de nuage. Cependant, cette composition n'apparaît pas seulement dans les tableaux que le peintre intitule *Émanation* (Figure 4).

*Figure 4 :* Anselm Kiefer, *Emanation* (*Ausgießung*)
Huile, acrylique et émulsion sur toile, bande de plomb appliquée, 410 x 280 cm, 1984-1986
© Anselm Kiefer

D'autres œuvres similaires ont pour référence l'Ancien testament. Il s'agit par exemple du tableau *Départ d'Égypte* illustrant comment Kiefer opère des glissements d'une civilisation à une autre, mais également d'un temps à un autre, puisque le motif initié dans *Émanation* est également utilisé dans une œuvre nommée *Nuage lourd* qui aborde le sujet de l'atome. *Émanation* et les motifs que ce thème inspire semble donc persister de manière plus ou moins active tout au long de l'œuvre de Kiefer. En 2011, il réalise dans son atelier de Barjac une autre œuvre intitulée *Émanation*, laquelle se présente sous la forme d'une installation

qui occupe deux serres contiguës et semble réunir les trois grands moments de la Création. Presque tous les éléments présents dans les œuvres précédentes touchant aux textes de Louria y sont assemblés avec d'autres motifs majeurs de son œuvre – tournesols, barbelés – comme pour former à la fois une citation de son travail passé et en faire une synthèse qui permettra peut-être une nouvelle évolution, la sédimentation d'une nouvelle couche.

## Mémoire, archives et ateliers : un développement en rhizome

Pour évoquer la place de la poésie dans la démarche artistique de Anselm Kiefer, il était question plus haut de sa perception de la poésie qu'il exposa lors de son intervention au Collège de France en 2010-2011. Il s'agit de se référer à nouveau à ce qu'il a dit alors, mais cette fois-ci en retenant un développement consacré à Proust car il semble que cela pourrait apporter un éclairage indirect sur la manière dont se structure son œuvre. Son propos est le suivant : « Quant au sujet du roman chez Proust, il consiste non pas en un déroulement linéaire d'événements, mais en la superposition de faits à divers niveaux de lecture[25] ».

Il fut précédemment question de sédimentation, mais il semble que le phénomène est plus complexe. Il y a bien superposition car la démarche de Kiefer en tant que peintre se fonde avant tout sur la superposition physique des couches de peinture et d'autres matières comme la cendre, le plomb ou la terre, mais il y a également superposition temporelle, ce qui donne lieu à différents « niveaux de lecture » complexifiant les relations entre les strates. Kiefer parle d'une « concordance de temps » qui lui permet de réunir en une image des choses appartenant à des temps différents et sans rapport apparent. Ainsi réunit-il dans des photo-montages récents les briqueteries indiennes et des temples grecs « de façon à pouvoir expliquer ce qui se produit lors de la composition d'une image ». Et Kiefer précise :

> Quand je fabrique une image à partir des vestiges d'une briqueterie, j'utilise la photo non pas en tant que trace de l'instant où j'ai appuyé sur le déclencheur, mais parce que j'essaye de réaliser une composition avec le matériau reproduit sur la photo. À cet effet, je fais appel aux différentes strates culturelles que je ne saurais toutes nommer ni réunir sous vos yeux, mais qui participent à cette composition[26].

De nouveau, nous pouvons constater que Kiefer n'utilise pas le mot *créer* pour qualifier son activité d'artiste. C'est le verbe *fabriquer* qu'il retient, rapprochant son métier de celui de l'artisan. Les paroles et les images qu'il collecte un peu partout sont les matériaux à partir desquels il compose ses œuvres. De manière générale, la vision que Kiefer semble proposer est celle d'une culture qui, pour croître, doit se nourrir d'elle-même. Dès lors, le terme *citation* sur lequel nous fondions notre réflexion, parait illusoire, tout autant que le caractère personnel d'une création, la culture ne pouvant finalement se

[25] *Ibid*., p. 138.

[26] *Ibid*., p. 116.

développer que par de perpétuelles *auto-citations déplacées*. Ainsi, les artistes successifs reprennent inévitablement les paroles des artistes antérieurs comme matière première de leurs œuvres. Et qu'ils suivent le même cheminement que leurs maîtres ou qu'ils en détournent la pensée, les paroles empruntées subissent un déplacement. Seules varient les lignes que suivent ces déplacements, qui dépendent de leur conception de l'Histoire : en ligne droite progressive vers une fin idéale, suivant un cercle qui impose un temps cyclique et donc un retour, ou de manière plus libre, comme le propose Kiefer, en effectuant à la fois des retours et des projections vers l'avenir.

La culture s'étend suivant plusieurs dimensions. Parmi les principales, l'une est temporelle, l'autre est spatiale. Suivant une perception archéologico-géologique, Anselm Kiefer transforme par le pouvoir de la métaphore la notion temporelle de passé et d'histoire en une autre notion spatiale qui s'appuie sur l'idée de profondeur. Pour son œuvre, Kiefer creuse donc des galeries au creux de cette culture sédimentée et y installe son « terrier » avec ses fonctions traditionnelles « d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture[27] ». Dans son atelier de Barjac, dans les Cévennes, qu'il investit en 1992, cette métaphore des profondeurs creusées devient littérale. L'artiste évoque ce passage au souterrain qui vient après qu'il se soit approprié les lieux en y construisant ou en plantant, bâtiments, routes, champs et arbres :

> Et puis, un jour, j'ai eu l'idée des tunnels. Comme il n'y avait rien à voir en surface, je suis allé dans les profondeurs. C'était à vrai dire non pas une idée mais un réflexe. Ce terrassement incessant ressemblait à l'extension de l'habitation à travers la construction de souterrains[28].

Kiefer parle d'habitation en mutation, comparée plus haut à un terrier, mais plus encore cela évoque un rhizome car les passages que construit Kiefer sont parfois souterrains et, à d'autres moments, sont aménagés en pleine lumière, dans des serres, dans d'autres salles semi-enterrées ou bien en plein air. Si on se réfère à la définition que Deleuze et Guattari donnent du rhizome dans *Milles plateaux*, ce type de végétal « a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules[29] ». De même, les constructions de Kiefer à Barjac sont composées de couloirs ramifiés, de salles où sont présentées de manière concentrée, telle la matière nourricière dans un bulbe, une série d'œuvres qui forment une cohérence ; certains chemins sont souterrains à l'image de racines et les bâtiments qu'ils relient sont leurs tiges. Tout est possible, et c'est ce qui rend la structure proprement rhizomatique : les tiges souterraines comme les racines aériennes sont tolérées au sein du règne exubérant du végétal.

---

[27] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980, p. 13.

[28] Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 160.

[29] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, *op. cit.*, p. 13.

Cependant, cette notion de rhizome peut également s'appliquer au développement même de l'œuvre d'Anselm Kiefer dont l'atelier de Barjac serait la mise en espace. Il y serait enfin permis au visiteur de se promener comme à l'intérieur du cerveau de l'artiste, de suivre ses pensées tortueuses, ressentant peut-être ce que Thésée aura éprouvé dans le labyrinthe conçu par Dédale, craignant à chaque instant de perdre le fil. Mais, plus qu'un fil, la pensée est un tissu continu où « la mémoire n'est pas un dépôt, mais un réseau de connexions[30] ».

La notion de « concordance » imaginée par Kiefer, me semble donc un moyen de réunir les mécanismes du souvenir et de l'association d'idées afin que l'image que nous nous faisons de l'évolution de l'œuvre de Kiefer ne s'appuie pas uniquement sur des superpositions pétrifiées mais suive un mouvement plus organique que l'on pourrait relier à l'image de la plasticité cérébrale comme à celle du rhizome. Il est alors concevable de voir que l'œuvre, inspirée par ces modèles, peut développer un nouvel axe à partir de n'importe quel objet, matériau, motif, idée, citation ou souvenir contenu dans une œuvre antérieure. Par exemple, la série des années 1980, construite autour des personnages Margarete et Sultamith, a comme point de départ parmi d'autres le poème de Paul Celan, « Fugue de Mort ». Cependant, vient se superposer au poème l'imaginaire allemand que s'est approprié le nazisme et qui prend ici la forme du *Land*, ce mot désignant les différents états fédérés pour former la République fédérale d'Allemagne mais également, pour l'artiste, les terroirs allemands et les paysages qui les caractérisent. Par cette association, la Margarete aryenne et blonde devient paille coupée dans un champ de blé ; paille qui elle-même, brûle pour rejoindre la juive, Sulamith, aux cheveux de cendre. Les tableaux qui proposent une variation de ce thème sont très nombreux, ils forment d'innombrables ramifications issues du « bulbe », « Fugue de mort », dont certaines se connectent à d'autres menant vers d'autres points de convergence, permettant une ré-élaboration du motif célanien, voire sa dissolution dans d'autres thèmes. Ainsi, le tableau *Tes cheveux d'or, Margarete - Nuit de la Saint-Jean* (1981) qui inscrit cette fois les épis de paille enflammés sur un fond nocturne, préfigure la thématique des ciels étoilés développée lors de la décennie suivante et qui mêle souvent lumière et obscurité, fête et tragédie comme dans le tableau citant un vers du Cid, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996) (Figure 6).

[30] François Bouronnet, *Mnémosyne : Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013, p. 69.

*Figure 6 :* Anselm Kiefer, *Tes cheveux d'or, Margarete - Nuit de la Saint-Jean*
(*Dein goldenes Haar, Margarethe - Johannisnacht*)
Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile, 130 x 160 cm, 1981
© Anselm Kiefer

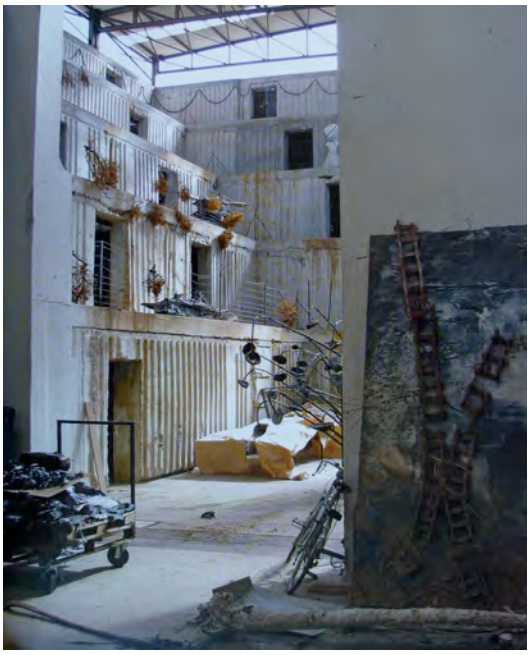
Plus récemment, une résurgence du thème célanien s'est fait jour sous la forme récurrente à laquelle Kiefer l'a associé : le champ de blé et sa blondeur allemande. Cependant, cette image caractéristique de l'imaginaire de l'artiste ne réapparaît pas sous la forme d'un tableau mais sous celle d'une installation intitulée *Morgenthau Plan* (2012) qui fait mémoire d'un plan américain abandonné, destiné, suivant la loi du Talion, à répondre de manière violente à la violence de la Shoah, détruisant l'Allemagne, la réduisant à un immense champ de blé, esclave d'une production agricole.

L'œuvre de Anselm Kiefer est « un continuum ininterrompu, une chose découle d'une autre, la chronologie est dissoute[31] » car l'évolution de l'œuvre n'a pas de sens définitif. L'artiste compare son travail à l'atelier, au mouvement du fleuve – bien que celui-ci ne s'écoule que dans un sens, tandis que les canaux permettent une ramification plus appropriée du flux, voire une remontée de celui-ci grâce à l'écluse – car le fleuve est un « en-cours[32] » au fil duquel se dépose de la matière qui donne forme aux œuvres, celles-ci devant se figer et se clore pour paraître achevées puis, être exposées. Ainsi, le temps de la fabrication des œuvres et le développement de la pensée qui y préside semblent bien plus importants que les œuvres qui en résultent. La mise en espace de sa pensée au sein de l'atelier paraît également indispensable à Kiefer. Deux tableaux d'époques et de thématiques différentes peuvent dévoiler bien plus aisément leurs liens latents lorsqu'ils se trouvent placés physiquement l'un à côté de l'autre. L'artiste pense qu'il faut se souvenir pour avancer et ce, afin d'être dans la variation mais jamais dans la répétition. L'atelier se doit donc de contenir l'œuvre entière, d'être le

[31] Anselm Kiefer cité par Danièle Cohn dans *Anselm Kiefer : Ateliers*, Paris, Éditions du Regard, 2012, p. 13.

[32] Danièle Cohn, *Anselm Kiefer : Ateliers*, *op. cit.*, p. 13.

« palais » qui reçoit la mémoire du peintre, ses archives comme ses projets, à la manière des anciens Arts de la mémoire, où la déambulation dans un lieu imaginaire ou non, permettait, de pièce en pièce, par des moyens mnémotechniques, de se souvenir du fil d'un discours ou de tout autre chose que l'on avait placé là. À ce titre, l'amphithéâtre que Kiefer a construit au centre de son atelier de Barjac, se déployant sur cinq niveaux et trois côtés et contenant dans ses salles diverses installations de ses œuvres, ressemble au « Théâtre de la Mémoire » imaginé par Giulio Camillo au XVI^e^ siècle (Figures 7 et 8).



*Figures 7 et 8 :* Anselm Kiefer, *Amphithéâtre*
Installation, Atelier de Barjac, 2007
© Anselm Kiefer

De la conservation d'une mémoire intime, par l'action de l'art et de son devoir de monstration, avec l'idée du théâtre, ou ici de l'amphithéâtre, nous voyons bien que l'atelier de Kiefer devient également le lieu d'une mémoire que l'artiste voudrait partager afin qu'elle devienne un bien commun. L'atelier est alors le moyen de transmettre sa mémoire et sa démarche aux autres par l'organisation de « la mise en récit, [de] la mise en parcours de ses œuvres dans l'atelier[33] », transformant ce lieu en un espace intermédiaire à mi-chemin entre les lieux d'expositions institutionnels et le lieu de la création où l'installation fait partie intégrante de l'activité artistique, permettant à l'artiste de réorganiser en permanence son œuvre, donnant lieu au fil des expositions et des déplacements internes dans l'atelier, à de nouvelles associations d'œuvres qui tissent de nouveaux liens et ouvrent de nouvelles voies à l'élaboration de l'œuvre. Ainsi, les œuvres anciennes sont perpétuellement remodelées, l'on pourrait également dire *déplacées*, non plus physiquement mais dans le sens qui peut en émerger, telles

[33] *Ibid.*, p. 23.

des citations ressassées que l'on interprète différemment au fil des années et des événements qui nous touchent.

### *Conclusion*

Les paroles citées par Anselm Kiefer ne sont finalement pas les seules à être déplacées : déplacées de leur sens original vers celui que leur donne l'artiste puis, au sein même de l'œuvre, d'un sens vers un autre, au gré des années et des interprétations. Ainsi, c'est l'œuvre entière qui est en perpétuel déplacement – les thèmes, les motifs, les liens entre tous ces éléments varient, évoluent, se développent et se complexifient par une densification des ramifications (horizontalement comme verticalement). Déplacement induit donc transformation. L'œuvre-continuum de Kiefer n'a pas d'unité ni de forme fixe et pourtant cela n'a guère d'importance puisque aucune coupure ne peut s'opérer entre ses œuvres. Un seul et même flux irrigue l'ensemble du rhizome – forme végétale qui se caractérise à la fois par ses connexions et son hétérogénéité.

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir[34] ». Si l'on remplace « écrire » par « fabriquer des images », cette phrase de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* pourrait tout à fait correspondre à la vision esquissée de la démarche artistique de Anselm Kiefer. Les lieux qu'il peint sont nombreux ; il a la culture de l'humanité entière comme territoire d'exploration. Cependant, partout où nous mène Kiefer, nous semblons face aux mêmes lieux. Ainsi, les anciennes pyramides ont d'étranges airs d'architectures nazies car tous ces lieux sont perçus par un même regard, celui du peintre qui, par les jeux de sa mémoire, fait se superposer temps et espaces.

Kiefer brouille également les catégories classiques de la peinture : On ne sait plus si l'on se trouve devant un paysage ou bien devant une peinture d'Histoire, à moins que ce ne soit l'inverse, que la peinture d'Histoire se désagrège peu à peu dans le paysage. La ruine en est le motif central. Elle est un point mobile entre passé et futur, en équilibre entre un anéantissement total et un possible recommencement.

La pensée de Kiefer ne semble donc jamais pouvoir se fixer, ce qui entraîne le caractère « indécidable » du sens de ses tableaux. Seuls les mots qu'il inscrit sur la toile, apparemment vers la fin, quand approche le moment où l'œuvre et ses possibles vont devoir se figer, semblent permettre qu'un instant la pensée se pose et se fixe, chose indispensable pour que la mémoire prenne ensuite le relais. Peu importe la provenance de ces mots, ils sont le moyen de nommer ce qui a été conçu et par là de lui donner une existence propre. Chaque œuvre ainsi nommée, discernée par les mots qu'elle contient, devient une borne, un jalon, une bouée à laquelle peut se raccrocher le spectateur qui souhaite explorer le labyrinthe vivant qu'est l'œuvre de Kiefer.

---

[34] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie, op. cit.*, p. 11.

## Bibliographie

ARASSE Daniel, « De Mémoire de Tableaux » dans Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Paris, Yvon Lambert, 1996.

__, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

BACHMANN Ingeborg, *Poèmes*, François-René Daillie (trad.), Arles, Actes Sud, 1989.

BACHMANN Ingeborg, CELAN Paul, *Le Temps du Cœur : Correspondance (1948-1967)*, Bertrand Badiou (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2011.

BOURONNET François, *Mnémosyne : Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013.

CELAN Paul, *Pavot et mémoire*, Valérie Briet (trad.), Paris, Bourgois, « Détroits », 1987.

__, *Poèmes*, John E. Jackson (trad.), Paris, José Corti, 2004.

COHN Danièle, *Anselm Kiefer : Ateliers*, Paris, Éditions du Regard, 2012.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980.

KIEFER Anselm, *L'Art survivra à ses Ruines*, Paris, Éditions du Regard/ Fayard/ Collège de France, 2011.

LAUTERWEIN Andrea, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

LEE Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture : XVe – XVIIIe siècles*. Maurice Brock (trad.), Paris, Macula, « La Littérature Artistique », 1991.

LOUVEL Liliane & SCEPI Henri (dir.), *Texte / Image : Nouveaux Problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005.

# Paroles déplacées dans la chanson brésilienne des années 1960

Bernard CORNELOUP

*Université Lumière Lyon 2 – LCE*

La réflexion autour du déplacement des paroles est particulièrement intéressante dans le domaine de la chanson brésilienne urbaine désignée sous l'appellation de MPB (*Música Popular Brasileira*), et notamment pendant la période dite « tropicaliste ». Il est possible, en effet, de déceler des décalages par rapport à une situation donnée, de noter des inadéquations dans une organisation existante ou construite, de percevoir des déviations par rapport à une ligne établie et, qui sait, peut-être plus facilement encore dans l'élaboration des produits symboliques que sont les objets d'art ou les pratiques sociales qui les entourent. S'agissant de la chanson brésilienne, la recherche de tels écarts par rapport à une conception symbolique construite peut conduire à en dénombrer beaucoup plus que ce que l'on pourrait imaginer, à commencer par le détournement ou l'appropriation de la notion de tradition.

Dans le cas de la chanson, qui nous intéresse ici, la partie « texte » est justement appelée « paroles ». Celles-ci peuvent se référer à d'autres textes, voire provenir d'autres textes, et sont soumises, ne serait-ce que de manière implicite, à la question de leur opportunité. Ces paroles s'inscrivent-elles dans un espace d'expression convenu, inattendu premières phases de construction de ce nouvel espace de création. J'aurais pu aussi étudier comment l'étude du parcours sémantique du sigle MPB fait apparaître que cette appellation très répandue n'a de populaire que le nom. Il est en effet intéressant de voir que ce sigle « MPB » fut l'objet de déplacements sémantiques successifs puisque, désignant d'abord une musique nationale moderne avant de renvoyer à l'ensemble de la production musicale brésilienne, depuis les origines, il reperdra du territoire sémantique à partir des années 1980[1]. Mais parmi tous ces sujets possibles, il m'a semblé que la production de la période dite « tropicaliste » convenait plus particulièrement à l'illustration de la question proposée. En effet, s'il est un mouvement qui s'inscrit plus que tout autre dans le jeu des déplacements, tant du sens que de

[1] Ce sujet est traité dans ma thèse de doctorat et a également été développé lors de la journée d'étude sur « le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone » : Bernard Corneloup, *Génération MPB : entre filiations, dialogues et ruptures*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2012 ; et dans mon article « Musique Populaire Brésilienne : créations et mouvements de sens dans un espace symbolique », dans João Carlos Vitorino Pereira (dir.), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone – Migrations, exils et terres d'utopie*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p.145-163.

l'interprétation et du regard qui a pu être porté par les composantes sociales avec lesquelles il s'est trouvé en interaction, c'est, me semble-t-il, le *Tropicalisme*.

Citations de tous ordres, parodie, pastiche et subversion sont les principes de base de la création tropicaliste, qui se situe dans le cadre de la réception dans un espace social constitué d'un appareil politique répressif s'efforçant de contrôler et de définir celui de la production culturelle sans cesse en mouvement. Plus que tout autre mouvement artistique, le Tropicalisme a posé en son temps la question de ce qui est convenant ou « déplacé ». C'est pourquoi il est intéressant d'étudier les principes de l'élaboration du produit tropicaliste qui, plus que jamais, met en évidence la prise en compte d'une œuvre par son public.

J'exposerai donc quelques éléments concernant le Tropicalisme musical brésilien en commençant par une présentation de la genèse de ce mouvement artistique, ce qui me permettra d'évoquer les autres formes d'expression ayant également participé à ce mouvement.

## Genèse du Tropicalisme

C'est dans le milieu des arts visuels qu'est née la lexie *Tropicália*, nom donné par Hélio Oiticica à son projet environnemental, installation montée au MAM (*Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*) au début de l'année 1967 et ouverte au public en mai. Reprenant les théories anthropophagiques d'Oswald de Andrade, l'installation d'Oiticica figurait un espace labyrinthique et fragmentaire, « mettant en opposition des situations contradictoires ». Cet espace était constitué de *penetráveis* (« pénétrables » : constructions symboliques voulant représenter l'espace de la favela), dans lequel il était nécessaire d'adopter un rythme de déplacement aléatoire[2].

Séduits par sa proposition, Caetano Veloso (qui donne le nom de *Tropicália* à sa dernière composition à la suite de sa rencontre avec Oiticica), Gilberto Gil, le cinéaste Glauber Rocha et le metteur en scène de théâtre José Celso Martinez adoptent sa perspective et font éclore le mouvement du Tropicalisme, chacun dans son domaine respectif. La pièce d'Oswald de Andrade, *O rei da vela*, mise en scène par José Celso Martinez Corrêa en septembre 1967, sera le point de départ de ce mouvement au théâtre, de la même manière que les films *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antônio das Mortes), ainsi que *Macunaíma* de Glauber Rocha et Joaquim Pedro de Andrade le seront au cinéma. Dans le domaine musical, c'est en septembre 1967 que le Tropicalisme commence lors du IIIe *Festival de Música Popular Brasileira* par lequel Gilberto Gil et Caetano Veloso se feront connaître à travers deux chansons récompensées à cette occasion.

Ces différentes formes d'expression domineront la vie artistique brésilienne durant toute l'année 1968 (le fait de mentionner cette date est également une indication quant aux attitudes et idées qui ont contribué à

[2] L'original de cette exposition se trouve au Musée Tate Modern de Londres.

l'élaboration de l'esthétique tropicaliste). Mais ce mouvement sera stoppé dans son élan, en même temps que toute autre production artistique à la fin de cette même année, en décembre 1968, par une mesure emblématique de la dictature militaire, l'Acte Institutionnel n° 5 du 13 décembre 1968. La promulgation de cet acte par lequel le régime se donnait le pouvoir d'intervenir dans la vie publique sans avoir recours aux procédures juridiques légales a donc mis fin à toute forme d'expression qui, de près ou de loin, dérangeait le régime (et qui, aux yeux des militaires, était déplacée), ce qui était bien entendu le cas du mouvement tropicaliste.

Nous verrons à présent quelques exemples de cette forme d'expression, à travers des illustrations choisies dans le domaine textuel[3]. Nous considérerons donc la construction des textes tropicalistes à partir de quelques exemples de citations, de réappropriation ou seulement d'appropriations, de textes ou de formes empruntées à d'autres mouvements artistiques, et principalement à partir d'exemples de constructions tropicalistes originales.

## Les citations

En tant que mouvement proche de l'avant-garde artistique et des milieux universitaires, le Tropicalisme s'exprime dans des systèmes textuels ou musicaux allusifs qui nécessitent une démarche de décodage de la part des auditeurs, qui en apprécieront la richesse en fonction de leur degré de culture. C'est pourquoi on trouve souvent des bribes de textes ou de musiques utilisées de manière diverse : parodique, provocatrice ou en hommage à certains auteurs. Cela n'est pas sans rappeler le style des manifestes d'Oswald de Andrade.

On entend par exemple dans la chanson « Alegria, alegria » les paroles Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos[4] qui semblent traduire un désir de liberté, cohérent avec le reste des paroles et en même temps révélateur des aspirations de la jeunesse de la fin des années 1960. Mais cela gagne sur le plan du sens lorsque l'on s'aperçoit que ce texte est une citation d'une phrase de Jean-Paul Sartre, extraite de son autobiographie *Les mots* :

> Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite » : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent » : ma seule affaire était de me sauver – *rien dans les mains, rien dans les poches* – par le travail et la foi[5].

On retrouve également cette adhésion aux idées de mai 68 dans le titre de la chanson présentée au III^e^ *Festival Internacional da Canção* de TV Globo, en septembre/octobre 1968, *É proibido proibir* (« Il est interdit d'interdire »).

---

[3] Nous laisserons donc de côté de nombreux autres aspects entrant dans la composition de l'esthétique tropicaliste, le but n'étant pas de faire ici une présentation exhaustive de cette forme d'expression.

[4] « Sans mouchoir, sans papiers, rien dans les poches ni dans les mains ». Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent, sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

[5] Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Gallimard, 1964 (nous soulignons).

Les paroles de la chanson « Onde andarás » semblent également assez proches de celles de « Onde estarás » (les deux titres peuvent se traduire de la même manière : « Où es-tu ? »), de Evaldo Gouveia et Jair Amorim (1961), interprétée par Anísio Silva, qui est considéré parmi les chanteurs les plus *brega* (qualificatif péjoratif signifiant « populaire et de mauvais goût ») par Caetano, pour que cela soit une coïncidence. Nous sommes là devant un pastiche ayant pour but de tourner en dérision les chansons à caractère dramatique tout en faisant une proposition ancrée dans la modernité à la manière de la Bossa Nova (la plage de la Zone Sud, le cinéma).

Onde estarás, nesta hora onde estarás
Em que coração
Qual o novo amor que tu beijarás
Pobre de mim
Sempre, sempre a me perguntar
Que carinhos tens
Em que braço estás, quando voltarás[6]

Onde andarás nesta tarde vazia
Tão clara e sem fim
Enquanto o mar bate azul em Ipanema
Em que bar, em que cinema
te esqueces de mim
Enquanto o mar bate azul em Ipanema
Em que bar, em que cinema te esqueces...[7]

En écho à « Onde andarás », « Paisagem útil » (« Paysage utile ») répond à « Inútil paisagem » (« Paysage inutile ») de A. C. Jobim, à travers une démystification du paysage urbain carioca, sur un mode parodique et avec des rythmes de marche. La parodie se situe tant au niveau du texte que de l'interprétation, et célèbre une lune matérialisée par l'enseigne de *Esso* illuminant les amours urbaines (*lua/ oval, vermelha e azul*/ […] *da Esso*[8]).

Mas pra quê ?
Pra que tanto céu ?
Pra que tanto mar ? Pra quê ?
De que serve esta onda que quebra ?
E o vento da tarde ? De que serve a tarde ?
Inútil paisagem
Pode ser que não venhas mais;
Que não venhas nunca mais...
De que servem as flores que nascem pelos caminhos ?

---

6 Anísio Silva, « Onde Estarás ». « Où peux-tu être à cette heure, où te trouves-tu/ dans quel cœur/ Quel nouvel amour embrasses-tu/ Pauvre de moi/ Toujours/, toujours à me demander/ De quelle tendresse es-tu entouré /Dans quels bras te trouves-tu, quand reviendras-tu ».

7 Caetano Veloso, « Onde Andarás ». « Où erres-tu en cet après-midi vide/ Si clair et sans fin/ Tandis que la mer bleue déferle sur Ipanema/ Dans quel bar, dans quel cinéma/ M'oublies-tu/ Tandis que la mer bleue déferle sur Ipanema/ Dans quel bar, dans quel cinéma m'oublies-tu ».

8 « Lune ovale, rouge et bleue de Esso ».

Se meu caminho sozinho é nada...[9]

Olhos abertos em vento
Sobre o espaço do Aterro
Sobre o espaço sobre o mar
O mar vai longe do Flamengo
O céu vai longe e suspenso
Em mastros firmes e lentos
Frio palmeiral de cimento
[...]

Os automóveis parecem voar
Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval, vermelha e azul
No alto do céu do Rio
Uma lua oval da Esso
Comove e ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes do nosso Brasil[10]

Dernier exemple de ce type : la chanson « Enquanto seu lobo não vem » (« Tant que ton minet ne vient pas ») qui se rapproche de la satire de « Paisagem útil » en citant en miroir la Bossa Nova « Lobo bobo » (« Minet idiot » : *lobo* signifiait à l'époque quelque chose entre « jeune homme à la mode » et « playboy ») de Carlos Lyra. Mais cette même chanson cite aussi, dissimulé dans l'arrangement musical, en paraphrase du vers *vamos passear escondidos* (« allons nous promener en nous cachant »), l'hymne de l'*Internationale*, provocation à l'encontre du régime militaire. Les exemples de citations, à tous les niveaux, sont nombreux, la citation étant un élément constitutif de base de la parodie, moteur essentiel de l'esthétique tropicaliste.

## Les relectures et réinterprétations

Un autre principe de construction de l'effet tropicaliste est la relecture, la réinterprétation de compositions appartenant à des sphères socio-musicales très éloignées de celle dans laquelle évolue le Tropicalisme. Nous trouverons donc des exemples d'interprétation de chansons populaires, comme « Coração materno » de Vicente Celestino, ou d'hymnes officiels mis à distance à travers une relecture parodique, souvent provocatrice.

---

9 Tom Jobim, « Inútil Paisagem ». « Mais pourquoi ?/ Pourquoi tant de ciel ?/ Pourquoi tant de mer ? Pourquoi ?/ À quoi sert cette onde qui se brise ?/ Et le vent du soir ? A quoi sert le soir ?/ Inutile paysage/ Il se peut que tu ne viennes plus ;/ Que tu ne viennes jamais plus.../ À quoi servent les fleurs qui naissent sur les chemins ?/ Si mon chemin seul n'est rien... ».

10 Caetano Veloso, « Paisagem Útil ». « Yeux ouverts au vent/ Sur l'espace de l'Aterro/ Sur l'espace sur la mer/ La mer s'étend loin de Flameng/Flamengo/ Le ciel s'étend loin et suspendu/ Aux mats solides et lents/ Froide palmeraie de ciment/ […]/ Les automobiles semblent voler/ Mais déjà s'éclaire et flotte/ Dans le ciel une lune/ Ovale, rouge et bleue/ Dans le ciel de Rio/ Une lune ovale d'Esso/ Elle émeut et illumine le baiser/ Des pauvres tristes heureux/ Cœurs aimants de notre Brésil ».

Les emprunts à d'autres sphères musicales ne s'inscrivent pas dans la continuité d'une pratique et leur présence sur le disque n'établit pas non plus un lien communautaire autour de celles-ci, du moins au premier degré. Elles sont proposées à titre symbolique, comme repoussoir. La récusation qu'implique la dérision de l'interprétation est une invitation à rejeter symboliquement le type de société dont elles sont issues. Par là il s'agit d'une invitation à constituer une unanimité contre celle-ci. Le déplacement s'inscrit davantage dans un processus de construction identitaire que dans une perspective de filiation.

## Les emprunts au *concretismo*

Une autre facette de l'esthétique tropicaliste est celle des emprunts au mouvement de poésie d'avant-garde mené par les frères Campos et Décio Pignatari, le mouvement concrétiste. Là aussi il y a déplacement d'une forme d'expression restreinte à un groupe jouissant d'une faible audience dans les médias se voit réappropriée à travers une forme d'expression populaire, diffusée par le biais des canaux commerciaux. Cependant, même si les échanges avec les poètes concrétistes furent importants, et qu'à travers eux les tropicalistes accédèrent à une plus grande connaissance de l'œuvre d'Oswald de Andrade, la seule chanson mettant expressément en application la notion de poésie concrète est la chanson « Batmacumba[11] », chanson importante de l'un des principaux disques tropicalistes :

Batmacumba-iê-iê batmacumba oba
Batmacumba-iê-iê batmacumba o
Batmacumba-iê-iê batmacumba
Batmacumba-iê-iê batmacum
Batmacumba-iê-iê batman
Batmacumba-iê-iê bat
Batmacumba-iê-iê
Batmacumba-iê
Batmacumba
Batmacum
Batman
Bate
Ba
Bate
Batman
Batmacum
Batmacumba
Batmacumba-iê
Batmacumba-iê-iê
Batmacumba-iê-iê bat
Batmacumba-iê-iê batman
Batmacumba-iê-iê batmacum
Batmacumba-iê-iê batmacumba
Batmacumba-iê-iê batmacumba o
Batmacumba-iê-iê batmacumba oba[12]

---

[11] Caetano Veloso & Gilberto Gil, LP *Tropicália ou panis et circensis*, Philips, R 765.040L, 1968.

[12] Caetano Veloso & Gilberto Gil, « Batmacumba », du disque *Tropicália ou panis et circensis.* « Bate » : du verbe « bater », battre, par exemple un rythme ; « Batman » : le super-héros ;

Comme dans la poésie concrète, la composition verbo-combinatoire (*bate + Batman + macumba + obá + iê-iê*) dépasse le domaine de la syntaxe linéaire pour interférer avec celui des arts visuels et, allant au-delà de ces deux domaines entre lesquels oscille la poésie concrète, elle entre en interaction avec le support musical, en imposant une contraction suivie d'une extension de la mélodie, fait inhabituel dans les chansons.

## Déplacements au sein des textes du Tropicalisme

Les textes des chansons tropicalistes se démarquent de la période précédente par le fait que, fuyant la redondance des thèmes qui évoquent la pauvreté et ses implications politiques, ils s'orientent vers une description sans restriction des multiples facettes de la réalité moderne. Les textes tropicalistes fondateurs, ou du moins les plus caractéristiques à mes yeux, se rencontrent sous la forme d'un montage de lexies, simples ou complexes, juxtaposées, sans connexion logique apparente. Le résultat serait une sorte de kaléidoscope fait d'images, de tableaux ou de photos mises les unes à côtés des autres, et qui donnent une vision particulière du monde contemporain : « des fiancées pathétiques, des visages sénatoriaux, des phrases d'une dignité intransigeante, des passions de tango […]. On se demande si ce sont des êtres désemparés ou bien des créatures malveillantes[13] ». Ces compositions, proposées à côté d'autres, telles que celles présentées précédemment, renforcent l'effet de collage d'images contrastantes, qui se perçoit donc à deux niveaux : soit à l'intérieur des compositions les plus emblématiques, soit au niveau du syntagme que constituent les musiques à la surface du disque (à une époque où l'on distinguait matériellement les différentes pistes à la surface d'un disque vinyle). L'effet du premier sera perceptible surtout au niveau des paroles, bien que l'orchestration vienne souvent paraphraser le texte, alors que l'effet du second niveau viendra plutôt du contraste entre les divers genres musicaux présentés sur le même disque.

> Le déplacement est ici un déplacement de sens issu de la confrontation de réalités nommées de manière emblématique, juxtaposées au niveau des paroles des chansons, alors que cette mise en présence ne survient qu'exceptionnellement dans le réel. La confrontation symbolique de réalités antagonistes (le moderne et l'ancien, la richesse et la pauvreté, le traditionnel et l'avant-gardisme, le populaire et l'élitisme, etc.) à travers les mots qui les désignent provoque, au sens premier du terme, l'auditeur et engendre en même temps un effet inédit, qui semble dénoncer un état de fait inacceptable.

Dans le contexte d'un régime politique oppresseur et réducteur des formes d'expressions, ces confrontations symboliques, enrichies du ton parodique qui les accompagne le plus souvent, éclairent d'un sens nouveau les mots qui les constituent et finissent par être ressenties comme une forme d'opposition, alors

« macumba » : rituel magique d'origine africaine ; « obá » : cri de joie ; « iê-iê » : référence au mouvement musical brésilien du début des années 1960, s'apparentant au twist et au rockabilly.

[13] Roberto Schwarz, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », dans *Les Temps Modernes*, n° 288, 1970, p. 37-73. Il s'agit de la traduction de « Cultura e política, 1964-1969, alguns esquemas », dans Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

qu'elles ne disent en apparence rien de déplacé aux yeux des censeurs. Le Tropicalisme est donc parvenu à inventer un langage inédit, appréhendé avec une certaine jubilation par les auditeurs et spectateurs qui ressentent une forme de complicité face à une censure impuissante à cerner l'inconvenance du déplacement.

La chanson « Alegria, Alegria », par exemple, présente la réalité sous la forme d'une mosaïque analogue à la devanture d'un kiosque à journaux, sur laquelle se côtoient les images les plus disparates, « crimes, fusées spatiales, guérillas, Claudia Cardinale, portraits de présidents, baisers, dents, jambes, drapeaux, bombe, Brigitte Bardot » :

> O sol se reparte em crimes
> Espaçonaves, guerrilhas
> Em Cardinales bonitas
>
> Eu vou...
>
> Em caras de presidentes
> Em grandes beijos de amor
> Em dentes, pernas, bandeiras
> Bomba e Brigitte Bardot...
>
> O sol nas bancas de revista
> Me enche de alegria e preguiça
> Quem lê tanta notícia
>
> Eu vou...[14]

La chanson « Tropicália[15] », et un certain nombre d'autres qui peuvent être considérées comme caractéristiques, apparaît comme un collage de citations d'événements, de titres, d'images pittoresques, interprétées sur un ton à la fois pathétique et dérisoire, solennel ou parodique. La narration est abandonnée au profit d'une juxtaposition d'éléments donnant une vision allégorique du Brésil : Brasília (*monumento bem moderno*), le Carnaval de Salvador (*cinco mil alto-falantes*), le Nordeste (*Pero Vaz de Caminha et Porto Seguro*[16], *os chapadões*[17], *verde mata* et *O luar do Sertão*[18], *urubus*[19]), la Bossa-Nova (*Fino da Bossa*[20]), la

---

[14] Caetano Veloso, « Alegria, Alegria ». « Le soleil se répartit en crimes/ Vaisseaux spatiaux, guérillas/ En jolies Cardinales// Je pars// En visages de présidents/ En grands baisers d'amour/ En dents, jambes, drapeaux/ Bombe et Brigitte Bardot// Le soleil sur les kiosques à journaux/ Me remplit de joie et de paresse/ Qui lit tant de nouvelles// Je pars ».

[15] Caetano Veloso & Gilberto Gil, LP Philips R 765.026 L., 1968.

[16] Porto Seguro : point d'arrivée des premiers navigateurs portugais, emmenés par Pedro Álvares Cabral, au sud de l'État de Bahia.

[17] « Chapadões » : particularité géographique du centre-ouest et du *Nordeste*.

[18] « Luar do Sertão » : chanson de l'auteur nordestin Cátulo da Paixão Cearense, citée à travers les mots *verde mata*.

[19] « Urubu » : oiseau de proie charognard, emblématique de la région, mais répandu au-delà du *Nordeste*.

[20] Programme de télévision consacrée à la Bossa Nova au milieu des années 1960.

télévision (*bang-bang*[21]), la misère (*criança feia e morta estende a mão*), la guérilla (*o movimento*), le moderne et l'ancien (*aviões*, *caminhões*, *palhoça*, *rua antiga estreita e torta*), les loisirs (*piscina*, *Amaralina*[22]), les origines indiennes (*Ipanema*, *Iracema*[23]), le cinéma hollywoodien exotique (*Carmen Miranda*), la Jovem Guarda (*Quero que vá tudo pro inferno*), etc. Le ton est parodique, comme celui d'un annonceur de spectacles ou d'un leader politique (*senhoras e senhores*), et l'irrévérence sous-jacente dans la métonymie qui renvoie renvoyant à Brasília (*monumento de papel crepon e prata*[24]), en prenant l'allure d'une comptine dans la structure de l'avant-dernière strophe (*domingo... segunda-feira... terça-feira* »).

Sortie en mai 1968 sur le disque *Tropicália*, alors que « Tropicália » figurait sur le disque de Caetano Veloso de janvier 1968), la chanson « Geleia Geral » profite d'une maturation des auteurs qui se remarque dans la systématisation du procédé. Dès la première strophe, c'est le ton de la parodie qui domine dans la critique des poètes institutionnels et de leur verbiage arrogant et apologétique d'un Brésil pittoresque et aliéné, à travers les adjectifs pompeux du troisième vers (*resplandente*, *cadente*, *fagueira*), ou encore la rime commune à tous les vers. Comme le fait remarquer Gilberto Vasconcelos dans son analyse de cette chanson, « la préférence pour le descriptivisme pittoresque et l'anecdotique porte, consciemment ou inconsciemment, la marque d'une prise de position idéologique[25] ».

Cette attitude critique vis-à-vis de l'idéologie culturelle imposée, ou du moins favorisée, qui « oublie les véritables déterminations[26] » de la réalité brésilienne se retrouvera plus loin à travers les citations de lieux communs, la parodie de l'hymne au drapeau (*salve o lindo pendão dos seus olhos*), de la propagande gouvernementale (*país do futuro*[27] : expression associée à la présidence Medici), ou la caricature de samba-exaltação[28] (*minha terra é onde o sol é mais limpo/ e mangueira é onde o samba é mais* puro : ces vers imitent le célèbre poème de Gonçalves Dias[29] cité dans l'hymne brésilien et déjà pastiché par Oswald de Andrade[30]). Une telle attitude témoigne aussi de la volonté du groupe de se présenter comme un mouvement d'avant-garde, en établissant une relation avec le modernisme de Oswald de Andrade à travers des citations du

---

21 « Bang-bang » : western.

22 « Amaralina » : plage de Salvador.

23 « Iracema » : nom de l'héroïne indienne du roman éponyme de José de Alencar.

24 « Monument en papier crépon argenté ».

25 Gilberto Vasconcelos, *De olho na fresta*, Graal, Rio de Janeiro, 1977, p. 20.

26 *Ibid*.

27 « Brésil, pays du futur ».

28 Style de samba dont les paroles vantent des célébrités ou des éléments culturels brésiliens, historiques, géographiques, de l'ordre du bien-être ou de l'art de vivre.

29 *Canção do exílio*, poème de Gonçalves Dias, 1843.

30 Ces vers sont également pastichés dans le poème de Oswald de Andrade *Canto de regresso à pátria*.

*Manifesto antropófago* (« Alegria é a prova dos nove, pindorama, roteiro[31] »). On rencontre dans ce texte des éléments à caractère nationaliste ou emblématiques du pays (*bandeira*, *país do futuro*, *tropical*, *Brasil*, *Porto Seguro*, *Mangueira* [...] *Portela*[32], *mês de abril*[33], *carne seca na janela*, *carnaval*, *bananas*, *morro*). On retrouve ces mêmes éléments dans les productions des autres formes artistiques tropicalistes : décor de la pièce *O rei da vela*, défilé de fanfare et majorettes dans le film *Antônio das mortes – O dragão da maldade contra o santo guerreiro*[34], générique sur fond vert et jaune[35] et musique de l'hymne *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, dans *Macunaíma*[36]. Les expressions qui contiennent ces éléments se présentent souvent sous un aspect négatif qui sous-tend une critique (*desfolha a bandeira*, *examina a folia*, *a tristeza é teu porto seguro*, *carnaval de verdade*). De ce bric-à-brac émergent encore la référence à une chanson connue (« Carolina da janela examina a folia » : Chico Buarque[37]) ou l'agglutination caractéristique « bumba-iê-iê-boi » (*bumba meu boi*[38] + *iê-iê-iê*) qui synthétise l'effet tropicaliste. Cette agglutination trouve un écho dans l'orchestration qui utilise la guitare électrique jouant à la manière du berimbau (comme dans « Domingo no parque »), et accentue l'anachronisme entre musique traditionnelle (*bumba-meu-boi*) et musique urbaine moderne (*iê-iê-iê*) évoqué par les paroles. Cette figure de style antithétique soulignant la présence du moderne et de l'ancien dans la réalité brésilienne, s'ajoute à l'évocation du matin tropical (*manhã tropical*) publié dans le *Jornal do Brasil* au début de la chanson.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira [...]
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

---

31 Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*, 1928.

32 Mangueira et Portela sont deux écoles de samba emblématiques de Rio.

33 « 22 de abril » : le Brésil fut découvert un 22 avril.

34 Glauber Rocha, *Antônio das mortes - O dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, 1969.

35 Le vert et le jaune sont associés comme couleurs nationales, de par leur présence sur le drapeau du Brésil, et à travers l'expression *verde-amarelismo*.

36 « Glória aos homens-heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul », *Desfile aos heróis do Brasil*, musique de Heitor Villa-Lobos, au générique du film *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

37 « Carolina » : il y a sans doute une allusion à plusieurs chansons de Chico Buarque : « A banda » (*a moça debruçada na janela pensando que a banda tocava pra ela*), « Januária » (*toda gente homenageia Januária na janela*), « Carolina » (*o tempo passou na janela e Carolina não viu*), « Ela e sua janela » (*ela e sua janela, espiando*).

38 Le *bumba-meu-boi* est une musique associée aux fêtes de Noël et des rois (*Folia de Reis*) et du solstice d'été (*São João, festas juninas*) dans le Nord et le *Nordeste*.

« A alegria é a prova dos nove »
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
E Mangueira é onde o Samba é mais puro [...]
Pindorama, país do futuro

Ê bumba iê iê boi […]

[...] Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela […]

Ê bumba iê iê boi […]

[...] Miss linda Brasil diz : « Bom Dia »
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia

Ê bumba iê iê boi […]

[...] Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento[39].

Pour compléter cet aperçu rapide de manière plus visuelle, on peut observer que la couverture du disque-manifeste du mouvement est composée selon les principes que nous venons de décrire. Nous retrouvons une juxtaposition d'éléments disparates, qui appartiennent à des réalités sociales différentes, mais dont la mise en présence suggère les disparités qui pouvaient exister à l'époque et existent toujours au Brésil. La pochette de cet album semble s'inspirer fortement, dans sa composition, de celle de l'album de 1967 des Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, par son aspect hétéroclite, les collages de personnages emblématiques ou la présence de végétation tropicale. Les vêtements des protagonistes de cette couverture inspireront également la pochette du disque de Gilberto Gil de 1968 (Figures 1, 2 et 3).

[39] Gilberto Gil – Torquato Neto, « Geleia geral ». « Un poète défeuille le drapeau/ Et le matin tropical se lève/ Resplendissant, rythmé, suave […]/ Dans la marmelade brésilienne/ Que le *Jornal do Brasil* annonce// *Ê bumba iê iê boi*/ Une nouvelle année, un mois qui passe/ *Ê bumba iê iê boi*/ C'est la même danse, mon bœuf// « La joie est la preuve par neuf »/ Et la tristesse ton Porto Seguro/ Mon pays est là où le soleil est le plus pur/ Et Mangueira là où la samba est la plus vraie […]/ Pindorama, pays du futur// *Ê bumba iê iê boi* […]// […] Fruit de la passion, mois d'avril/ Saint baroque bahianais/ Super-pouvoir civil/ Formica et ciel indigo/ Trois danseuses étoiles de Portela/ Viande séchée à la fenêtre […]// *Ê bumba iê iê boi* […]// […] Miss belle Brésil dit : « Bonjour »/ Et une autre fille aussi, Carolina/ De sa fenêtre observe le carnaval// *Ê bumba iê iê boi* […]// […] Je prends un jet, je voyage, j'explose/ Guidé par mon sixième sens/ Voix de la favela, pilon de béton/ Tropicalia, bananes au vent ».

*Figure 1 :* Couverture du disque collectif *Tropicália – Panis et circensis*, 1968 (dirigé par Caetano Veloso et Gilberto Gil).
*Figure 2 :* Couverture du disque des Beatles *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.
*Figure 3 :* Couverture du disque de Gilberto Gil éponyme, 1968.

## *Conclusion*

Pour conclure, mettons l'accent sur le fait que le Tropicalisme est un courant qui s'est exprimé simultanément à travers plusieurs formes artistiques. Notons également que c'est de la confrontation de ces différentes productions que nous pouvons dégager des constantes afin de mieux en comprendre les intentions. L'écoute des musiques de l'époque ne se présente plus selon la même évidence qu'à la fin des années 1960. L'évolution des moyens techniques, l'apparition de nouveaux instruments, comme les synthétiseurs, et le traitement numérique du son ont beaucoup changé l'oreille des auditeurs. Il est donc difficile pour le public d'aujourd'hui d'appréhender le caractère « déplacé » de ces compositions musicales. De plus, nous n'avons pas d'enregistrement de la mise en scène de la pièce d'Oswald de Andrade par Zé Celso Martinez Correia, ni la possibilité de visiter aujourd'hui l'installation de Hélio Oiticica. Le cinéma reste donc peut-être le média le plus accessible pour aborder ce sujet. À ce propos, le film Macunaíma[40] est sans doute l'un des plus représentatifs de la période.

Macunaíma est l'adaptation cinématographique du roman éponyme de l'auteur moderniste Mário de Andrade. C'est un film très coloré, décalé et parodique, profondément ancré dans les racines brésiliennes, et traitant de manière sous-jacente de l'identité brésilienne. Il est donc emblématique du mouvement tropicaliste à plusieurs titres, en raison notamment du traitement parodique de l'histoire. Il s'inscrit, par conséquent, dans la perspective qui nous intéresse ici, puisqu'il nous confronte à la fois à la question du déplacement du sens et à celle de l'inconvenance, le dérangement qu'il a suscité ayant amené les autorités du moment à considérer ce type de discours comme déplacé. Ce film est à lui seul une leçon de Tropicalisme et contient les clés permettant de mieux appréhender, par analogie, le Tropicalisme musical.

---

40 *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

## Bibliographie

ANHANGUERA, James, *Corações futuristas*, Rio de Janeiro, A regra do jogo, 1978.

BASUALDO, Carlos (dir.), *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. Cosac Naif, 2008.

CALADO, Carlos, *Tropicália, A história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34, 1997.

COELHO, Cláudio N. P, « A Tropicália : cultura e política nos anos 60 », dans *Tempo Social*, vol. 1, n° 2, Dpto. Sociologia, São Paulo, USP, 1989, p. 159-176.

CYNTRÃO, Sylvia Helena, *A forma da festa – tropicalismo : a explosão e os seus estilhaços*, São Paulo, Editora Universidade de Brasília, 2000.

CAMPOS, Augusto de, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Debates, Perspectiva, 1978.

FAVARETTO, Celso Fernando, MEDAGLIA, Júlio, PERRONE, Charles, TATIT, Luiz, *et alii*, Dossiê Música Brasileira, *Revista USP*, n° 4, déc-jan 1989-1990, São Paulo.

__, *Tropicália Alegoria, Alegria*, São Paulo, Traços, Kairós, 1979.

FERREIRA, Nadiá Paula, « Tropicalismo : retomada oswaldiana », dans *Revista de Cultura Vozes*, n° 10, déc. 1972, p. 6-15.

MELLO, José Eduardo Homem de, *A Era dos Festivais : Uma Parábola*, São Paulo, Editora 34, 2003.

LOPES, Paulo Eduardo, *A desinvenção do som : a dialógica do Tropicalismo*, Thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 1996.

LUCCHESI, Ivo et DIAGUEZ, Gilda, *Caetano, por que não ? Uma viagem entre a aurora e a sombra*, Rio de Janeiro, Leviatã, 1993.

MACIEL, Luiz Carlos, *Geração em transe : memórias do tempo do tropicalismo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

NAPOLITANO, Marcos, « A música popular (MPB) dos anos 70 : resistência política e consumo cultural », dans *V Congresso Latino Americano de IASPM*, México, 2002.

__, VILLAÇA, Mariana Martins, « Tropicalismo : As relíquias do Brasil em debate », dans *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n° 35, São Paulo, 1998.

NAVES, Santusa Cambraia, « Da Bossa Nova à Tropicália : contenção e excesso na música popular », dans *Revista Brasileira de Ciências So*ciais, vol. 15, n° 43, São Paulo, juin 2000.

NAVES, Santusa de Castro (dir.), *Do samba-canção à Tropicália*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará / Faperj, 2003.

PAIANO, Enor, *Tropicalismo : bananas ao vento no coração do Brasil*, São Paulo, Scipione, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *O que é contracultura*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

RIDENTI, Marcelo S., « Ensaio geral de socialização da cultura : o epílogo tropicalista », dans TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (dir.), *Minorias Silenciadas*, São Paulo, Edusp, 2002, p. 377-401.

RUIZ, Adilson J., *Infinita Tropic*ália, Mémoire de Mestrado, Université de São Paulo, 1986.

SANTAELA, Maria Lucia, *Convergências : poesia concreta e tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1984.

SCHWARZ, Roberto, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », *Les Temps Modernes*, n° 288, juillet 1970, p. 37-73.

VASCONCELOS, Gilberto, *De olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VILLAÇA, Mariana Martins, *Polifonia Tropical : Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, São Paulo, « Humanitas História Social-USP », 2004.

__, *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972) : engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*, Mémoire de Mestrado, História Social / FFLCH-USP, 2000.

# Montage et re-création littéraire dans le roman espagnol contemporain

Alice PANTEL

*Université Jean Moulin Lyon 3 – MARGE*

*Une espèce de palimpseste dans lequel doivent transparaître les traces, ténues, mais non indéchiffrables – de l'écriture antérieure*[1].

Cette étude prétend aborder la notion de montage en littérature en interrogeant la pertinence du concept de « re-création ». Ce phénomène est déterminant au sein d'une partie de la production romanesque espagnole la plus récente, et le corpus sera ici exclusivement espagnol, mais ce constat peut tout à fait s'appliquer à d'autres aires culturelles. De la nouvelle de l'Argentin Jorge Luis Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » au *Madman Bovary* de l'écrivain français Claro, le processus de réécriture littéraire apparaît comme l'un des *topoï* de la production littéraire contemporaine. On peut sans nul doute analyser ces écritures comme l'héritage des avant-gardes historiques et reconnaître l'importance du geste de déplacement – fondateur du ready-made – de Marcel Duchamp. Pourtant, l'essor des Technologies de l'Information et de la Communication a largement contribué à la banalisation de procédés de montage (mise en page, mise en sons, en images, etc.) ayant pour conséquence l'ouverture du champ des possibles créatifs à l'ensemble de la communauté artistique.

Dans le champ de la création littéraire espagnole, nous assistons aujourd'hui à une multiplication de ces procédés que je propose de rassembler aujourd'hui sous la catégorie de « re-création ». Remake, plagiat, réécriture, collage, montage, citation, répétition, détournement, emprunt ou imitation, sont autant de figures massivement déclinées au sein de l'œuvre littéraire d'une génération d'écrivains qui tendent à redéfinir les deux instances sur lesquelles se fonde l'idée même de roman : la création littéraire en tant que production originale d'une part et la légitimité auctoriale, l'auteur étant la source unique et responsable de son œuvre, d'autre part.

---

[1] Jorge Luis Borges, *Fictions* [1956], Paris, Gallimard, 1983, p. 51.

Ces pratiques sont-elles le signe d'un appauvrissement de l'imagination, de l'inventivité, le sceau d'une époque condamnée à une répétition perpétuelle ? Devrait-on au contraire attribuer ces paroles découpées, déplacées, recomposées et recyclées à une restructuration de la dynamique de création ?

On a constaté que la taxinomie traditionnelle et notamment les études sur l'intertextualité dont Gérard Genette demeure la principale référence, peinaient à décrire les spécificités des différentes manifestations des écritures de la répétition, que nous nous autoriserons à nommer également « re-créative ». Afin de saisir la complexité de ces écritures contemporaines, il est indispensable d'adapter les techniques qui nous permettent d'analyser les phénomènes intertextuels, pour essayer d'expliquer au mieux les flux de paroles déplacées qui sous-tendent ces textes littéraires. À partir d'un certain nombre d'exemples tirés de romans espagnols publiés ces dix dernières années et représentatifs de cette tendance – notamment ceux d'Agustín Fernández Mallo, de Robert Juan Cantavella, de Manuel Vilas, de Vicente Luis Mora ou encore de Jorge Carrión –, je propose d'interroger le concept de « re-création littéraire » et d'en dresser une typologie, certes provisoire et non exhaustive, mais qui propose de rouvrir la boite d'analyse littéraire pour tenter d'en actualiser les outils.

Je laisserai de côté les questions juridiques que ces œuvres de la répétition posent évidemment par leur accointance avec le plagiat et autres larcins frauduleux, pour me centrer dans un second temps sur les fonctions et les enjeux esthétiques de ce phénomène.

## Typologie (provisoire) de la re-création en littérature

À l'aune des études narratologiques sur la transtextualité de Gérard Genette – en particulier son *Palimpsestes*[2] – et à partir du relevé des différentes manifestations du phénomène de « re-création » au sein d'un corpus de romans représentatifs du mouvement littéraire mutant[3], nous proposons un tableau récapitulatif des pratiques de déplacements observées (Figure 1).

---

[2] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[3] Le mouvement littéraire mutant concerne un groupe d'écrivains espagnols nés pour la plupart dans les années soixante-dix qui revendiquent à travers leurs romans une écriture hybride, impure, capable de rendre compte de la complexité du monde contemporain notamment à partir d'une série de choix esthétiques liés à un contact quotidien avec les technologies de l'information et de la communication (TIC).

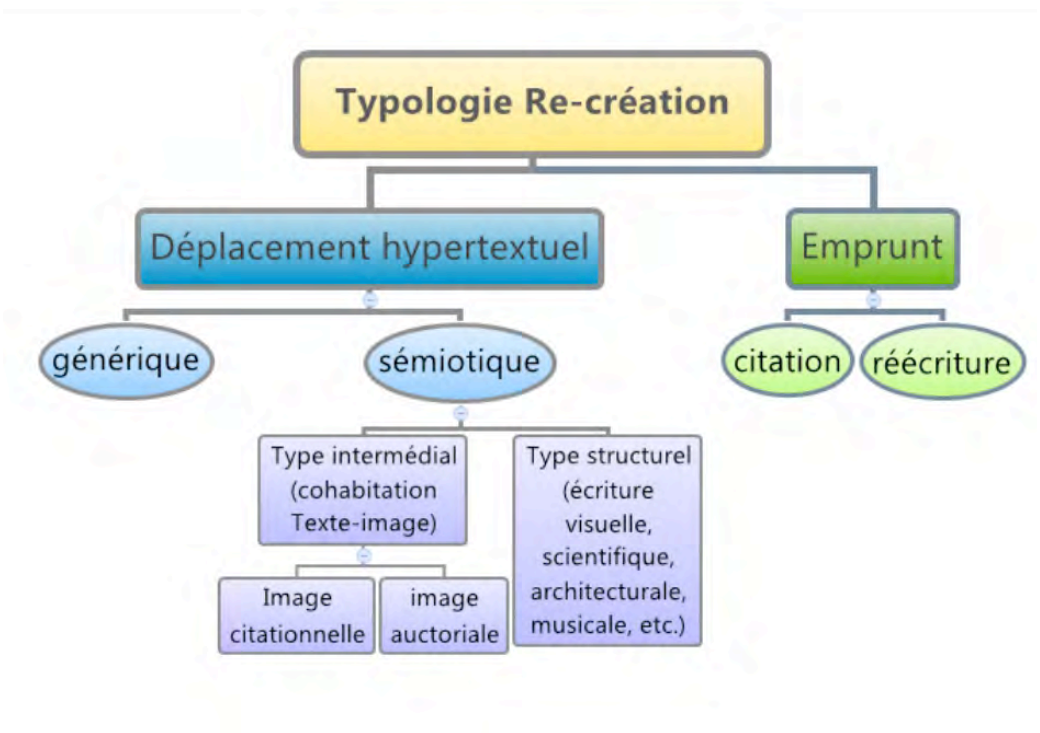



*Figure 1 :* Récapitulatif des pratiques de déplacements observées.

Avant d'en expliquer les enjeux, il serait sans doute bon de revenir sur les principes de celle que nous nommons écriture de la « re-création ». Nous la définirions simplement comme une pratique d'écriture littéraire qui consiste à recourir de façon massive à un ou divers procédés et figures de la répétition tels que l'épigraphe, la citation, la réécriture, l'imitation sémiotique et générique.

Ces procédés – non-excluants et généralement abondants – peuvent cohabiter au sein d'une même pièce avec des procédés de création non-répétitive ou inventive, ou bien occuper l'intégralité d'une œuvre.

Bien qu'omniprésente dans l'Histoire de la littérature, et ce depuis ses origines, la pratique de re-création littéraire rencontre un écho particulier dans la société du premier XXIe siècle qui a vu l'accès, la manipulation et la composition de textes (qu'ils soient littéraires ou pas, anciens ou inédits) largement facilités par les TIC. En d'autres termes, l'activité créatrice de l'écrivain s'est vue profondément altérée par un rapport aux sources renouvelé.

La littérature n'est bien évidemment pas la seule à être affectée par ces mutations puisque chacun peut constater que cette pratique de l'art « au second degré » ou de « dérivation », pour reprendre la terminologie Genettienne, trouve des antécédents dans le monde des arts visuels avec le ready-made, mais également dans la musique avec le *sampling* ou le *remix*, ou encore dans le cinéma avec le remake ou l'adaptation.

Sur le tableau que nous proposons, on distingue d'abord deux catégories de transferts ou de déplacements, le déplacement hypertextuel et l'emprunt.

*Le déplacement hypertextuel*

Gérard Genette le nommerait sans doute l'imitation et cette catégorie rassemble les déplacements génériques et sémiotiques.

Le déplacement hypertextuel ne fait pas référence à l'acception informatique du terme « hypertexte » mais plutôt à la définition qu'en donne Genette dans *Palimpsestes* : « J'appelle hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*[4] ». C'est le deuxième régime hypertextuel, l'imitation, qui va nous intéresser aujourd'hui, un régime scindé en deux sous-régimes : le déplacement générique et le déplacement sémiotique.

*Déplacement générique*

Sans doute le plus pratiqué et connu, le déplacement générique consiste à engendrer un nouveau texte en se saisissant de codes stylistiques ou génériques déjà constitués.

*El asesino cósmico* de Robert Juan Cantavella, apparaît par exemple comme un hommage rendu à la littérature *pulp* ou littérature de bas étage, publiée jusqu'au milieu des années cinquante dans des formats d'impression bon marché. Car la littérature *pulp*, très appréciée des couches populaires américaines pendant la première moitié du XX^e^ siècle, a aussi connu son heure de gloire en Espagne et ce sont ces écrivains, prolifiques mais jouissant d'une faible reconnaissance, des écrivains souvent camouflés derrière un cortège de pseudonymes aux sonorités hollywoodiennes tels Curtis Garland – à qui Cantavella emprunte le titre – que l'auteur espagnol remet au goût du jour à travers une narration débridée où des cowboys coudoient des vampires. De la même manière, Manuel Vilas verse dans le roman érotique avec *El luminoso regalo* et Vicente Luis Mora élabore son dernier roman, *Alba Cromm*, à partir d'une enquête policière.

S'ils en reprennent les codes thématiques ou formels, aucun de ces romans n'est assimilable au genre qu'il travestit, précisément par ce geste de déplacement qui active deux types de mouvements : un geste d'hommage au genre populaire imité (ici, *pulp*, érotique ou policier) qui entraîne du même coup une reconfiguration de la forme romanesque classique grâce à divers facteurs que sont la publication dans des maisons d'édition de renom, le téléscopage avec un grand nombre de références à une culture dite élitiste, ainsi qu'une facture littéraire infiniment plus élaborée.

Je n'ai cité jusqu'ici que des exemples de déplacement que nous pourrions qualifier de « macro-génériques » mais en réalité certains romans de ce corpus montrent une transgénéricité bien plus complexe. L'exemple le plus paradigmatique est sans doute *Circular*, une œuvre que son auteur, Vicente Luis Mora, qualifie de *work in progress* parce qu'elle se décline en plusieurs versions

[4] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 16.

d'un même projet. Cette œuvre, à laquelle j'ai consacré de très nombreuses pages de ma thèse, pousse en quelque sorte à l'extrême cette pratique transgénérique faisant tenir dans un même livre des poèmes, des micro-contes, des correspondances des types les plus divers (mails, sms, skype, lettres, télégrammes), des réflexions philosophiques, des analyses théoriques, des critiques d'art, et la liste est encore longue. L'œuvre de cet auteur va nous permettre de glisser vers notre deuxième catégorie de déplacements hypertextuels qui concerne le déplacement sémiotique, dans la mesure où le roman *Alba Cromm* contient également un grand nombre d'images.

*Déplacement sémiotique*

Le déplacement sémiotique consiste à se saisir de systèmes sémiotiques propres à d'autres champs d'expression pour les intégrer au sein de l'écriture de fiction. Cette pratique concerne la co-présence texte-image au sein d'un roman, et dans ce cas c'est l'analyse iconique qui vient concurrencer l'analyse textuelle de l'œuvre littéraire. Mais ces transferts sémiotiques vont bien au-delà de l'introduction d'images puisqu'il s'agit d'adapter à l'environnement littéraire les codes et les techniques de composition des arts visuels, de la musique, de l'architecture, du discours scientifique ou encore théorique.

On connaît bien ces correspondances qui ont donné naissance à de beaux hybrides artistiques tels que la collaboration entre la peinture de Nicolas de Staël et les poèmes de René Char ou encore les formes architecturales de Le Corbusier et la théorie des couleurs de Mondrian. Les romans qui sont l'objet de cette étude nous mènent beaucoup plus loin que ces affinités, certes fructueuses mais ponctuelles, entre deux artistes dans la mesure où c'est l'écrivain qui va s'éprendre, s'approprier et intégrer à son écriture un système allogène.

- Les déplacements de type intermédial (environnement texto-visuel)

Dans ces romans l'introduction de l'image peut être citationnelle (des photogrammes d'Antonioni dans *El Hacedor (de Borges)*, *Remake* d'Agustín Fernández Mallo) ou bien auctoriale (*Alba Cromm* comprend par exemple une série de fausses publicités élaborées par Vicente Luis Mora lui-même).

Il faut citer également le cas singulier de la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo qui se termine sur dix pages de bande dessinée. Il s'agit ici d'une collaboration avec un auteur de bande dessinée (Pere Joan). Ces pages liminaires ne constituent pas un bonus ou un extra du roman : la narration glisse sans transition, de manière continue, d'un système sémiotique à l'autre.

Vicente Luis Mora théorise par ailleurs le concept de « pagécran » (*pantapágina*) dans l'un de ses essais sur la culture contemporaine dans lequel il prétend que la forme narrative du XXIe siècle sera nécessairement texto-visuelle.

Ce corpus étant composé uniquement de romans d'encre et de papier, il ne s'y trouve pas d'autres types d'insertions intermédiales mais les livres électroniques peuvent bien évidemment offrir d'autres types de relations intermédiales (son, vidéo), que nous n'aurons pas le loisir d'aborder ici.

- Les déplacements de type structurel

Ils concernent les mouvements d'appropriation littéraire de techniques de composition issues de sémiotiques allogènes.

*Los muertos* de Jorge Carrión présente par exemple un déplacement du langage de la série télévisée dans le roman. Ce texte, s'il ne présente aucune inclusion iconique, est néanmoins pétri de références cinématographiques (*Blade Runner* étant l'hypotexte évident) et surtout télévisuelles (de nombreuses références à des séries états-uniennes telles que *Twin Peaks*, une œuvre de David Lynch qui inaugure le genre dès 1990 mais également des séries plus récentes telles que *Six feet under*, *Docteur House*, *Flashforward*, *24h chrono*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* ou encore *Mad Men*). Ce réseau intertextuel donne lieu à une écriture que nous pouvons qualifier de visuelle et même de télévisuelle[5]. Une analyse du texte révèle en effet une concentration de procédés (phrases nominales et courtes, focalisation externe, dominance du présent de description, flashback), qui posent les jalons d'une mise en scène filmique et assimile même par endroits le texte littéraire à un scénario.

D'autres types de déplacements sémiotiques ont pu être observés tels que des tentatives d'écriture musicale, d'écriture plastique (très proches de la démarche conceptuelle de certains artistes contemporains), d'écriture scientifique (à partir du potentiel poétique de formules de physique chez Fernández Mallo) et même d'écriture architecturale ; autant de pistes vierges qu'il est nécessaire de fouler afin d'en sonder le potentiel créatif.

*Emprunts*

Contrairement au déplacement qui consiste à adapter ou à transformer un genre ou un système sémiotique, l'emprunt est une opération de prélèvement d'un fragment, une « greffe » pour reprendre la métaphore employée par Antoine Compagnon dans *La seconde main*, l'étude inaugurale sur la pratique de la citation[6]. En d'autres termes, nous avons affaire dans un cas à un matériau transformé par la pratique créatrice de l'écrivain et dans l'autre à un matériau brut, simplement prélevé et transporté tel quel dans le texte littéraire.

La copie d'un fragment issu d'un texte antérieur, qu'il soit littéraire ou non, qu'il soit de type épigraphique ou qu'il prenne la forme d'une citation longue, est une pratique tout à fait massive dans le présent corpus.

Mais avant d'en mesurer la portée sur l'œuvre de fiction, il faut distinguer la pratique citationnelle de la réécriture.

---

[5] Voir à ce sujet : Alice Pantel, « La « pagécran » de la littérature mutante, manipulation de l'image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión) », collaboration au volume intitulé « Littérature et cinéma, allers-retours », *Hispanística XX*, Dijon, Orbis Tertius, 2014.

[6] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

*Citation*

Le relevé et l'analyse détaillée de la pratique citationnelle, que je ne reprendrai pas ici, ont mis en évidence deux aspects : une présence massive de la citation (*Circular 07* en compte plus de 150) et une origine très hétéroclite des passages cités dans cette œuvre (de Nietzsche à Lara Croft). Ce constat a pour effet de doter la citation d'une fonction qui va bien au-delà de l'« effet de caution indirecte » que donne Genette à l'épigraphe et à la citation en général[7]. Par le truchement de ce que l'on peut s'aventurer à nommer l'envahissement de la narration par la citation, nous assistons à une véritable superposition des discours, un collage discursif qui n'est pas sans rappeler ceux de Braque ou de Picasso, ou dans le domaine littéraire, les collages surréalistes ou la fameuse technique du cut-up mise au point par William Burroughs et Brion Gysin.

L'exemple paradigmatique est sans doute la pratique que Vicente Luis Mora nomme lui-même la « Bibliomachie » et dont on trouve plusieurs exemples dans *Circular 07*.

Ici, l'auteur, reprend à son compte la technique du centon pour convoquer les paroles d'écrivains très éloignés, tant culturellement qu'historiquement, et ainsi représenter sa propre vision de la vie madrilène au XXIe siècle, un projet qui articule l'ensemble de l'œuvre *Circular*.

L'emprunt citationnel peut être de toute autre nature, nous trouvons par exemple chez Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Experience*) un usage de la citation longue issue de films tels qu'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola ou de *Ghost Dog*, de Jim Jarmush. Des fragments entiers tirés de ces films viennent troubler, combler, prolonger – mais en aucun cas interrompre – la fiction. Pour mesurer ce recours à la citation, notons que dans ce même ouvrage, qui se compose de 138 fragments, nous avons pu estimer qu'un tiers environ de la totalité des fragments étaient des textes entièrement allographes.

Nous avons évoqué plus haut les pratiques expérimentales liées au collage littéraire, c'est toutefois davantage de la tradition borgésienne dont se réclament nos auteurs, ce qui va nous permettre d'aborder le dernier volet de cette typologie : la réécriture.

*Réécriture*

Il est en effet impossible de parler de réécriture sans citer Jorge Luis Borges dont toute l'œuvre est traversée par quantité de mécanismes de réécriture : « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « La bibliothèque de Babel » ou encore « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », une nouvelle dans laquelle on trouve la déclaration suivante : « Le concept de plagiat n'existe pas : il a été établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme[8] ».

---

[7] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 147.

[8] Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit*.

Il semble en effet que ces écrivains espagnols prennent l'assertion borgésienne comme une invitation, voire comme un principe esthétique.

Pour Genette, « la copie est donc cet état paradoxal d'un effet d'imitation (maximale) obtenu par un effort de transformation (minimale)[9] ». Mais Borges lui-même souligne l'aporie de cet effort d'identification totale par l'étrange nouvelle où Pierre Ménard n'essaie pas d'écrire une actualisation de l'histoire de l'hidalgo de la Manche mais bien de faire coïncider mot pour mot son texte avec celui de Cervantès, sans bien entendu le copier. La réécriture est-elle somme toute une transformation ou un emprunt, imitation ou copie ?

Agustín Fernández Mallo publie en 2011 *El Hacedor (de Borges), Remake*. Ce titre programmatique annonce une réécriture de ce petit ouvrage *El hacedor* publié par l'auteur argentin en 1960. Afin de bien saisir les enjeux de ce remake, nous proposons de comparer le prologue original de Borges et le prologue de Fernández Mallo (Figure 2).

*A Leopoldo Lugones*

*Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el «árido camello» del* Lunario, *y después aquel hexámetro de la* Eneida, *que maneja y supera el mismo artificio:*

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

*Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.*

*En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del 38. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.*

*J. L. B.*

*Buenos Aires, 9 de agosto de 1960.*

*A Jorge Luis Borges*

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores a la luz de *lámparas estudiosas,* como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquellos pájaros de Benet que también definen por el contorno: *Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —porque el moderno dejó de serlo— se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable,* y después aquel poema que suspende el sentido y maneja y supera el mismo artificio:

*No quedaba nadie sobre la faz de la tierra*
*y de repente,*
*llamaron a la puerta.*

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas cordiales y convencionales palabras, y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en mi apartamento, no en la calle México, y usted, Borges, se murió a mediados de los años 80 del siglo 20, el mismo día en que yo tiraba a una hoguera [negra y blanca] mi primer disco de Joy Division [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica *Dominum et Vivificantem*. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será, me digo, pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos, y la cronología se perderá en un orbe de símbolos premodernos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

AFM

*Isla de Mallorca, 20 de diciembre de 2004*

*Figure 2 :* Comparaison des prologues de *El hacedor* de Borges et de *El Hacedor (de Borges), Remake* de Fernández Mallo.

9 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 547.

Même les non-hispanophones pourront constater que les zones grisées sont des emprunts littéraux et que les zones laissées en blanc ont été modifiées par Fernández Mallo. Ce dernier a effectivement conservé les titres des nouvelles de Borges et en a modifié le contenu, tout en gardant des similitudes thématiques ou esthétiques avec l'original. Nous n'aurons pas le loisir de nous attarder davantage sur ce prologue mais notons seulement que Borges y imagine une rencontre avec l'un de ses maîtres à penser, le défunt Leopoldo Lugones, à qui il dédie l'ouvrage. Il imagine que lors d'une rencontre impossible, il offre le manuscrit à l'écrivain et que celui-ci l'accepte, parce qu'« il y reconnaît sa propre voix ». Si l'on en croit Fernández Mallo reprenant Borges, il n'est donc pas question de plagiat, au sens juridique du terme, mais bien d'estime intellectuelle, de transmission, d'hommage, en somme d'un processus de continuation et d'échos.

Ce n'est toutefois pas ainsi que l'a entendu Maria Kodama, la veuve de l'écrivain argentin qui a fait retirer le roman de Fernández Mallo des librairies. Il est à ce jour encore interdit à la vente mais le cadre de ce travail ne nous permet pas d'entrer dans le débat qui touche aux limites juridiques de la création littéraire.

*Proust Fiction*, recueil de nouvelles de Robert Juan Cantavella, annonce aussi dès le titre le mariage incongru entre Marcel Proust et Quentin Tarantino qui donnera lieu ici à un travail incessant sur la décomposition et la recomposition du canon littéraire, notamment à travers un maillage subtil d'épigraphes qui répètent la même phrase chaque fois empruntée à des auteurs différents. On y trouve un poète, Giacomo Marinetti, petit-fils de l'initiateur du mouvement futuriste, qui refuse d'écrire ses propres poèmes et invente des machines à générer de la poésie à partir des vers des autres, devenant ainsi un monteur de poésie. Pour lui, « le plagiat bien compris est une forme supérieure de lecture et, donc, de réécriture[10] ».

La question du montage est à mon sens essentielle et nous y reviendrons brièvement à la fin de cette étude, mais pour l'heure, le constat que nous venons d'établir concernant un recours massif à diverses techniques de re-création va nous mener à examiner dans un second temps les répercussions de cette pratique d'écriture sur le roman en tant que création originale d'un écrivain. Car nous pouvons déjà présager une remise en question des définitions de ces trois piliers de la littérature : roman, création originale et écrivain. Que ou qui ces déplacements visent-ils ? Sommes-nous ici face à un jeu, face à un acte commémoratif des grands noms de la littérature ou tout simplement face à la paresse d'un esprit peu scrupuleux ?

---

[10] Robert Juan Cantavella, *Proust Fiction*, Cherche-midi, Paris, 2005, p. 20. Ajoutons que ces exemples ne sont pas sans rappeler les pratiques oulipiennes, telles que *La codécimation de Phèdre* de Jacques Roubaud.

## Fonction et enjeux de la re-création littéraire

Revenons un instant à Genette qui affirme que la fonction essentielle du pastiche est « le pur divertissement[11] ». Il existe néanmoins selon lui un régime « sérieux » de l'imitation qu'il nomme « forgerie » qui a pour fonction « la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant[12] ». Autrement dit, on imite pour plaisanter ou bien pour faire une révérence. Ranger ces romans auprès des cocasses pastiches n'est pas plus satisfaisant que d'attribuer à ces foules de citations la marque de la déférence. Alors l'écrivain ne serait qu'un copieur ? Un copieur, non, mais un copiste peut-être.

### *Avant l'ère Gutenberg*

Que lit-on ou qui lit-on lorsqu'on a sous les yeux l'un de ces romans ? Je reprends ici à mon compte la question qui motive l'ouvrage de Luciano Canfora, un spécialiste italien de l'Antiquité classique. À la lecture de son essai, *Le copiste comme auteur*, on constate que les parallèles sont nombreux entre la conception de l'écriture (création, reproduction, auteur) antérieure à l'invention de l'imprimerie et la créativité littéraire telle qu'elle apparaît chez les auteurs du XXIe siècle qui sont l'objet de cette étude. À cette époque lointaine sur laquelle je ne saurais m'attarder, le concept même d'originalité « sonne creux[13] », tout simplement parce que les méthodes de création sont fortement dépendantes du mode de reproduction et de diffusion des textes. Pour ces raisons, Canfora va jusqu'à suggérer que le véritable auteur, dans l'Antiquité classique, est le copiste. En effet, les études sur les différentes versions des incunables ont prouvé à maintes reprises qu'il existait une pluralité de variations de la même œuvre et ainsi, le copiste devenait en quelque sorte co-auteur, en ce sens qu'il modifiait le texte original par le biais de notes, corrections, ajouts, retraits ou mêmes d'erreurs. Selon Canfora :

> La seule forme d'appropriation effective d'un texte consiste à le copier. L'étape qui suit immédiatement, c'est qu'avec cette appropriation totale qui se produit, naît, – dans le lecteur copiste – le désir même d'intervenir : voilà la réaction typique, et presque obligée, de celui qui est *entré dans le texte*. C'est comme ça que le copiste, précisément parce qu'il copiait, est devenu le protagoniste actif du texte[14].

De ce détour, nous retiendrons donc deux aspects qui viennent éclairer la pratique re-créative des écrivains copistes d'aujourd'hui : les instances de lecture et d'écriture sont à cette époque comme aujourd'hui intimement liées, elles apparaissent comme les deux volets d'une même activité au sein de laquelle la

---

11 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 111.

12 *Ibid.*, p. 112.

13 Luciano Canfora, *Le copiste comme auteur* [2002], Toulouse, Anacharsis, 2012, p. 24.

14 *Ibid.*, p. 28.

compréhension et l'appropriation mènent naturellement à l'intervention et donc à la création.

La deuxième leçon à retenir est la précarité de la conception de l'auteur comme source unique et originale de l'œuvre, puisqu'on constate avec Canfora qu'il s'agit d'un principe qui ne s'est imposé que tardivement et qui est principalement lié à la reproduction mécanique et à la commercialisation du livre. C'est ce que soutient également l'historien du livre Roger Chartier qui a publié il y a quelques années dans *Le Monde* un article intitulé « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire[15] ? » dans lequel il rappelle que la première législation relative au droit d'auteur ne date en France que de la toute fin du XVIII^e^ siècle. La propriété littéraire est somme toute une notion assez récente, aujourd'hui malmenée par le changement de paradigme introduit par les Nouvelles Technologies. Laissons pour l'instant de côté ces considérations légales, pour nous centrer sur la question que suscite ce pont avec la manière antique de concevoir la création scripturale : dans la mesure où ces pratiques de re-création apparaissent comme sans âge, l'usage quotidien des Nouvelles Technologies a-t-il une réelle incidence sur le fait littéraire et si oui, quelle est-elle ?

### *Littérature et Nouvelles Technologies*

Parmi les très nombreuses mutations qui affectent aujourd'hui le monde du livre et l'objet littéraire, des mutations qui sont le sujet de débats houleux, deux aspects technologiques me semblent – concernant la question qui nous occupe – fondamentaux. Il s'agit d'une part de l'accès à une véritable Bibliothèque de Babel, une banque illimitée de matériaux non seulement textuels mais également sonores ou filmiques. De cet état de fait découle le second aspect qui impose à mon sens une autre mutation décisive : l'écrivain sous influence numérique n'est plus seulement un manipulateur de mots, il devient ce sémionaute, qui doit apprendre à naviguer entre les méandres informatiques, informatifs et aussi artistiques du web. Qu'il emprunte et déplace tel quel au sein de la narration ce qu'il a capturé ou bien qu'il fasse subir à ce butin amassé une savante transformation textuelle, son talent est de savoir façonner la profusion et la diversité de ces matériaux versés sans distinction de forme, de taille ou d'importance dans l'immense silo du web. L'accès aux données et leur manipulation, notamment à travers les outils d'enregistrement, de reproduction, de téléchargement et de copier-coller, sont à mon sens les deux aspects technologiques qui reconfigurent la pratique créative de l'écrivain, même si celui-ci continue à publier ses romans dans le format papier le plus traditionnel.

---

[15] Roger Chartier, « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire ? », *Le Monde*, 23.12.2005. [En ligne, URL : http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/23/roger-chartier-le-droit-d-auteur-est-il-une-parenthese-dans-l-histoire_722516_3224.html].

À l'ère d'après le livre ou de la postlittérature – pour reprendre deux titres des nombreux essais sur la question[16] – l'écrivain n'aurait qu'à se pencher pour cueillir les brins de textes qu'il se contenterait d'assembler et de publier sous son nom ? N'est-ce pas réduire la littérature à un recyclage stérile, orchestré par des écrivains fripiers ?

*Esthétique du montage : la question des matériaux*

La notion de montage, essentielle, s'impose comme élément fédérateur du roman sous influence numérique. Les romans que nous avons cités sont le réceptacle de textes qui ne sont pas nécessairement littéraires (tels que la réplique de film) ni même fictionnels (articles de presse, scientifiques, blogs). Transportés dans le roman, ces textes s'incorporent dans l'économie de la fiction mise en place par l'auteur, déplaçant ainsi le siège du sens depuis le contenu vers la situation d'énonciation, depuis le matériau vers la construction, dans un mouvement de parallaxe qui va reconfigurer à la fois les textes sources mais surtout le texte d'accueil. En d'autres termes, ce qui importe est moins le contenu que le geste, moins le matériau déplacé que la construction fictionnelle qu'il contribue à bâtir.

Dès la rédaction de *Palimpsestes* en 1982, Gérard Genette pose les bases théoriques de la notion d'« œuvre plurielle » qu'il développera plusieurs dizaines d'années plus tard dans *L'œuvre de l'art*, un essai dans lequel il étend son champ d'observation à l'ensemble des pratiques artistiques, affirmant que le contexte (« l'histoire de production » dans la terminologie genettienne[17]) est capable de transformer la signification d'un texte même si l'identité syntaxique d'origine est scrupuleusement conservée : « […] hors de leur contexte les actes changent de fonction, et le vrai est qu'en art tout n'a pas le même sens à toute époque et à toute culture[18] ». Mais rappelons que la paternité d'une conception « plurielle » ou « ouverte » de l'œuvre littéraire revient à Umberto Eco et aux théoriciens de l'École de Constance en particulier, qui défendent dès les années 1970 l'importance de la fonction interprétative de l'instance de réception dans le processus de création de l'œuvre.

Si nous pouvons construire des passerelles si solides entre ces théories des années 1970 et l'écriture romanesque d'aujourd'hui, c'est sans doute sur la base d'une conception commune de la littérature qui aspire à échapper à une vision monothéiste du texte et révéler le polyphonisme originel que Canfora attribue aux œuvres de l'Antiquité. L'ère du numérique et davantage encore Internet, par sa fluidité, son absence de hiérarchie et de linéarité, ouvre des possibles narratifs seulement imaginés, théorisés mais impossibles à réaliser il y a seulement vingt-cinq ans. C'est du moins ainsi que le conçoit Alexandre Gefen, qui soutient dans

---

16 Je fais référence ici aux ouvrages de François Bon, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011 et de Richard Millet, *L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

17 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

18 *Ibid*., p. 285.

un article ayant pour objet l'ascendance du numérique sur la littérature qu'« Internet encourage une littérature pensée comme programme, dispositif, installation, occasion ou laboratoire[19] ».

Les procédés de re-création que nous avons observés, non seulement prennent la valeur, par le truchement du montage, d'une actualisation du patrimoine littéraire réinvesti, mais permettent également une reconfiguration de l'espace littéraire.

Le moment de vertige de la copie, de l'accumulation des sources et l'écueil du catalogue, si bien exprimé dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, a donc une chance d'être surmonté par le travail de composition de l'écrivain, seul capable de signifier à travers le montage des matériaux préexistants une « connaissance traversière[20] » par une forme esthétiquement impure parce qu'elliptique, multiple, hybride mais susceptible, avec le concours du lecteur, d'aménager de nouveaux espaces de pensée.

C'est pourquoi la question d'un rapport renouvelé de l'écrivain au matériau apparaît comme centrale dans de nombreuses études sur la création contemporaine, et je me limiterai à citer *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, le très récent ouvrage collectif édité par la maison Inculte. Pour de nombreux écrivains de fiction, le risque est de « devenir touriste de sa propre écriture[21] » nous dit Vincent Message dans ce livre, mais l'enjeu est évidemment de s'aventurer hors des limites du genre pour forger son propre langage, à partir de ces captures de réel, afin de le re-présenter, le rendre sensible mais surtout de le questionner à travers le discours artistique.

### *Conclusion*

Pour conclure, je souhaiterais signaler deux apports théoriques qui n'ont pas trouvé leur place dans le développement de la présente étude mais ne présentent pas moins d'intérêt à l'égard du sujet qui nous occupe. Ils ont par ailleurs le mérite d'ouvrir d'autres pistes de réflexion à la problématique de la re-création littéraire.

Le premier provient des États-Unis où certains chercheurs, notamment Marjorie Perloff et Kenneth Goldsmith revendiquent depuis les pages de leurs essais une écriture non-originale. Perloff forge le concept de « citationnalité » et prétend que la création par citation est une pratique « logique » de l'écriture contemporaine. De son côté, Goldsmith se place dans une posture de la

---

19 Alexandre Gefen, « La littérature contemporaine face au numérique : assimilation, résistance ou reconversion ? », Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Cahiers du livre », 2012. [En ligne, URL : https://www.academia.edu/1471703/La_litterature_contemporaine_face_au_numerique].

20 Georges Didi-Hubermann, *Atlas ou la gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 13.

21 Vincent Message, *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, vol. 2, Paris, Inculte, 2014, p. 21.

« décroissance » affirmant que le monde a déjà produit suffisamment d'œuvres et que le défi actuel est de savoir les recycler. Il interdit d'ailleurs à ses étudiants de l'Université de Pennsylvanie toute originalité, dans le sens commun du terme, exigeant d'eux des travaux de création entièrement élaborés à partir de copier-coller. Il voit dans cette pratique une manière de protester contre les politiques de propriété, d'autorité et de commercialisation, qui régissent le monde culturel.

C'est justement sur cette potentialité subversive que la notion de re-création va venir se nourrir d'une deuxième école apparemment éloignée des considérations littéraires qui nous occupent, puisqu'il s'agit du monde des hackers, ces pirates informatiques qui prônent la libre circulation des données, partant du principe que celui qui le souhaite doit pouvoir entrer dans un système informatique afin de l'améliorer, le modifier ou l'adapter à ses besoins. On voit vite comment le portrait de l'écrivain re-créateur que nous avons brossé plus haut s'ajuste à celui du *hacker*. N'est-ce pas un hacking que Fernández Mallo perpètre, lorsqu'il s'infiltre dans *El hacedor* de Borges, qu'il s'empare du système littéraire existant et le manipule à sa guise pour l'adapter à ses propres préoccupations littéraires ?

En déployant leurs récits autour de l'imitation, qu'elle soit générique ou sémiotique, et truffant leurs pages d'emprunts plus ou moins envahissants, c'est véritablement la stabilité de l'objet roman ainsi que leur statut d'auteur que ces écrivains remettent en jeu. C'est sans doute dans cette visibilité des matériaux, des coutures hypertextuelles, que la distinction avec leurs prédécesseurs est la plus notoire. En effet, l'unité temporelle, spatiale et même la linéarité de ces textes tendent à disparaître. Pour autant, à travers les procédés de re-création qu'ils mettent en place, ces écrivains assemblent leur propre panthéon littéraire plus qu'ils ne le démontent. Il serait plus juste dans ces conditions de parler de « continuité non-linéaire » plutôt que de réelle « rupture épistémologique ». Contre la fracture, la dissémination, la dissolution ou l'amalgame, chères aux théoriciens de la postmodernité, nous assistons dans ces romans à un dépassement du fragmentaire par ces passages, ces chemins de traverse, aménagés par l'auteur et ouverts au lecteur qui souhaite s'y aventurer.

## Bibliographie

BON François, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza editorial, 2005.

__, *Fictions* [1956], Paris, Gallimard, 1983.

__, *El hacedor* [1960], Madrid, Alianza editorial, 2005.

CANFORA Luciano, *Le copiste comme auteur* [2002], Toulouse, Anacharsis, 2012.

CANTAVELLA Robert Juan, *Proust Fiction*, Cherche-midi, Paris, 2005.

__, *El asesino cósmico*, Mondadori, Barcelone, 2011.

CHARTIER Roger, « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire ? », *Le Monde*, 23.12.2005. [En ligne, URL : http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/23/roger-chartier-le-droit-d-auteur-est-il-une-parenthese-dans-l-histoire_722516_3224.html].

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Atlas ou la gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

GEFEN Alexandre, « La littérature contemporaine face au numérique : assimilation, résistance ou reconversion ? », Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Cahiers du livre", 2012. [En ligne, URL : https://www.academia.edu/1471703/La_litterature_contemporaine_face_au_numerique].

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

__, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

__, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

GOLDSMITH Keneth, « It's not plagiarism. In the digital age, it's repurposing », *The Chronicle Review*, 11.09.2011. [En ligne, URL : http://chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/].

HENNIG Jean-Luc, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997.

MESSAGE Vincent, *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, vol. 2, Paris, Inculte, 2014.

MILLET Richard, *L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

MORA Vicente Luis, *Circular 07*, Cordoue, Berenice, 2007.

__, *Alba Cromm*, Barcelone, Seix Barral, 2011.

__, *El lectoespecador*, Barcelone, Seix Barral, 2012.

PANTEL Alice, « La “pagécran” de la littérature mutante, manipulation de l’image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión) », collaboration au volume intitulé « Littérature et cinéma, allers-retours », *Hispanística XX*, Dijon, Orbis Tertius, 2014.

PERLOFF Marjorie, « The Conceptual Poetics of Marcel Duchamp », dans *21st Century Modernism: The “New” Poetics*, Oxford, Blackwell, 2002.

VILAS Manuel, *El luminoso regalo*, Madrid, Alfaguara, 2013.

## Les auteurs

BESSIRE Adrien

Adrien Bessire, agrégé d'Allemand, est doctorant à l'Université de Rouen, rattaché au laboratoire ERIAC. Il prépare une thèse de doctorat en cotutelle avec l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Vienne, sur « Les mises en scène du théâtre de Thomas Bernhard en Allemagne, en Autriche et en France ». Il est actuellement professeur du secondaire dans le département des Hauts-de-Seine.

CODET Cécile

Agrégée d'espagnol, Cécile Codet est actuellement enseignante en CPGE à Sainte-Marie-Lyon, et chercheur associé au CIHAM (UMR 5648). Elle a soutenu en novembre 2014 une thèse intitulée « Femmes et éducation en Espagne à l'aube des Temps modernes (1454-fin des années 1520) ». Elle a également travaillé sur les discours tenus sur le corps féminin aux XV$^{e}$ et XVI$^{e}$ siècles en Espagne, ainsi que sur la question des judéo-convers. L'histoire des femmes, mais aussi l'évolution des idées et des mœurs dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or constituent ainsi ses principaux centres d'intérêt.

CORNELOUP Bernard

Bernard Corneloup, musicien de formation et chercheur dans le domaine de la musique populaire brésilienne, enseigne à l'Université Lumière Lyon 2. Ayant consacré son mémoire de maîtrise à l'étude du mouvement musical du Tropicalisme, après un DEA sur l'utilisation de la chanson en classe de langues, sa thèse porte sur la dynamique sociale des années 50 à la fin des années 70 au Brésil à travers le thème « Génération MPB : entre filiations, dialogues et ruptures ». Il s'intéresse en particulier aux différents déplacements de sens et, plus généralement, à toutes les formes de circulation, autour du sigle « MPB », qui dénotent les enjeux de représentation symbolique qui ont pu exister au cours des années ayant suivi son invention.

COUTEL Évelyne

Évelyne Coutel (CRIMIC EA 2561) est agrégée d'Espagnol et exerce actuellement les fonctions d'ATER à l'Université Paris Sorbonne. Sa thèse de doctorat, qui porte sur la figure de Greta Garbo dans la culture cinématographique espagnole (années 20 et 30), s'inscrit dans le champ de l'histoire culturelle et se

situe à la croisée de plusieurs disciplines (études de genre, études sur les stars, analyse de la presse cinématographique, histoire des femmes en Espagne, opposition culture d'élite/culture de masse).

DAVOINE Patrick

Patrick Davoine, agrégé d'allemand depuis 2008 et docteur en études germaniques depuis 2014, est rattaché au laboratoire LCE de l'Université Lyon 2. Il a consacré son travail de thèse aux relations muscio-littéraires dans l'œuvre du poète autrichien Georg Trakl (1887-1914). Dirigé par le professeur Fabrice Malkani (Lyon 2), ce travail se situe dans le champ de l'intermédialité. Après avoir enseigné l'allemand dans le secondaire, Patrick Davoine est actuellement détaché à la Villa Gillet de Lyon pour y être en charge des médiations culturelles scolaires.

DUMAS Alice

Alice Dumas, agrégée de lettres modernes et titulaire d'un master en langue et style, est actuellement professeur du secondaire et étudiante en doctorat à l'Université Lyon 3. Elle effectue des recherches sur la langue dans les romans de Marivaux sous la direction de Régine Jomand-Baudry et Fabiennne Boissieras au sein du laboratoire MARGE.

EBLE Tamara

Tamara Eble est normalienne et agrégée d'allemand. Elle est actuellement professeur d'allemand au lycée Jean Michel à Lons-le-Saunier et prépare un doctorat sur le cinéma expressionniste allemand à l'ENS de Lyon, où elle a exercé une activité complémentaire d'enseignement pendant trois ans. Ses recherches portent sur le cinéma allemand, sur son esthétique et sur sa réception par la critique en France et en Allemagne.

LIMONNE Charlotte

Doctorante en Arts Plastiques sous la direction de M. Itzhak Goldberg, et rattachée au CIEREC (Université Jean Monnet, Saint-Étienne), Charlotte Limonne rédige une thèse sur le vêtement et son usage en art contemporain. Elle s'interroge plus précisément sur les sens que donnent les artistes aux vêtements qu'ils intègrent à leurs œuvres. Ses pistes principales s'articulent autour de nos rapports au corps et au monde qui nous entoure, à travers les notions d'enveloppe, de voile et d'emballage.

MEDEL-BAO Jordi

Licencié en Philologie de langue espagnole (2001) et Théorie de la littérature et de la littérature comparée (2003) par l'Universitat de Barcelone, il s'intéresse aux études culturelles et plus particulièrement aux études de *genre*, qui l'amènent à réaliser le DEA : « Manuel Puig de la escritura invisible a 'lo *queer*' » (2007). Actuellement titulaire d'une bourse « Accueil Doc » accordée par la Région Rhône-Alpes, il a soutenu une thèse en cotutelle entre l'*Universitat de Barcelona* et l'Université Lumière Lyon 2 intitulée « L'écriture *queer* de Manuel Puig comme séduction socio-politique ». Il fait partie du laboratoire de recherche LCE (Langues et cultures européennes) de l'Université Lumière Lyon 2 et il est membre associé du CELEC de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

NGUYEN Laura

Laura Nguyen est doctorante en études hispanophones à l'Université Lumière Lyon 2. Elle est rattachée au laboratoire LCE – Langues Lettres et Cultures Européennes – et est sur le point de soutenir une thèse dirigée par Marian Durán et consacrée à la représentation du Mexique dans les récits de voyage. Ses thèmes de recherche principaux sont la littérature viatique, le Mexique et l'identité mexicaine.

PANTEL Alice

Alice Pantel est maître de conférences au département d'études hispaniques de l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Docteur de l'Université Montpellier 3, elle a soutenu une thèse portant sur les mutations contemporaines du roman espagnol à partir de l'œuvre de Vicente Luis Mora et d'Agustín Fernández Mallo, sous la direction de Jean-François Carcelen et de l'équipe de recherche LLACS. Elle est actuellement rattachée au laboratoire de recherche MARGE et s'intéresse aux influences des nouvelles technologies sur la forme romanesque, aux liens entre textes et images, aux formes littéraires hybrides et en particulier celles qui surgissent de la rencontre avec les arts visuels ainsi qu'à la dynamique de recréation scripturale (montage, remakes, collages).

ROSIER Marie

Marie Rosier est docteure en Etudes Ibériques depuis novembre 2014. Son travail de doctorat a porté sur la résistance et la mémoire dans les premières oeuvres d'Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich. Elle est membre du laboratoire LCE « Idées et Société » de l'Université Lyon 2 et appartient au groupe « Genre ». Ses axes de recherche concernent principalement le témoignage littéraire, le terrorisme d'État, les résistances et la mémoire en Argentine. Elle est également professeure certifiée d'espagnol depuis dix-huit ans.

SCHLIE Ferdinand

Ferdinand Schlie (ILCEA4) est agrégé d'allemand et ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Lyon. Il est actuellement doctorant à l'université Stendhal – Grenoble III. Sa thèse qui porte sur la représentation de Martin Luther dans les biopics et les docufictions de langue allemande, étudie à partir d'un cas précis les rapports entre la "mémoire collective" et les médias qui l'expriment, la transmettent et la façonnent.

TRAN Juliette

Juliette Tran est ATER à l'Université Lyon 2 Lumière et doctorante en littérature américaine à l'ENS de Lyon, sous la direction de François Specq (laboratoire IHRIM – UMR 5317). Sa thèse est consacrée aux représentations littéraires et iconographiques de Daniel Boone (1734-1820) aux Etats-Unis entre la fin du XVIIIe et la fin du XIXe siècle. Ses thèmes de recherche incluent ainsi la circulation des productions culturelles, les rapports entre impérialisme et identité nationale, ou encore la construction des mythes de l'Ouest.

VEST Jocelyn

Jocelyn Vest, agrégé d'allemand, ATER à l'Université Lyon 2, est en quatrième année à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon. Son sujet de thèse, portant à la fois sur les littératures française et allemande, est intitulé « Construction du personnage et émergence du fantastique dans les récits brefs de Charles Nodier et Joseph von Eichendorff ».

VILLESSECHE Julie

Julie Villessèche est inscrite en doctorat d'Études Anglophones depuis septembre 2013 sous contrat doctoral à l'Université Lumière Lyon 2, sous la co-direction de Jean Soubrier et de Jim Walker. Titulaire d'un Master 2 Recherche en Sciences Politiques (PPGC, IEP de Lyon) et d'un Master 2 Recherche en Études Anglophones, elle travaille sur la classification/censure des films, et plus spécifiquement sur l'utilisation d'un critère en particulier : le langage. Sa thèse s'intitule : « The 'Strong Language' : définition, censure et traduction d'un concept de classification audiovisuelle. »

# Index général


A

abstrait, 211, 212, 215

américain, 7, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 32, 104, 105, 143, 231

Argentine, 12, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 153, 156, 168, 192, 267

audience, 103, 139, 240

Autriche, 81, 91, 92, 265

avant-garde, 200, 204, 237, 240, 243

B

BACHMANN Ingeborg, 14, 218, 223, 225, 226, 234

BARON Erwin, 12, 134, 135, 151

BERNHARD Thomas, 10, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 265

BOONE, Daniel, 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

British Board of Film Classification, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115

BUTLER Judith, 9, 75, 76, 77, 79

C

caligarisme, 183, 189

CELAN Paul, 14, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 234

censure, 10, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 114, 116, 151, 242

chanson, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244

cinéma allemand, 183, 188, 195, 266

cinéma fantastique, 189, 194

cinématographique, 10, 11, 13, 98, 99, 107, 109, 114, 134, 142, 149, 153, 154, 157, 158, 160, 169, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 246, 265

citation, 11, 13, 14, 60, 63, 119, 121, 125, 127, 149, 223, 225, 228, 230, 237, 239, 249, 251, 254, 255, 261, 263

couleur, 24, 202, 203, 206, 207, 209, 212

D

DE SALAMANCA Juan López, 61

déplacé, 5, 6, 11, 26, 98, 156, 173, 177, 190, 236, 242, 246, 260

déplacement, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 26, 45, 46, 48, 51, 54, 59, 67, 75, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 113, 114, 119, 127, 128, 130, 136, 149, 150, 157, 167, 173, 178, 179, 180, 185, 194, 199, 210, 211, 229, 233, 235, 236, 240, 241, 242, 246, 249, 251, 252, 253, 254

dissonance, 13, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215

E

écriture, 7, 13, 39, 52, 66, 82, 83, 136, 146, 175, 211, 219, 249, 250, 251, 253, 254, 257, 258, 260, 261, 267

EICHENDORFF, Joseh von, 11, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131

emprunt, 14, 185, 249, 251, 254, 255, 256

Espagne, 9, 12, 29, 59, 66, 69, 153, 154, 155, 156, 160, 163, 166, 168, 170, 252, 265, 266

évolution, 6, 8, 9, 19, 21, 59, 99, 104, 105, 106, 108, 110, 142, 167, 175, 177, 202, 226, 228, 230, 231, 246, 265

expressionnisme, 13, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 212, 213, 215

F

fantastique, 11, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 184, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 268

*Faust I*, 11, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 131

féminin, 9, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 161, 165, 166, 167, 169, 180, 265

film, 53, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 158, 161, 164, 167, 169, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 244, 246, 260

FILSON, John, 17, 19, 20, 21, 22, 27

FLINT, Timothy, 21, 22, 24, 25, 27

frontière, 7, 33, 126, 191, 193, 194, 210

G

GAUTIER, Théophile, 11, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131

*género chico*, 12, 153, 155, 156, 167

GENETTE Gérard, 11, 250, 252, 255, 256, 258, 260, 263

GOETHE Johann Wolfgang von, 11, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 131

H

hybride, 13, 23, 26, 51, 60, 250, 261

hybridité, 7, 17, 18, 23, 26

hypertextuel, 251, 252

I

image, 14, 21, 26, 40, 48, 63, 90, 101, 105, 111, 114, 121, 125, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 154, 157, 160, 163, 165, 168, 180, 188, 190, 192, 217, 219, 220, 225, 228, 229, 230, 253, 254, 264

intertextualité, 5, 11, 33, 250

J

JELINEK Elfriede, 81, 82, 83, 94

K

KANDINSKY Wassily, 13, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215

KIEFER Anselm, 13, 14, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234

KYSER Hans, 12, 135, 137, 151

L

LANG Fritz, 13, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196

langage, 10, 13, 74, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 134, 142, 173, 175, 176, 178, 184, 200, 201, 202, 203, 204, 211, 214, 220, 242, 254, 261, 268

limite, 10, 17, 18, 97, 99, 146, 157, 193, 203

LUTHER, Martin, 11, 12, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152

M

MALLO Agustin Fernandez, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 264, 267

MARIVAUX, 12, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 266

masculin, 59, 63, 68, 69, 74, 158, 168, 180

*mémoire*, 8, 49, 50, 54, 220, 224, 228, 232, 234, 248

Mexique, 7, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 43, 52, 267

MODOOD Tariq, 76, 77, 79

MOLINA, Juan Maria, 37, 38, 39

montage, 14, 83, 140, 142, 143, 145, 241, 249, 257, 260, 261, 267

MOURELO, Suso, 8, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43

MPB (musica popular brasileira), 14, 235, 247, 265

MURNAU Friedrich Wilhelm, 13, 184, 186, 188, 190, 191, 193, 194, 196, 197

N

NODIER, Charles, 11, 119, 120, 122, 128, 130, 131

norme, 6, 9, 45, 76, 102, 155, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 185, 191, 192, 194

P

parodie, 11, 14, 159, 163, 236, 238, 239, 243

pastiche, 11, 12, 14, 236, 238, 258

peinture, 12, 13, 22, 31, 123, 138, 139, 185, 186, 187, 194, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 222, 227, 228, 233, 253

PEYMANN Claus, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94

plagiat, 14, 66, 249, 250, 255, 257, 263

poésie, 14, 129, 206, 211, 214, 219, 222, 223, 224, 225, 228, 234, 240, 241, 257

profilmique, 138, 139, 185, 190

Q

*queer*, 9, 73, 74, 75, 77, 78, 267

R

récit de voyage, 34, 35, 38, 41

réécriture, 11, 14, 249, 251, 254, 255, 256, 257

remake, 14, 251, 256

RES, 8, 46, 52, 53, 54, 55

rhizome, 228, 229, 230, 233

roman, 4, 7, 14, 51, 81, 91, 125, 189, 193, 228, 243, 246, 249, 252, 253, 254, 257, 260, 261, 262, 263, 267

romantisme, 220

S

SAINT PAUL, 60

SCHOENBERG Arnold, 13, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214

sémiotique, 251, 252, 253, 254, 262

*star system*, 153, 160

STREJILEVICH Nora, 8, 46, 51, 52, 53, 55

T

territoire, 6, 13, 17, 24, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 191, 192, 194, 233, 235

théâtre, 11, 12, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 104, 105, 127, 142, 153, 154, 156, 157, 169, 173, 184, 188, 232, 236, 265

TODOROV Tzvetan, 7, 8, 34, 43, 47, 49, 54, 55, 123, 131

tradition, 18, 19, 20, 21, 23, 37, 39, 45, 135, 140, 141, 142, 143, 147, 150, 203, 220, 235, 255

traduction, 10, 19, 32, 46, 60, 66, 74, 97, 99, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 125, 126, 131, 138, 139, 142, 143, 150, 155, 157, 158, 200, 237, 241, 268

transfert, 5, 6, 11, 48, 98, 112, 119, 120, 209

Tropicalisme, 236, 237, 239, 241, 242, 246

TURNER, Frederick Jackson, 19, 23, 27, 32, 33

TURNER, John Kenneth, 8, 32, 33, 34, 43

V

VELOSO Caetano, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 246

visuel, 134, 141, 188, 206, 209, 210, 253

VIVES Juan Luis, 9, 60, 61, 63, 65, 71

N° ISSN : 1253-5044
Dépôt légal : 4e trimestre 2016
Imprimé en France