



02 | 2020

Littérature et création artistique contemporaines

Héritage(s) et nouvelles modalités de
dialogue

Edited by Gaëtan Dupois, Hajar Khaloui, Jalad Berthelot
Obali and Elena Roig Cardona

 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=66>

Electronic reference

« Littérature et création artistique contemporaines », *Voix contemporaines*
[Online], Online since 01 juin 2020, connection on 03 mars 2024. URL :
<https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=66>

Copyright

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.66

ISSUE CONTENTS

Doctoriales #2

Introduction

Jalad Berthelot Obali

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Julia Pont

Construire l'héritage : deux lectures de Reverdy

Elena Roig Cardona

Genèse et insurrection des avant-gardes artistiques et littéraires

Gaëtan Dupois

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Marine Achard-Martino

La « mémoire littéraire » de Sylvie Germain

Rocío Murillo González

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Camille Roelens

Mémoriel et bienveillance culturelle au gré des vents et des tumultes

Jalad Berthelot Obali

Penser et écrire l'héritage dans la littérature africaine contemporaine

Doctoriales #3

Introduction

Hajar Khaloui and Elena Roig Cardona

Littérature et créations artistiques contemporaines

Littérature et créations artistiques contemporaines : nouvelles modalités de dialogue

Eugénie Péron-Douté

L'autofiction, médium artistique interdisciplinaire

Julien Strignano

Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Hajar Khaloui

La réception de *Don Quichotte* en Bulgarie : les illustrations de Svetlin Vassilev
auprès des éditions Milan Jeunesse

Paul Garrido Agreda

Le commentaire audio du réalisateur

Safa Jaafar

Littérature et cinéma dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar

Clara Roupie

La *prière d'insérer* : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de
Claude Prey

Doctoriales #2

Introduction

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Jalad Berthelot Obali

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.71

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Des héritages aux créations littéraires et artistiques
À la croisée des héritages : personnages et écrivain.es en crise ?
Artistes, écrivain.es et personnages face à l'appropriation subjective de l'héritage historique

TEXT

- 1 Les Deuxièmes doctoriales du CELEC auront eu pour objectif d'interroger la notion d'héritage(s) qu'il(s) soi(en)t littéraire(s) ou plus largement artistique(s) – par le biais de problématiques transversales. Nous nous sommes ainsi demandé : comment le traitement des « héritages » reconfigure la littérature et les arts à l'ère contemporaine, mais également par quels procédés stylistiques, rhétoriques et techniques la littérature et les arts opèrent comme mise en procès de l'héritage ? Le prolongement de nos questionnements a également trouvé un écho dans l'abord de la problématique des transferts culturels entre littérature(s) et arts, tout en infléchissant un regard sur l'identité du sujet contemporain devant ce qui s'apparente aujourd'hui à un choc des héritages.
- 2 Cela dit, « l'héritage » est appréhendé ici sous son double aspect définitionnel et opérationnel au sein de différents projets artistiques et à partir de différentes aires culturelles. À partir de quelques gestes critiques, nous avons tenté de montrer comment un héritage peut être déplié, dépoussiéré puis retravaillé selon les perspectives de l'auteur.e ou de l'artiste. Ainsi, chaque réflexion a contribué à mettre en évidence quelques « nouveaux sens » de ce que nous considérons

comme patrimoine artistique, littéraire, voire historique. En cherchant à mettre des mots sur un ou des objets jugés parfois lointains et dénués de sens, nous avons pu remarquer qu'un héritage n'est vraiment jamais acquis, ou même que celui-ci n'est pas tout à fait un corps inerte ou une matière sans valeur. Bien au contraire, en considérant notre contemporanéité faite de mobilité et de transferts, l'on peut se rendre compte que les pratiques artistiques et les modes de création présentes empruntent de plus en plus au passé. Dès lors, il n'est plus rare de voir des pratiques et des pensées héritées d'ici ou d'ailleurs se rencontrer, s'enchevêtrer afin de se neutraliser dans un geste ultime. C'est ainsi que naissent de nouvelles figures en matière de création contemporaine. Ces Doctoriales nous ont aussi permis d'interroger le statut et le rôle de l'héritier dans notre société mondialisée face à l'héritage. Le présent volume est ainsi réparti :

Des héritages aux créations littéraires et artistiques

- 3 Le caractère structurant de l'héritage est lisible d'une part dans la poésie, suivant « deux lectures de Reverdy » proposées par Julia Pont. De son avis et à la lumière du poème reverdien : « L'œuvre dont on hérite n'est ainsi pas définie une fois pour toutes : les héritiers construisent l'héritage par leur discours ». En outre, « le legs se définirait dans un mouvement dialectique entre réception et création : le poète-lecteur reçoit une œuvre sous le prisme de ses choix poétiques, qui s'élaborent eux-mêmes au contact des œuvres qu'il fréquente ». D'autre part, la réévaluation de ce qu'on hérite, passe aussi à travers une prise de position d'innovation-révolution, au point de constituer une forme d'avant-gardisme. C'est en effet ce que soupçonne Elena Roig Cardona en parlant de la création littéraire chez le romancier Juan Benet : « De notre point de vue, Benet est clairement un avant-gardiste. Il a réussi à rompre avec le présent de la société opprimée et oppressive où il a vécu, transformant radicalement les langages établis en cherchant constamment les nouveaux besoins de l'Espagne d'après-guerre et de la littérature du moment. » Tout l'intérêt de ces deux premières approches réside dans le dévoilement d'une certaine fabrique littéraire de l'héritage. Et cette réalité manifeste au sein de l'œuvre d'art contemporain n'engagerait pas que le

créateur ou l'artiste, mais elle pourrait et devrait aussi engager notre propre regard en tant que chercheur : « comment recevoir les œuvres, les situer les unes par rapport aux autres, les caractériser sans les réduire. »

À la croisée des héritages : personnages et écrivain.es en crise ?

- 4 La quête du passé constitue un véritable viatique pour l'écrivain contemporain. De ce fait, l'héritage est non seulement pris comme une source d'inspiration (atout créatif), mais aussi comme un chemin de traverse qui permet à l'artiste de cartographier le sombre chemin de ses origines pour signifier sa généalogie (atout identitaire). Une telle conception de l'héritage prélude à la crise identitaire et mémorielle du sujet-écrivain. La crise du personnage se fait alors écho de la crise de l'héritage. Ce qui indique également que l'écrivain ou le dramaturge sont en proie à une multiplicité d'héritages dont il leur faut résolument tracer le signe afin de guérir. À partir de l'expression polysémique « mémoire littéraire », Marine Achard-Martino va donc questionner l'opérativité de l'héritage chez l'écrivaine et philosophe Sylvie Germain. Pour sa part, « le roman germanien s'élabore comme une quête vers la compréhension de l'histoire familiale des personnages ». De plus, cette quête, nous dit-elle, pourrait être considérée comme étant à l'origine de l'entreprise romanesque de l'auteure. Toujours dans le même sillage, Gaëtan Dupois place son propos du côté des modalités d'inscription et des enjeux de l'héritage chez le dramaturge Wajdi Mouawad. Il y lit notamment la perception de l'héritage au prisme de la tragédie dont l'onde de choc excède le domaine familial et secoue le lecteur aussi bien que le spectateur. De ce qu'il pense : « La tragédie apparaît donc comme le lieu où tout se dénoue, épice de *catharsis* tout à la fois pour le dramaturge, les personnages et les lecteurs.trices-spectateurs.trices. À la confluence de plusieurs héritages ; dramaturge et personnages s'interrogent quant à la façon de se les approprier ; puisqu'écartelés entre la violence du verbe et le mensonge du silence. » La création littéraire et artistique contemporaine s'opère pour ainsi dire dans un

élan vers le passé et une tension permanente vers le futur pour repenser les éléments d'une fraternité à construire. C'est le sens du propos de Jalad Berthelot Obali formulé sous la forme d'un soupçon critique. Il postule pour sa part quelques figures de l'héritage et leurs incidences dans la création littéraire africaine contemporaine. De son point de vue : « Penser et écrire l'héritage, c'est en somme faire advenir, à travers la puissance de la médiation artistique, la fécondité esthétique de la tyrannie et de l'obsession des figures du passé ».

Artistes, écrivain.es et person- nages face à l'appropriation subjective de l'héritage historique

- 5 Lire les modalités de figuration de l'héritage, c'est aussi prendre conscience des impasses, des contrariétés et des fuites auxquelles l'artiste fait face. Il est ici pointé la question de l'indigence de l'héritage qui conséquemment donne au signe artistique de connaître une certaine « expérience des limites » (Bataille). Mais dans la pulsion créative qui guide son intérêt, l'artiste ne se résigne pas. Bien au contraire, à travers une inflation verbale et technique, celui-ci parvient à mettre des mots sur l'indicible tout comme il parvient à mettre en image ce qu'il n'est pas convenu de toujours voir. C'est donc dans une espèce de combinaison sémiotique, voire d'intermédialité, que les lacunes du passé semblent être comblées et les écarts entre des personnages aux cultures différentes semblent être vaincus. À partir d'*Un roman russe* de Carrère, Rocío Murillo González questionne la précarité de l'héritage familial de l'auteur qui est non seulement traumatique et innommable, mais aussi chargé de trous et de biffures. C'est le moment où selon son mot : « L'apparition de formes autobiographiques inédites qui visent à se réapproprier les legs des ascendants traduit une inflexion dans le rapport que la littérature contemporaine entretient avec l'identité. Celle-ci, fragilisée et défaillante, est donc à reconstruire dans une logique de renégociation critique d'une transmission frappée par la perte. » À son tour, Camille Roelens s'interroge sur l'autonomie et la capacité de l'individu à choisir ses influences, afin de se départir des amarres d'un monde globalisé et dont le maître mot serait « l'homologation ». Sa réflexion

porte ainsi sur *Des passagers du vent* de François Bourgeon. En ce qui le concerne : « La question de l'autonomie individuelle, nodale pour la philosophie de l'éducation contemporaine et celle des rapports pluriels aux héritages multiples, doivent donc être posées de concert ».

AUTHOR

Jalad Berthelot Obali

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Héritage(s) : au principe de la création
artistique et littéraire contemporaine

Construire l'héritage : deux lectures de Reverdy

Julia Pont

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.73

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

L'article s'intéresse à la réception plurielle de Pierre Reverdy (1889-1960) dans la poésie contemporaine en s'appuyant sur deux textes d'hommages écrits par les poètes Yves Peyré (1952-...) et Jean Daive (1941-...). Il s'attache en outre à la place de Reverdy dans le discours universitaire, et à la manière dont on s'approprie son héritage pour défendre telle ou telle vision de l'histoire littéraire.

English

This article explores the plural reception of Pierre Reverdy (1889-1960) in contemporary poetry, looking at two tributes written by the poets Yves Peyré (1952-...) and Jean Daive (1941-...). It also examines Reverdy's place in the academic discourse, and how his heritage is oriented to defend one or another particular vision of the History of literature.

INDEX

Mots-clés

postérité, réception, Reverdy (Pierre), stratégie d'appropriation, histoire littéraire, héritage

Keywords

posterity, audience studies, Reverdy (Pierre), reader-response theory, history of French literature, legacy

OUTLINE

1. Reverdy lu par deux poètes contemporains
 - 1.1. Une énonciation de poètes
 - 1.2. Des thèmes différents

2. Définir son héritage : de la lecture à la mise en scène de l'influence
 - 2.1. Se mettre sur le chemin de soi-même
 - 2.2. Avec et contre
 - 2.3. « Sa force n'écrase pas »
3. De l'appropriation par les poètes à la fabrication de l'Histoire littéraire
 - 3.1. Reverdy et le « lyrisme de la réalité » : Michel Collot
 - 3.2. Reverdy et le littéralisme : Jean-Marie Gleize

TEXT

- 1 Pierre Reverdy fut pour beaucoup de poètes, à commencer par les surréalistes, une figure d'autorité. Le « poète exemplaire¹ », ainsi que le nomme Aragon, s'illustra par la constance de sa recherche poétique et la lucidité de ses partis pris théoriques. À sa mort en 1960, de nombreux poètes lui rendirent hommage et travaillèrent à la diffusion de son œuvre, trop peu connue. Plus de cinquante ans après sa mort, de nombreux articles et ouvrages continuent de paraître, visant à donner à son œuvre la place qui lui revient dans l'histoire de la poésie moderne. Appartenant à des générations différentes, les poètes qui lui rendent hommage témoignent de la permanence du « legs² » de Pierre Reverdy. D'Aragon à Philippe Jaccottet, de René Guy Cadou à Antoine Emaz, de Guillevic à Jacques Dupin, l'héritage de Pierre Reverdy tisse des fils dans l'histoire de la poésie du xx^e siècle.
- 2 Or, ce qui frappe d'abord à la lecture des textes d'hommage, c'est la diversité des lectures dont Reverdy fait l'objet. Dans un article de 1961 intitulé « Le vide et la présence : l'image de Pierre Reverdy dans la poésie contemporaine », l'universitaire Jean-Yves Debreuille écrit que l'image de Reverdy dans le monde poétique de son siècle est « particulièrement tremblée, si floue et si ambiguë que si tous reconnaissent sa place prépondérante, ils la revendiquent dans des directions diamétralement opposées³. » Selon lui, certains s'attachent à sa poétique de l'image, et voient dans ses poèmes l'« éclat profus de sa création verbale » ; d'autres, à l'inverse, le considèrent comme « le premier inquisiteur du langage, de la défiance devant les mots », précurseur d'une poésie « aux marges du silence » ; enfin, les poètes d'après-guerre ont pu voir en lui un poète du « retour au concret », du « regard obstiné posé sur le quotidien⁴ », voire un « poète-paysan⁵ » pour reprendre les mots de Follain. Trois lectures – faisant

successivement de Reverdy le poète de la création verbale, le poète du silence, et le poète du quotidien – qui sont en effet « diamétralement opposées ».

- 3 Le constat de Jean-Yves Debreuille en 1961 est toujours d'actualité. Depuis les années 1960, Reverdy a fait l'objet de nombreuses parutions : des poètes déjà classiques comme André Du Bouchet et Jacques Dupin ont beaucoup écrit à son sujet, et des poètes de la génération suivante ont aussi voulu s'inscrire dans son héritage. Aujourd'hui, comme en 1960, Reverdy fait l'objet de lectures diverses qui permettent de nourrir et de justifier des pratiques poétiques diverses.
- 4 La réception plurielle de cette œuvre interroge la manière dont elle se construit en tant que référence, pour des poètes et dans le discours universitaire. Elle permet d'envisager l'héritage non pas comme une donnée stable, mais au contraire comme un objet mouvant, sujet à des appropriations multiples, se redéfinissant incessamment. Les lectures divergentes de deux poètes contemporains, Yves Peyré et Jean Daive, témoignent de cette réception plurielle. Leurs discours construisent un héritage problématique : la poésie de Reverdy travaille-t-elle le rapport du sujet à la banalité du réel comme le veut Yves Peyré, ou est-elle « une œuvre qui ne veut jamais échapper au monde de l'inconscient et à sa logique⁶ » et dont le cœur est le travail formel comme le veut Jean Daive ? Les adhésions et les réticences des « héritiers » de Reverdy nous permettront d'explorer la manière dont les poètes contemporains mettent en scène l'influence littéraire pour définir leur propre esthétique. Enfin, nous nous intéresserons à l'image de Pierre Reverdy dans le discours universitaire et à la manière dont son héritage est convoqué pour défendre telle ou telle vision de l'Histoire littéraire.

1. Reverdy lu par deux poètes contemporains

- 5 Yves Peyré et Jean Daive sont deux poètes qui se situent aux antipodes du paysage poétique contemporain. Pour le dire rapidement, Yves Peyré est plutôt du côté du nouveau lyrisme, tandis que Jean Daive, proche de la maison d'édition Orange Export Ltd⁷ et des

poètes Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, est plutôt du côté de l'expérimentation formelle. Bien sûr, le vers d'Yves Peyré n'est pas exempt de travail formel. Toutefois, par rapport à la poésie de Jean Daive, la segmentation des vers de Peyré ne perturbe que peu la lecture, et l'on retrouve aisément une syntaxe traditionnelle. Au contraire, dans le texte de Jean Daive, on peine à trouver le lien entre les mots ou les segments qui se répartissent inégalement sur la page. Le texte ne semble pas développer un discours compréhensible, souscrivant peut-être à ces mots d'Anne-Marie Albiach : « L'énoncé poétique ne demande pas à être compris. On le vérifie, on l'effectue⁸ ».

- 6 Jean Daive et Yves Peyré ont tous deux écrit sur l'influence de Reverdy, et ont activement participé à la reconnaissance de son œuvre : Yves Peyré a dirigé la publication de l'ouvrage *Pour Reverdy*⁹ à l'occasion du centenaire de sa naissance ; Jean Daive a participé à l'édition des œuvres complètes de Pierre Reverdy en deux volumes chez Flammarion et lui a consacré un numéro de la revue CCP (*Cahier critique de poésie*)¹⁰.

1.1. Une énonciation de poètes

- 7 Les textes d'hommage à Pierre Reverdy écrits par ces deux poètes sont si riches qu'ils demanderaient une étude approfondie. L'article d'Yves Peyré intitulé « L'offrande d'une pureté banalement altière¹¹ » publié dans *Pour Reverdy* en 1990 est extrêmement imagé. Il présente d'abord tout un réseau d'images autour de l'idée d'une violence purificatrice : « [...] ce monde ne lui va pas, trop immédiat, trop policé », « il faut le décaper¹² ». Le poète est alors celui qui « débarrasse la table à grandes brassées [...] il soulève le monde, il le lave, il le gifle¹³ ». La langue doit être « rudoyée¹⁴ », « cassée » ; « pour que le monde, le moi, le poème, tout cela de nouveau flambe¹⁵ », il faut « incendier les mots », en faire des « paquets de braise¹⁶ ». En contrepoint de ces images flamboyantes, il évoque « la pluie qui doucement murmure, qui ne s'autorise pas le chant¹⁷ » et que Reverdy est « le seul » à pouvoir entendre. Il fait partie de ces poètes « chercheur de riens, de menus riens qui sont à chaque fois le quotidien même, son épaisseur, son tragique, son sacré¹⁸ ». Le texte oscille ainsi entre des images contrastées : d'une part, celles liées à la bana-

lité, aux « menus riens », au silence ; d'autre part, celles qui expriment la violence et la destruction. En outre, le texte suit une trame narrative : Reverdy a d'abord « touché le fond de la langue¹⁹ », pour se rendre attentif aux « menus riens » et faire « flamber » le réel. Le texte ressemble à un mythe dont Pierre Reverdy serait le héros : il est celui qui endure le rude travail du poète, qui « se bat », qui « tréssaille », qui « hurle²⁰ » pour découvrir un secret caché derrière la réalité la plus banale.

- 8 Poétique en lui-même, le texte d'Yves Peyré s'écarte du modèle de l'article universitaire. À ce titre, il nous confronte au problème de l'interprétation : comment réduire cette profusion d'images à un discours univoque qui permettrait de définir la poésie reverdyenne ?
- 9 S'il est moins imagé, le texte de Jean Daive, intitulé « La poésie n'existe pas ailleurs » et publié par le cipM (Centre international de poésie de Marseille) dans *Pierre Reverdy : vider la question*, n'est pas moins équivoque. Il commence sur un questionnement : « Le troisième millénaire s'avance à la rencontre de Pierre Reverdy, en quoi et pourquoi²¹ ? » puis définit l'œuvre de manière assez elliptique. Des affirmations telles que : « Chez Pierre Reverdy, il n'y a de sujet que l'éveil et ce que son œuvre figure n'est pas autre chose que l'inscription d'une première fois qui résonne de son jaillissement²² », ou « La recherche de la vérité, incessante, actualise l'expérience de l'inconnu dont Pierre Reverdy est le voyant universel²³ » ne sont pas étayées. Les idées s'enchaînent sans que l'on puisse s'assurer d'avoir bien compris ce que leur auteur a voulu dire.
- 10 De même, la progression du texte est étonnante, car celui-ci se clôt sur une anecdote fictive. Jean Daive écrit qu'il « [veut se] raconter de cette façon l'histoire de la ponctuation chère à Pierre Reverdy, qui a donné lieu à son système de blancs » :

« Guillaume Apollinaire est à Saint-Germain-des-Prés. Il vient de recevoir les épreuves de son livre "Alcools" entièrement composé de points et de virgules. Il demande à un jeune typographe de l'accompagner jusqu'à la rue des Grands-Augustins. Sur le Pont-Neuf, Apollinaire montre les poèmes et demande quoi faire pour eux typographiquement s'il en supprime la ponctuation. La réaction ne se fait pas attendre. Pierre Reverdy a le même malaise devant ces signes qui contraignent le vers et le sens. Il répond qu'une syntaxe doit

intégrer un manque de ponctuation afin de totalement libérer l'émotion et la laisser couler de source. Guillaume Apollinaire entend et supprime ce qui brise le mouvement, suivi un peu plus tard de Blaise Cendrars. Nous sommes le 20 avril 1913²⁴. »

- 11 Il est difficile de déterminer la valeur de cette petite fiction qui met en scène le jeune Reverdy alors « ouvrier typographe » en dialogue avec Apollinaire. Jean Daive croit-il vraiment à cette rencontre ? Il semble avouer le contraire lorsqu'il dit « [vouloir se] raconter » l'histoire de cette façon. Quelle est donc la fonction de cette anecdote ? Est-ce à dire que l'œuvre de Reverdy a, symboliquement, la primauté dans l'abandon de la ponctuation ?
- 12 Les textes d'Yves Peyré et de Jean Daive ont en commun de s'écarter tout à fait de ce que l'on attendrait d'un commentaire académique. Leur énonciation se distingue de celle de l'universitaire cherchant à définir, analyser, démontrer, prouver, convaincre. Yves Peyré et Jean Daive ne cherchent pas à *expliquer* quelque chose, mais expriment plutôt leur rapport intime à l'œuvre, convoquant l'imaginaire, la croyance, et affirmant ainsi la subjectivité de leur discours.

1.2. Des thèmes différents

- 13 Les textes d'Yves Peyré et de Jean Daive ne développent pas un discours univoque sur la poésie de Pierre Reverdy qui permettrait de les comparer et de les opposer simplement. Toutefois, on peut noter que les thèmes abordés par l'un et l'autre ne sont pas les mêmes. Yves Peyré s'attache au rapport de Pierre Reverdy au réel, aux « menus riens » auxquels le poète seul est attentif. L'auteur insiste sur la « banalité » de cette poésie qui se meut « au ras » des choses, « à même le drap, l'usuel, le banal, le gris²⁵ ». Reverdy est selon lui un « transcripateur du réel », attentif au « rien du tout à percevoir²⁶ ». Il parle d'une poésie caractérisée par sa « pureté » : le langage épuré de Reverdy coïncide avec les réalités banales qu'elle évoque. Paradoxalement, cette poésie se fait « altière » dans son entêtement à habiter le réel le plus banal en l'investissant d'une subjectivité. Yves Peyré dramatise l'attention du poète au réel, qui « pour l'excessivement ordinaire, le rien du tout à percevoir²⁷ », affronte inlassablement les affres du travail poétique. Car la poésie est pressentie comme une épreuve, elle « vrille la personne et évide le chant²⁸ » ; elle

« déchanter » plutôt qu'elle ne chante. Elle réintroduit dans le langage toutes les instabilités du réel mouvant, remettant en cause l'identité même du sujet, « pour que le monde, le moi, le poème, tout cela de nouveau flambe ». L'émotion se déploie alors à partir d'une parole instable, qui devient « chant de quiconque²⁹ », tant le sujet qu'elle exprime est mis en question. L'évocation d'une réalité banale devient le lieu du questionnement du sujet et de son rapport au réel. Yves Peyré insiste donc sur la dimension existentielle de la poésie reverdienne. Il s'agit de dire une réalité empreinte d'une subjectivité en même temps qu'un sujet en prise avec le réel. La poésie travaille l'expression du moi et du monde : en cela elle renouvelle une tradition lyrique.

- 14 La lecture de Jean Daive s'élabore à partir d'un axe tout à fait différent de celui qui est envisagé par Yves Peyré. Nulle mention de la « banalité » du matériau poétique ou d'une dramatisation du rapport du sujet au réel ; c'est plutôt le rythme imposé par l'absence de ponctuation et le système des blancs qui retiennent l'attention du poète. Reverdy a en effet supprimé toute ponctuation de ses poèmes, et a conjointement expérimenté différentes dispositions des vers sur la page ; poèmes en « carré³⁰ » ou poèmes en « créneaux³¹ », parole entrecoupée d'espaces plus ou moins longs entre les mots et entre les vers. Jean Daive voit dans ces formes nouvelles une « libération » du vers, une suppression de « ce qui brise le mouvement » afin de « libérer l'émotion et la laisser couler de source ». Il parle d'« architectures mentales³² » qui échappent au discours linéaire et que les poèmes reverdiens mettraient en œuvre. Il s'intéresse à « la réserve vivante, l'inconnu », le « secret de la vie constante », les « lois instables de la Nature », « l'inconscient » et sa « logique³³ ». Ces expressions évoquent la possibilité pour la poésie de faire accéder à un autre savoir, qui échapperait à la rationalité : contrairement à la prose, qui impose une linéarité, le vers non-ponctué et éclaté sur la page obligerait l'esprit à composer lui-même des liens, révélant ainsi les structures inconnues de notre inconscient. L'attention de Jean Daive se focalise sur l'abandon de la ponctuation parce qu'elle participe à cette « libération » de la syntaxe traditionnelle, d'où le récit fictif de son invention par Pierre Reverdy qui en aurait donné l'idée à Apollinaire.

- 15 Ces deux exemples sont représentatifs de la diversité des commentaires que l'on rencontre à propos de Reverdy. Ils témoignent en même temps du lien entre la lecture que fait chaque poète et son propre travail : Yves Peyré, poète « nouveau lyrique », s'intéresse à la manière dont Reverdy explore le rapport du sujet au réel ; Jean Daive, poète de l'expérimentation textuelle, s'intéresse chez Reverdy à l'exploration d'une autre logique du langage. Chaque lecture dessine ainsi une image singulière de l'œuvre. L'œuvre dont on hérite n'est ainsi pas définie une fois pour toutes : les héritiers construisent l'héritage par leur discours. En outre, le legs se définirait dans un mouvement dialectique entre réception et création : le poète-lecteur reçoit une œuvre sous le prisme de ses choix poétiques, qui s'élaborent eux-mêmes au contact des œuvres qu'il fréquente.

2. Définir son héritage : de la lecture à la mise en scène de l'influence

- 16 Dans un second temps, nous interrogerons la manière dont un poète, en l'occurrence Pierre Reverdy, est construit par ses héritiers en tant que référence. Les poètes-lecteurs ne commentent pas innocemment l'œuvre d'un prédécesseur : leur commentaire sert à défendre une certaine conception de la poésie. Entre autres choses, les commentaires de Jean Daive et d'Yves Peyré révèlent cette fonction stratégique de la lecture : les poètes trouvent dans l'œuvre de Reverdy ce qu'ils veulent y trouver, pour nourrir et justifier leur propre pratique poétique. Le commentaire, le texte d'hommage, devient ce qu'on pourrait appeler une « mise en scène de l'influence » : l'auteur fait un effort d'explicitation des liens qui le relie à un prédécesseur, se plaçant dans sa filiation, ou marquant un écart par rapport à son héritage, dans le but de clarifier ses partis pris, pour lui-même comme pour ses lecteurs. En somme, le poète parle de lui-même en parlant de l'œuvre de l'autre.

2.1. Se mettre sur le chemin de soi-même

- 17 Reverdy, contrairement à Breton, n'a jamais été chef de file d'un mouvement, même à l'époque de la revue *Nord-Sud*, qui a servi un temps d'organe théorique au mouvement cubiste et à la poésie des années 1915-1920. C'est seulement dans les années 1940, alors que Reverdy est isolé en province à Solesmes, qu'il devient, un peu malgré lui, une référence pour les jeunes poètes de l'école de Rochefort³⁴. Ils le choisissent, ainsi que Max Jacob, parce qu'il apparaît à leurs yeux comme un poète plus proche de la réalité que les surréalistes, accusés d'intellectualisme, de parisianisme – bref, de superficialité. Les jeunes poètes sont surtout séduits par la figure du poète solitaire, entièrement dévoué à la poésie, qu'incarne Pierre Reverdy.
- 18 Dans les lectures contemporaines de Reverdy, cet *ethos* de poète solitaire est aussi très souvent convoqué. « Solitaire », « intransigeant », « sévère » parfois, « inlassable », « exigeant », sont des mots qui reviennent, moins pour qualifier les poèmes que la personnalité du poète. L'exemplarité de Reverdy tient beaucoup à son *ethos* : il incarne ce qu'un poète doit être. Dans un article paru dans la revue *Triages*, Yves Peyré écrit à propos de Reverdy : « Il était à mes yeux la poésie [...]. Il était une manière de Sésame³⁵ ». À la fois l'incarnation d'un idéal et voie d'accès à cet idéal, Reverdy apparaît dans ce texte comme un médiateur : « on le savait, la poésie passait à un bref moment par lui³⁶ », écrit-il encore. Le poète sert moins de modèle que de guide qui met sur le chemin de la poésie. Il ne s'agit pas d'écrire comme lui, mais d'avoir un même rapport à l'écriture que lui, pour accéder à la poésie. Pour Yves Peyré, Reverdy « faisait partie du cortège de ces proximités idéales qui poussent un jeune homme sur le chemin de lui-même³⁷ » – un accompagnateur donc, plutôt qu'un modèle.
- 19 On voit bien que la nécessité d'un prédécesseur tient à la définition de soi-même : le jeune poète est mis « sur le chemin de lui-même » grâce à son aîné. Il s'agit d'abord de se définir par l'autre, et même dans la confrontation avec l'autre.

2.2. Avec et contre

- 20 La critique de poète peut être envisagée comme un travail d'autodéfinition : quelle que soit l'œuvre abordée, le commentaire permet d'élucider ses propres partis pris poétiques, et de se situer par rapport à l'œuvre de l'autre. Yves Peyré et Jean Daive se servent de l'œuvre de Reverdy pour définir leur propre recherche poétique, et leur commentaire participe à l'élaboration et la médiatisation de leur travail théorique.
- 21 À ce propos on peut rappeler la discussion entre Reverdy et Breton sur la définition de l'image. Dans *Le Manifeste du surréalisme*, Breton reprend la définition de l'image de Reverdy parue dans la revue *Nord-Sud*. Il souscrit à l'idée que l'image doit rapprocher des réalités éloignées, mais il émet des réserves sur l'idée que « l'esprit [ait] saisi les rapports³⁸ » qui suppose, selon Breton, une préméditation³⁹ de l'image. Or, pour le jeune surréaliste, l'image ne doit pas retranscrire des rapports préalablement perçus entre les éléments éloignés, elle doit faire exister des rapports pour la première fois. On présente souvent cette réserve de Breton comme le reflet d'une opposition de fond entre les deux poètes. Pourtant, dans une lettre à Breton d'octobre 1924, Reverdy se justifie sur ce qu'il considère comme un malentendu : « [...] rien ne nous sépare radicalement. Je n'ai même jamais prétendu que les rapports perçus par l'esprit (quelle part de l'esprit ? ni la raison ni la pensée) l'étaient consciemment⁴⁰. » Reverdy reproche en fait à Breton une certaine mauvaise foi, car, d'après Étienne-Alain Hubert, celui-ci connaissait bien l'avis de Reverdy sur la question de l'image pour en avoir longuement discuté avec lui⁴¹. Mais Breton se sert de Reverdy pour fonder une nouvelle poétique : le *Manifeste* étant un texte fondateur pour le mouvement surréaliste, il devait affirmer sa différence⁴². On retrouve ce mécanisme d'adhésion-répulsion dans le commentaire d'Yves Peyré. Après un paragraphe d'éloge sur le poète « Sésame » de la poésie, il objecte : « Parfois Reverdy m'agace⁴³ » ; et développe une critique de la morosité et de l'intransigeance de Reverdy. Il s'agit pour le poète de rejeter une part de Reverdy pour défendre son point de vue : « je crois que la vie est mouvement et que rien ne doit être figé. Reverdy a opéré la glaciation de sa sensibilité [...] ⁴⁴ », « son goût du morne qu'il a si bien cultivé n'est [...] pas pour [moi]⁴⁵. » Pourtant, précise Yves Peyré,

cette critique ne s'appuie que sur les carnets de notes, et il ne retrouve pas dans les poèmes de Reverdy la morosité qu'il condamne : « Avec le poème seul il a échappé à ce drame, à cette étrange contradiction et mutilation [de sa sensibilité], *Sable mouvant* le prouve assez⁴⁶. » La mise en exergue d'un point d'opposition, qui n'en est pas vraiment un puisque la « morosité » de Reverdy n'infuserait pas dans sa poésie, est une façon pour le poète d'affirmer un écart et de défendre sa vision singulière de la poésie. Dénonçant l'intransigeance et la morosité reverdiennes, il peut réaffirmer que lui-même est du côté de la joie et du mouvement.

2.3. « Sa force n'écrase pas »

22 Si l'on en croit ses héritiers, l'œuvre de Reverdy est particulièrement propice à ce genre de mises au point. Selon Antoine Emaz, un autre poète contemporain héritier de Reverdy, « Sa force n'écrase pas. L'œuvre est posée là, stable, comme un des phares me permettant de faire le point et de considérer tantôt le chemin fait, tantôt – plus fréquemment – celui qui reste à faire⁴⁷ ». L'œuvre du prédécesseur sert de mesure au poète-lecteur. Si Reverdy est un « phare » éclairant le poète sur le chemin de la poésie, c'est que sa stabilité même est émancipatrice. À propos des carnets de notes, Antoine Emaz écrit encore :

« Leur caractère impersonnel et sans concession provoque le lecteur et l'incite à se positionner, plus ou moins en accord ou en désaccord, sur chaque sujet abordé, qu'il soit de l'ordre de la vie, de la morale ou de l'esthétique⁴⁸. »

23 La force des carnets de notes de Reverdy résiderait justement dans la rigidité que leur reprochait Yves Peyré. Ses assertions serviraient à piquer l'esprit critique du poète-lecteur : « Reverdy n'est ni un maître à penser ni un poète douceâtre, et ses lecteurs peuvent être aussi rugueux que lui⁴⁹. »

24 On voit se dessiner une figure du prédécesseur en interlocuteur : il s'agit moins de chercher un père qu'un pair. L'héritage de Reverdy est d'autant plus émancipateur qu'il est sans testament : le poète solitaire n'indiquant qu'une voie personnelle et non collective, il n'entraîne pas après lui, mais pousse le lecteur-poète à trouver sa propre voie.

« Il m'est difficile de faire la part de ce que je lui dois. J'ai l'impression de ne lui prendre que ce qui m'appartient. Tout le terrain est d'ailleurs préparé pour que le lecteur se trouve lui-même, non pour qu'il lui ressemble. Hauteur et générosité⁵⁰. »

- 25 La référence à un prédécesseur permet d'établir un dialogue pour mieux cerner sa propre « personnalité » poétique. L'influence est ainsi envisagée dans sa dimension critique : l'œuvre source pose des questions au poète plus qu'elle ne donne de réponses. La poésie de Reverdy étant suffisamment plurivoque pour accepter des commentaires divergents, dire que l'on se situe dans son sillage ne veut rien dire tant que l'on n'a pas clarifié ce que l'on entend par « Pierre Reverdy » et que l'on n'a pas affirmé ses adhésions et ses réticences. La référence est ainsi le point de départ de la réflexion esthétique qui permet de se définir.
- 26 Il ne s'agit pas de dire que les poètes sont vierges de toute influence réelle ; bien sûr leur poétique procède d'une mémoire littéraire mais aussi d'une mémoire d'homme, de rencontres et d'événements formant une infinité de facteurs. Or, si l'influence est indéfinissable, le commentaire d'écrivain peut quant à lui être étudié comme un choix de mise en scène de l'influence. Par leur commentaire, les héritiers construisent la figure de leur prédécesseur, en constituent l'héritage, pour ensuite se positionner par rapport à lui.

3. De l'appropriation par les poètes à la fabrique de l'Histoire littéraire

- 27 Nous avons jusqu'ici abordé le point de vue de poètes sur leur prédécesseur. Or, la définition de l'héritage d'un auteur se fait aussi par le discours universitaire : il définit des jalons, des événements, des figures, censés infléchir le cours de l'Histoire littéraire. L'image de Reverdy aujourd'hui, si elle repose en partie sur l'abondance des articles écrits par des poètes à son sujet, dépend beaucoup de sa place dans les anthologies, manuels, et ouvrages d'Histoire littéraire. Dans un troisième temps, il s'agira de montrer que les diverses lectures que l'on peut faire d'une œuvre participent, dans le cadre

d'un discours savant, à un rapport de force qui sous-tend l'élaboration de l'Histoire littéraire.

- 28 Comme la critique d'écrivains, la critique universitaire n'est pas exempte de partis pris : quelle que soit l'œuvre qu'elle envisage, le discours qu'elle tient sur elle permet de mettre en avant, plus ou moins consciemment, une certaine conception de la poésie. Chez les savants comme chez les créateurs, le commentaire voisine avec le manifeste. La divergence des discours tenus sur l'œuvre de Reverdy dans le champ universitaire révèle les mécanismes d'appropriation d'un héritage qui est toujours à constituer, et qui sert à légitimer telle ou telle thèse sur la poésie et ses évolutions.
- 29 Nous nous appuyerons sur les lectures de Reverdy de deux universitaires qui ont des conceptions concurrentes : Jean-Marie Gleize, auteur de *Poésie et figuration*⁵¹ (1983) et de *A Noir. Poésie et littéralité*⁵² (1992) ; et Michel Collot, auteur de *La Matière-Émotion*⁵³ (1997) et plus récemment de *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*⁵⁴ (2018). Leurs réflexions sur la poésie traversent les années 1990, période de création pour Yves Peyré et Jean Daive, et période où la poésie est majoritairement perçue selon une grille de lecture qui oppose lyrisme et littéralisme.

3.1. Reverdy et le « lyrisme de la réalité » : Michel Collot

- 30 Michel Collot, qui a travaillé sur l'œuvre de Pierre Reverdy, l'étudie en priorité sous le prisme d'un nouveau lyrisme. Selon lui, l'apport majeur de Reverdy à la poésie contemporaine est sa définition d'un « lyrisme de la réalité », conçu comme la rencontre du moi et du monde. Le poème exprime une réalité saisie à travers la sensibilité du sujet, tandis que le sujet est transformé au contact de la réalité. D'après Michel Collot, cette conception reverdienne du lyrisme coïncide avec la redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, en particulier la phénoménologie, qui envisage non plus la conscience comme une pure intériorité, mais dans sa relation au monde, qui lui-même ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit⁵⁵. Il cite, parmi les poètes ayant mis en œuvre cette conception du lyrisme, Cadou, Guillevic et Follain, qui ont d'ailleurs chacun écrit sur leur lien avec Pierre Reverdy. Son ouvrage intitulé

La Matière-Émotion, développe plus généralement cette idée d'un mouvement qui va du réel au moi, du plus objectif (la matière) au plus subjectif (l'émotion) intriquant intimement le monde et le sujet. Le concept de « lyrisme de la réalité » sert alors de point d'ancrage à une réflexion sur les œuvres de Supervielle, Michaux, Ponge, Senghor, Dupin, etc.

- 31 Dans un article intitulé « Lyrisme et réalité », publié dans la revue *Littérature* en 1998, cette défense d'un « lyrisme de la réalité » prend une orientation plus polémique. L'article est en effet l'occasion d'une vive critique de ce qu'il appelle les « dérives de la poésie contemporaine » :

« [le lyrisme de la réalité] permet d'éviter bien des écueils qui guettent la poésie contemporaine. À trop faire crédit au moi, celle-ci tombe souvent dans le narcissisme, l'effusion sentimentale, ou la confession autobiographique. À vouloir chasser toute subjectivité pour atteindre à l'objectivité, elle aboutit à la trivialité du cliché, ou à un exotisme de surface. À donner les pleins pouvoirs au langage, elle reconduit inévitablement l'imagerie surréaliste ou les jeux du formalisme, également coupés de l'expérience⁵⁶. »

- 32 Le « lyrisme de la réalité » est ici désigné comme une voie nécessaire et sert à dénoncer tout un pan de la poésie contemporaine. Michel Collot, interprétant l'Histoire littéraire sous le prisme de la relation lyrique, établit une hiérarchie entre des œuvres participant à ce questionnement, et celles qui n'y contribuent pas, et qui sont donc jugées à contre-courant. Sa lecture de Pierre Reverdy dépend de cette interprétation plus générale de l'Histoire littéraire en même temps qu'elle permet de la légitimer.

3.2. Reverdy et le littéralisme : Jean-Marie Gleize

- 33 Or, ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Reverdy serve aussi de référence à des poètes littéralistes que fustige Michel Collot. Car Jean Daive fait partie de ces « tenants de la littéralité⁵⁷ » « coupés de l'expérience » selon Michel Collot, aux côtés des poètes Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach ou Claude Royet-Journoud. Selon Jean-Marie Gleize, ces poètes, que l'on rassemble

parfois sous le terme de « modernité négative » se situent dans la filiation d'André Du Bouchet, et en particulier d'un texte intitulé « Envergure de Reverdy⁵⁸ » publié en 1951 dans la revue *Critique*. Dans ce texte, André Du Bouchet explique que la poésie de Reverdy s'articule principalement autour de la notion de « manque ». La disposition typographique, laissant une large part aux blancs, est alors présentée comme le cœur signifiant de la poésie de Reverdy : les blancs permettent de figurer l'écart entre ce que la poésie dit et ce qu'elle vise, sa dimension essentiellement lacunaire. Les poètes de la « modernité négative » alors réunis à Londres dans les années 1980, voient dans cette vision de la poésie une manière d'échapper à l'arrogance théoricienne de *Tel Quel*, sans renoncer à un travail radical sur la forme.

34 Dans *A noir*, Jean-Marie Gleize, cherche à étendre ce concept de « modernité négative » à toute une création contemporaine. Il appelle à un « réalisme poétique⁵⁹ », qui prendrait en compte les impossibilités du langage, qui se méfierait de l'image, de l'analogie. Il revendique une poésie à la lettre, « littérale » donc, contre les images, et s'oppose très violemment aux poètes du renouveau lyrique des années 1980, considérés comme des réactionnaires passésistes, anti-intellectualistes et moralisateurs. Dans cet essai, la référence à Reverdy est utilisée pour défendre cette vision d'une poésie « littérale ». Il est envisagé comme le poète du « manque » qui initia la réflexion d'André Du Bouchet et la « modernité négative ».

35 Dans ce conflit entre « lyrisme de la réalité » et littéralisme, la même œuvre est ainsi utilisée par chacun des partis pour défendre une vision de la poésie et descendre celle du parti opposé. À propos de l'idée d'une « crise de la poésie », Jean-Marie Gleize écrit :

« Tout dépend de qui parle, depuis quelle position, au nom de quoi, dans quel but. La "crise" de la poésie (ou plutôt ses multiples définitions) peut servir à justifier bien des démarches contradictoires, des projets antagonistes⁶⁰. »

36 On pourrait dire la même chose de l'interprétation de tout fait littéraire. La constitution de l'histoire littéraire dépend de l'interprétation d'un ensemble de faits disparates que l'on réunit sous telle ou telle catégorie, constituée certes à partir de l'observation, mais qui

imprime ensuite ses traits généraux sur des œuvres particulières. Dans ce cadre, la référence est utilisée pour son pouvoir démonstratif : Reverdy est tantôt un exemple vérifiant que la poésie est exploration de la relation lyrique ; tantôt un exemple vérifiant que la poésie est expérimentation de formes nouvelles. L'héritage est employé à des fins tout à fait opposées selon l'image que l'on se fait de la poésie et de ses évolutions à travers le temps.

- 37 L'étude des lectures plurielles de l'œuvre de Reverdy offre un certain regard sur la question de l'héritage comme objet mouvant, sujet à des appropriations multiples, parfois concurrentes. De la diversité des lectures que l'on peut faire d'une même œuvre, naissent des ramifications diverses qui assurent la richesse du paysage poétique présent et à venir. L'étude de ces filiations multiples permet de considérer l'Histoire littéraire dans sa complexité, comme un enchevêtrement, et même un rapport de force, entre différentes conceptions de la poésie. À la croisée des questions sur la lecture, l'influence et la fabrique de l'Histoire littéraire, la question de l'héritage offre aussi la possibilité de réfléchir à notre propre regard de chercheurs : comment recevoir les œuvres, les situer les unes par rapport aux autres, les caractériser sans les réduire. Si l'héritage est un objet à construire, qui dépend de notre regard, nous sommes aussi en charge de le renouveler, en multipliant nos angles d'approche.

NOTES

1 ARAGON, Louis, « Un soleil noir s'est couché à Solesmes », *Pierre Reverdy*, 1989-1960, Mercure de France, 1960, p. 125.

2 BRETON, André, *L'Amour fou*, (1937), *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 735 : récit d'un rêve où apparaît l'inscription « Legs de Reverdy » sur un mur.

3 DEBREUILLE, Jean-Yves, « Le vide et la présence : l'image de Pierre Reverdy dans la poésie contemporaine », *Hommage à Reverdy*, numéro spécial des *Entretiens sur les lettres et les arts*, Luc Decaunes (dir.), 1961, p. 325-334, p. 325.

4 *Idem.*

- 5 FOLLAIN, Jean, « Présence de Pierre Reverdy », *Hommage à Reverdy*, *op. cit.*, p. 121-122.
- 6 DAIVE, Jean, « Mais la poésie n'existe pas ailleurs », in *Pierre Reverdy : vider la question*, publication des journées d'études du 17 et 18 juin 2004, *Cahier du refuge*, cipM (Centre international de poésie de Marseille), p. 7-8. Consultation en ligne le 20 mars 2020 : <https://fr.calameo.com/read/000017324a5a27a17df09>.
- 7 DI MANNO, Yves, GARRON, Isabelle, *Un Nouveau monde. Poésies en France 1960-2010. Un passage anthologique*, Flammarion, 2017, p. 513-516.
- 8 GLEIZE, Jean-Marie, *Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach*, Belin, 1995, p. 22.
- 9 PEYRÉ, Yves et CHAPON, François (dir.), *Pour Reverdy*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1990.
- 10 *Cahier critique de poésie n° 34 « Dossier Pierre Reverdy »*, Jean Daive (dir.), cipM, novembre 2017.
- 11 PEYRÉ, Yves, « L'offrande d'une pureté banalement altière », *Pour Reverdy*, *op. cit.*, p. 111-118.
- 12 *Ibid.*, p. 112.
- 13 *Idem.*
- 14 *Ibid.*, p. 114.
- 15 *Idem.*
- 16 *Idem.*
- 17 *Idem.*
- 18 *Idem.*
- 19 *Idem.*
- 20 *Ibid.*, p. 117.
- 21 DAIVE, Jean, « La poésie n'existe pas ailleurs », *art. cit.*, p. 7.
- 22 *Idem.*
- 23 *Idem.*
- 24 *Ibid.*, p. 8.
- 25 PEYRÉ, Yves, « L'offrande d'une pureté banalement altière », *art. cit.*, p. 115.

26 *Idem.*

27 *Idem.*

28 *Ibid.*, p. 114.

29 *Idem.*

30 REVERDY, Pierre, « Carrés », *Quelques poèmes* (1916), in *Œuvres complètes* t. 1, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010, p. 67-68.

31 Voir par exemple le poème liminaire du recueil *Les Ardoises du toit* (1918), REVERDY, Pierre, *Œuvres complètes* t. 1, p. 157.

32 DAIVE, Jean, « La poésie n'existe pas ailleurs », *art. cit.*, p. 8.

33 *Idem.*

34 DEBREUILLE, Jean-Yves, *L'École de Rochefort. Théories et pratiques de la poésie 1941-1961*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

35 PEYRÉ, Yves, « Reverdy présentement », *Vingt-trois poètes et Reverdy vivants*, supplément *Triages*, textes réunis et présentés par Antoine Emaz, 2008, p. 95.

36 *Idem.*

37 *Idem.*

38 REVERDY, Pierre : « On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant, sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports », « L'Image », *Nord-Sud*, numéro 13, mars 1918, in *Œuvres complètes* t. 1, *op. cit.*, p. 496.

39 BRETON, André : « Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule* ou *Le jour s'est déplié comme une nappe blanche* ou *Le monde rentre dans un sac* offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. », *Manifeste du surréalisme* (1924), Gallimard, coll. « essais folio », 1979, p. 48-49.

40 Lettre de Pierre Reverdy à André Breton du 23 octobre 1924, in « Trente-deux lettres inédites à André Breton », *Études littéraires* (Québec), volume 3, n° 1 « Problèmes de technique romanesque », avril 1970, Éditions de l'université de Laval, p. 97-120.

41 Selon Maurice Saillet, la réflexion de Reverdy sur l'image fut élaborée lors d'un débat entre Reverdy et Breton à propos d'un article de George

Duhamel. Voir HUBERT, Étienne-Alain, « L'image chez Reverdy et Breton : rupture ou continuité ? », *Tradizione e constetazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, a cura di Catherine Maubon, Alinea Editrice, 2009, p. 23-29.

42 BERTRAND, Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Éditions du Seuil, 2015, p. 8 : « La forme inventée, dès lors, apparaît comme l'emblème du mouvement en question, c'est du moins ce qui se dégage en première analyse et de façon de plus en plus nette au fil du temps : le symbolisme ne se réduit pas au vers libre ni le surréalisme à l'écriture automatique, néanmoins ces deux techniques – une invention est avant tout un dispositif technique – signalent la présence d'une esthétique nouvelle, affranchie, du moins dans son discours, des conventions du passé. »

43 PEYRÉ, Yves, « Reverdy présentement », *art. cit.*, p. 95.

44 *Ibid.*, p. 96.

45 *Idem.*

46 *Idem.*

47 EMAZ, Antoine, « Un phare », *Pour Reverdy, op. cit.*, p. 119.

48 EMAZ, Antoine, « Jamais assez de ciel », *Cahier critique de poésie*, n° 34 « dossier Reverdy », cipM, 2016, p. 71-78, p. 74.

49 *Idem.*

50 EMAZ, Antoine, « Un phare », *art. cit.*, p. 125.

51 GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983.

52 GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

53 COLLOT, Michel, *La Matière-Émotion*, Paris, PUF, 1997.

54 COLLOT, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

55 COLLOT, Michel, « Cette émotion appelée poésie (Pierre Reverdy) », in *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne*, Classiques Garnier, 2018, p. 93-94 : « Reverdy anticipe la définition qu'Emil Staiger donne du lyrisme, caractérisé, selon lui, par "l'intrication réciproque de soi et du monde". L'émotion poétique naît de la rencontre entre le monde et une conscience

capable d'en embrasser la totalité et la complexité en établissant entre les choses des rapports inédits. »

56 COLLOT, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 40.

57 *Idem.*

58 DU BOUCHET, André, « Envergure de Reverdy », *Critique* n° 47, sixième année, 15 avril 1951, microfilm BNF 01/1951 (n° 44) – 06/1951 (n° 49), p. 308-318.

59 GLEIZE, Jean-Marie, *A noir*, *op. cit.*, p. 15.

60 *Ibid.*, p. 151.

AUTHOR

Julia Pont

Doctorante – CSLF (EA 1586), Université Paris Nanterre

Genèse et insurrection des avant-gardes artistiques et littéraires

L'exemple de Juan Benet

Elena Roig Cardona

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.87

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

À partir de trois héritages clés (socio-historique, philosophique et littéraire), cet article révèle comment l'écrivain espagnol Juan Benet est parvenu à forger un style, très personnel et indéniable, style qui lui a permis de devenir l'une des figures clés, sinon la plus importante, de l'avant-garde littéraire espagnole d'après-guerre.

English

From three key legacies (socio-historical, philosophical and literary), this article reveals how the Spanish writer Juan Benet managed to forge a very personal and unique style through which he became one of the key figures, if not the most important, of the Spanish literary avant-garde after the war.

INDEX

Mots-clés

avant-garde littéraire, héritage, littérature espagnole, littérature d'après-guerre, Benet (Juan)

Keywords

avant-garde literature, heritage, Spanish literature, post-war literature, Benet (Juan)

OUTLINE

La recherche d'un style personnel

Raison *versus* intuition

L'héritage littéraire

Conclusion

TEXT

- 1 Le terme *héritage* vient du latin *haerentia*, qui signifie être uni, attaché. On hérite ce à quoi nous sommes en quelque sorte unis, liés, ce que nous ne pouvons pas abandonner ou que nous ne pouvons pas défaire, délier, ce qui est attaché à quelqu'un et ne peut pas être enlevé. Nous pouvons également dire que l'*héritage* est un ensemble de traits ou de circonstances (culturels, sociaux, économiques) précédentes qui ont influencé un instant historique donné. Comme je l'expliquerai plus loin, dans la figure et le travail de Juan Benet l'héritage socio-historique (la guerre civile et les années d'après-guerre) était important, ainsi que l'héritage philosophique d'auteurs comme Nietzsche, Bergson ou Vaihinger, sans oublier, évidemment, l'héritage littéraire. En effet, l'influence d'écrivains tels que Proust, Kafka ou Faulkner tout au long de son travail est indéniable.
- 2 D'autre part, Benet est clairement un avant-gardiste. Il a réussi à rompre avec le présent de la société opprimée et oppressive où il a vécu, transformant radicalement les langages établis en cherchant constamment les nouveaux besoins de l'Espagne d'après-guerre et de la littérature du moment. Classer Benet comme avant-gardiste pourrait en principe sembler contradictoire. Si nous entendons l'avant-garde comme un mouvement d'exploration, d'intention de progression et de renouvellement, de rupture avec l'orthodoxie et de recherche de la nouveauté, quelle relation peut-il alors exister entre un avant-gardiste comme Benet et l'héritage historique, social, philosophique et littéraire ?
- 3 À travers les études réalisées sur Benet et ses œuvres par María Elena Bravo, Epicteto Díaz Navarro, David Herzberger et Claude Murcia, entre autres, je défendrai l'hypothèse que cette relation entre avant-garde et héritage n'est pas contradictoire. Ce que je vais expliquer, c'est que même en étant avant-gardiste comme Benet, on ne peut pas rompre radicalement avec le passé, car on a besoin de soutien ou de points d'ancrage pour fragmenter et casser les codes établis et pouvoir créer de nouveaux styles et sujets. Comme le souligne à juste titre Margenot, les auteurs écrivent nécessairement dans le temps et

dans l'histoire. Ils appartiennent à l'histoire et donc à une tradition littéraire. On le décèle aisément dans le travail de Benet.

- 4 Dans un premier temps, je présenterai Juan Benet dans son contexte socio-historique ou, ce qui est la même chose, son héritage socio-historique. Dans la deuxième partie de cette réflexion, j'exposerai l'héritage philosophique, un héritage qui va nous montrer la relation qui existe pour Benet entre l'être humain et la réalité qui l'entoure. Pour conclure, je soulignerai l'importance du patrimoine littéraire dans l'œuvre et la figure de cet écrivain espagnol. Ces trois héritages lui permettront de forger non seulement son propre style, mais aussi de dévoiler, à travers ce style, la condition essentielle et primitive de l'être humain.

La recherche d'un style personnel

- 5 La guerre civile espagnole a plongé le pays dans une grave crise sociale, économique et politique. La période d'après-guerre des années quarante n'était pas une amélioration par rapport aux années de guerre. C'était un temps d'isolement, de manque d'oxygène dans l'environnement, d'impuissance et de stérilité. Dans l'art, et plus particulièrement dans la littérature, ces années ont été des années de rupture totale avec les réalisations et les efforts de renouveau réalisés au cours des décennies précédentes par des auteurs comme Unamuno, Azorín, Valle-Inclán ou Gómez de la Serna.
- 6 À cette époque, Juan Benet avait environ 15 ans et, comme tous ceux qui sont nés dans les années vingt, il appartenait à ce groupe d'innocents condamnés à un conflit qu'ils n'avaient pas choisi. Ces mêmes jeunes qui ont vécu leur adolescence dans un pays dévasté par la guerre ont dû trouver très compliqué de se débarrasser du vécu de ces années. L'imposition d'une idéologie totalitaire et répressive a entravé et perturbé la recherche de la vérité, la liberté d'expression et le développement individuel. En fait, la répression, la prohibition et la censure ont amené les écrivains et les critiques à développer, à travers la littérature, la fonction que les médias ne pouvaient pas exercer. C'est ainsi que sont apparus dans les années cinquante, par le besoin de parler, de partager et de mémoriser, le roman social, la poésie sociale et le chant de protestation.

- 7 Benet appartient donc à cette génération d'écrivains sociaux qui ont publié leurs premières œuvres autour des années 1950. Celles de Benet apparaissent alors, dans ce contexte de réalisme critique, de censure contournée et d'innovations littéraires constantes, et cela à l'encontre du récit social dominant dans toute l'Espagne. Mais Benet s'éloigne à plusieurs reprises de ses contemporains. Au début Benet s'éloigne de ces auteurs en séparant la performance de l'intellectuel ou du citoyen de la pratique littéraire, lorsqu'il n'a pas utilisé la littérature comme arme de communication et propagande politique. Sur le plan esthétique, – et c'est le deuxième point qui l'éloigne de ses contemporains – l'œuvre de Benet émerge comme une opposition à la littérature réaliste de cette époque. Peut-être en raison de leur manque de positionnement politique et de leur éloignement à l'égard de la littérature sociale, les textes de Benet sont passés inaperçus ; c'est pour cela et très probablement également en raison de sa complexité structurelle et de la difficulté de compréhension. Ces deux oppositions n'ont pas dû d'être faciles, car au moment où Benet écrit ses premières œuvres ont été publiés des romans qui ont révolutionné la scène littéraire espagnole, comme *La Colmena* (Camilo José Cela, 1951), *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1956) ou *Tiempo de Silencio* (Luis Martín-Santos, 1962).
- 8 L'œuvre qui a finalement réussi à placer Benet sur la scène littéraire espagnole était *Volverás a Región*, un roman publié pour la première fois en 1967. Ce roman a toutefois commencé à prendre forme dans les années 1950. Le premier manuscrit de *Volverás a Región* était intitulé *El Guarda* et Benet a commencé à y travailler entre 1951 et 1953. Une première fois en 1965, Benet propose son manuscrit sous le titre de *Volverás a Región*, à des maisons d'édition, mais celles-ci le refusent, arguant que les critiques et le public n'étaient pas préparés au changement que supposait sa lecture. Les éditeurs faisaient allusion à la difficulté de l'opacité du texte, et même à l'inexistence des dialogues dans le récit.

Algunas editoriales aducían para no publicarla su dificultad u oscuridad, incluso el « problema » que suponía para los lectores el que no incluyera diálogos¹.

- 9 C'est en 1967 que la maison d'édition Destino relève le défi de la publication de *Volverás a Región*. L'avant-gardisme de Benet, à cette époque, ne correspondait pas aux canons traditionnels. Encore aujourd'hui, on peut estimer qu'il n'a pas la reconnaissance que lui autoriseraient l'audace et l'intrépidité dont il faisait preuve, cette manière de briser les lignes afin de continuer d'avancer.
- 10 Au cours des années où Benet écrit le roman *Volverás a Región*, il travaille comme ingénieur au barrage de Porma, dans la province de León. Pendant ces années, il produit également une série de nouvelles qui l'aident à façonner cet univers qu'est *Région* et qui commence à créer le cachet, le style et la personnalité de sa littérature. Parmi les œuvres qu'il écrit, figure un essai sur la personnalité et l'expression littéraire : *La Inspiración y el Estilo*, publié en 1965. Dans ce livre, Benet réfléchit aux causes de l'épuisement et à l'inanité de la littérature socio-réaliste prévalant en Espagne, ainsi qu'à l'immersion du courant dominant de la littérature espagnole dans le *costumbrismo* et la littérature informative.
- 11 *La Inspiración y el Estilo* est aussi une réflexion profonde sur les débuts de l'écriture, ainsi que sur la manière dont la maturité littéraire est atteinte. Pour Benet, les différences entre l'initiation et la maturité trouvent leurs raisons dans la réalisation d'un style personnel ou d'une voix. L'inspiration, quant à elle, n'est atteinte qu'une fois ce style ou cette voix personnelle forgés. Pour cet auteur, le style est quelque chose de fondamental lorsqu'on veut devenir écrivain. Il doit être la pierre angulaire du travail d'écriture. Ainsi, le roman est réduit à une simple élaboration de style, reléguant au second plan le message. Pour cet auteur, la légitimité du travail artistique repose donc sur une pratique individuelle constante, centrée sur la recherche d'un style propre, mais aussi, comme nous le verrons, sur le libre choix du patrimoine culturel.

La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo, por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo².

- 12 Son allusion à la possession d'un style précédent est essentielle pour comprendre que l'héritage est, pour Benet, un ingrédient important lorsqu'il s'agit non seulement de développer son propre style, mais

également de pouvoir référencer ces points de support ou d'ancres qui cimentent sa littérature. Ceci est également mentionné dans une autre de ses déclarations, lorsqu'il parle des conditions précédentes et des sédiments :

Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par -personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer -aplicadas al cumplimiento de una función³.

Raison versus intuition

- 13 La formation scientifique de Benet – il était ingénieur de profession – a joué un rôle décisif dans son activité d'écrivain. L'exercice d'un métier différent lui a permis de maintenir et de renforcer une totale indépendance vis-à-vis du monde de l'édition, parfois oppressif.
- 14 Benet considérait la raison comme un instrument inadéquat pour englober la connaissance humaine. Le rejet de la raison et la conviction que l'art doit toujours garder son indépendance le conduisent à rejeter la logique dans le processus de création artistique.
- 15 Cependant, il n'a pas rejeté si catégoriquement, comme certains critiques affirment, le rôle de la raison dans la formation du style. Selon cet auteur :

El estilo se perfila como un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella [...] « Esa multiplicidad de dimensiones no es labor de un día y se consigue, por lo general, gracias a un laborioso y penoso crecimiento que comenzó a partir del día que la razón buscó la palabra justa para definir una sensación »⁴.

- 16 Pour lui l'art ne peut pas être le résultat d'un processus logique, ce qui l'amène à critiquer et rejeter des auteurs tels qu'Edgar Allan Poe ou Flaubert, déclarant que la réalité ne peut jamais conduire à des simplifications telles que les processus de formation logique défendus par ces auteurs.

*Literature is created neither by following theoretical formulae nor by the processing of empirical data. Literature is not made by conscious intellectual process at all; it is created by attention to, and exploration of, style*⁵.

- 17 Pour Benet parmi les instruments qui nous aident à connaître le monde, c'est à la raison que nous pouvons le moins faire confiance, car elle conduit l'individu à un ordre tyrannique, le réduisant à un ensemble de normes sociales et morales bizarres, qui lui sont étrangères, bloquées dans les profondeurs de la psyché. Cet argument, de forte inspiration nietzschéenne, accompagnera l'œuvre de Benet depuis ses débuts jusqu'à ses derniers écrits. De ce penseur allemand, Benet reprendra également la critique des valeurs et des systèmes traditionnels de pensée fermée, ainsi que le traitement de l'irrationnalisme et du nihilisme. Le tragique, le violent et l'éternel retour à la mort, ainsi que la renaissance, seront également d'autres traits communs aux deux auteurs.
- 18 En plus de Nietzsche, deux autres auteurs ont influencé fortement la manière de comprendre la vie et en particulier l'écriture de Juan Benet. L'un d'eux est Henri Bergson, pour qui les sciences physiques fournissent une image déformée de la réalité. Pour ce penseur français, il existe un contraste évident entre notre intelligence, qui nous permet de comprendre le monde, et les données de notre conscience. Pour Bergson, l'intelligence nous est évidemment utile, mais la vraie connaissance vient de l'intuition. L'intuition philosophique est ce qui nous met en contact avec le flux continu de la vie. Cette recherche du flux de la vie, de ce qui est au-delà du rationnel par l'intuition est l'un des aspects importants du travail de Benet et une constante qui se reflétera de manière récurrente dans ses écrits.
- 19 Mais le penseur le plus influent et original pour Benet est, sûrement, le philosophe allemand Hans Vaihinger et sa philosophie du « *comme si* » publié en 1911, un moment de l'histoire qui vit le développement du processus de révision des valeurs et la validité des connaissances scientifiques. Selon cette philosophie, les êtres humains ne peuvent jamais vraiment savoir à quoi ressemble la réalité sous-jacente du monde. Ce fait nous amène à élaborer et à construire des systèmes de pensée et à supposer qu'ils correspondent à la

réalité. Selon Vaihinger, nous nous comportons *comme si* le monde s'inscrivait dans nos modèles, des modèles que nous créons. Vaihinger considère donc qu'il existe un écart entre ce qui est vrai et ce qui est pratique à croire. L'acceptation de ce qu'il appelle des fictions et que nous pourrions traduire par « des faits » est justifiée comme une solution irrationnelle et pragmatique à des problèmes qui n'ont, parfois, pas de réponse rationnelle. L'acceptation constante de ces fictions nous implique dans la conviction qu'il n'y a pas de fausses déclarations, mais simplement des déclarations qui, dans un certain sens, peuvent être contradictoires. Nous supposons donc des choses et des faits qui peuvent être contradictoires mais nécessaires, tels que des nombres négatifs, par exemple. Mais ce qui est vraiment important pour Vaihinger, selon Benet, ce ne sont pas ces contradictions, mais le fait que la complexité des choses ne parle pas tellement de choses ou du monde lui-même, mais de notre capacité à comprendre.

- 20 C'est cette incapacité à comprendre le monde que Benet a constamment cherché à travers ses écrits. La critique de la raison, les normes morales et sociales ancrées dans notre psyché ; la recherche au-delà de toute raison par l'intuition ; et l'incapacité de l'être humain à s'emparer complètement du monde construira ce terrain d'incertitudes et de doutes que Benet appellera « zona de sombras », zone d'ombre d'où il écrira pratiquement tout son travail. Dans cette « zona de sombras »,

El escritor debe abandonar la seguridad que proporcionan la razón y la ciencia para internarse en el dominio de la incertidumbre, en los enigmas que le preocupan (el hombre, la naturaleza) donde el progreso del conocimiento siempre será insuficiente⁶.

- 21 On peut dire que Benet semble délibérément incarner cet état particulier de « sens suspendu », que Roland Barthes a isolé comme essence de la littérature : lui, Benet, ouvre un sens du monde et dans l'acte même de l'offrir, l'arrête et empêche son achèvement en nous rendant si conscients de la fragilité qui nous entoure.

L'héritage littéraire

- 22 La période espagnole de l'après-guerre a soustrait le meilleur de nombreux d'artistes qui ont décidé de rester dans le pays. La formation de ces artistes était étroitement liée à la situation du pays. Comme beaucoup d'entre eux, Benet était un personnage réactionnaire, en lutte constante avec la réalité qui l'entourait, despotique et oppressive dans tous ses domaines. Il s'est révolté contre l'idéologie imposée mais aussi contre les idées et les attitudes d'une opposition trop simpliste et banale pour lui. C'est sûrement pour ces raisons que ses référents culturels dépassent largement le contexte espagnol. En fait, parmi les écrivains espagnols, le seul qui l'intéressait était Baroja.
- 23 Au printemps 1945, pendant qu'il regardait dans une librairie de Madrid, un livre tombe à ses pieds et s'ouvre juste sur une page où l'on pouvait lire : « VARDAMAN, ma mère est un poisson⁷. » Benet venait de découvrir Faulkner, l'auteur qui l'a inspiré tout au long de sa carrière d'écrivain. En plus de Faulkner, les auteurs qui l'intéressaient le plus étaient des auteurs européens tels que Proust – dont il rassemble une grande partie des idées sur la conscience et la mémoire –, Thomas Mann – dont il hérite l'idée d'utiliser la littérature comme un traité essayiste –, Virginia Woolf, Kafka ou l'Américain Herman Melville. En revanche, il considère Joyce comme un auteur mineur.
- 24 Benet emprunte à tous ces auteurs des techniques littéraires telles que l'auto-référentialité, les monologues basés sur la conscience, les transferts de narrateurs sans préavis, les discours multigénériques, pluriperspectivistes, des recherches sur le temps, etc. Cependant, la technique la plus importante pour Benet est la métaphore, héritée indéniablement de William Faulkner. La métaphore est un mécanisme qui, comme les deux auteurs le montrent bien, crée un microcosme en concurrence avec le monde réel, avec le monde comme on le connaît, et nous permet d'effectuer une recherche des expériences qui sont au-delà de la raison. C'est un mécanisme qui permet au texte de s'ouvrir et de se diviser en différents espaces ou chemins, augmentant ainsi le sentiment de doute et d'incertitude. Et cette possibilité d'ouverture qu'est la métaphore a à voir avec l'idée heideggerienne de dire. Dire [saying] n'implique pas seulement le sens

direct de ce qui a été dit, mais chaque chose dite cache tout ce qui pourrait être dit. Ce genre de langage, cette manière de dire les choses en dissimulant leur sens tout en laissant de nouveaux sens à moitié ouverts, ne peut que suspendre le jugement, le bloquer contre la raison, et nous obliger à la recherche de routes alternatives. Pour Benet, mais aussi évidemment pour Faulkner, il ne s'agit donc pas de décrire la réalité, mais de rechercher et de découvrir son enveloppe, une enveloppe qui se cache au-delà de la conscience.

25 Ces expériences préconscientes qui forment le cœur du travail de Benet se trouvent dans ses théories sur la réalité, le langage et la littérature. Elles pourraient être assimilées à ce que Proust a appelé la mémoire involontaire. Proust a affirmé que ce type de mémoire nous donne la possibilité d'expérimenter les vraies sensations, car cela nous permet de nous laisser couler et de nous laisser emporter par des mouvements contraires et incontrôlables, nous montrant une représentation fragmentaire et déroutante de la réalité. Ces mouvements constants et contraires ont aussi à voir avec Bergson. Pour lui la mémoire était un mouvement incessant vers le passé, comme un cycle de va-et-vient qui bouge comme par inertie vers le passé. Bergson rompt, d'une certaine façon, la linéarité judéo-chrétienne du temps, brouille les frontières entre le passé, le présent et l'avenir. Benet profite de ces idées pour tenter d'abolir le temps, et finit par doter son travail de la profondeur multidimensionnelle si caractéristique de ses écrits.

26 Cette profondeur multidimensionnelle, que l'on peut très bien lire aussi au « dire » de Heidegger, est présente dans la vision que Benet a de la peinture. Pour Benet, la peinture nous aide également à mieux comprendre l'énigme de notre nature et nous confronte au problème du langage, de la mémoire, des croyances et du savoir, c'est-à-dire, de cette manière intuitive qui résiste à la logique et à la raison et se distingue de la science et de l'histoire. Pour notre auteur, les lignes et les couleurs, comme les mots, stimulent nos sens. En outre, le mot et l'objet, comme la métaphore, ne peuvent jamais devenir uniques, car l'acte même de nommer déclenche une réaction en chaîne qui transcende les pouvoirs de la simple raison, comme c'est le cas du « *saying* » de Heidegger. Il ne faut pas oublier que Faulkner a déjà manifesté un grand intérêt pour la peinture, en particulier pour la peinture cubiste. L'utilisation qu'il fait du récit multiple a beaucoup à

voir avec les plans et la fragmentation de l'espace de la peinture cubiste, dont Benet profite aussi.

- 27 En ce qui concerne le traitement de l'espace, on peut dire que dans la littérature de Benet, on trouve trois espaces différents : le réel, le fantastique et celui de *Región*. Mais l'analyse du traitement de l'espace chez Benet est loin d'être aussi simple. Il faut se souvenir que des auteurs tels que Faulkner, Proust, Kafka et Mann ont déjà rendu les choses difficiles en littérature, bien avant les peintres, contrairement à l'idée principalement admise. La littérature antérieure à ces auteurs avait tendance à nous donner, comme la peinture figurative, une image de choses déjà fixées et traduites dans notre façon de voir, mais en réalité, le mécanisme intellectuel est loin d'être aussi simple et direct. Ce n'est pas que l'art imite la vie, mais qu'en réalité l'art traditionnel nous a donné la vie déjà déchiffrée, selon un schéma intellectuel et moralement plus intelligible que les expériences elles-mêmes. Comme disait Cervantes, « Il croit simplement ce qu'il lit ».
- 28 À cet égard, l'influence de Faulkner sur Juan Benet ne peut pas non plus passer inaperçue. L'utilisation des plans et la fragmentation de l'espace sont similaires dans ce type de peinture tout comme dans ses multiples plans de narration. Dans le travail de Faulkner, ces plans fragmentés produisent une tonalité unique qui part de la plus petite unité sémantique. Benet s'approprie, alors, cette tonalité, qui devient indissociable de son œuvre.
- 29 Benet a également réfléchi à l'importance de comprendre l'évolution de la peinture lorsqu'on examine le phénomène esthétique, car la peinture nous aide également à mieux comprendre l'énigme de notre nature et nous confronte au problème du langage, de la mémoire, des croyances et du savoir par des moyens artistiques, c'est-à-dire par un moyen intuitif qui résiste à la logique et à la raison et qui est différent de la science et de l'histoire.
- 30 La thèse de Benet selon laquelle le langage est, par définition, un continuum multidimensionnel et non une représentation ou un enregistrement est, pour lui, l'élément essentiel de la dimension plurielle du langage. Cette différence inévitable entre les expériences de l'auteur et celle du lecteur ne peut être résolue que dans la zone sombre du préconscient. En ce sens, les collages de Benet ont une valeur remarquable. Son traitement de l'espace, à la fois en littéra-

ture, en peinture ou en collage, nous en dit long sur sa conception tridimensionnelle en raison de la superposition des plans, de leur rupture et de leur prise dans des limites inhabituelles. Dans ses tableaux et collages, la surprise n'est pas consécutive à l'étrangeté ou au mystérieux des supports qui nous sont familiers et reconnaissables, mais par leur association non naturelle des éléments, des objets qu'il utilise. Ses tableaux et collages continuent, malgré tout, à avoir une relation directe et compressible avec la réalité sensorielle et psychique. Si nous prenons les paroles d'un autre penseur que Benet avait également comme référence de premier ordre, Ortega y Gasset, il n'y a pas cette distinction dans le champ de l'art entre le mot et le reste des moyens d'expression ; dans chacun d'eux palpite la reconnaissance du monde et la relation entre le monde et l'observateur ou le lecteur :

Un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas sería ininteligible, es decir, no sería nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiese extirpado su significado habitual⁸.

Conclusion

- 31 Lire Benet n'est jamais simple ; sa lecture nous plonge souvent dans un sentiment de mal-être. Après avoir terminé l'un de ses romans ou l'une de ses histoires courtes, nous avons l'idée troublante que nous nous sommes perdus à un moment ou à un autre, qu'il y a beaucoup plus de choses que nous pourrions imaginer, ou pire, que l'on n'a rien compris ou que cela n'a aucun sens. Son travail nous submerge par une sorte de sentiment omniprésent selon lequel la réalité représentée contient des forces qui ne peuvent pas être expliquées et qui échapperont toujours à toute tentative d'analyse.
- 32 Benet, dans sa recherche constante des inconnues qui entourent l'être humain, ainsi que la raison d'être de la littérature, initie un mouvement de renouveau du roman espagnol. Juan Benet appartenait en effet à cette lignée d'Espagnols qui, sans quitter la péninsule, a enclenché un assaut contre la modernité fracturée par la guerre civile. Son nom ne dépareille pas dans la liste de ces artistes, tels

Antoni Tàpies ou Eduardo Chillida, les auteurs Sánchez Ferlosio, Carlos Barral, Gil de Biedma ou Juan Goytisolo.

- 33 Il hérite de la guerre civile et de l'après-guerre la préoccupation de comprendre le monde et la nature humaine. De la tradition philosophique il hérite la certitude de l'incapacité de la raison à expliquer les choses, ainsi que l'importance de l'intuition pour appréhender nos relations avec et dans le monde. Il hérite de la littérature des mécanismes et des langages qu'il s'approprie et travaille de manière à forger un style différent et inimitable. Benet n'hésitait pas à admettre qu'il avait été inspiré par Proust, Kafka ou Faulkner, et il a refusé d'être classé dans la catégorie postmoderniste. Sa lucidité et son intelligence lui ont fait comprendre qu'il est beaucoup plus facile de rejeter le passé sans équivoque que d'analyser, d'expliquer et de justifier toute une série d'influences à partir desquelles former son propre style.
- 34 Son classement comme avant-gardiste peut se faire en deux temps. Au début, Benet réagit contre le *costumbrismo* et contre la littérature sociale du moment, par son style et sa forme, et envisage la création d'une nouvelle façon de « faire littérature » sans devoir rompre avec les contributions d'auteurs importants tels que Kafka, Faulkner ou Proust. Mais Benet se révèle aussi contre la société. Il ne considère pas son travail ni sa capacité à écrire comme une arme politique. Il laisse la question politique aux médias, aux sociologues et même aux économistes. Dans un second temps, il justifie sa littérature par le corpus technique qui initie son travail, *La Inspiración y el Estilo*, (son « manifeste » même s'il ne l'a jamais rédigé en ces termes) de la même manière que pour tous les mouvements d'avant-garde. Benet s'intéressait à la littérature pour la littérature, à l'autonomie de la littérature en tant qu'œuvre d'art, à l'art pour l'art même. C'est dans ce corpus théorique qu'il nous fera voir qu'on ne peut pas radicalement rompre avec le passé.
- 35 Benet peut être perçu, donc, comme l'épicentre de la différence dans la littérature espagnole de l'après-guerre. En fait, son insertion dans le roman espagnol des années 1940-1980 devient anormalement problématique. Ses collègues écrivains – Gonzalo Torrente Ballester ou Vicente Molina Foix – ont souvent souligné ce fait dans leurs témoignages après sa mort. Les mêmes écrivains qui ont revendiqué

l'influence de Benet et qui affirment que sa présence imprègne le roman contemporain en Espagne, soulignent également que Benet est inimitable.

- 36 Juan Benet est décédé le 5 janvier 1993. Plusieurs décennies plus tôt, la poétesse et dramaturge américaine Gertrude Stein parlait de James Joyce dans les termes suivants : « Il est un bon écrivain. Les gens l'aiment parce qu'il est incompréhensible et personne ne peut le comprendre ». En 1997, John B Margenot, critique littéraire anglais, assura que cette maxime à l'origine destinée à James Joyce, pourrait servir d'épithaphe à Juan Benet.

Juan Benet died on January 5, 1993. Gertrude Stein's comment several decades earlier, offered when Stein was asked about the accomplishments of James Joyce, perhaps most fittingly describes the paradox of Benet's standing at the time of his death: "He is a good writer. People like him because he is incomprehensible and nobody can understand him"⁹.

NOTES

1 DÍAZ NAVARRO, Epicteto, *La Forma del enigma. Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet*, Departamento de Lingüística General e Hispánica, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2000, p. 19.

Traduction : Certaines maisons d'édition, dans le but de justifier leur refus de le publier [ce roman], avançaient comme arguments la difficulté et l'opacité du texte, parfois même le « problème » que pouvait supposer pour le lecteur l'absence totale de dialogue.

2 BENET, Juan, *La Inspiración y el Estilo*, Biblioteca Breve Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1973, p. 27-28.

Traduction : L'inspiration n'est donnée à un écrivain que s'il possède un style ou s'il approuve un style précédent. Je ne crois donc pas qu'un style puisse être créé uniquement avec l'inspiration.

3 *Ibid.* p. 157.

Traduction : On peut imaginer que le style n'est rien d'autre que le résultat de conditions uniques – personnalité, traits de caractère, sédiments d'éducation, sublimation d'une vocation ou d'une tâche – appliquées à l'accomplissement d'une fonction.

4 *Ibid.* p. 162.

Traduction : Le style est présenté comme un espace qui inclut celui de la raison, avec un nombre de dimensions supérieur à celle-ci et souhaitant se singulariser d'elle [...] Cette multiplicité de dimensions n'est pas un travail simple et est réalisée, généralement, grâce à une réflexion laborieuse et pénible qui a commencé à partir du jour où la raison a cherché le mot juste pour définir une sensation.

5 MARGENOT, John B., *Juan Benet A Critical Reappraisal of His Fiction*, Edited by John B. Margenot III, West Cornwall Locus Hill Press, 1997, p. 23.

Traduction : La littérature n'est créée ni par le suivi de formules théoriques ni par le traitement de données empiriques. La littérature n'est pas faite du tout par un processus intellectuel conscient ; elle est créée par l'attention et l'exploration du style.

6 DÍAZ NAVARRO, Epicteto, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Editorial Complutense, Madrid, 1992, p. 16.

Traduction : L'écrivain doit abandonner la sécurité fournie par la raison et la science pour entrer dans le domaine de l'incertitude, dans les énigmes qui le concernent (l'homme, la nature) où le progrès de la connaissance sera toujours insuffisant.

7 BENET, Juan, « De Canudos a Macondo », *Revista de Occidente*, n° 70, janvier 1969, p. 52.

8 Traduction : Une peinture, une poésie où il ne reste plus de formes vivantes serait incompressible, c'est-à-dire, qu'elles ne seraient rien, comme rien ne serait un discours où chaque mot aurait sa signification habituelle supprimée.

9 MARGENOT, John B., 1997, p. 3.

Traduction : Juan Benet est décédé le 5 janvier 1993. Le commentaire de Gertrude Stein plusieurs décennies plus tôt, offert lorsque Stein a été interrogé sur les réalisations de James Joyce, décrit peut-être le plus convenablement le paradoxe de la position de Benet au moment de sa mort : "Il est un bon écrivain. Les gens l'aiment parce qu'il est incompréhensible et personne ne peut le comprendre."

AUTHOR

Elena Roig Cardona

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Gaëtan Dupois

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.98

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Cet article propose une lecture plurielle de *Tous des oiseaux*, l'une des dernières créations de Wajdi Mouawad, problématisée autour de la notion d'héritage. Il s'agira en fait d'observer la manière dont, tout d'abord, l'écrivain est le dépositaire d'un héritage que l'on pourrait peut-être qualifier de « géopolitique », mais également de s'intéresser à la façon dont l'acte de transmission provoque la nécessité d'un recours à la création théâtrale. En ce sens, étudier « les héritages » à l'aune de la fiction sera un moyen d'interroger la fabrique identitaire des personnages mais aussi la manière dont le théâtre peut modifier notre propre rapport au réel et à interroger les relations entre Orient et Occident.

English

This paper offers an understanding of one of Wajdi Mouawad's most recent creations, *Tous des oiseaux*, through the notion of legacy. On the one hand, the analysis consists in scrutinizing the extent to which the writer can be considered as « keeper » of a geopolitical legacy. On the other hand, it also underlines how the passing on leads to a necessary use of theatre creation. In that respect, studying « legacies » through the lenses of fiction would allow to question characters' identity construction, how theater can modify our understanding of reality, and the relations between Eastern and Western countries.

INDEX

Mots-clés

théâtre, filiation, héritage, identité, mémoire

Keywords

theatre, parentage, legacy, identity, memory

OUTLINE

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*
 - 1.1. Écrire avec la guerre
 - 1.2. Écrire sous la plume de l'exil
2. Un théâtre de la crise au croisement de l'identité et de la mémoire : naissance des personnages
 - 2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire
 - 2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité
3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?
 - 3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire
 - 3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

TEXT

- 1 Communément admises, deux définitions de « l'héritage » font aujourd'hui autorité. Il est possible d'en prendre pour preuve celles proposées par le *Trésor de la langue française informatisé* : « HÉRITAGE. Patrimoine que laisse une personne à son décès ; patrimoine recueilli par voie de succession. » ou « Ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition. » De fait, l'héritage peut tout d'abord se définir selon un phénomène de succession intergénérationnelle – un.e aïeul.e lègue un bien à un.e descendant.e – mais peut également être perçu du « point de vue » de l'héritier ou de l'héritière : l'héritage est alors non plus ce que l'on transmet mais ce que l'on reçoit, volontairement ou non, de son ascendance – caractères physiques et moraux, récits familiaux, Histoire, etc. Néanmoins, ces deux définitions semblent uniquement s'entendre dans une perception temporelle inhérente à l'acte de transmission : on transmet ou on reçoit *dans le temps*. Or, ce présupposé n'est-il pas trop binaire pour, justement, faire autorité ? C'est en tout cas ce paradoxe que soulève Amin Maalouf lorsqu'il écrit, dans *Les Identités meurtrières* :

« En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, "vertical", lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, "horizontal", lui vient de son

époque, de ses contemporains. [...] Il y a un fossé entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être¹. »

- 2 L'académicien semble ici renouveler la perception traditionnelle de l'héritage puisqu'il ne se caractérise plus uniquement dans son rapport au temps (héritage vertical) mais également dans une dynamique horizontale : nous héritons aussi, en ce sens, de nos contemporains. C'est exactement à la lumière de cette dialectique que nous pouvons interroger la création de Wajdi Mouawad. Dramaturge libano-québécois, aujourd'hui directeur artistique de La Colline, son œuvre est profondément marquée par l'exil et l'expérience de la guerre. Son travail est par ailleurs mondialement reconnu, en témoigne son roman *Anima* publié et traduit dans plus de vingt langues. L'une de ses dernières créations, *Tous des oiseaux*, représentée pour la première fois en novembre 2017 au théâtre de La Colline, met en scène deux jeunes adultes : Eitan et Wahida, qui sont amants. Or, la famille d'Eitan, de confession juive, refuse sans condition qu'une « Arabe » intègre la famille sous couvert d'arguments culturels, mémoriels et historiques. Bref, par tradition, « un juif doit épouser une juive ». C'est alors à l'aune de ces situations conflictuelles que Wajdi Mouawad parvient à poser la question de la transmission et de l'héritage (tout autant vertical qu'horizontal) ; ayant été lui-même dépositaire de legs qu'il ne souhaitait pas (ou n'était pas en mesure de) porter. Ainsi sera-t-il intéressant d'étudier dans quelle mesure la mise en scène des héritages, en interrogeant la mémoire et l'identité, permet d'inviter à une réflexion sur la fabrique identitaire dans cette pièce.

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*

1.1. Écrire avec la guerre

- 3 Le premier élément à signifier est que la création de *Tous des oiseaux* entretient un lien étroit avec l'expérience de l'écrivain. C'est parce qu'il est lui-même l'héritier d'une Histoire dont il est la victime que Wajdi Mouawad a recours à l'écriture. Pour comprendre cela, il nous faut, un court instant, revenir à l'enfance du dramaturge. Ce dernier

naît en 1968 au Liban, pays dans lequel éclate sept ans plus tard une violente guerre civile, conséquence directe de l'incendie d'un bus de réfugié.e.s². C'est cet événement qui marquera le premier trauma, sans cesse fictionnalisé, et qui provoquera chez le dramaturge la nécessité de l'écriture. La guerre est donc, en ce sens, un « premier terreau » d'écriture. Une question demeure cependant en suspens : comment Wajdi Mouawad a-t-il pu hériter de la mémoire de cette guerre, puisqu'il n'avait que sept ans ? Il s'exprime ainsi, à ce propos :

« [En] découvrant la littérature, [...] j'ai commencé à mesurer la schizophrénie qui existait entre le silence brisé grâce à la littérature et le silence opaque de la famille dès que je refermais le livre. J'ai voulu à partir de ce moment-là rendre plus transparente cette opacité qui était le silence de ma famille. [...] J'ai peu à peu compris qu'il y avait là des silences qui n'étaient pas dus à des silences tout simplement parce qu'on ne parlait plus mais des silences qui étaient dus au fait qu'il y avait trop de honte, trop d'humiliations dues aux douleurs, aux souffrances vécues par mes parents et par la génération de mes parents et qu'il y avait une impossibilité de raconter à ma génération ce qui s'était passé³. »

- 4 La genèse de l'œuvre mouawadienne ne se construit donc qu'à partir d'un héritage escamoté et incomplet, puisque silencieux, ici symbole d'une fracture dans la transmission. Le détour par l'écriture va dès lors se proposer à l'écrivain comme la possibilité de donner une interprétation à ces silences. La volonté en est double : elle permet tout d'abord d'écrire selon un principe que l'on pourrait qualifier de « cathartique ». En ce sens, l'écriture est un moyen de se libérer d'un héritage dont Wajdi Mouawad est inconsciemment le dépositaire – une mémoire de la guerre lui est transmise par les voix du silence. Dans un second temps, l'écriture apparaît comme une manière de comprendre les quelques « traces » de mémoire qui sont tout de même présentes en lui et de leur donner forme en les verbalisant⁴. Il s'agit dès lors de « surmonter le choc » de la guerre par l'expérience de l'écriture. La guerre civile libanaise, puisque transmise par une parole absente ou oblique, resurgit ainsi dans le dispositif théâtral sous la forme d'un trauma qui, malgré tout, semble résister à l'écriture dramatique.

1.2. Écrire sous la plume de l'exil

- 5 Si la guerre civile libanaise entrave la transmission familiale par les silences qu'elle fait naître, elle provoque également, sur le plan géographique, l'exil de la famille Mouawad. Étymologiquement, l'exilé est par définition celui qui s'éloigne de sa terre natale (puisque le terme provient du latin *ex-sul* > *ex* : hors de / *sul* : la terre natale). En ce sens, l'exil induit deux dynamiques : celle du point de départ (la terre de l'enfance) et celle d'une marche en avant (puisque'il faut en sortir, aller *hors de*). Cette binarité correspond bien à la trajectoire du dramaturge, homme en mouvement dont les déplacements successifs impactent l'écriture. Tout d'abord libanais, français puis canadien avant de redevenir français, l'exil, parallèlement aux déplacements géographiques, pose inévitablement la question de la langue. Quelle langue parler et, dans un rapport à l'écriture, en quelle langue faire parler ses personnages ? L'arabe, l'anglais ou le français ? Se pose alors une question tout à la fois identitaire et esthétique que n'a de cesse d'interroger Wajdi Mouawad⁵. De plus, étant le dépositaire d'un exil qu'il n'a pas choisi, l'écriture du dramaturge se construit autour d'une esthétique du décentrement⁶. Ce décentrement géographique (écrire depuis un lieu dans lequel l'écrivain.e est ou a été l'étranger.ère) aboutit évidemment à un décentrement ontologique qui modifie la création artistique, notamment chez le dramaturge libano-qubécois : les dispositifs narratifs et l'énonciation théâtrale sont ainsi novateurs (situations de plurilinguisme sur scène, animaux ou objets dotés de parole, etc.).
- 6 Parallèlement à ce décentrement naît, en conséquence, une esthétique de l'écart à soi. En d'autres termes, puisque Wajdi Mouawad est dans une situation d'exil, il peut écrire dans une langue qui n'est pas la sienne et s'ouvre, ainsi, à la langue de l'autre, se l'approprie et parvient peut-être même à parler *pour* l'autre. Cet écart à soi autorise également le dramaturge de déplacer le sujet de ses œuvres. Habitué, en effet, à constituer le socle de ses textes à partir de la guerre civile libanaise ; il décide, dans cet écart à soi, de justement déplacer sa fiction au conflit israélo-palestinien. À l'heure où Donald Trump fait le choix politique de reconnaître Jérusalem comme capitale d'Israël, Wajdi Mouawad fait le pari culturel inverse : parler pour l'ennemi, parler avec l'ennemi pour que son exil ne devienne plus simplement

écart à soi mais reconstruction de soi par l'altérité. C'est précisément dans cet héritage vertical, comme le définit Amin Maalouf, que le dramaturge avoue en conséquence :

« La seule légitimité que je peux avoir est, je dirais, une sorte d'empathie dans le risque du déplacement vers l'autre et précisément vers celui que je pourrais appeler « l'ennemi ». [...]. Je me suis rendu compte que [...] l'exil m'a arraché à cette détestation [de l'autre]. [...] Mais il y a une ligne que je n'avais encore jamais osé déplacer, qui était celle de la ligne de l'extérieur du Liban. [...] Parce que c'est important de savoir que pour un Libanais, parler avec un Israélien est interdit : donc quel rôle a l'artiste là-dedans ? [...] Et je me suis dit que le récit pouvait être justement un endroit de possibilités. Le récit, raconter une histoire, aller chez l'autre et raconter son histoire à lui. Et là, cet endroit-là a développé une légitimité toute particulière qui est, je pourrais dire, celle de l'étranger : *écrire pour l'autre, écrire à partir de soi pour l'ennemi* [...] et dans cette aventure-là, [...] il y a quelque chose que je ne soupçonnais pas, il y a dans l'écriture pour l'autre, *il y a un espace de rencontre qu'on ne peut absolument pas se figurer, qui est celui de la compréhension*⁷. »

- 7 Dès lors, nous le remarquons, l'exil fait de la dramaturgie mouawadienne un espace de rencontre, une invitation à l'altérité, qui permet également d'interroger la responsabilité de l'écrivain. C'est bien, en tout cas, ce sur quoi insiste Wajdi Mouawad en faisant de la fable théâtrale « un endroit de possibilités » qui cherche à questionner le monde dans lequel la fiction puise sa source. Au seuil de l'écriture se tiennent donc bien l'expérience et la mémoire de la guerre et de l'exil dont Wajdi Mouawad est l'involontaire dépositaire, mais qui lui accordent la possibilité de faire jaillir, dans cet écart à soi, et contre toute attente, un espace de rencontre.

2. Un théâtre de la crise⁸ au croisement de l'identité et de la mémoire : naissance des personnages

- 8 Néanmoins, afin de pouvoir appréhender la création mouawadienne comme un lieu de rencontre, encore faut-il discuter des questions d'identité et de mémoire qui la construisent plutôt comme un espace de conflits. Ce n'est qu'en comprenant « les crises » qui traversent *Tous des oiseaux* qu'il sera ensuite possible de relire la pièce sous l'angle de la réconciliation.

2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire

- 9 À l'image de Wajdi Mouawad, le premier héritage auquel est confronté Eitan, lorsqu'il souhaite présenter Wahida à ses parents, est celui de la mémoire (non pas de la guerre en tant que tel, mais bien du passé familial). Issus d'une famille de confession juive (on apprend par ailleurs que Leah, la grand-mère, vit toujours en Israël et que le grand-père, Etgar, est quant à lui un rescapé des camps de la seconde guerre mondiale), ses parents s'opposent violemment à leur union. L'évocation même du prénom de Wahida déclenche tout un imaginaire et fait déjà entrer l'ennemi (l'Arabe, donc le Palestinien) dans la famille :

« NORAH. Wahida ? ! Eitan a toujours eu le talent de nous surprendre. [...]

DAVID. Tu aurais voulu nous faire mal, tu ne t'y serais pas pris autrement. [...]

EITAN. Je n'ai pas à me sentir coupable.

DAVID. C'est pour ça que tu te trompes. [...] Je te parle d'une culpabilité qui est un don. Une culpabilité particulière à notre peuple. Qu'aucun autre peuple ne peut ressentir parce qu'elle est née de ce qu'ont subi nos pères et nos grands-pères. La culpabilité du survivant⁹. »

- 10 Éclate alors dans le texte comme sur la scène un conflit intergénérationnel. Les parents défendent, au nom de leurs ascendants.e.s, un fait mémoriel tout à la fois cultuel et culturel faisant autorité et loi dans la maison, face à un adolescent qui refuse inmanquablement une mémoire dont il estime ne pas être le légitime dépositaire. Très rapidement, la discussion s'envenime et laisse apparaître une réelle rupture mémorielle et identitaire d'une génération à l'autre. Une scène d'agôn filiale éclate sous les yeux des lecteurs.trices / spectateurs.trices :

« DAVID. Cet homme [Etgar] a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues. [...] les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ?
EITAN. Mais je m'en fous que mes enfants ne soient pas juifs ! [...] Tant mieux, putain, ils seront débarrassés, libérés !
DAVID. [...] Tu insultes la mémoire de ton grand-père ! [...] Fais ta vie avec cette femme et moi je t'appellerai parricide¹⁰. »

- 11 Outre la mention du parricide, inscrivant la pièce dans un héritage intertextuel clair (le théâtre sophocléen et, entre autres, le mythe d'Œdipe), Wajdi Mouawad pose explicitement la question de la mémoire comme à la fois objet d'un héritage qui est légué de génération en génération mais également comme processus de transformation, en ce qu'Eitan devrait définir sa « fabrique identitaire » en fonction des diktats moraux et culturels imposés par son père.
- 12 Ainsi cela renvoie-t-il à la notion de « postmémoire » théorisée par Marianne Hirsch, notamment dans son ouvrage *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*¹¹. La postmémoire peut en fait se définir à travers la transmission d'une expérience traumatique (souvent collective) à travers les générations d'une même famille. Hirsch prend appui, pour établir ses théories, sur la bande dessinée *Maus* de Spiegelmann¹². Elle y explique notamment que la mémoire reçue des ascendants.e.s est une mémoire qui se réfère au passé, mais qui ne peut pas être complètement transmise dans le présent des

héritiers et héritières. En d'autres termes, les jeunes générations ne peuvent pas se souvenir et, conséquemment, entretenir la mémoire d'un fait et/ou d'un événement passé qu'ils/elles n'ont pas connu. Marianne Hirsch précise d'ailleurs : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.¹³ » Cet extrait met en exergue la « confrontation », si l'on peut dire, des mémoires au sein d'une même famille. L'universitaire américaine réaffirme en effet que les récits des ancêtres s'imposent bel et bien aux nouvelles générations sans que ces dernières ne puissent les comprendre, ni même les recréer. Si ces réflexions s'appliquent pleinement à *Tous des oiseaux*, il faut aussi insister sur le fait qu'elles posent, inévitablement, la question de l'oubli. C'est en tout cas ainsi que David analyse la transgression¹⁴ commise par son fils : un refus de se souvenir du passé, dont l'histoire de son peuple est pourtant la dépositaire. Or, c'est précisément ici que David se trompe, selon Eitan. Pour ce dernier, refuser d'entretenir une mémoire n'équivaut pas à oublier mais plutôt à se placer sur le plan de l'*ethos* – et donc de l'éthique – comme incapable d'énoncer une parole *légitime* en tentant d'entretenir la mémoire d'une expérience qu'il n'a ni connue, ni vécue.

2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité

- 13 Tout se complique lorsqu'Eitan décide, au début de la pièce, de partir à la frontière israélo-palestienne afin de découvrir qui est vraiment son père. Wahida décide de le suivre et c'est sur le pont Allenby, à la frontière de deux pays, que les deux adolescents sont victimes d'un attentat qui plonge Eitan dans le coma. Par conséquent, toute la famille est amenée à se retrouver, en Israël, au chevet du jeune homme. C'est ici, au milieu d'une chambre d'hôpital, que le silence du personnage provoquera paradoxalement l'irruption de la parole de toute une famille. La discussion est d'ailleurs amorcée par Wahida et Norah à l'hôpital, lorsque la mère cherche des explications à leur départ pour l'Orient :

« NORAH. Qu'est-ce que vous faisiez sur ce pont ? [...] Tu espérais le convertir à l'Islam ?

WAHIDA. [...] Qu'est-ce que vous me voulez ?

NORAH. Qu'est-ce que mon fils, qui est juif, allait faire à La Mecque avec une Arabe ?

WAHIDA. [...] David n'est pas né d'Etgar. (*Temps.*) Vous ne le saviez pas... ? Est-ce que David le sait ? Est-ce que Etgar le sait ? Leah le sait certainement. L'animal femelle sait de qui elle a accouché. [...] C'est ce qu'Eitan est venu demander à Leah, mais Leah lui a fermé la porte au nez¹⁵ ! »

14 Afin de pouvoir réellement s'affranchir d'une mémoire qui ne le concernait pas, Eitan s'est donc exilé (mais dans le sens ici d'un *retour* à la terre natale et non d'un éloignement) et a été amené à se poser la question de l'identité, dans ce qui s'apparente ici à une quête des origines. Ne pouvant plus communiquer puisque plongé dans le coma, le retour à l'identité du père comme du fils se fait donc par la médiation de la voix de l'ennemi, à savoir celle de Wahida, l'Arabe. Aussi insupportable que cela puisse paraître, c'est bien elle qui va finalement permettre à la famille de renouer le dialogue et de comprendre d'où elle vient.

15 Cette quête identitaire intrafamiliale finit par trouver sa résolution à la fin de la pièce lorsque Etgar, dans un magistral coup de théâtre, avoue à son fils :

« ETGAR. [...] Pendant la guerre contre les Arabes, en 67, on nous avait envoyés vider un village palestinien. [...]. Au bout de quelques heures, je me retrouve devant une maison avec un immense figuier [...]. J'entre [...] J'ouvre les battants de l'armoire et je tombe sur un tas de boîtes à chaussures vides. [...] Je la [l'une des boites] tire vers moi et je regarde dedans. Un bébé. Tu m'écoutes ? Un bébé enveloppé dans un keffieh. [...] Un petit fellah palestinien [...]. J'ai pris la boîte et je suis ressorti. [...] À l'hôpital, c'était une cohue impossible, horrible. Les civières, partout des morts, des blessés. La femme au comptoir est épuisée, vidée, elle me voit, voit le bébé et me demande si je suis venu l'inscrire, si je suis là pour une reconnaissance parentale. J'ai dit oui. [...] Quel nom vous voulez lui donner ? David, j'ai dit. Elle l'a inscrit et m'a donné les papiers. [...] Je lui ai donné le nom d'un roi. [...] Tu es cet enfant. C'est toi. [...] Tu es Palestinien, tu es ce que tu

détestes, tu es Arabe, tu n'as rien de Juif. C'est comme ça. La vie est parfois plus simple qu'on ne le croit¹⁶. »

- 16 Le principe d'ironie tragique fonctionne ici, comme terrible coup du sort, condamnant David à se retrouver ennemi de lui-même et illustrant à la perfection la sentence rimbaldienne : « Je est un autre. »
- 17 C'est donc ainsi que le dramaturge libano-qubécois met en scène des personnages en proie à de véritables crises identitaires, mémorielles et confessionnelles, auxquelles il a dû d'ailleurs lui-même faire face. La tragédie apparaît donc comme le lieu où tout se dénoue, épice de *catharsis* tout à la fois pour le dramaturge, les personnages et les lecteurs. À la confluence de plusieurs héritages, dramaturge et personnages s'interrogent quant à la façon de se les approprier, écartelés entre la violence du verbe et le mensonge du silence.

3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?

- 18 Ces réflexions nous amènent alors à nous intéresser aux enjeux du théâtre comme lieu de la représentation de ce conflit des héritages.

3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire

- 19 Il est à présent clair que le conflit intergénérationnel se traduit par l'intrusion du collectif (l'Histoire) dans l'intime. Les personnages mouawadiens sont confrontés à des forces qui les dépassent mais contre lesquelles ils combattent pourtant. Peut-être Wajdi Mouawad s'inspire-t-il ici du tragique antique, tout en souhaitant en redéfinir les contours dans la perspective d'un conflit générationnel qui modifie la fabrique identitaire. Se pose en ce sens la question suivante : pourquoi avoir choisi de mettre en scène ce conflit générationnel et comment l'espace du théâtre est-il en mesure de le représenter ? Une première tentative de définition pourrait se trouver

dans les propos du grand-père qui, après avoir dit la vérité, répond à Eitan :

« ETGAR. Non, mon petit, je ne suis pas devenu fou, je l'ai toujours été ! Il faut être fou pour faire ce que j'ai fait ! Voler un enfant palestinien est une folie pour tout Israélien ! Il faut être fêlé pour voler en 1967 un enfant arabe quand l'Arabe c'est l'ennemi¹⁷ ! »

- 20 La vérité peut-elle se dévoiler par la folie ? Si ce *topos* a longtemps été employé, dans le théâtre shakespearien par exemple, il permet également à Wajdi Mouawad de mettre en scène la violence de l'Histoire et la façon dont cette violence modifie, dégrade et disperse les relations humaines (sociales et familiales). Véritable déflagration, cette vérité est refusée par Eitan tandis que David, sous le choc de la nouvelle, fait un AVC et meurt. En réaction à cela, le fils, lors de l'épilogue, s'exprime en ces termes sur la sépulture de son père :

« EITAN. [...] Adieu, mon père, adieu.
Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort, je te fais cette promesse ; tant que dans le carnage se tresseront tes deux prénoms, tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de David, petit-fils de Leah et d'Etgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas. »

*Eitan dépose la pierre sur la tombe de David*¹⁸. »

- 21 La multiplicité des héritages auxquels Eitan est finalement le dépositaire, malgré lui, finit par causer son malheur. Il est en effet « moins fort » que l'Histoire et ne parvient pas à se reconnaître dans la multiplicité de ses identités. En revanche, peut-être peut-on voir dans ce refus de consolation une volonté de mener un combat pétri d'idéaux qui viserait justement à réconcilier les ennemis. Promesse de réconciliation plutôt que consolation, ce n'est pas le chemin que semble emprunter Wahida qui, elle, avoue lorsqu'elle s'adresse à celui qu'elle aime :

« WAHIDA. [...] Mon amour, pardon, mais j'avais besoin que tu te réveilles pour que je puisse te quitter. Je te quitte. Je te dis ces mots et je ressens ce que ressent celui qui se fait exploser au milieu de la foule, je casse tout, je nous casse, je sépare la terre et je m'éloigne. C'est égoïste. Pendant cette guerre, ma place est là-bas. De l'autre côté de ce mur. Avec ceux qui vont perdre. Je veux me tenir avec mes sœurs. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya ikhti*. Je veux me tenir avec mes mères. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya binti*. Tu vois ? Je ne fais que dire ces deux mots en arabe et je tremble, signe de tout ce que j'ai perdu¹⁹. »

- 22 La rupture amoureuse avec Eitan matérialise ici, et plus largement, une rupture avec l'Occident. Eitan n'est devenu, ni plus ni moins, que l'avatar d'un monde qui, à présent, est rejeté par Wahida. Remarquons toutefois que cette rupture est aussi un moyen pour elle de se réconcilier avec elle-même et d'opérer un retour aux femmes de sa famille et, par-là, à ses origines.

3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

- 23 Dès lors, faut-il voir dans cet épilogue un retour au mythe de l'oiseau amphibie ? La légende raconte qu'un jeune oiseau souhaite rejoindre le monde marin qu'il trouve, selon le récit perse, « sublime ». Toutefois, sa tribu refuse que cet oiseau plonge, puisque les animaux aériens et aquatiques ne sont pas faits pour se rencontrer. L'oiseau, incomplet, finit pourtant par plonger et, une fois sous l'eau, lui poussent nageoires et ouïes. L'oiseau amphibie est à présent libre²⁰.
- 24 Il s'agit en conséquence de comprendre que peut-être, à travers la métaphore légendaire de l'oiseau amphibie, le dramaturge nous encourage à devenir nous-mêmes ces hommes vivants entre deux biotopes : le nôtre et celui de l'autre. Les espaces du texte théâtral et de la *skênê* deviennent alors ces lieux de rencontre entre un « moi » et un « Autre », invitant les lecteurs.trices / spectateurs.trices à réfléchir au regard qu'ils ou elles portent sur le monde qui les entoure. C'est en tout cas, nous semble-t-il, le sens de la réponse qu'Eitan formule à Wahida, après leur rupture :

« EITAN. Des oiseaux. Alors, je ne vais pas te retenir. Les oiseaux vont et viennent de chaque côté du mur, quand ils sont là-bas, ils sont là-

bas, quand ils sont ici, ils sont ici. Qui saurait dire le contraire ? Il existe pourtant des oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, apparus comme nous à l'instant du Big Bang, et qui volent toujours au midi des deux mers²¹. »

- 25 Si les deux amants ont compris que leur union ne serait jamais possible dans un monde qui se déchire sous couvert d'amertumes et d'héritages mal digérés, ils ont au moins su, en paraphrasant Jorge Semprun, « devenir autre pour pouvoir rester eux-mêmes²² ». C'est dans ce retour à ce qui semblerait être une nouvelle identité – après s'être affranchis d'héritages silencieux et condamnant les héritiers à devenir le pâle reflet de leurs belliqueux ascendants – que les personnages s'épanouissent et se définissent dès à présent. Comprenons alors le théâtre de Wajdi Mouawad comme une invitation à devenir, nous-mêmes, des oiseaux amphibies ou quantiques : de nouveaux êtres humains invités à comprendre l'autre et à devenir autre pour pouvoir rester nous-mêmes.
- 26 *Tous des oiseaux* apparaît finalement comme une pièce au sein de laquelle la confrontation des héritages aboutit bel et bien à la « fabrique identitaire » des personnages. Héritier.ère.s d'une mémoire dont ils ne peuvent pas être les légitimes dépositaires, l'identité des personnages (tout comme celle du dramaturge) doit être redéfinie. C'est d'ailleurs uniquement par cette volonté d'affranchissement des « tribus planétaires » telles que définies par Amin Maalouf²³ que toutes et tous tentent de s'émanciper. Par un retour à l'identité, après avoir rencontré l'ennemi et l'avoir si ce n'est compris, au moins « éprouvé », ces personnages sont le symbole d'un théâtre qui se veut « hypoténuse » comme le définit lui-même²⁴ Wajdi Mouawad. Hypoténuse puisqu'il est ce trait qui nous relie à notre ennemi et apparaît comme un moyen, *in fine*, de nous comprendre et d'esquisser, peut-être, les premiers chemins de la paix.

NOTES

1 MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 119.

2 Guerre civile qui durera quinze années (1975-1990).

3 MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, « Il faut trouver le courage de raconter », émission « Hors-Champs », France Culture, 22 juin 2016.

4 Katia HADDAD démontre par ailleurs que si la guerre civile avait, dans un premier temps, provoqué « le silence assourdissant des écrivains », une « écriture cathartique » avait néanmoins succédé, chez les écrivain.e.s libanais.e.s, à l'ère du silence, démontrant une tenace volonté de « surmonter le choc » de ce trauma, in *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, Beyrouth, Presses de l'université Saint-Joseph, 2008, p. 12-13.

5 Les relations entre la langue et l'exil ont par ailleurs été soulevées par Olivia Gesbert, lors de l'un de ses entretiens avec Wajdi Mouawad. Elle revient en ce sens sur l'importance du choix des comédien.ne.s dans *Tous des oiseaux* : « Comme toujours avec vous, un langage à l'épreuve de la scène [...]. C'est un théâtre polyphonique [...] aussi puisque *Tous des oiseaux* se joue en quatre langues : en anglais, en hébreu, en allemand et en arabe [...] avec un casting de comédiens international. Ils portent en eux cette géographie éclatée, comme vous le dites, et c'est le cas. [...] C'est vrai qu'ils portent tous en eux cet exil, cette migration subie ou choisie. », MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, « Wajdi Mouawad l'illégitime », émission « La Grande Table, 1^{re} partie », France Culture, 20 novembre 2017.

6 Voir les propos de Régine Robin cités par Danielle Dumontet in DUMONTET, Danielle, ZIPFEL, Frank (dir.), *Écriture migrante, Migrant writing*, Hildesheim, Olms Verlag, 2008.

7 MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, *ibid.*

8 Nous empruntons ces termes à DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (xx^e-xxi^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

9 MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2018, p. 24-26.

10 *Ibid.*, p. 27-33.

11 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, London, Harvard university press, 2012.

12 SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 1 : *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Étrange », 1994.

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 2 : *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, collection « Fiction Etrange », 1994.

13 HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 22. Je traduis : « La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui ont grandi enveloppés de récits qui ont précédé leur naissance, leurs propres récits différés sont évincés par les histoires de la génération précédente façonnée par des événements traumatisants qui ne peuvent ni être compris ni recréés. »

14 Voir les analyses proposées, sur la notion de transgression, par Michel Foucault, in *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2001, p. 261-278. Ce dernier la définit principalement comme « un geste qui concerne la limite ».

15 MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 46-48.

16 *Ibid.*, p. 75-76. Nous soulignons.

17 *Ibid.*, p. 78.

18 *Ibid.*, p. 87.

19 *Ibid.*, p. 71.

20 Il faut d'ailleurs préciser que Wajdi Mouawad a clairement revendiqué cet intertexte littéraire en incluant le récit perse au dossier de presse de la pièce.

21 *Ibid.*, p. 72.

22 SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 292.

23 MAALOUF, Amin, *op. cit.*, p. 106. Il définit la notion de « tribu planétaire » ainsi : « Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires – je dis « tribus » à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi « planétaires » parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »

24 DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2017, p. 72-73.

AUTHOR

Gaëtan Dupois

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

La « mémoire littéraire » de Sylvie Germain

Marine Achard-Martino

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.108

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Les romans de Sylvie Germain mettent en scène le processus de transmission généalogique au travers de familles de personnages suivies sur plusieurs générations. Ils manifestent ainsi l'intérêt de la romancière pour la question de l'héritage. Dans ses textes, le réinvestissement de tout un patrimoine littéraire et culturel, de l'Antiquité au monde contemporain, est au service d'une appropriation de l'histoire et de ses traumatismes.

English

Sylvie Germain's novels show the genealogical passing on with some families of characters followed through several generations. In this way they demonstrate the novelist's interest for the legacy of the past. In her texts, the re-using of a whole literary and cultural heritage, from antiquity to contemporary time, allows to take over history and historical injuries.

INDEX

Mots-clés

généalogie, histoire contemporaine, intertextualité, mémoire

Keywords

genealogy, contemporary history, intertextuality, memory

OUTLINE

L'héritage généalogique

1. 1. L'héritage génétique

1. 2. Le passif : la notion de crypte

2. L'héritage historique

2. 1. Prise en charge par le roman des événements historiques du xx^e siècle

2. 2. À rebours de l'héritage officiel

3. L'héritage poétique

3. 1. L'héritage antique
3. 2. L'héritage littéraire moderne et contemporain

TEXT

- 1 L'œuvre de la romancière et essayiste contemporaine Sylvie Germain est concernée à plus d'un titre par la notion d'héritage. Non seulement, ses romans entendent assumer un héritage à la fois historique – celui du xx^e siècle notamment – culturel et littéraire mais encore ils mettent en scène le processus de transmission généalogique au travers de familles de personnages suivies sur plusieurs générations. C'est manifeste dans le diptyque du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*, ses premiers romans, publiés en 1984 et 1986 ou encore dans *L'Enfant Méduse*, publié en 1992, trois romans¹ qui ont aussi en commun de se référer explicitement à la mythologie grecque. Héritages généalogique, historique, culturel, littéraire, etc., ces différentes notions s'expriment aux différents niveaux du texte littéraire, qu'il conviendra d'explorer. Au regard du récit d'abord, puis de l'écriture, une écriture palimpseste qui s'élabore à partir des mythes grecs qui sont parvenus jusqu'à nous par le biais de l'épopée ou de la tragédie, mais encore des œuvres modernes et contemporaines qui constituent la bibliothèque de Sylvie Germain. Nous voulons montrer que son œuvre romanesque, héritière de l'histoire comme de l'histoire littéraire, constitue en somme une « mémoire littéraire² » dans tous les sens de l'expression.

L'héritage généalogique

« Hasard de la naissance : nous naissons à telle époque, dans tel pays, telle langue et telle culture, dans telle famille avec son passé, son passif, ses coutumes et ses fables, dans telle tradition religieuse (ou en rupture de toute appartenance religieuse), dans tel milieu social ; et de tel sexe. Nous n'avons rien choisi ni surtout rien demandé³. »

- 2 Dans son essai intitulé *Rendez-vous nomades*, Sylvie Germain dresse un « État des lieux » (titre de la première partie) de la société à l'époque de sa naissance et de son adolescence. Il s'ouvre sur le chapitre « Hasard ». L'individu naît peut-être par hasard, mais il naît

doté d'un héritage familial, historique et socio-culturel particulier. Il est façonné par lui, pour le meilleur ou pour le pire (« son passé, son passif »). C'est donc dans un sens généalogique que nous souhaitons d'abord considérer la notion d'héritage. Les premiers romans de Sylvie Germain sont consacrés à comprendre et à mettre au jour ce qui constitue l'héritage familial. Le critique Alain Goulet, qui a classé la production littéraire germanienne en quatre périodes, regroupe les premiers romans sous l'appellation : « sagas familiales ». *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre*, et *L'Enfant Méduse* en font partie. Un rapide regard sur l'arbre généalogique de la famille Péniel, qui figure au début du roman *Nuit-d'Ambre*, permet de comprendre l'importance de la problématique de l'héritage familial dans les romans de Sylvie Germain.

1. 1. L'héritage génétique

- 3 La narration insiste jusqu'à l'obsession sur les caractères physiques transmis par les parents à leurs enfants. Par exemple, dans *L'Enfant Méduse*, Aloïse dit de son fils Ferdinand : « Voyez mon fils : le portrait découpé de son père, – la même élégance, la même beauté, et cette blondeur rare, ces doux cheveux soyeux ornés de boucle d'ange ! Et les yeux sont les mêmes, et les mains, le sourire ! ... » (EM, 80). Le phénomène est encore plus prégnant dans la famille Péniel, à cause d'un signe distinctif transmis par Victor-Flandrin Péniel, dit *Nuit-d'Or*, à ses descendants : une « tache d'or qui irisait la moitié de son œil gauche » (LN, 54). À la naissance de ses jumeaux, Augustin et Mathurin, puis de ses jumelles, Mathilde et Margot, la narratrice s'attache à distinguer les traits génétiques qui appartiennent au père ou à la mère mais précise que les quatre enfants sont « également marqué[s] du signe d'or à l'œil gauche » (LN, 98) car, dans une prolepse qui anticipe sur la suite de la saga, elle indique que « cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendr[er]ait » (LN, 94). Elle marque donc aussi les générations suivantes, par exemple le petit-fils de *Nuit-d'Or*, Charles-Victor qui se fera appeler *Nuit-d'Ambre* et le fils de celui-ci, Cendres. Et à chaque fois qu'un enfant naît une tache apparaît dans l'œil de *Nuit-d'Or* qui disparaît à sa mort.

- 4 Mais la ressemblance physique n'est que le signe extérieur du lien qui unit les générations, de manière pathologique parfois. En héritant des caractères physiques de leurs parents, les enfants héritent aussi d'un passé qu'ils ignorent le plus souvent ou dont ils ne maîtrisent pas les secrets, les non-dits ou les tabous. D'une certaine manière, la ressemblance physique, évidente, masque en effet les enjeux d'un passé qu'il faudrait assumer, ou d'un passif qu'il faudrait apurer.

1. 2. Le passif : la notion de crypte

- 5 Le roman germanien s'élabore comme une quête vers la compréhension de l'histoire familiale des personnages. Il faut même considérer cette quête comme étant à l'origine de l'entreprise romanesque de Sylvie Germain. Le destin criminel de *Nuit-d'Ambre*, protagoniste de son deuxième roman, s'explique par les violences et les deuils connus par sa famille et c'est pour cela que Sylvie Germain a d'abord écrit *Le Livre des Nuits* comme on le comprend dès le prologue de ce premier roman :

« La nuit, qui par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, s'engouffrant dans son cœur avec un goût de cendres, et de sel et de sang, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, – et déclinant son nom au rebours de l'histoire.

Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayeur et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racine et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà.

Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus.

Car ce cri lui aussi montait de plus loin que la folie de sa mère. Il s'en venait du fond du temps, écho toujours ressurgissant, toujours en route et en éclat, d'un cri multiple, inassignable. » (LN, 11)

- 6 Qui est « Lui » ? Le lecteur ne le sait pas. Ce n'est qu'en lisant *Nuit-d'Ambre* qu'il peut le découvrir. Mais d'emblée, le double paradigme de

la nuit et du cri permet de rendre compte de la transmission intergénérationnelle qui s'opère en *Nuit-d'Ambre*, à son insu. Le critique Alain Goulet a recours à la notion psychanalytique de « crypte » pour commenter le travail germanien. Notion élaborée par Nicolas Abraham et Maria Torok dans les années 1970 et diffusée par Jacques Derrida dont Sylvie Germain est une fidèle lectrice et par lequel elle en a sans doute eu connaissance⁴. Alain Goulet la définit en ces termes : « mal niché au plus profond de l'homme, dans la "crypte" qui se forme en lui à son insu, à la suite d'un traumatisme insupportable, d'un deuil impossible à accomplir⁵ ». C'est le mal tapi « au plus profond de l'homme » qui le pousse à commettre à son tour le mal en un cycle infini de violence. Lorsqu'il résume *L'Enfant Méduse*, c'est donc en mettant en avant ce phénomène de « cryptes en cascades » :

« Les bouleversements catastrophiques causés par un inceste commis sur une petite fille révèlent d'autres cryptes en cascade : celle de la mère endeuillée par les guerres, de son fils promu par elle "tombeau vivant", "mausolée précieux" des disparus ; et surtout de la victime accablée par la solitude d'un secret trop lourd à porter qui se réfugie dans ses marais pour finir par se redresser et s'emparer du masque vengeur, devenant ainsi à son tour agent du mal⁶. »

- 7 On voit ici que les événements historiques (les guerres) ont toute leur place dans l'héritage généalogique que se transmettent les individus. Événements collectifs et privés se mêlent en effet dans le vécu intime du personnage. Évoquant dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, le « passé qui ne passe pas », Paul Ricœur utilise le terme « hantise » au sujet de la « mémoire collective », par opposition à « l'hallucination » réservée « à la mémoire privée ». « Hantise » et « hallucination » sont, quoi qu'il en soit, toutes deux définies par Ricœur comme « modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent » et ont pour effet de « le hanter, c'est-à-dire [de] le tourmenter⁷ ». C'est bien ce que connaissent les personnages romanesques.
- 8 Il convient donc, à présent, d'étudier plus avant cet héritage historique que portent les romans, et que la romancière et ses personnages partagent potentiellement avec les lecteurs.

2. L'héritage historique

- 9 Le travail de mémoire opéré par Sylvie Germain dans ses romans n'est pas unique dans le contexte contemporain et s'est même amplifié depuis les années 1980-1990⁸. Bruno Blanckeman évoque « une œuvre qui récrit l'histoire du xx^e siècle au travers d'un prisme traumatique comme le font plusieurs écrivains⁹ ».

2. 1. Prise en charge par le roman des événements historiques du xx^e siècle

- 10 On peut parler, dans le sillage d'Anne-Claire Bello, auteure d'une thèse de doctorat sur la « poétique de la mémoire chez Sylvie Germain », d'une phénoménologie de la mémoire. Les personnages romanesques vivent l'histoire, depuis le conflit franco-prussien de 1870 jusqu'aux années 1960. Ils constituent la mémoire existentielle de l'histoire, ceux que Sylvie Germain appelle la « chair de l'Histoire¹⁰ ». Le tableau ci-dessous permet de les recenser selon les événements qu'ils vivent :

Événements	Personnages	Romans
Conflit franco-prussien 1870	Théodore-Faustin Péniel	<i>Le Livre des Nuits</i>
Première guerre mondiale 1914-1918	- Père d'Aloïse Daubigné - Augustin et Mathurin Péniel	<i>L'Enfant Méduse</i> <i>Le Livre des Nuits</i>
Seconde guerre mondiale : - combats militaires : côté français - combats militaires : côté nazi - Résistance - déportation - chambres à gaz	- Victor Morrogues - Michaël et Gabriel Péniel - Nicaïse, Thadée - Thadée, Tsipele et Chlomo - Ruth, Samuel, Sylvestre, Yvonne, Suzanne	<i>L'Enfant Méduse</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i>
Indochine	Mahaut de Foulque	<i>Nuit-d'Ambre</i>
Guerre d'Algérie : - en Algérie - massacre des Algériens à Paris	Adrien Yeuses Jasmin Desdouves (témoin)	(Allusions dans <i>L'Enfant Méduse</i>) <i>Nuit-d'Ambre</i> <i>Nuit-d'Ambre</i>

- 11 La polyphonie romanesque permet de rendre compte de points de vue historiquement et idéologiquement distincts. Ainsi, l'approche de Sylvie Germain fuit la partialité - voire le manichéisme - que l'on

observe dans certains récits historiques orchestrés par les autorités officielles.

2. 2. À rebours de l'héritage officiel

- 12 Le roman énonce ce que la société des années 1950 à 1980 n'a pas voulu entendre, ces années que le journaliste et essayiste Jean-Claude Guillebaud a nommées les « Trente honteuses¹¹ ». Il prend en charge un héritage que l'histoire officielle a, pendant longtemps, refusé d'assumer. Nous en donnerons quelques exemples, à commencer par la « boucherie » de 14-18. *Le Livre des Nuits* décrit en effet de manière frontale la mort des Poilus : « Pierre Fouchet commença la série. [...] il s'empêtra dans les barbelés [...] et une rafale le punit de cette maladresse, le trouant comme une passoire des pieds à la tête » (LN, 156) ; « une grenade doubla de vitesse le timide rayon de soleil et emporta la tête du soldat Luggieri dont le sourire allègre éclata en bouillie » (LN, 159-160). L'expérience de Thadée Péniel permet aussi par exemple d'évoquer les camps de concentration. Celle d'Adrien Yeuses, dit Crève-Cœur, est l'occasion d'aborder la torture en Algérie puisque le jeune homme participe en personne à la torture d'un jeune berger algérien (il tourne la manivelle du générateur électrique, la « gégène ») avant de réaliser ce qu'il est en train de faire et de s'interposer (trop tard) entre l'enfant et les autres soldats. Le récit de Jasmin Desdouves à Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme revient quant à lui sur le massacre des Algériens à Paris le 17 octobre 1961.
- 13 Le roman germanien montre surtout les difficultés liées à cet héritage. Ainsi, Augustin Péniel tente de tenir un journal dans les tranchées mais la narratrice remarque : « Augustin s'était lassé d'écrire. À force de raconter incessamment la mort les mots eux-mêmes s'étaient épuisés, vidés de sens et de désir de porter témoignage¹². » (LN, 162) De même, *Nuit-d'Or* éprouve la plus grande difficulté à prononcer le nom du camp nazi où son épouse et ses enfants ont été exterminés, et, bien sûr, à penser sa réalité : « Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif. » (LN, 312). Dans le deuxième volet du diptyque, le personnage de Jasmin Desdouves qui constate que « [t]out le monde a entendu parler des morts du métro

Charonne » mais que personne ne connaît « cette grande ratonnade du 17 octobre » (NA, 184) peut être vu comme un porte-parole de la romancière qui engage une véritable réflexion philosophique sur la mémoire, le déni et les amnésies de l'histoire. Ce personnage au nom significatif (celui qui tire les événements *des douves* de la mémoire) est clairement un double de la romancière, en effet. Celle-ci considère le travail de l'écrivain comme un « acte de vigilance, de saisie et de lieutenance » à l'égard des « rumeurs et clameurs et tumultes du monde » et l'écriture comme une « assomption (au sens d'acceptation d'assumer, de prise en charge)¹³ ». Or, cette écriture dont elle parle est bien l'écriture romanesque qui se veut également l'héritière des formes poétiques de l'Antiquité mais aussi de la littérature moderne. Il faudrait donc s'interroger, pour finir, sur le rôle de cet héritage poétique dans l'« assomption » de l'histoire collective.

3. L'héritage poétique¹⁴

- 14 Ce n'est pas un hasard, à notre avis, si les références aux mythes et aux textes grecs abondent dans des romans qui relatent les événements historiques traumatiques du xx^e siècle. Nous nous référons, pour formuler cette idée, à l'analyse menée par Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte au sujet des œuvres d'un autre romancier contemporain, Henry Bauchau :

Sans *mythos*, comment penser ce monde opaque ? Comment faire face aux traumatismes collectifs que sont les guerres, les trahisons des sorties de guerre ? Comment surmonter la douleur du deuil ? C'est à l'aide de la figuration que l'« on peut vivre dans la déchirure. On peut très bien », comme le promet la Sybille dès le premier roman d'Henry Bauchau¹⁵.

- 15 Nous pensons que les textes antiques permettent à Sylvie Germain d'énoncer les traumatismes et de s'appropriier l'héritage historique. Toutefois, l'héritage poétique que l'on observe dans les romans de Sylvie Germain ne se restreint pas à la seule période de l'Antiquité mais englobe, comme nous le verrons, l'ensemble de l'histoire littéraire.

3. 1. L'héritage antique

- 16 L'héritage antique est explicitement revendiqué par Sylvie Germain dans des écrits théoriques mais également dans ses romans eux-mêmes par exemple dans *Nuit-d'Ambre*, en parlant du personnage éponyme dont les préoccupations semblent épouser celles de la romancière : « Cette année-là ses préférences allaient pêle-mêle à Héraclite, à Empédocle, à Eschyle, à Sophocle, à Plotin et à Schelling. » (NA, 216). La dette des romans germaniens à l'égard des auteurs antiques est grande. Nous en donnerons deux exemples. Le premier est tiré de *L'Enfant Méduse* dont le titre affiche d'emblée la référence à la mythologie gréco-romaine. Ainsi le portrait de Lucie, la jeune héroïne de huit ans, violée par son demi-frère Ferdinand et métamorphosée en créature vengeresse nous semble largement inspiré du portrait des Érinyes dans *Les Euménides* d'Eschyle :

Portrait de Lucie <i>L'Enfant Méduse</i> (p. 180)	Portrait des Érinyes <i>Les Euménides</i> d'Eschyle ^a
Mais où donc est passée la petite sœur ? Un bâtard hideux a pris sa place. Est-elle seulement de race <i>humaine</i> cette chuintante et grimaçante créature ? Sang de griffon, de chat sauvage, d'oiseau de nuit, de poulpe et de serpent, tel doit être le sang mêlé qui coule sous la peau barbouillée de cette créature. Son <i>regard</i> est un dard, et crache du <i>poison</i> . Ses <i>sifflements</i> sont <i>feulements</i> , substances aiguës et douloureuses. Ses dents sont <i>noires</i> , ses babines gonflées de salive mauvaise. Ses gestes sont pareils aux mouvements des lézards.	Devant cet homme, une étrange troupe de <i>femmes</i> est endormie sur des sièges – de femmes, je veux dire de Gorgones – non ce n'est pas aux Gorgones qu'elles ressemblent : je les ai déjà vues un jour sur une image, ces Harpyes ravissant le repas de Phinée, mais celles-ci n'ont pas d'ailes – elles sont <i>noires</i> , absolument repoussantes, le souffle de leurs <i>ronflements</i> ne se laisse pas figurer, de leurs <i>yeux</i> coule une <i>libation d'horreur</i> [...]. Jamais je n'ai vu une meute de cette espèce.
^a . ESCHYLE, <i>Les Euménides</i> , traduction de Daniel Loayza, Paris, Flammarion, GF, 2012, p. 63, v. 46-57.	

- 17 Il est possible d'observer dans les deux textes la même tentative vaine d'identification, le même dégoût, la même référence au regard et au sifflement. Le récit de l'expérience d'Adrien Yeuses en Algérie dans le roman *Nuit-d'Ambre* nous fournit le deuxième exemple. Nous pensons en effet qu'il a comme hypotexte le chant VI de *L'Énéide* de Virgile, c'est-à-dire la descente aux enfers. « [I]l ne pourchassait toujours que des ombres incessamment remontées de quelque enfer mystérieux » écrit par exemple la romancière (NA, 152), les ombres

désignant les fellaghas que combattent les soldats français. Ajoutons que les yeuses qui donnent leur nom au personnage sont les chênes verts qui constituent la forêt où se trouve l'entrée des enfers dans *L'Énéide*¹⁶. Nous pouvons observer à travers ces deux exemples comment le texte contemporain s'élabore à partir des textes antiques et en garde la trace, plus ou moins visible. Les mots des auteurs passés entrent alors en résonance avec le monde contemporain qu'ils mettent à distance et permettent de penser. Cependant les textes et mythes antiques ne constituent pas le seul héritage poétique de la romancière.

3. 2. L'héritage littéraire moderne et contemporain

- 18 Dominique Viart et Bruno Vercier, qui tentent de définir la littérature de l'extrême contemporain dans *La Littérature française au présent*, s'intéressent au phénomène d'intertextualité :

« Elle [la littérature contemporaine] entre en dialogue avec les livres de la bibliothèque, s'inquiète de ce qu'ils ont encore à nous dire [...]. Mais elle se souvient aussi des ruptures modernes [...]. Elle écrit avec Rimbaud comme avec Montaigne, avec Proust et Faulkner comme avec Marivaux¹⁷. »

- 19 Nous pourrions les paraphraser en disant que Sylvie Germain écrit avec Eschyle et Virginia Woolf, Ovide et Albert Camus. Nous donnerons encore deux exemples de la manière dont la romancière mêle les références. Pour revenir à Lucie de *L'Enfant Méduse*, on relève de nombreuses références directes ou indirectes au roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*. Explicitement, d'abord, l'œuvre de la romancière anglaise est récitée par un « homme du bout du monde » (EM, 229) à la radio et entendue par le père de Lucie, Hyacinthe Daubigné, qui peu à peu se l'approprié. C'est l'occasion pour Sylvie Germain de citer elle-même le roman de Virginia Woolf et de faire l'éloge de sa « prose admirablement cadencée » (EM, 230). Bien plus, il y a dans ce passage de la quatrième partie une clef de lecture pour l'ensemble du roman de Sylvie Germain. En effet, celle-ci reprend dans *L'Enfant Méduse* la structure choisie par Virginia Woolf pour *Les Vagues*, c'est-à-dire une alternance de descriptions,

essentiellement météorologiques, et de moments narratifs. Chez Woolf, la description de l'évolution de la lumière au fil d'une journée et de ses répercussions sur le paysage introduit les différentes époques de la vie de ses six personnages. Les moments narratifs, quant à eux, concernent donc les événements vécus par chacun d'eux successivement et rapportés à la première personne. Chez Germain, les « tableaux » (« Enlumines », « Sanguines », « Sépias », « Fusains », « Fresque ») proposent également des descriptions de lieux ou d'objets variés : le ciel, un jardin, une église ou une chambre. Et toutes mettent en avant la lumière du ciel, dans ses couleurs et ses nuances les plus diverses. Quant aux parties narratives, elles sont également construites, autour des personnages envisagés successivement en focalisation interne (Lucie, sa mère Aloïse, son demi-frère Ferdinand). La structure de *L'Enfant Méduse* se calque donc très nettement sur celle des *Vagues*. En outre, un personnage au cours d'un épisode du roman anglais a pu constituer une des sources de la figure de Lucie : Suzanne, qui, enfant, a surpris Jinny embrassant Louis et s'est réfugiée dans la forêt. Le tableau ci-dessous permet d'apprécier le travail intertextuel de Sylvie Germain :

Lucie dans <i>L'Enfant Méduse</i> (p. 126 et 129)	Suzanne dans <i>Les Vagues</i> ^a
Elle a appris à se frayer une seconde vue à travers la broussaille qui s'élevait autour d'elle. [...] Des images non plus cueillies au ciel comme de merveilleux fruits de lumière, mais arrachées au ventre de la terre ainsi que des entrailles ou des silex. Des images extirpées du sol aride de l'île de l'Ogre. [...] Des eaux mortes qui grouillent d'une vie multiple et violente. Des eaux au ras desquelles veillent les yeux des grenouilles et des crapauds, globuleux et splendides.	Mes yeux regardent le sol de tout près et voient les insectes dans l'herbe. Mon foie s'est changé en pierre sous mes côtes, lorsque j'ai vu Jinny embrasser Louis. Je vais manger de l'herbe et mourir au fond d'une mare, dans l'eau brune où les feuilles mortes sont pourries.
a. WOOLF, Virginia, <i>Les Vagues</i> , traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, « Le Livre de Poche, Biblio roman », 1975, p. 22. Nous soulignons.	

- 20 Outre le motif de la pétrification, présent chez Virginia Woolf et associé à la figure de Méduse, la tentation de la régression vers un espace de marais peuplé d'insectes est clairement commune aux deux romans.
- 21 Deuxièmement, le long dialogue entre Jasmin Desdouves et Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme s'inspire assez clairement du court

roman de Camus, *La Chute*. Le cadre spatio-temporel : la nuit sur un pont parisien (le pont Saint-Michel) rappelle les lieux obsessionnels du narrateur de la *Chute*, lieux de plusieurs anecdotes dont celle d'une noyade à laquelle le narrateur a assisté. De même, ici, Jasmin Desdouves a assisté à la noyade des Algériens jetés dans la Seine par les policiers français. Jasmin Desdouves semble d'ailleurs un double du narrateur de Camus : Jean-Baptiste Clamence (en référence au Jean-Baptiste biblique, « *vox clamans in deserto* »), juge-pénitent qui s'est donné la mission de juger les hommes de son temps, bavard, qui s'adresse à un interlocuteur quasi-muet, que représente en l'occurrence Nuit-d'Ambre. Ces différents exemples ressortissent de ce qu'Anne Roche, étudiant l'œuvre de Sylvie Germain dans un article intitulé « Le rapport à la bibliothèque », propose d'appeler la « mémoire littéraire » de Sylvie Germain. Par un important travail d'intertextualité, la romancière garde la mémoire dans ses romans des textes antiques et des œuvres littéraires de notre patrimoine¹⁸. Ces textes, les figures et les thèmes qu'ils mettent en scène, leur structure et la langue qui les compose, permettent à la romancière de mettre en récit et de s'approprier les événements traumatiques du xx^e siècle. Ils ont une autre vertu, celle de créer un échange avec le lecteur. Nous pouvons reprendre à son sujet cette analyse qui concerne, une fois encore, le romancier Henry Bauchau : « L'écrivain essaie de produire une œuvre partageable, où il rencontre son lecteur, compagnon de souffrance et de plaisir, avec qui se tisse, dans l'échange de la lecture des livres, le cordage de la remontée¹⁹. »

- 22 Les romans de Germain sont donc porteurs d'un héritage à plusieurs niveaux : généalogique, historique et poétique. L'expression polysémique « mémoire littéraire » permet de le mettre en évidence en désignant à la fois l'héritage généalogique et historique que la littérature (en l'occurrence les romans germaniens) assume et conserve mais également l'héritage poétique dans lequel ces romans s'inscrivent. La notion de « mémoire » se distingue sans doute de celle d'héritage par sa dimension éthique. Elle nous paraît parfaitement convenir à l'entreprise littéraire de Sylvie Germain. En effet, au-delà de toute dimension esthétique, le procédé de la réécriture ou, plus largement, celui du réinvestissement, à travers tout un patrimoine littéraire et culturel, du *muthos* comme fable est au service

d'une appropriation contemporaine de l'histoire et de ses traumatismes.

NOTES

1 Nous nous référerons à ces trois ouvrages dans la collection « Folio » de Gallimard. Ils y ont été publiés respectivement en 1984, 1986 et 1992. Les citations tirées des trois romans seront simplement suivies des initiales du titre et du numéro de page.

2 ROCHE, Anne, « Le rapport à la bibliothèque » in GOULET Alain (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy des 22-29/08/2007, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 29.

3 GERMAIN, Sylvie, *Rendez-vous nomades*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 2014, p. 17.

4 Le mot est d'ailleurs utilisé par elle, sous la plume de Nuit-d'Ambre qui décline ainsi le prénom de sa sœur : « Baladine Crypte Péniel... » (NA, 218).

5 GOULET, Alain, *Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 12-13.

7 RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 65.

8 Citons en exemple le prix Goncourt 2017, *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard.

9 BLANCKEMAN, Bruno, « À côté de / aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », in *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 24.

10 GERMAIN, Sylvie, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 69.

11 GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La Trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », p. 30.

12 Le roman d'Erich Maria REMARQUE, *À l'ouest rien de nouveau*, témoigne bien de la difficulté pour les poilus de dire leur expérience pendant et après la guerre.

13 GERMAIN, Sylvie, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 122.

14 Nous préférons l'adjectif « poétique » à l'adjectif « littéraire », d'abord parce que la notion de littérature est étrangère à l'Antiquité, ensuite parce

que nous voulons lui donner son sens étymologique de création.

15 DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, Bruxelles, Le Cri éditions, « Configurations historiques et imaginaires », 2008, p. 164.

16 Le mot latin *ilex* est traduit par « yeuse » dans l'édition des Belles Lettres, livres I-VI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, 1961, p. 170, v. 180.

17 VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

18 Nous aurions également pu parler de la Bible, de Shakespeare ou de Dostoïevski.

19 DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, *op. cit.*, p. 152-153.

AUTHOR

Marine Achard-Martino

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Rocío Murillo González

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.116

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Ce travail voudrait explorer la spécificité de la quête de l'héritage induisant la quête identitaire dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère qui, empruntant la grammaire de la psychanalyse transgénérationnelle, se veut être un récit libérateur. Pour cela, l'écrivain fait appel à la fiction en tant qu'elle peut mettre des mots sur ce qui a été passé sous silence. Or, ce récit biographique irrigué de fictions n'ignore pas les critiques postmodernes sur la possibilité même de l'écriture mémorielle.

English

This essay would like to explore the specificity of the quest for the inheritance inducing the quest for identity in *Un roman russe* by Emmanuel Carrère which, borrowing the grammar of transgenerational psychoanalysis, aims to be a therapeutic story. To do this, the writer uses fiction as it can put words on what has been overlooked. However, this biographical story, merged with fiction, does not ignore postmodern criticisms of the possibility of memorial writing.

INDEX

Mots-clés

récit de filiation, littérature thérapeutique, littérature performative, héritage, secrets de famille

Keywords

parentage story, therapeutic literature, performative literature, legacy, family secrets

OUTLINE

Guérir les silences transgénérationnels
La création comme *pharmakon*

TEXT

- 1 Depuis les années quatre-vingt, dans le cadre d'un particulier engouement lisible à travers la littérature autobiographique, la question de l'héritage est devenue l'une des principales sources de création en littérature française. Dans le numéro de la *Revue des sciences humaines*¹ qu'il a consacré aux paradoxes du biographique, Dominique Viart dressait le constat de l'extraordinaire floraison d'une nouvelle forme d'écriture de soi tournée vers les figures parentales qu'il a désigné sous l'appellation de « récit de filiation ». Cette irruption de la généalogie sur la scène littéraire française qui fait notamment ressortir les malaises provoqués par des défauts de transmission, est interprétée par le critique comme le symptôme d'une époque en quête permanente de repères à la suite de l'effondrement des grands récits fondateurs². Dans ce contexte, le « récit de filiation » entraîne un renouvellement de l'écriture intime par un décentrement du genre consistant à mettre l'accent, non sur le récit de la vie de l'auteur-narrateur, mais sur celui de ses ascendants dans un déplacement de l'intériorité vers l'antériorité. De surcroît, ce déplacement thématique individualisé par Dominique Viart en appelle un autre, celui-ci concernant les usages et les pouvoirs du biographique. Si Antoine Compagnon, lors de sa leçon inaugurale du Collège de France en 2006³, faisait émerger la question, longtemps devenue taboue pour une large partie de la critique, de la pertinence et la force de la littérature dans la vie ; Alexandre Gefen, dans son essai intitulé *Réparer le monde*, prend acte de la récente restauration des discours « néo-humanistes » sur les usages supplétifs de la création littéraire et, parallèlement, de l'actuel essor d'une écriture de soi qui se réclame « thérapeutique⁴ » et dont la visée est celle de guérir, soigner, aider ou, du moins, faire du bien⁵. Telle serait donc l'ambition de nombre de récits rétrospectifs parus à l'orée du XXI^e siècle⁶

dont la faculté réparatrice émanerait du changement de statut qu'ils opèrent chez l'écrivain. Revisiter et réécrire sa propre généalogie permettrait aux auteurs de conquérir un rôle actif afin de conjurer le poids d'un héritage troué de silences dont ils s'éprouvent comme victimes.

- 2 *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère⁷ s'empare, à bien d'égards, de ce double infléchissement du biographique puisque, d'une part, le malaise identitaire suscité par un silence dans la filiation est placé au cœur du projet autobiographique ; et, de l'autre part, celui-ci se dessine comme un moyen d'agir sur sa propre vie, comme une promesse de guérison en tant que tentative de retisser, par le récit des origines, les fils rompus de la lignée familiale. Le présent article se propose d'identifier les stratégies romanesques mobilisées par l'écrivain pour faire du récit de filiation un dispositif scriptural en passe d'incorporer l'héritage traumatique et de soigner, de ce fait, la souffrance éprouvée par l'écrivain. Il nous semble d'autant plus important de comprendre le sens et les implications de ces partis pris poétiques qui se révéleront le fondement d'une nouvelle étape dans la production littéraire de l'écrivain qui ne peut pas être dissociée d'un positionnement éthique renouvelé. Dans un premier temps, empruntant certaines catégories à la psychanalyse transgénérationnelle de Nicolas Abraham et Maria Torok, je tâcherai de montrer la façon dont ce récit de filiation délaisse l'affabulation en faveur d'une poétique hypothétique comme condition de possibilité d'une écriture performative. Je chercherai, ensuite, à illustrer comment ce positionnement en faveur d'un emploi figuratif de la fiction est confirmé dans les trames secondaires d'*Un roman russe* à travers l'opposition entre deux figures d'écrivain et deux modalités d'écriture : d'une part, celle d'un écrivain à l'affût d'événements et d'une écriture prête à s'en emparer ; de l'autre, celle de l'écrivain démiurgique confiant dans le pouvoir illimité de sa création et prétendant, au contraire, façonner le réel à ses désirs.

Guérir les silences transgénérationnels

- 3 Le silence constitue, on l'a dit, l'axe gravitationnel et le moteur d'une écriture autobiographique qui veut cerner le malaise identitaire par le

détour du récit des origines familiales. Cette centralité demande, en premier lieu, une démarche visant à préciser, autant que possible, la nature du silence. Tout d'abord, c'est son caractère indicible qui est mis en relief : le silence est désigné comme un tabou autour de la figure du grand-père maternel, Georges Zourabichvili, un « roturier géorgien⁸ » « enfermé dans le rôle de raté de la famille⁹ » qui avait immigré en France dans les années vingt et y exerça plusieurs petits métiers avant de disparaître en 1944 lors de son arrestation, sans doute pour faits de collaboration avec l'occupant allemand. L'interdiction de nommer l'événement traumatique a certainement partie liée avec un vécu humiliant qui s'explique dans un certain contexte historico-politique, celui de la libération de Paris :

Quand votre mari disparaît c'est normal d'aller trouver la police. Mais dans sa situation, c'était plus compliqué. Elle savait bien que se plaindre pouvait être dangereux, et en tout cas l'exposerait à la honte. Son mari n'était pas un bon Français, d'ailleurs n'était même pas français. Monsieur, quoi ? Zourabichvili ? C'est quoi, ça ? Géorgien ? On l'a enlevé ? Et qui ça ? Des hommes armés ? Des partisans ? Des résistants ? ... Un collabo, alors. [...]

Autour d'eux, partout à Bordeaux et en France, il y avait une vérité sur laquelle tout le monde s'accordait : les résistants étaient des héros, les collaborateurs des salauds. Mais chez eux, une autre vérité était en cours : les résistants avaient enlevé et probablement tué le chef de la famille, qui avait été un collaborateur et dont ils savaient bien que ce n'était pas un salaud. [...] Ce qu'on pensait on ne pouvait pas le dire au-dehors. Il fallait se taire et avoir honte¹⁰.

- 4 Revêtu de honte et relégué dans le domaine du non-dit, l'enlèvement et le meurtre du grand-père avait alors été présenté à l'entourage, sous un visage plus aimable, comme un très long voyage. La grand-mère et, ensuite, la mère de l'écrivain ont nourri pendant des années ce récit de substitution qui recouvrait la vraie raison de son absence par une autre psychologiquement moins douloureuse et socialement plus convenable : « Version officielle, foyer très heureux¹¹. » Carrère note comment, même soixante ans plus tard, taire, voire nier, ses origines honteuses continue à être essentiel pour sa mère :

[Son] intégration exceptionnelle à une société où son père a vécu et disparu en paria s'est construite sur le silence et, sinon le mensonge, le déni. Ce silence, ce déni sont littéralement vitaux pour elle. Les rompre c'est la tuer, du moins elle en est persuadée¹².

- 5 C'est pourquoi elle s'obstinerait à ne mettre en évidence que ses ancêtres illustres, ceux « du côté de sa mère à elle, tous princes, comtes, grands chambellans, demoiselles d'honneur de l'impératrice [dont les portraits sont] chamarrés de décorations aux murs de l'appartement où [Emmanuel Carrère a] grandi¹³ ». C'est aussi pourquoi elle aurait interdit explicitement à l'écrivain de dévoiler la vérité sur son père :

Le lendemain matin, je m'assieds sur la terrasse avec ma mère pour un dernier café avant de reprendre la route. Silence, tintement de cuillers, malaise. Puis, tout à coup, sans me regarder : Emmanuel, je sais que tu as l'intention d'écrire sur la Russie, sur la famille russe, mais je te demande une chose, c'est de ne pas toucher à mon père. Pas avant ma mort¹⁴.

- 6 Des mécanismes de protection tels que les fictions substitutives et les interdictions contribuent à opacifier et isoler l'événement traumatique en le recouvrant et en le reléguant à un lieu clos hors de la portée de l'individu. Ainsi pétri, le silence devient un tabou dont la nature ne relèverait pas tant de l'oubli ou de l'omission, mais plutôt de l'inavouable dont rien ne doit transpirer vers l'extérieur. La représentation du silence à l'œuvre est, en outre, nourrie par l'image d'une blessure béante dont la particularité ici est celle d'être transmissible de génération en génération telle une contagion émotionnelle. Et c'est dans ce sens que l'on peut proposer un rapprochement avec le principe d'infection psychique tel qu'il a été formulé par Abraham et Torok dans leur ouvrage *L'Écorce et le Noyau*¹⁵. En effet, d'après les hypothèses de la psychanalyse transgénérationnelle, un psychisme à secrets ne peut qu'organiser un dysfonctionnement dont l'effet pathogène s'étend au-delà de l'individu. Lorsque la pulsion conservatrice d'autoprotection visant à « maintenir le statu quo topique antérieur au traumatisme¹⁶ » élabore une fiction qui, sous la forme d'un récit de substitution ou d'un souvenir-écran, vient occuper la place d'une vérité trop douloureuse pour être introjectée, on assisterait à la

mise en place d'un mécanisme psychique irrémédiablement défaillant qui, selon cette conception, serait transmis aux descendants. Les générations successives recevraient, de ce fait, un héritage aliénant qui parasiterait leur vie psychique et frustrerait l'accès à leur histoire et, par conséquent, à leur identité¹⁷. On peut reconnaître le fonctionnement de cette transmission transgénérationnelle lorsque le personnage de Carrère, dans un dialogue avec sa mère, avoue s'éprouver comme victime d'un silence qui ne lui appartient pas et lui reproche de se croire la seule dépositaire du secret familial :

Tu te trompes : je n'en sais peut-être rien mais c'est mon histoire aussi. Elle a hanté ta vie, du coup elle a hanté la mienne, et si on continue comme ça elle hantera et détruira mes enfants, tes petits-enfants, c'est comme ça que ça se passe avec les secrets, ça peut empoisonner plusieurs générations¹⁸.

- 7 Faute d'élaboration de la part de la première génération, le secret concernant la disparition du grand-père occupe, en effet, de façon obsédante l'esprit de l'écrivain et menace de hanter également ses enfants. Cette blessure n'est pas seulement transmissible par voie familiale, elle se manifeste – et c'est là le troisième trait distinctif du silence tel qu'il apparaît dans le roman – par des indices psychophysiques différés et réitérés tels que la peur, l'apathie, l'autodépréciation ou l'angoisse : « Je me réveille, le lendemain matin, avec le nœud d'angoisse au plexus qui m'a accompagné toute ma vie et qui, curieusement, me laissait tranquille depuis mon arrivée à Kotelnitch¹⁹. » Ces symptômes sont également désignés par la psychogénétique comme l'une des conséquences délétères des silences des parents :

L'enfant [...] mûrit au travers des aliments psychiques reçus des parents [...]. Un dire enterré d'un parent devient chez l'enfant un mort sans sépulture. Ce fantôme inconnu revient alors depuis l'inconscient et exerce sa hantise, en induisant phobies, folies, obsessions. Son effet peut aller jusqu'à traverser plusieurs générations et déterminer le destin d'une lignée²⁰.

- 8 C'est ainsi que tout ce qui n'est pas dit est condamné à être reproduit inlassablement au cours de l'enchaînement filial. À l'instar d'Abraham et Torok, Carrère emploie la figure du fantôme afin de personnifier le

silence : être intermédiaire entre la vie et la mort, la conscience et l'oubli. La hantise qu'il exerce sur les descendants illustre le caractère répétitif et angoissant du malaise provoqué par l'incapacité à saisir une partie de sa propre histoire. Dans la lettre adressée à sa mère qui clôt le récit, Carrère écrit :

[...] tu as fait, très tôt aussi, le choix de nier la souffrance. Pas seulement de la cacher et d'appliquer ce que tu dis toi-même être la maxime de ta vie, *never complain, never explain* : non, de la nier. De décider qu'elle ne devait pas exister. C'était un choix héroïque. Je trouve que tu as été héroïque. De la jeune fille pauvre et radieuse dont j'aime tant regarder les photos jusqu'à l'apothéose sociale de ces dernières années, tu as suivi ta route sans jamais t'en dévier, avec une détermination et un courage qui me laissent pantois, mais sur cette route, forcément, tu as fait beaucoup de dégâts. Tu t'es interdit de souffrir mais tu as interdit aussi qu'on souffre autour de toi. Or ton père a souffert, comme un damné qu'il était, et le silence sur cette souffrance, plus encore que sur sa disparition, a fait de lui un fantôme qui hante nos vies à tous²¹.

9 L'insistance est ainsi mise sur le caractère à la fois indicible, blessant et transmissible du silence. D'où le besoin pour l'écrivain de dire, de mettre des mots sur ce qui a été afin de briser les schémas de répétition pathologique et de se délivrer des intrusions fantasmatiques qui le tourmentent. L'extériorisation énonciative permettrait, en effet, au sujet de se remettre par l'intégration de l'événement traumatique dans un récit significatif. Le personnage de Carrère décide donc d'entamer une enquête sur son passé familial visant à reconstruire par l'écriture la lignée interrompue, raconter les traumatismes déguisés par des fictions-écran et dévoiler les silences comme moyen de rompre les logiques héritées, celles du déni et du recouvrement, placées à l'origine de la souffrance. À l'instar de la cure psychanalytique, le récit des origines procède par dévoilement et se veut thérapeutique puisque désigné comme voie d'émancipation par la parole : « Je m'affranchirais de la honte qui étrangle ma voix et pourrais enfin parler à la première personne²². »

10 Or, pour que l'écriture de soi, porteuse d'une promesse de délivrance, puisse devenir un moyen effectif d'agir sur son présent, l'auteur fixe au récit une justesse qui peut être déclinée sous une double

contrainte : si, d'une part, la narration doit rester au plus près de ce qui s'est passé pour trouver la partie du réel dans ce qui a été caché et voilé de fictions ; de l'autre, elle doit être en mesure de rendre l'écrivain sujet actif capable de transmuter le récit troué des silences qu'il a reçu en héritage. À la fois geste de reconstruction et de réparation, *Un roman russe* aspire à renégocier par l'écriture l'héritage psychique à travers la déconstruction du roman familial et ses fictions de substitution dans une tentative complexe d'appropriation du réel. C'est ainsi que si le cœur thématique de ce récit de filiation s'organise autour de la révélation d'un secret honteux et dit comment la fiction des origines a été déjouée par l'enquête sur le passé familial ; le dispositif narratif contribue, quant à lui, à restreindre la place de la fiction dans sa quête d'une nouvelle poétique conjuratoire de la souffrance. Ce dispositif se décline en diverses stratégies narratives, telles que le détour et l'hypothèse, qui ont pour but de trouver le mode d'expression juste pour dire le silence. Ces procédés cherchent, en effet, à contourner les écueils de l'indicible et à cerner le tabou par des moyens indirects et conjecturaux.

- 11 Carrère approche le secret frappé d'interdiction par un procédé métonymique comme pour tenter d'appivoiser la souffrance qu'il provoque. Le déplacement de signifiant à la base du détour est effectué en vertu d'une ressemblance entre le parcours du grand-père de l'auteur et celui d'András Toma, le dernier prisonnier de la seconde guerre mondiale interné cinquante ans durant dans un hôpital psychiatrique russe, auquel Carrère consacre un reportage télévisé :

[...] pendant des années, des dizaines d'années, ma mère s'est efforcée – ou interdit, mais c'est pareil – d'imaginer l'inimaginable : qu'il vivait quelque part, qu'il était prisonnier peut-être, qu'un jour il reviendrait. Aujourd'hui encore, je le sais parce qu'elle me l'a dit, il lui arrive de rêver de son retour.

J'ai compris que si l'histoire du Hongrois, m'a tellement bouleversé, c'est parce qu'elle donne corps à ce rêve [celui du retour du grand-père]. Lui aussi il a disparu l'automne 1944, lui aussi s'est rangé du côté des Allemands. Mais lui, cinquante-six ans plus tard, il est revenu. Il est revenu d'un endroit qui s'appelle Kotelnitch, où je suis

allé, où je devine que je devrais retourner car Kotelnitch pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu²³.

- 12 Le retour du soldat perdu fait reculer les limites de l'impensable en autorisant l'écrivain à imaginer celui de son grand-père. Il s'agit, en effet, d'une stratégie dilatoire qui fournit à l'écrivain une clé pour accéder, par la petite porte, au secret. Ce procédé, qui aide l'auteur à approcher et à maîtriser le silence traumatique, prend force du fait de son dédoublement, car ce premier détour, consistant à reconstruire le parcours du Hongrois perdu comme subterfuge pour arriver à dire celui du grand-père, est emboîté dans un autre, que l'on a déjà évoqué, où le récit de l'histoire familiale est nécessaire pour parvenir à soi. Or, afin d'éviter que cet enchâssement de déviations ne devienne facteur d'opacité et garantir, de ce fait, l'efficacité thérapeutique du récit, Carrère tâche de rendre fluide les passages entre les différents parcours métonymiques par le biais d'une double mise à niveau de l'énonciation. Si, sur l'axe temporel, l'omniprésence du présent – dont l'emploi est prédominant aussi bien au moment de l'énonciation que sur le temps remémoré – estompe les sauts temporels et favorise la circulation entre récits ; sur l'axe énonciatif, les passages hétérodiégétiques sur les vies d'autres personnages débouchent sur l'autodiégèse. En effet, Carrère ne les rapporte que pour les mettre en strict parallèle avec sa propre histoire : il fait une sélection des épisodes transcendants, non tant pour comprendre l'autre que pour éclaircir sa propre existence. Les récits d'autres vies que la sienne ne sont intercalés que comme miroir – idéal ou fantôme – du récit de soi. L'auteur construit ainsi tout un système d'histoires enchâssées dont la signification est subordonnée au « je » actuel. Dans ce double aplatissage, temporel et énonciatif, on peut reconnaître la quête d'un certain pouvoir d'intervention du passé sur le présent, de l'ambition de faire des récits de vie d'autrui une clé de déchiffrement de la problématique actuelle du personnage principal.
- 13 Par ailleurs, cette visée thérapeutique suscite, chez l'écrivain, l'exigence d'une sorte de scrupule et d'honnêteté dans son témoignage. C'est pourquoi, pour approcher le secret concernant son grand-père, il ne se permet pas l'emploi de la fiction que sur la forme d'une figuration, c'est-à-dire non pas une invention de ce qui n'a pas eu lieu, mais comme une hypothèse qui comblerait de façon conjec-

turale les lacunes laissées par l'histoire oubliée des ascendants. La narration est ainsi constamment nuancée par des modalisateurs : « On devine chez mon grand-père [...] une inquiétude²⁴ », « Son mariage semble avoir été malheureux²⁵ », « Il est très probable qu'il a été abattu quelques heures, quelques jours ou quelques semaines après sa disparition²⁶ ». L'auteur prend soin de prévenir son lecteur lorsqu'il tente de remplir les trous documentaires, soit explicitement – « J'imagine ces mots et peut-être cette scène²⁷ » – soit par l'emploi du conditionnel :

Il existe une photo d'un repas de Noël avec, à la table familiale, un officier allemand en uniforme, l'air débonnaire. Cela devait faire chuchoter, dans l'immeuble. Au rez-de-chaussée vivait une famille qui, pour d'obscures raisons, n'aimait pas la famille du troisième. Le type du rez-de-chaussée aurait demandé à mon grand-père de faire le nécessaire pour que ceux du troisième soient expulsés – le cas échéant qu'on les arrête. Mon grand-père aurait refusé avec indignation et menacé le voisin de le faire arrêter, lui, s'il insistait. C'est ce voisin qui, à la Libération, l'aurait dénoncé. Rien de tout cela n'est démontré, ni d'ailleurs n'est invraisemblable²⁸.

- 14 Ces hypothèses plaident en faveur de la sincérité de l'écrivain, car malgré leur part d'imaginaire, elles deviennent, du fait de son humble confession, des preuves de sa volonté de rester au plus près de l'événement. De même, cet effet de transparence est renforcé par la mise en place d'un dispositif digressif qui réfléchit sur les limites de l'enquête en soulignant la faiblesse de la mémoire, les mécanismes d'occultation du traumatique et les doutes sur la possibilité d'un témoignage non médiatisé. Cet emploi restreint d'une fiction constamment nuancée par l'hypothèse et les irrptions métatextuelles devient, pour l'écrivain, une condition essentielle pour rendre le récit des origines réparateur car il ne s'agit en aucun cas, pour lui, de remplacer une fiction substitutive – le roman des origines qui masque la vérité biographique – pour une autre mais d'approcher, autant que possible, le secret familial en assumant les limites épistémologiques de cette démarche.
- 15 Carrère abandonne ainsi l'exactitude au profit d'une démultiplication des variantes métonymiques et hypothétiques qui permet à la fois de rester au plus près du souvenir traumatique et de le transmuter.

Fidélité et capacité de transformation : toutes deux, conditions d'une écriture performative.

- 16 Le recours à ces stratégies de détour témoigne à la fois de l'impossibilité et de la nécessité de rendre manifeste l'irreprésentable. Le récit des origines est donc ici conçu comme *pharmakon*, comme remède à un héritage traumatique et à une identité fissurée. Or, il ne faut pas oublier la signification ambivalente de l'idée de *pharmakon* qui renvoie, en même temps, au remède et au poison : si la fiction figurative peut soulager les inquiétudes identitaires, Carrère nous prévient que la fiction fabulatoire qui dédouble la réalité créant des identités fictives peut contribuer, au contraire, à les creuser. D'où l'importance vitale pour l'écrivain de s'en tenir à la première.

La création comme *pharmakon*

- 17 Le récit de l'enquête sur les origines familiales sert, on l'a vu, à délimiter une frontière entre deux positionnements d'auteur face à la fiction et thématise explicitement la lutte contre l'affabulation. Cette démarcation tracée au cœur du récit de filiation est renforcée à son tour par les trames secondaires du roman. À l'intérieur d'*Un roman russe*, Carrère raconte, outre le processus d'écriture du récit de filiation, le mouvement de création de deux autres œuvres : un documentaire intitulé *Retour à Kotelnitch* et une nouvelle érotique, *L'Usage du monde*.
- 18 Parti à Kotelnitch pour réaliser une commande audiovisuelle sur Andrés Toma, Carrère s'engage dans un projet de documentaire, plus large, consistant à retracer le quotidien de ce village oublié de la Russie profonde. Le récit du tournage s'accompagne de ses réflexions sur le point de vue à adopter dans un effort pour lutter contre la tentation de planification et de maîtrise propres au fictionnel. Renonçant à tout scénario et à toute esthétisation, il filme des images de la ville et des entretiens avec ses habitants lors des rencontres fortuites dans le but de laisser parler le réel. Face à la méfiance que les habitants de Kotelnitch éprouvent envers son projet, il répond : « non, ce n'est pas joli, mais c'est la réalité, et nous sommes venus pour filmer la réalité.²⁹ » Ainsi, à l'encontre de la posture de demiurge créateur, Carrère affiche une ouverture envers l'événement : « Tout ce qu'il

faut, c'est être prêt, quand une porte s'ouvre à filmer celui qui va entrer³⁰. »

19 Après un mois de tournage, Carrère rentre en France découragé, estimant ne pas avoir le matériel suffisant pour monter autre chose qu'un court reportage. Cependant, quelques mois plus tard, il apprend la nouvelle de la mort violente de son interprète à Kotelnitch, Ania, et de son enfant. Cette tragédie, qui conduit Carrère à Kotelnitch à nouveau pour accompagner la famille d'Ania pendant le quarantième jour du deuil, donne naissance au documentaire. Toutefois Carrère ressent le besoin, pour que le film soit bénéfique, de franchir le hiatus entre laisser parler le réel et s'en approprier. Pour cela, il filmera le deuil d'Ania non comme un fait divers, étranger à celui qui le narre, mais comme une expérience vécue dans sa propre chair. En effet, le film intègre sa propre image et sa voix off commente à la première personne les émotions que ces événements tragiques suscitent en lui. Sous la forme d'un journal, le documentaire, qui s'éloigne du caractère informatif du reportage initial, ne se révèle pourtant pas « un dispositif narcissique³¹ » mais il devient une tentative qui consiste à se mettre à la place de la mère d'Ania et de son mari, d'imaginer leur douleur et leur souffrance. C'est pourquoi Carrère ne s'autorise la fiction que comme figuration pour tenter de se figurer comment vivre l'invivable, comme vecteur d'empathie. D'ailleurs, Carrère se situe à la même hauteur que ses personnages lorsqu'il décide d'intégrer au film des digressions personnelles sur le malaise autour de son secret de famille dans un jeu d'échos réciproques entre les deux expériences tragiques : « je compte sur un déclic : un jour, d'un coup, cela se débloquera. [...] Et alors, oui, bien sûr, j'apparaîtrai dans le film³². » Sacha, le mari d'Ania, appréciera ce geste d'horizontalité qui rapproche la souffrance du réalisateur à la sienne : « À la fin, il m'a dit : c'est bien. Et ce que je trouve bien, c'est que tu parles de ton grand-père, de ton histoire à toi. Tu n'es pas seulement venu prendre notre malheur à nous, tu as apporté le tien. Ça, ça me plaît³³. » Ouverture vers le réel mais un réel vécu et mis en partage : c'est donc la nouvelle conception de la création comme thérapie.

20 À l'opposé de cette forme fidèle au réel et empathique, Carrère introduit, au cœur d'*Un roman russe*, un texte qui, selon les mots de l'auteur, a une ambition performative. Dans cette nouvelle publiée

dans le supplément d'été du *Monde*, il élabore un scénario détaillé censé faire jouir Sophie lors d'un voyage en train :

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif [...]. On peut soutenir que de tous les genres littéraires la pornographie est celui qui se rapproche le plus de cet idéal, lire « tu mouilles » fait mouiller. C'était juste un exemple, je n'ai pas dit « tu mouilles », donc tu ne mouilles pas encore, ou si tu le fais tu n'y prêtes pas attention, tu mets toute ton énergie mentale à détourner ton attention de ta culotte³⁴.

- 21 Le récit érotique se veut créateur de réalité puisqu'il prescrit par le menu chaque action que Sophie est censée entreprendre et prévoit, de surcroît, les réactions physiques et émotionnelles de celle-ci à la lecture du texte. Ce dirigisme, applicable à plusieurs niveaux, situe l'écrivain dans une position démiurgique : « en bon obsessionnel³⁵ », il a tout soigneusement préparé, en tâchant de ne pas laisser aucune marge au hasard. Le but ultime de ce récit censé être efficace est celui de créer des effets palpables sur le présent de l'écrivain afin de réparer sa relation amoureuse par le moyen d'une déclaration d'amour publique. Or, les imprévus du réel prendront le dessus et déjoueront ses plans « les mieux goupillés³⁶ ». « Et là c'est l'horreur³⁷ » :

Et le noyau de cette horreur, c'est la façon dont, pour la seconde fois en quelques mois, le réel répond à mon attente. J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devrait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon amour³⁸.

- 22 Lors de ses réflexions, quelques pages plus tard, sur les conséquences inattendues et néfastes de la publication de la nouvelle, la figure du démiurge châtié émerge en filigrane : « Je me demandais quelle punition les dieux réservaient à celui qui les défie : eh bien, voilà³⁹. » Cette figure révèle l'impuissance performative de l'écriture, comme si la réalité déclarait son autonomie et son pouvoir en se révoltant contre les attentes de l'auteur.

- 23 *L'usage du monde* et sa fiction fabulatrice apparaissent ainsi comme une rhétorique stérile incapable de recréer le lien avec sa compagne et de régénérer leur amour.
- 24 L'opposition entre les effets salutaires du documentaire et ceux, funestes, de la nouvelle suggère une interrogation sur le positionnement de l'auteur vis-à-vis de la fiction et le point de vue à adopter dans la narration. Cette opposition binaire peut, par ailleurs, être intégrée dans un dispositif digressif plus large et être lue à la lumière d'un tableau d'ensemble. Disposant en parallèle de façon concentrique autour d'un nœud central occupé par le secret familial les trois lignes argumentaires autour du processus de création de trois œuvres, leur rapport respectif à la fiction et leurs conséquences performatives sur le réel, l'on obtient un schéma en « toile d'araignée » où ces points nodaux autorisent les passages entre les trois niveaux :

Figure 1- Disposition en toile d'araignée des lignes narratives d'*Un roman russe*

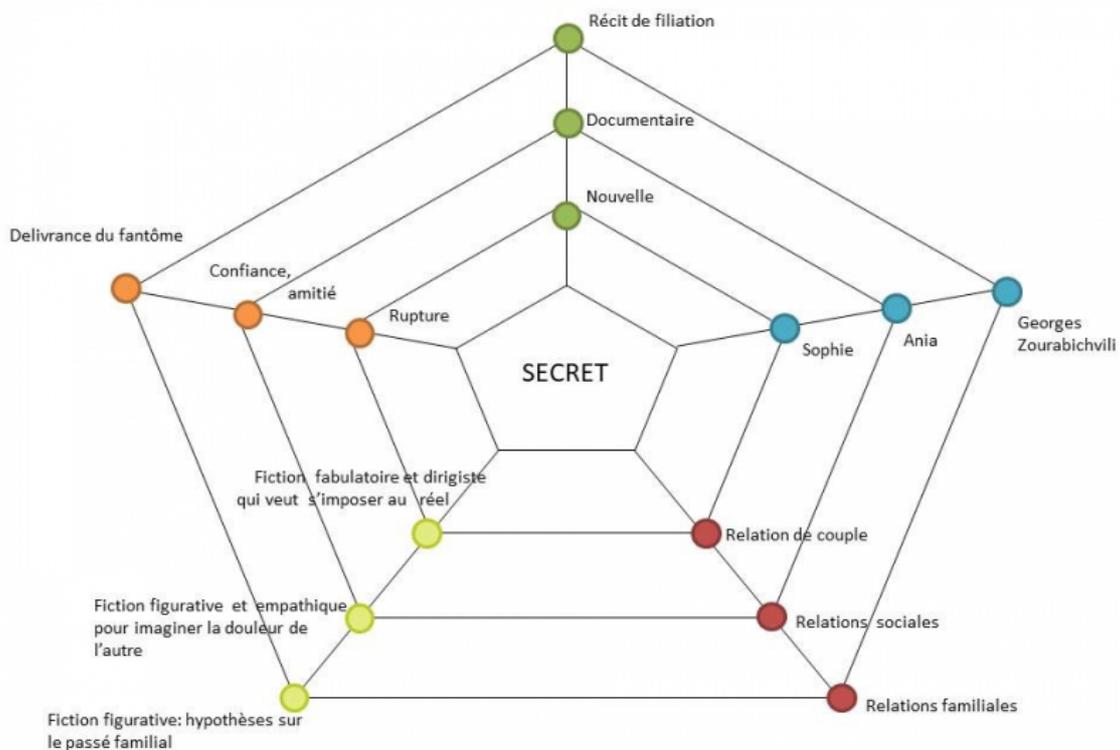


Schéma élaboré par l'auteur de l'article

25 Aussi bien la réussite du film et du récit de filiation que l'échec de la nouvelle étayent la volonté de Carrère de délaisser la toute-puissance de la fabulation romanesque et de déplacer son rapport à la fiction. La création réglée d'un monde sur mesure est remplacée par une fiction hypothétique à la première personne comme moyen honnête et horizontal-de raconter d'autres vies que la sienne. Ouverte au réel, empathique et autoréflexive, cette poétique affirme le positionnement adopté dans le récit de filiation et fonde une nouvelle étape dans son projet d'écrivain : « La folie et l'horreur ont obsédé ma vie. Les livres que j'ai écrits ne parlent de rien d'autre. Après *L'Adversaire*, je n'en pouvais plus. J'ai voulu y échapper⁴⁰. » *Un roman russe* se révèle ainsi le récit d'une double enquête : l'enquête visant à contrer les silences qui frappent les origines familiales et celle d'une nouvelle place pour l'écrivain où les mots puissent sonner juste et devenir efficaces. Cette recherche, à la fois identitaire et poétique, s'avère bénéfique et l'écrivain termine son roman par la constatation d'une victoire :

J'ai reçu en héritage l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire. Mais je les ai dites. C'est une victoire.

J'écris ces dernières pages et je t'imagines en train de les lire, dans quelques mois, quand ce livre paraîtra. Je me doute que ce qui précède t'a fait souffrir, mais je crois que tu as souffert encore plus pendant toutes ces années où tu savais, même si je ne t'ai jamais rien dit, que j'étais en train de l'écrire. Nous ne parlions pas, ou si peu. Tu avais peur, j'avais peur aussi. Maintenant, c'est fait. [...]

C'est étrange mais parfois, en écrivant ce livre, j'ai retrouvé [une] sensation inoubliable [de l'enfance] : celle de nager vers toi, de traverser le bassin pour te rejoindre.

Il est l'heure que je parte. Je vais fermer ce carnet, éteindre la lumière, rendre la clé de la chambre. [...] Demain matin je serai à Moscou, après-demain à Paris, auprès d'Hélène, de Jeanne, de mes garçons. Je continuerai à vivre et à me battre. Le livre est fini, maintenant. Accepte-le. Il est pour toi⁴¹.

NOTES

- 1 VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue de sciences humaines*, n° 263, *Paradoxes du biographique*, dirigé par Dominique Viart, juillet-septembre 2001.
- 2 Il situe, en effet, la dissolution des grandes idéologies globalisantes évoquée par Jean-François Lyotard ainsi que le repli individualiste analysé par Gilles Lipovetsky à la base d'un égarement propre aux sociétés occidentales entrées dans l'ère de la posthistoire.
- 3 COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 188, septembre 2013, <http://books.openedition.org/cdf/524>.
- 4 GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- 5 *Ibid.* p. 9.
- 6 Les thèses de Gefen s'appuient sur un corpus littéraire de plus de deux cents auteurs de l'extrême contemporain.
- 7 CARRÈRE, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007.
- 8 *Ibid.* p. 91.
- 9 *Ibid.* p. 88.
- 10 *Ibid.* p. 139-140.
- 11 *Ibid.* p. 101.
- 12 *Ibid.* p. 70-71.
- 13 *Ibid.* p. 85.
- 14 *Ibid.* p. 315.
- 15 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, (1987), 2014.
- 16 *Ibid.* p. 298.
- 17 L'infléchissement de l'intériorité vers l'antériorité que le récit de filiation imprime à l'autobiographique contemporain nous semble faire écho à celui qui s'est produit quelques années auparavant dans le domaine de la psycha-

nalyse à la suite du déplacement de l'intrapsychique vers interpersonnel prôné par l'approche transgénérationnel de Nicolas Abraham et Maria Torok. La proximité que nous suggérons entre ces deux développements parallèles pourrait être entériné en raison du poids majeur accordé, dans la conception de soi, à ce dont l'individu hérite.

18 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 316.

19 *Ibid.* p. 239.

20 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 297.

21 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 397.

22 *Ibid.*, p. 72.

23 *Ibid.*, p. 91.

24 *Ibid.*, p. 89.

25 *Ibid.*, p. 91.

26 *Ibid.*, p. 71.

27 *Ibid.*, p. 106.

28 *Ibid.*, p. 135.

29 *Ibid.*, p. 197.

30 *Ibid.*, p. 196.

31 *Ibid.*, p. 204.

32 *Ibid.*, p. 194.

33 *Ibid.*, p. 390.

34 *Ibid.*, p. 169.

35 *Ibid.*, p. 177.

36 *Ibid.*, p. 178.

37 *Ibid.*, p. 178.

38 *Ibid.*, p. 349.

39 *Ibid.*, p. 256.

40 *Ibid.*, quatrième de couverture.

41 *Ibid.*, p. 398-399.

AUTHOR

Rocío Murillo González

Doctorante – ALITHILA (EA 1061), Université de Lille

Mémoriel et bienveillance culturelle au gré des vents et des tumultes

Approche herméneutique des *Passagers du vent* de François Bourgeon

Camille Roelens

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.126

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Cet article propose une approche herméneutique de la série de bandes dessinées de François Bourgeon *Les Passagers du vent*. Prenant appui sur les concepts de mémoriel et de bienveillance culturelle, nous y montrons que les trois héroïnes successivement mises en scène (Isa, Zabo et Klervi) permettent une lecture critique de l'histoire de la modernité occidentale, en particulier quant aux rapports entre les civilisations, entre les genres, et à la démocratie.

English

This article proposes a hermeneutical approach to François Bourgeon's series of comic strips *Les Passagers du vent*. Based on the concepts of memorial and cultural benevolence, we show that the three heroines successively staged (Isa, Zabo and Klervi) allow a critical reading of the history of Western modernity, in particular with regard to the relationships between civilizations and between genders. The advent of democracy is also questioned.

INDEX

Mots-clés

bande dessinée, herméneutique, philosophie de l'éducation, mémoriel, modernité, médiation

Keywords

comic strip, hermeneutics, philosophy of education, memorial, modernity, mediation

OUTLINE

1. Bourgeon, passager du temps
 - 1.1 Un studio dans un crayon, un créateur dans la cité
 - 1.2 De la dunette aux cerises, un siècle et un (beaucoup) plus
2. Concepts mobilisés pour l'analyse
 - 2.1. Mémoriel
 - 2.2. Bienveillance culturelle
3. Plongée métaphorique dans l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale
4. Pour ne pas mourir de froid ni alanguir dans la tiédeur incurieuse

TEXT

- 1 L'objet de cet article est de proposer une analyse de la série *Les Passagers du vent*, de François Bourgeon. Ce dernier confronte successivement ses héroïnes aux guerres franco-anglaises d'Ancien Régime, aux traites négrières, aux plantations antillaises et américaines, à la guerre de Sécession, au Paris de la Commune puis du début de la troisième République française. Précisons d'emblée que l'œuvre de Bourgeon a déjà été largement étudiée du point de vue de l'histoire contemporaine, ayant en particulier fait l'objet de trois imposantes et importantes monographies de Michel Thiébaud¹, dont deux sont exclusivement consacrées aux deux premières époques des *Passagers du vent*. Toutefois, sans remettre nullement en cause l'intérêt dans leur sphère de ces études, sur lesquelles, d'ailleurs, nous appuyons pour partie notre propos, il nous apparaît qu'une approche plus philosophique, à visée herméneutique, de ce même corpus, recèle un profond intérêt heuristique et mérite d'être entreprise. Il semble en effet que le palimpseste du voyage des personnages dessinés par Bourgeon sur les mers du monde et sur les tumultes de l'histoire politique contemporaine soit une plongée métaphorique de l'auteur dans un héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale qu'il entend narrer, pour le faire connaître à ses lecteurs et pour s'expliquer avec lui. Dans un monde multiculturel et globalisé, l'autonomie et la singularité de chacun ne sauraient être regardées comme une illusoire volonté de s'abstraire de toute influence mais

plutôt comme une capacité à choisir en conscience ses propres influences et à se les approprier de façon critique.

- 2 La question de l'autonomie individuelle, nodale pour la philosophie de l'éducation contemporaine², et celle des rapports pluriels aux héritages multiples, doivent donc être posées de concert. Nous soutenons que certaines œuvres culturelles – dont celles de Bourgeon font assurément partie – participent à rendre possible une telle articulation problématique, en apportant tout à la fois médiations, étayages et stimulations à la réflexion. Le corpus travaillé ici sera constitué des huit tomes composant la série des *Passagers du vent*. Nous mobiliserons pour leur étude la méthodologie dont nous avons ailleurs exposé les fondements et les principes essentiels sous le nom de philosophie herméneutique culturelle de l'éducation³. Nous entendons notamment par là une manière de se confronter sélectivement à des objets culturels qui donnent à penser et à comprendre, en accordant une attention particulière à la démarche du créateur concerné, à la dimension significative des œuvres choisies, à un abord mêlant mobilisation d'une culture générale et précautions disciplinaires en fonction du médium spécifique à analyser. Nous souhaitons ici en rappeler deux sources essentielles d'inspiration.
- 3 La première est l'herméneutique ricœurienne⁴, en particulier la pratique de l'« art de discerner le discours dans l'œuvre⁵ » pour, à travers elle, mieux comprendre le monde et mieux se comprendre comme être au monde. La seconde est l'histoire culturelle, en particulier telle que Pascal Ory s'en est fait le méthodologue⁶, inspiration ici redoublée par la manière dont cet historien s'est lui-même emparé de bandes dessinées dans ses études⁷. La réflexion sur les liens entre autorité et auctorialité dans la création artistique, en particulier littéraire⁸, sous-tend une partie de notre approche, comme ce fut également le cas dans d'autres textes antérieurs⁹.
- 4 Une première partie présentera le créateur étudié lui-même, François Bourgeon, et la série des *Passagers du vent* proprement dite. Une deuxième partie, la plus courte de l'article, proposera une synthèse de deux concepts (que nous avons présentés ailleurs avec tout l'espace de texte et l'étayage théorique nécessaires, ce qu'il ne nous est pas possible de faire ici) sur lesquels s'appuiera notre analyse du propos de Bourgeon : le *mémoriel* et la *bienveillance culturelle*. Une

troisième partie se focalisera sur le destin fictionnel des trois héroïnes successivement mises en scène par Bourgeon dans cette série d'albums, en montrant qu'il livre, à travers elles et leurs aventures, une lecture critique de l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale. Enfin, une ouverture conclusive nous permettra une mise en perspective de la démarche créative de Bourgeon et de celle de Pierre Schoendoerffer, s'éclairant l'une l'autre.

1. Bourgeon, passager du temps

1.1 Un studio dans un crayon, un créateur dans la cité

- 5 Le titre de cette partie et celui de cette sous-partie sont empruntés à François Corteggiani, auteur d'un ouvrage réunissant planches et entretiens avec Bourgeon¹⁰ dans lequel ce dernier fournit de nombreux renseignements biographiques et explicite sa démarche de création. Cet ouvrage permet d'approcher certains traits de la personnalité de Bourgeon, dont l'anecdote narrée dans l'extrait suivant (Corteggiani questionne Bourgeon, qui répond) donnera au lecteur une idée : « Jean-Luc Cochet a écrit dans : (À Suivre¹¹) "François Bourgeon, c'est tout un studio de cinéma dans un crayon..." C'est gentil... / Très gentil ! Je lui avais répondu que j'avais l'habitude de bouffer mes crayons et que je ferai gaffe dorénavant¹² ».
- 6 Outre cette base solide que constitue *François Bourgeon, le passager du temps* pour entrer dans la boîte noire de l'auteur, notre propos s'appuie ici également sur les monographies, évoquées *supra*, de Thiébaud, ainsi que sur divers articles¹³ ou extraits d'ouvrages généralistes sur la bande dessinée¹⁴ ou plus spécifiques¹⁵, consacrés à ce créateur et à son œuvre.
- 7 François Bourgeon naît en 1945 et se forme initialement au métier de maître verrier à l'école des métiers d'Arts. Pourtant, l'envie de raconter des histoires est tôt présente chez lui : « Lorsque j'ai commencé à faire de la BD, la première fois c'était par hasard, je me suis tout de suite trouvé bien dans la narration. Je pense que si je n'avais pas fait de la BD, j'aurais pu écrire, [...] faire du cinéma, du théâtre... mais en tout cas quelque chose qui touche à

la narration¹⁶. » Il fait ses premières armes BD dans les années 1970, d'abord dans la revue *Lisette* puis dans *Circus*. Il crée dans la revue *DJIN*, avec Robert Génin, la série médiévale *Brunelle et Colin* et les héros éponymes qui continueront ensuite leur existence de papier sous le trait de Didier Convard. *Les Passagers du vent*, débuté en 1979 avec prépublication dans *Circus* avant de devenir la série phare des éditions Glénat, constitue son premier projet personnel de grande ampleur. Après cette publication de ce que l'on peut qualifier de première époque de ladite série, Bourgeon revient ensuite, seul toujours, à la période de la guerre de Cent Ans pour une grande fresque matinée de fantastique et de folklore breton, *Les Compagnons du crépuscule*, chez Casterman. Après deux tomes lui permettant de planter le décor et d'introduire ses personnages (dont une nouvelle héroïne, Mariotte), la série s'achève et culmine en 1990 avec *Le Dernier Chant des Malaterre*, d'une densité graphique, narrative et textuelle peu commune.

- 8 Bourgeon en revient ensuite au fonctionnement en duo scénariste dessinateur, s'associant à Claude Lacroix. Ils projettent leur héroïne, Cyann, dans une vaste odyssée spatiale initiatique, véritable roman graphique de formation. Entre la publication des quatre premiers volumes de cette série (1993, 1997, 2005, 2007) et des deux derniers (2012, 2014), Bourgeon publie en 2009 et 2010 les deux tomes de *La Petite fille Bois-Caïman*, deuxième époque des *Passagers du vent*. La troisième, *Le Sang des cerises*, débute en album en 2018 après une prépublication dès 2017 dans un format journal. Un tome reste à paraître pour clore la série.
- 9 Deux caractéristiques sont en effet généralement spontanément associées pour décrire la place tenue par l'œuvre de Bourgeon dans le paysage du neuvième art : très dense travail documentaire ; extrêmes précisions et force du dessin. « Documentation livresque et muséale¹⁷ », création de maquettes et autres « artéfacts destinés à devenir des objets référents facilitant [le] travail de dessin et de mise en scène¹⁸ » énonce ainsi Thierry Groensteen pour évoquer la manière dont Bourgeon construit les toiles de fond de ses aventures. Jean-Philippe Martin souligne « la méticulosité et la justesse documentaire de la reconstitution historique, et donc les vertus pédagogiques¹⁹ » des œuvres de Bourgeon, dont en particulier les *Passagers du vent*, ainsi que « l'habileté de Bourgeon à lier

aventure et histoire en y ajoutant un zeste d'érotisme²⁰ ». Il met en évidence « son intérêt pour les héroïnes féminines dans un registre où on leur accorde généralement peu de place²¹ », dimension traitée ailleurs²² et où nous nous contentons ici d'inviter notre lecteur à la lecture des quelques références synthétiques²³.

- 10 Nous souhaiterions ici ajouter une strate à la description et à l'analyse du style global de Bourgeon, à savoir la forte empreinte de philosophie politique et de mise en question de l'articulation de l'être soi et de l'être ensemble qui jalonne littéralement son œuvre. Les tribulations spatiales d'une autre de ses héroïnes, Cyann, dans le *Cycle* éponyme réalisé avec Claude Lacroix entre X et Y, peut ainsi se lire comme un abrégé d'histoire des idées politiques. Partant d'une société holiste et hiérarchique, Cyann découvre successivement des planètes correspondant à une vision hobbesienne de l'état de Nature, à des organisations libertariennes ou impériales, puis enfin une société des individus pleinement constituée, paisible et pérenne. Dans un autre ordre, sa mise en tension de la psychologie des divers personnages secondaires des *Compagnons du crépuscule*²⁴, selon qu'ils soient ruraux ou urbains, nomades ou sédentaires, cloîtrés ou marginaux, est particulièrement stimulante intellectuellement. Questionné sur sa propre sensibilité politique par Corteggiani, Bourgeon répond « je ne me sens pas assez informé, pas suffisamment au fait des gens, des choses, des mœurs de cette époque pour pouvoir agir en connaissance de cause²⁵ ». Pourtant, il semble que son œuvre à la fois la plus connue et l'ayant accompagné le plus longtemps (puisqu'elle marque le début de son succès et que sa publication est encore en cours) témoigne d'une volonté, à défaut de savoir où peut aller la démocratie occidentale, de proposer un point de vue singulier et marquant quant à son origine. Plus précisément, il s'attache à fixer dans la mémoire du lecteur des images et des situations qui lui donnent à réfléchir quant au chemin parcouru.

1.2 De la dunette aux cerises, un siècle et un (beaucoup) plus

- 11 La présentation de la série des *Passagers du vent* présente la difficulté d'articuler un empan chronologique de plus d'un siècle quant aux éléments narrés, une succession tuilée de personnages principaux,

une longue période de publication chez plusieurs éditeurs. Nous présentons ici les principaux éléments scénaristiques de la série et les informations les plus cruciales quant aux contextes de création et à la réception des œuvres.

- 12 Ce que nous appelons dans l'ensemble de ce texte la première époque des *Passagers du vent* s'ouvre avec *La Fille sous la Dunette*, publié en 1979²⁶ (ci-après désigné LPDV1). On y découvre celle qui va être l'héroïne des cinq premiers tomes, personnage fort et marquant qui porte littéralement le récit. La jeune Agnès de Roselande est victime, dans son enfance, d'une usurpation d'identité commise par la jeune Isabeau de Marnaye, orpheline recueillie par le père d'Agnès au moment de son veuvage pour donner une compagne de jeu à sa fille (qu'il laisse sous la tutelle d'une gouvernante sur le domaine familial tandis que lui-même demeure à la cour de Versailles, durant le règne de Louis XVI). N'étant plus désormais appelée qu'Isa, ladite héroïne est d'abord cloîtrée, puis devient à son tour dame de compagnie de celle qui lui a volé son identité et son destin de jeune fille noble. Cette dernière prend peu à peu l'ascendant sur Isa en devenant son amante. Tentant ensuite d'en appeler à son grand frère biologique, Benoît de Roselande, pour voir reconnaître ses droits, Isa est livrée par ce dernier (qui feint d'abord de prendre son parti) à un viol collectif. Lorsque Benoît se voit attribuer, en 1780, le commandement du navire *Le Foudroyant*, qui doit aller croiser pour la Marine royale dans la mer des Caraïbes, Isa accepte d'accompagner *incognito* Agnès dans ce voyage, avec la ferme intention de se venger d'elle comme du commandant de Roselande. Elle trouve dans cette optique un appui auprès d'Hoel, un gabier condamné à une mort certaine par une sanction disciplinaire prise à bord. Isa le sauve et en fait son amant et son confident (c'est ainsi que le lecteur découvre peu à peu les détails de la biographie d'Isa). Le voyage se termine par une escarmouche navale contre la marine britannique. Agnès meurt dans la confusion (écrasée par un canon ayant rompu son amarre), Benoît de Roselande est tué par Hoel. Ce dernier est ensuite projeté, blessé, à la mer. Isa et le chirurgien de bord, un libre penseur du nom de Michel de Saint-Quentin, le sauvent. Tous sont ensuite capturés par la Royal Navy et les deux hommes sont enfermés dans un navire-prison.
- 13 Ainsi s'ouvre l'album *Le Ponton*, paru en 1980²⁷ (LPDV2), dans lequel Isa organise, avec l'aide de Mary (et de son amant John Smolett), une

jeune bourgeoise anglaise enceinte hors mariage dont elle devient répétitrice, l'évasion de ses deux compagnons d'infortune. Tous désirent rejoindre la France sur un navire de contrebande, et l'enfant de Mary naît durant la traversée de la Manche. Saint-Quentin les informant qu'ils risquent la potence sur le sol de France, Isa, Hoel, Mary et John décident de s'embarquer sur la *Marie-Caroline*, un brick engagé dans le commerce triangulaire. Isa propose d'aider Jean Rousselot, le médecin de l'expédition et ami de Saint-Quentin, à rédiger un mémoire sur le commerce négrier.

- 14 *Le Comptoir de Juda*, publié en 1981²⁸ (LPDV3), raconte l'arrivée de l'équipage sur la côte des esclaves, au comptoir de Juda. Isa découvre le Dahomey et la réalité de la présence européenne dans la région. Elle se lie d'amitié avec Aouan, esclave chargé de sa protection. À la suite d'intrigues crapuleuses et relationnelles impliquant les gérants français dudit comptoir, Mary délaisse John (qui glisse peu à peu dans une folie violente) pour l'un des marins, l'aspirant François Vignebeille, tandis qu'Hoel est empoisonné par un rival (monsieur de Viaroux) cherchant à séduire Isa. Celle-ci sollicite l'aide des locaux pour le sauver.
- 15 Cette quête est au cœur de *L'Heure du Serpent*, paru en 1982²⁹ (LPDV4). Elle conduit Isa à se rendre à Abomey rencontrer le roi Kpèngla, dont elle gagne la confiance. Le souverain place à ses côtés une nommée Alihosi, manifestement proche d'un sorcier dont dépend la guérison possible de Hoel. Des intrigues annexes conduisent à la mort d'Aouan, John et monsieur de Viaroux. Isa, Mary, François, Alihosi et Hoel (enfin guéri) s'embarquent pour Saint-Domingue, sur la *Marie-Caroline*, dont les cales sont remplies d'esclaves, au désarroi croissant d'Isa.
- 16 Une succession d'accidents de bord conduit néanmoins, au début de l'album *Le Bois d'Ébène*, paru en 1984³⁰, (LPDV5), à ce que le commandement échoit à un nommé Bernardin. Cet homme violent détestant Isa cherche à violer Alihosi, ce qui provoque la rébellion puis la mise aux fers (après avoir été longuement fouettée) de cette dernière. Elle est ensuite l'âme d'une révolte conduisant à la mort de bon nombre d'esclaves et de membres de l'équipage (dont Jean Rousselot). Mary est alors violée à son tour par un groupe de marins révoltés, avant que François, aidé par Hoel, le maître d'équipage

Latrogne et un mystérieux cuisinier (tenu par les autres membres d'équipage pour homosexuel, et méprisé pour cela) du nom de Grignoux, ne reprennent le contrôle du navire. Isa cache Alihosi, survivante, et organise son évasion à l'arrivée du bateau à Saint-Domingue. Mary et François repartent pour l'Europe et Hoel, reconnu au port par des officiers français comme mutin de la Royale, puis piégé dans un cabaret par d'autres marins, est contraint de devenir pirate sous l'égide d'un commandant qui s'avère être Grignoux. Seule, Isa débute une relation d'amitié-haine avec une riche planteuse esclavagiste, devenant sa régisseuse. Après avoir envisagé de se suicider par noyade, Isa accepte la vie qui s'ouvre à elle, et ce premier cycle se clôt le « vendredi 29 mars 1782³¹ ».

- 17 Il faudra au lecteur attendre vingt-cinq années avant de lire la suite des aventures d'Isa, pour une deuxième époque des *Passagers du vent* dont la parution du premier tome en 2009 constitue un événement remarqué du neuvième art, car il consiste en un redémarrage d'une série devenue peu à peu un classique et une référence. Sollicité sur ce point en interview cette même année sur le succès public de la série qui le fit connaître, Bourgeon propose le bilan suivant : « on est arrivé à environ 1 million par titre en langue française. Il y a eu pas loin de 18 traductions³² ». Le succès critique fut également au rendez-vous puisque, entre autres, le premier et le dernier tome de cette première époque lui permettent d'obtenir le prix du meilleur dessinateur au festival d'Angoulême en 1980, puis le prix des partenaires de ce même festival en 1985. Les polémiques suscitées en France et ailleurs par ce que certains ont appelé l'importance de l'« érotisme mouillé³³ » dans ses planches, ainsi que les formes de reconnaissance et de légitimation hors de son art comme celle que lui confèrent des expositions muséales (telle celle ayant eu lieu en 2010 au musée national de la Marine) ont contribué à ancrer Bourgeon comme un créateur important de son époque, dont le retour fut scruté³⁴.
- 18 *La Petite Fille Bois-Caïman* – Livre 1, publié en 2009³⁵ (LPDV6), s'ouvre en 1862 dans une plantation du sud des États-Unis bombardée dans le cadre de la guerre de Sécession. L'héroïne est cette fois Isabeau Murrat, dite Zabo, jeune fille créole³⁶ qui fuit de La Nouvelle-Orléans vers le lieu-dit « Lananette » (dans le bayou de l'Atchafalaya, sur un bras du Mississippi) pour retrouver son petit frère

Nano et une mystérieuse aïeule. En chemin, elle se lie avec Quentin Coustans, reporter-photographe français qui couvre le conflit et remet rapidement en cause les positions esclavagistes de Zabo. Arrivée à Lananette, Zabo découvre que la maîtresse des lieux est en réalité Isa, son arrière-grand-mère, qui lui propose de lui faire le récit des événements s'étant déroulés entre la première et la deuxième époque des *Passagers du vent* (que le lecteur découvre ainsi). On y apprend notamment qu'Isa fut à nouveau victime d'un viol collectif, en marge de la cérémonie vaudoue du Bois-Caïman d'août 1791 (considérée comme le point de départ de la révolution haïtienne, par des esclaves révoltés de Saint-Domingue³⁷). Aidée par le menuisier Congo (qui se révélera par la suite être alors son amant et le père de sa future fille), Isa a survécu et est ensuite partie pour la Louisiane. Là-bas, elle devient l'amie et l'assistante du naturaliste Louis Murrat et accouche d'une fille métisse, qu'elle fait passer pour sa nièce.

- 19 *La Petite Fille Bois-Caïman – Livre 2*, paru en 2010³⁸ (LPDV7), décrit d'abord la vie d'Isa à Lananette, élevant sa fille loin des rumeurs qui agitent la société blanche locale autour des origines de cette dernière. Isa découvre la faune et la flore locale, rencontre également des Indiens, des « cadiens »³⁹, se fait portraitiste. Isa se rapproche peu à peu de Jean, le fils de Louis, qui néanmoins doit partir pendant deux années en Europe pour gérer les affaires familiales. À son retour, Isa et Jean deviennent amant. Peu après, Louis est mortellement blessé par un parent nommé Charles-Antoine, venu lui soutirer de quoi éponger ses dettes et ayant, suite à son refus, vendu la fille d'Isa comme esclave. Dans la tentative de cette dernière, aidée de Jean, pour la reprendre, le marchand d'esclave est tué, Isa défigurée par une balle en plein visage, et sa fille se noie dans le Mississippi. On apprend ensuite que les autres descendants de Jean et Isa, dont le grand-père de Zabo, sont morts relativement jeunes et qu'Isa et Zabo sont les deux dernières femmes de cette lignée. Durant la nuit suivante, Isa se laisse emporter par le fleuve qui, des décennies auparavant, avait emporté sa fille.
- 20 *Le Sang des cerises*, premier de deux tomes qui doivent comporter la troisième et dernière époque des *Passagers du vent*, est paru en album en 2018⁴⁰ (LPDV8). On y retrouve une Zabo quarantenaire, qui se fait désormais appeler Clara, dans le Paris de 1885. Durant l'enterrement de Jules Vallès, auquel elle assiste aux côtés d'autres anciens

communards, elle prend sous son aile Klervi Stefan, jeune bretonne (dont le père a disparu au Tonkin) envoyée comme domestique dans la capitale et ne parlant pas, alors, français. Elle la retrouve quelques années plus tard et l'aide à échapper au proxénète Jules, sous l'emprise duquel elle avait glissé après avoir perdu sa place. Zabo/Clara loge Klervi, l'initie à ses activités professionnelles de modèle, musicienne et chanteuse. Une relation mi-filiale mi-sororale se développe entre elles, et l'aînée, reproduisant le schéma de la relation Isa/Zabo décrite ci-avant, raconte son histoire à sa cadette. On apprend qu'elle a épousé Quentin, lequel s'est ensuite engagé dans les luttes sociales et politiques en Europe, avant de mourir (de même que leur enfant) durant la « Semaine sanglante », sommet de la répression de la Commune de Paris en mai 1871. Après que Jules a retrouvé et blessé Klervi (avant d'être à son tour poignardé à mort par Zabo/Clara), les deux jeunes femmes, accompagnées du docteur Maze (ancien compagnon d'arme de Quentin, désormais amant de Zabo/Clara), partent en Bretagne. Ce voyage vise à retrouver Nano, le petit frère de Zabo, aperçu dans *La Petite fille Bois-Caïman*.

- 21 Un dernier album, dans lequel on peut supposer que l'ensemble des fils narratifs non encore reliés et/ou démêlés se rejoindront, est à paraître, sans que la future date d'édition soit encore connue. Bourgeon a néanmoins pu évoquer certains aspects de son travail sur cet opus⁴¹.

2. Concepts mobilisés pour l'analyse

- 22 Les deux concepts présentés trouvent leur genèse dans notre thèse de doctorat⁴². Le premier procède d'une tentative de circonscrire le mode de rapport au passé qui succède à la tradition (et peut s'articuler avec une nouvelle forme d'autorité) dans le passage de la structuration hétéronome à la structuration autonome du monde⁴³. Nous nous appuyerons pour la présentation de ce concept de *mémoriel* sur une publication qui l'envisage par rapport à la question de la citoyenneté démocratique⁴⁴. Cette dernière articule en effet les tensions entre universel et particulier et celles entre héritages et actions au présent en vue de l'avenir. Le second concept prolonge, sous le nom de *bienveillance culturelle*, une conceptualisation de la bien-

veillance qui constitue un des points nodaux de la thèse⁴⁵. Il a été présenté en détail dans le cadre d'un dossier de revue⁴⁶ consacré à l'étude des conditions de possibilité d'une éthique interculturelle. Cette orientation problématique conduit à se confronter à nouveaux frais aux tensions mentionnées ci-avant, qui charpentent l'œuvre de Bourgeon.

2.1. Mémoriel

- 23 La présente élaboration du concept de *mémoriel* procède d'une double réflexion sur les conditions de possibilité de l'autonomie de l'individu humain et sur sa *condition historique*⁴⁷.
- 24 Notre travail du concept d'autonomie s'appuie sur l'étude que lui consacre Philippe Foray, lequel en propose d'ailleurs la définition suivante : « capacité qu'a une personne de se diriger elle-même dans le monde⁴⁸ ». Être autonome, en ce sens, c'est pouvoir agir, choisir et penser par soi-même dans le monde, dans le rapport à soi et dans le rapport aux autres⁴⁹.
- 25 S'emparer de cette conceptualisation mue par des préoccupations touchant aux questions d'histoire, de transmission, de commencements, ou pour le dire en articulant les termes centraux de ce dossier, d'héritage et de création, pose fondamentalement trois questions. Comment agir à partir d'un héritage pour créer au présent et se projeter dans l'avenir ? Comment se positionner par rapport à un héritage, que viser comme appropriation, continuité, travail critique, toutes choses qui participent notamment de la création du sujet humain par lui-même dans le rapport au monde ? Comment penser cette situation d'héritiers et créateurs potentiels symbiotiquement, tant il est essentiel de rappeler que l'autonomie se déploie toujours sur des ressources, des appuis, contre⁵⁰ lesquels l'acte créateur s'adosse et s'inscrit dans une histoire de l'action humaine ? Nous appelons alors *mémoriel* :

un mode de rapport autonome au passé, qui, à la capacité de se diriger soi-même dans le monde, associe chez l'individu celle de se diriger dans le temps. Une telle capacité requiert un rapport non contemplatif ou purement commémoratif au patrimoine ; un rapport non purement compassionnel à la mémoire ; un rapport conscient au

symbolique et à la culture du monde où l'on se dirige. [...] Sans penser en de nouveaux termes les moyens d'assumer la dimension de création historique consciente que la démocratie contemporaine promet, cette étrange délivrance tend à conduire vers "l'anxiété de ne pas savoir d'où l'on vient, ce que l'on fait et où l'on va" [...] davantage qu'à une pleine possibilité de jouir de ses libertés et d'atteindre une forme de vie bonne autonome. Achever la sortie de la tradition, ce n'est donc pas sortir de l'orientation historique, c'est au contraire devoir la regarder en face et la faire sienne. [...] Le mémoriel est une des conditions de possibilité d'une inscription des individus dans une relative continuité et communauté historique et culturelle sans laquelle l'intelligibilité des contenus s'échappe⁵¹.

- 26 Nous pourrions ajouter, dans le cadre du présent dossier, qu'être capable de mémoriel est également dans une large mesure une condition de possibilité d'une création artistique qui manifeste une double capacité : 1° à exprimer une part de subjectivité du créateur, et 2° à produire des œuvres qui sont de substantielles « propositions de monde⁵² » permettant à ceux qui les reçoivent de mieux le comprendre et de mieux se comprendre. C'est notamment parce que *Les Passagers du vent* témoigne avec force de cette double capacité chez leur auteur, tout en posant avec acuité la question de la transmission, que la rencontre de ce corpus et de ce concept nous paraît ici digne d'être approfondie. Bourgeon, lorsqu'un interviewer lui demande s'il joue « sur la temporalité et sur la mémoire » dans ses *Passagers du vent*, répond :

Oui et c'est aussi une histoire sur la transmission. Il y a le récit d'Isa à Zabo. Isa qui est quelqu'un de très mûr, qui a toute sa tête et qui se rend compte que les expériences de toute une vie ne se transmettent pas, mais par contre qu'il y a deux, trois choses essentielles à dire, et celles-là si on peut les faire passer... c'est pas mal⁵³ !

2.2. Bienveillance culturelle

- 27 Le concept de *bienveillance culturelle* vient de la confrontation de notre conceptualisation de la bienveillance et du défi contemporain d'un humanisme de la diversité⁵⁴. Notre conceptualisation de la bienveillance articule trois formes verbales : *bien veiller*, c'est-à-dire

d'allier attention, présence et auto-réflexion pour construire le socle d'un agir pertinent ; *bien veiller sur*, c'est-à-dire prendre soin de l'autre et de la relation avec l'autre ; *bien veiller à* se donner les moyens de comprendre l'autre et à étayer les possibilités de compréhension du monde d'autrui. Sur ces bases :

La bienveillance culturelle aurait trois dimensions essentielles. Tout d'abord, un « bien veiller » serait une ouverture constante à la compréhension et à l'intelligibilité d'un monde dynamique et multiculturel. Ensuite, « bien veiller sur » l'autre vulnérable lorsque cette complexité accrue du monde le confronte à des situations pouvant être angoissantes, faire preuve de sollicitude, d'empathie et de tact lorsque le dialogue interculturel se heurte notamment aux obstacles induits par une incompréhension initiale. Enfin, pour se donner les moyens de réduire cette incompréhension, « bien veiller à » permettre à chacun de s'appropriier sa propre culture et de rentrer dans un dialogue enrichissant avec les autres, d'être à l'aise dans un contexte particulier, mais aussi de savoir construire par lui-même, en mobilisant les ressources à sa disposition, les équilibres relationnels et symboliques qui lui permettraient de l'être dans un autre contexte culturel⁵⁵.

- 28 La médiation de créations culturelles, en particulier contemporaines, apparaît comme un point d'appui essentiel pour pouvoir se rendre capable et contribuer, par exemple en position d'éducateur, à rendre autrui capable de bienveillance culturelle. Pour reprendre dans l'ordre chacun des enjeux soulevés par les trois dimensions énumérées ci-avant, gageons qu'une œuvre doit pour cela rassembler trois qualités principales, ni exclusives ni exhaustives : témoigner d'une certaine compréhension chez le créateur du monde dont il parle et du monde d'où il parle ; ne pas présenter une compréhension interculturelle comme évidente, ni, à l'opposé, comme évidente *a priori*, autrement dit assumer à la fois la complexité et la responsabilité ; cultiver une triple préoccupation d'appropriation critique de ses propres coordonnées culturelles, d'ouverture éclairée aux dimensions culturelles qui nous sont originellement extérieures et/ou mal connues, de participation lorsque cela est possible à la mise en place de médiations variées aidant les autres individus à faire de même. *Les Passagers du vent* correspond exemplairement à ce schéma, tout en investissant ce que nous avons synthétisé ailleurs comme « une

conception ricœurienne du récit indissociable de la présence d'agents, de personnages dont le destin fait réfléchir sur l'Histoire de l'Homme en racontant l'histoire d'un homme⁵⁶ ». C'est le cas de l'histoire de ces trois femmes, Isa, Klervi, Zabo, qui servira à notre entreprise réflexive.

3. Plongée métaphorique dans l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale

29 Apportons deux précisions, se rapportant à l'empan et à l'esprit de ce qui va suivre. D'une part, nous ne prétendons pas ici nous être emparés de manière exhaustive des éléments des *Passagers du vent* qui sont ou seraient analysables à l'enseigne des trois thématiques principales que nous avons choisies et transcrites dans nos sous-titres. Notre ambition est plutôt de nous focaliser sur les moments et les détails les plus significatifs de l'œuvre pour mettre en relief certains vecteurs heuristiques et clés de lecture qui permettront ensuite au lecteur intéressé d'approfondir et d'enrichir lui-même l'analyse dans une relecture de notre corpus. D'autre part, nous souhaitons ici prendre acte d'une critique adressée par la littérature antérieure consacrée à l'œuvre de Bourgeon, à savoir de pêcher parfois par anachronisme⁵⁷. Plus précisément, il a pu être dit et écrit que ce créateur prêtait à certains de ses personnages une conscience de l'universalité des droits humains (et du potentiel argumentatif d'un tel principe de légitimité pour des thèses abolitionnistes et féministes) hors de l'emprise réelle de ces thèses sur les esprits de l'époque hors de quelques cercles philosophiques. Une telle critique appelle à notre sens deux réponses. En ce qui concerne la première, il convient de s'appuyer sur la distinction proposée par Ory entre « le petit canton de la bande dessinée didactique et l'immense domaine de la bande de fiction historique⁵⁸ ». Ce dernier regroupe des créations qui situent « une intrigue imaginaire dans un cadre temporel plausible⁵⁹ », et parmi elles la saga de Bourgeon est l'une des plus documentée sans toutefois prétendre à la scientificité complète du propos. Quant à la seconde réponse, il nous semble possible d'invoquer le « cercle herméneutique » (notion elle-même

essentielle dans la conceptualisation du *mémoriel*⁶⁰ tel que rapidement présenté ci-avant) et tel que Hans Georg Gadamer s'en empare pour indiquer ceci :

Il faut comprendre le tout à partir de l'élément et l'élément à partir du tout [...], nous sommes en présence d'un rapport circulaire. L'anticipation de sens qui vise le tout devient compréhension explicite dans la mesure où les éléments qui se déterminent à partir du tout le déterminent également en retour. [...] Ainsi le mouvement de compréhension est un va-et-vient continu du tout à la partie et de la partie au tout. La tâche est d'élargir en cercles concentriques l'unité du sens compris⁶¹.

- 30 Autrement dit, c'est *en tant que* (et non pas *en dépit d'une*) vision d'un créateur soucieux de la problématique des droits de l'Homme, qui écrit et dessine en pleine période d'effervescence antitotalitaire et de net progrès historiographique sur les traites négrières⁶², que la plongée métaphorique effectuée par Bourgeon dans l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale est riche en significations et en médiations pour comprendre et se comprendre aujourd'hui. C'est sur cette base interprétative que nous travaillons ci-après.
- 31 Nous inscrivons ici essentiellement l'analyse dans le processus que Gauchet, dans sa tétralogie d'histoire philosophée de la modernité occidentale, appelle l'avènement de la démocratie. Si ses détails et ses circonvolutions sont multiples et découragent ici d'emblée d'entrer dans le détail que seule la lecture dans le texte de cette imposante entreprise éditoriale peut rendre, rappeler ici ce que Gauchet identifie comme son ressort essentiel et ses conséquences les plus décisives permet une relecture des *Passagers du vent* à une autre aune.
- 32 L'avènement de la démocratie est, pour Gauchet, l'aboutissement du processus de sortie de la religion⁶³, c'est-à-dire l'autonomisation du monde humain, qui progressivement ne se définit plus par soumission et reconduction d'un ordre antérieur et supérieur qui le domine et le régit de part en part, en particulier *via* la prégnance de la tradition de la hiérarchie. Revenir sur différentes étapes du parcours d'Isa dans sa volonté de contestation de la présumée inégalité ontologique entre Blancs et Noirs qui justifie l'esclavage est éclairant. Au départ,

on peut dire qu'elle mêle indignation spontanée et bonne volonté désordonnée, ce qui la conduit à se heurter souvent à l'incompréhension y compris de ses proches, et parfois à causer du tort. Elle s'attire d'abord l'inimitié d'un certain nombre de membres de l'équipage de la *Marie-Caroline*⁶⁴, puis les reproches désabusés d'Hoel, auxquels elle trouve néanmoins à répondre⁶⁵. Un moment marquant est celui de la première visite d'Isa à Abomey. Confrontée au supplice des femmes adultères du roi⁶⁶, elle explose, y compris en ce qui serait aujourd'hui qualifié d'injures racistes⁶⁷. Une scène similaire a lieu lorsqu'Aouan justifie l'exécution d'une vieille esclave incapable de suivre la marche par son récurrent « ça est rien qu'un Nèg'⁶⁸ ! ». Immédiatement après Aouan se sacrifie néanmoins pour sauver une Isa dont il est finalement tombé amoureux bien que s'en étant souvent défié. Une autre étape importante de la progression d'Isa d'une forme de bonne volonté envers les autres cultures à une véritable capacité de bienveillance culturelle dans le rapport à l'autre est son échange avec Jean Rousselot après qu'Alihosi suppliciée ait retourné sa haine contre elle :

Alihosi vous hait parce que vous lui avez masqué une vérité indispensable à sa survie : ce qu'est véritablement un Noir parmi les Blancs [...]. Apprenez à vivre entre le *désenchantement* (nous soulignons) et la désillusion... C'est le prix à payer le petit peu d'efficacité qui nous fait parfois croire utiles⁶⁹.

- 33 Par la suite, elle apprend le langage des esclaves qu'elle côtoie aux Antilles ou en Louisiane, découvre leurs coutumes et croyances (elle portera toute sa vie deux amulettes devant protéger les femmes enceintes et apporter la longévité, offertes par Congo), fait l'effort de comprendre chacune des cultures auxquelles elle se trouve confrontée, jusqu'à devenir réellement capable de relation pleinement interculturelle avec ses interlocuteurs et voisins.
- 34 Notons pour finir qu'Isa a également conscience de ce que ce parcours vers la bienveillance culturelle ne fut pas, pour elle, sans embûche. Elle se montre capable d'investir cette conscience dans une préoccupation mémorielle, et d'en faire un étayage pour amorcer une semblable évolution chez son arrière-petite-fille. Cette dynamique culmine dans une scène suivante, consécutive à l'ultime révélation de

l'identité du père de la fameuse petite fille Bois-Caiman⁷⁰ (impression renforcée par la mort d'Isa dans les pages suivantes).

- 35 Les remises en cause par les personnages de Bourgeon des cadres de la domination masculine⁷¹ émergent souvent dans le récit par analogie entre la situation des héroïnes et celle des personnages noirs (comme dans le dialogue entre Isa et Aouan). Lorsque Zabo oppose aux positions abolitionnistes de Quentin l'aphorisme sudiste « La mule est pour le Noir comme le Noir pour le Blanc⁷² », celui-ci lui objecte : « Ils doivent ajouter : "La femme est faite pour servir l'homme, ne pas trop penser et se taire"⁷³ ». Parfois, et ce dès la première rencontre entre Isa et Hoel⁷⁴, la question de la condition féminine est traitée pour elle-même. Bourgeon réussit alors à synthétiser la façon dont, au sein de ce que Gauchet appelle l'organisation religieuse du monde, la hiérarchie et la domination comme modes de lien entre les êtres qui se diffractent pour envisager les relations entre hommes et femmes, entre nobles et « ignobles », entre êtres considérés comme supérieurs et inférieurs par nature de façon générale.
- 36 L'ensemble de ces éléments suscitent dans un dialogue entre Zabo et Quentin (on remarquera l'effet de parallélisme avec les premiers échanges entre Hoel et Isa) au cours duquel ils vont confronter leurs lectures : « Zabo : j'ai même lu Tocqueville, [...] en croyant dénicher un récit de voyage. Quentin : Saine lecture. Sentant inéluctable l'avènement de la démocratie, cet aristocrate lucide fit un témoignage éclairé sur le modèle américain⁷⁵ ».
- 37 Un enjeu décisif de l'avènement de la démocratie est, si l'on peut dire, celui de l'empan de l'égalité de similitude tel que Tocqueville le premier en décerne la capacité à remodeler de fond en comble l'architectonique des démocraties modernes. Gauchet montre bien qu'une limite essentielle de la prescience de Tocqueville est qu'il estime que les inégalités qu'il juge fondées en nature et non par un certain ordre politique (entre homme et femme, entre adulte et enfant, entre Blanc et non-Blanc) pourront persister y compris dans le déploiement du principe d'égalisation des conditions. D'une certaine manière, l'histoire contemporaine est aussi celle d'une attribution positive de droits fondamentaux d'abord réservés, schématiquement, aux hommes blancs propriétaires (on pourrait ajouter des

catégories comme hétérosexuels ou cisgenres), aux êtres quelle que soit leur couleur de peau, leur sexe ou leur genre, leur âge. Autrement dit, ce long processus est celui qui conduit à voir, au plan de la légitimité et de la dignité essentielle de l'être, du même là où toutes les données objectives ou presque révèlent de l'autre. Dans une perspective tocquevillienne, ce processus d'égalisation est d'une certaine façon le moteur de l'histoire moderne. Ce que Gauchet montre dans ses propres travaux, c'est que, là où Tocqueville voyait l'action de la providence, il est possible d'identifier les progressifs retraits du principe de légitimité religieux et le déploiement du principe de légitimité individualiste (et de sa capacité à bouleverser partout les structures de l'organisation sociale) comme processus générateurs et moteurs de la modernité démocratique. S'il parle de *La Révolution des droits de l'homme*⁷⁶ pour désigner le 1789 français, c'est notamment pour mettre en évidence la puissance transformatrice desdits droits, quand bien même ils ne seraient défendus théoriquement pendant longtemps que par très peu de gens et que le passage à la positivité et à l'universalité concrète ait été pour le moins long. Il nous semble possible de soutenir que, dans *Les Passagers du vent*, Bourgeon laisse le soin à ses héroïnes, tout particulièrement Isa, d'incarner cette position d'avance sur la réalisation de principes appelés à définir et structurer la démocratie moderne. Ainsi, lorsqu'Isa décide de s'engager dans l'abolitionnisme⁷⁷, son visage est successivement représenté très blanc, puis plus sombre, comme pour métaphoriser sa décision alors prise de considérer l'autre qu'est le Noir comme un semblable. Cette impression est renforcée par le fait que ce même visage est disposé dans la page telle une homothétie de celui de la figure de proue – représentant une jeune femme noire – de la *Marie-Caroline*, pour un double message : l'analogie entre la jeune femme blanche qu'est Isa et la jeune femme noire sculptée dans l'ébène ; l'usage métaphorique du terme « figure de proue », autrement dit pointe avancée d'un changement et/ou d'une prise de conscience.

38 Notons enfin que dans cette scène, supposée se dérouler durant le règne de Louis XVI, ce qui sépare dans la construction de la case Isa de la figure de proue en question est une fleur de lys (symbole de la royauté française), manière de suggérer au lecteur que la prochaine étape de l'avancée du déploiement du principe de légitimité individualiste passe par le dépassement du principe de légitimité mixte

(entre droit de Dieu et droit d'un homme) de la monarchie absolue par la formulation la plus décisive du principe de légitimité moderne, à savoir la Déclaration française des droits de l'homme de 1789, durant la Révolution.

- 39 Une force de l'œuvre de Bourgeon est de resituer dans leur complexité certains événements historico-politiques importants de la modernité, qui sont autant de témoignages de la difficulté 1^o à articuler les différentes composantes de la démocratie moderne que sont le politique, le droit et l'histoire, potentiellement conflictuels entre eux, 2^o à conjuguer la garantie des conditions de l'être-ensemble et ce qu'exige de marge de manœuvre donnée à l'ensemble des individus une prise en compte substantielle du principe de légitimité individualiste.
- 40 La vision proposée de la guerre de Sécession et de ses enjeux échappe ainsi largement au manichéisme, et Bourgeon se montre capable de rentrer dans les subtilités et les nuances de l'organisation sudiste, et peu de choses rapprochent sous son trait dans ce même monde l'inconséquent et violent héritier de l'aristocratie Charles-Antoine et un personnage comme Louis. Un des premiers dialogues entre Zabo et Quentin permet notamment de rappeler que ne s'opposent pas alors simplement les lumières industrielles et la barbarie des planteurs, mais deux conceptions de la réalisation des principes fondateurs des États-Unis :

Zabo : En libérant les Blancs de toutes les tâches serviles, le Nègre permet [...] la véritable égalité entre les citoyens du peuple américain.

Quentin : Un "peuple américain" qui refuse aux Noirs et Indiens les valeurs qu'il veut incarner⁷⁸ ?

- 41 Les évocations de l'histoire politique française contemporaine sont également récurrentes. Après la fin d'un Ancien Régime que la première époque des *Passagers du vent* critique abondamment, ces références mettent souvent en relief l'opposition des principes de référence (les Droits de l'homme) et des régimes politiques successifs. Ainsi Quentin, faisant à Zabo une brève histoire de la France post-napoléonienne, affirme-t-il : « La République bourgeoise a noyé

dans le sang la révolution de 1848. Cette explosion socialiste a épouvanté le pays et le second Empire n'a été institué que pour l'endormir et la vaincre⁷⁹ ».

- 42 Plus tard, Zabo elle-même fera une « leçon » similaire à Klervi pour lui expliquer l'origine de la basilique parisienne du Sacré-Cœur⁸⁰. L'un de ses amis communards précise :

Elle sait pas la petite !... faut lui expliquer ! Les monarchistes rêvaient d'une restauration. Quand Thiers a renoncé, z'ont changé de cheval et ils ont fait élire Mac-Mahon à sa place ! La victoire de l'Ordre moral !... C'est comme ça qu'on a eu le massacreur de la Commune comme foutu président de cette foutue putain de Troisième République ! [...] Cette République est née les deux pieds dans le sang⁸¹ !

- 43 Klervi, à son tour, racontera cette histoire à un journaliste en 1953⁸², devant le fameux mur des fédérés du père Lachaise et la plaque commémorative aux morts de la Commune.
- 44 Signalons enfin que les attitudes des différents personnages européens mis en scène dans la première époque des *Passagers du vent*, que l'on peut relier aux mentions de l'expédition du Tonkin dans la troisième époque, permettent à Bourgeon de suggérer également un regard critique et différencié sur les différentes attitudes ayant accompagné les colonisations occidentales. Le rejet que subit initialement Klervi puisqu'elle s'exprime en breton pose la question du traitement des langues et cultures régionales par les États modernes centralisés.
- 45 Tout en assumant pleinement un positionnement qui lui est propre, Bourgeon donne fréquemment au lecteur sur tous ces points suffisamment d'éléments, de nuances et de diversités de points de vue pour qu'il puisse lui-même se déterminer. Il se montre donc ici à la fois personnellement capable et éventuellement vecteur potentiel de mémoriel.

4. Pour ne pas mourir de froid ni alangui dans la tiédeur incurieuse

46 Nous souhaiterions pour conclure suggérer un rapprochement, autour d'un champ commun de préoccupations et d'interpellations, entre l'œuvre graphique et littéraire de Bourgeon et l'œuvre littéraire et cinématographique de Pierre Schoendoerffer. Outre la commune virtuosité à représenter la mer et la guerre dans leurs arts respectifs, ces deux créateurs partagent une volonté d'inscrire leur œuvre dans l'histoire et la condition humaine.

47 Le second été qualifié de « sentinelle de la mémoire⁸³ ». Il a affirmé avoir trouvé une résonance particulière entre sa propre tentative de porter témoignage, à hauteur d'homme, des événements et expériences historiques auxquels il a été confronté, et ce fameux distique :

Tous les pays qui n'ont plus de légende
Seront condamnés à mourir de froid⁸⁴...

48 On pourrait dire que *Les Passagers du vent* est une œuvre dont la lecture, elle, empêche de s'alanguir dans la tiédeur incurieuse d'une démocratie stabilisée. La lecture de la série ici étudiée nous donne à ressentir et à concevoir ces étapes décisives et hautement complexes de la révolution moderne qu'ont été l'esclavage et son abolition, la très lente évolution de la condition féminine, l'établissement heurté des démocraties libérales représentatives, toutes histoires qui ont leurs lots de vaincu.e.s et d'oublié.e.s. Elle stimule ainsi l'envie de travailler à devenir « son propre contemporain⁸⁵ », c'est-à-dire de tenter de se rendre capable à la fois de mémoriel et de bienveillance culturelle, pour comprendre le monde de culture dans lequel nous vivons aujourd'hui dans toute sa singularité, son historicité, sa pluralité.

49 Schoendoerffer, le soldat et le marin devenu cinéaste et romancier, et Bourgeon, le maître verrier devenu l'un des conteurs les plus fameux du neuvième art, sont en cela deux vigies complémentaires, braquées chacune sur un rivage différent de l'histoire occidentale, mais témoi-

gnant d'une commune capacité à les désigner sans que le lecteur ou le spectateur ne soit simplement tenté de regarder le doigt. Dans cette optique, à quoi, pour filer la métaphore, de telles sentinelles nous aident-elles plus précisément à prendre garde aujourd'hui ?

- 50 À l'issue d'un article consacré à l'héritage actuel complexe des Lumières (manifestation de la progression de l'humanité vers l'autonomie et la sortie de la minorité) – lesquelles furent porteuses d'une formidable architectonique d'émancipation comme d'aveuglement tragique quant à leurs propres pouvoirs⁸⁶ – ces deux facettes devant être assumées, Gauchet écrit :

Nous sommes des enfants, mais des enfants qui savent qu'ils le sont et qu'ils sont destinés à le demeurer, des enfants qui savent, par conséquent, qu'ils ont à s'élever au-dessus de leur état d'enfance, sans pouvoir espérer s'en guérir jamais. Voilà tout le secret de la création humaine. Nous avons fait un immense progrès, à cet égard, en nous déprenant de l'outrecuidance puérile qui embuait l'idéal des Lumières dans ses formulations initiales. C'est assis sur une plus juste conscience de ses limites qu'il donnera la pleine mesure de sa fécondité⁸⁷.

- 51 Des œuvres comme celles de Bourgeon étudiées ici rappellent utilement l'existence d'un héritage problématique, consubstantiel au processus d'avènement de la démocratie, sans pour autant rendre ledit poids écrasant et donc perçu comme hors de prise. Leur lecture comme leur étude participent donc d'une démarche de formation à l'appréhension par chacun de sa propre condition historique. Ce qui ne saurait se faire par voie d'amnésie⁸⁸.

NOTES

1 THIÉBAUT, Michel, *Les Chantiers d'une aventure. Autour des Passagers du vent de François Bourgeon – Premier cycle* (1985), Paris, Delcourt, 2018 ; *id.*, *Le Chemin de l'Atchafalaya. Autour des Passagers du vent de François Bourgeon – La Petite Fille Bois-Caïman* (2010), Paris, Delcourt, 2018 ; *id.*, *Dans le sillage des sirènes. Autour des Compagnons du crépuscule de François Bourgeon* (1993), Paris, Delcourt, 2017.

- 2 S'« il y a aujourd'hui une question vive pour la philosophie de l'éducation, c'est bien celle-là : qu'est-ce que l'autonomie, qu'est-ce que devenir autonome et à quelles conditions ». GAUCHET, Marcel, « L'enfant imaginaire », *Le Débat*, n° 183, 2015, p. 161.
- 3 ROELENS, Camille, « Vers une philosophie herméneutique culturelle de l'éducation. Fondements et méthodes d'un travail philosophique sur des bandes dessinées », *Penser l'éducation*, n° 43, 2019, p. 87-104.
- 4 RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique* (1969), Paris, Seuil, 2013 ; On pourrait aussi lire *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- 5 *Ibid.*, p. 124.
- 6 ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- 7 *id.*, « L'histoire par la bande ? », *Le Débat*, n° 177, 2013, p. 90-95 ; *id.*, « Une vie avec la bd », *Le Débat*, n° 195, 2017, p. 25-32.
- 8 BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- 9 ROELENS, Camille, « Figure d'autorité, maître et disciple(s) : Hugo Pratt par Milo Manara » *Comicalités*, <http://journals.openedition.org/comicalites/3307> [consulté le 23/11/19].
- 10 CORTEGGIANI, François, *François Bourgeon, le passager du temps*, Paris, Glénat, 1983.
- 11 (*À Suivre*) fut, de 1978 à 1997, le magazine de bande dessinée de Casterman, qui a contribué à installer le roman graphique francophone dans le paysage mondial de la bande dessinée et a révélé de nombreux auteurs. C'est néanmoins un Bourgeon déjà connu et reconnu qui y pré-publie sa série médiévale, *Les Compagnons du crépuscule*, entre 1983 et 1989. Sur l'histoire et l'importance d'(*À Suivre*) dans l'univers de la bande dessinée, on lira : FINET, Nicolas, (*À Suivre*). 1978-1997, *une aventure en bandes dessinées*, Paris, Casterman, 2004.
- 12 CORTEGGIANI, François, *op. cit.*, p. 48.
- 13 MARTIN, Jean-Pierre, « Les Passagers du vent : Le Comptoir de Juda (commentaire de planche) », *Neuvième art 2.0*, s.d., <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article43> [consulté le 23/11/19] ; GROENSTEEN Thierry, « Documentation », *Neuvième Art 2.0*, 2013, <http://neuiemart.citebd.org/>

[spip.php?article1117](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1117) [consulté le 23/11/19] ; DELISLE, Philippe, « Esclavage », *Neuvième Art 2.0*, 2016, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1117> [consulté le 23/11/19]. S'ajoute à cela des entretiens parus en ligne et dans la presse régionale et nationale, dont nous fournirons ci-après les URL en cas de références.

14 BRONSON Philippe, *Guide de la bande dessinée*, Grenoble, Glénat, 1986, p. 27-28 ; GROENSTEEN Thierry (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Seuil, 2000, p. 70.

15 LUCAS, Nicole, MARIE, Vincent, « Passagers du vent », *Arts et histoires des esclavages. Abécédaire raisonné des arts et de l'histoire des esclavages*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2016, p. 295-302.

16 <http://blog.lefigaro.fr/bd/2009/10/francois-bourgeon-0.html>

17 GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 70.

18 *Idem.*

19 MARTIN, Jean-Pierre, art. déjà cité.

20 *Idem.*

21 *Idem.*

22 ROELENS, Camille. (2018). « Bulles de femmes », *Les Cahiers pédagogiques*, n° 549, 2018, <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Bulles-de-femmes> ; *id.*, « La répression de la collaboration féminine sous la Libération et sa représentation dans le roman graphique francophone », *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, n° 2, 2018, p. 121-136 ; *id.*, « Représentation du corps des héroïnes chez Jean-Claude Servais. Philosophie de l'autorité et mise en scène des jeunes corps féminins », *Agora débats/jeunesses*, n° 78, 2018, p. 87-105 ; *id.*, « Féminismes d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui », *Neuvième art 2.0*, 2019, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1230> [consultés le 23/11/19].

23 GROENSTEEN Thierry, « Femme (1) : représentation de la femme », *Neuvième art 2.0*, 2013, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677> ; *id.*, « Femme (2) : la création au féminin », *Neuvième art 2.0*, 2014, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article727> [consultés le 23/11/19].

24 On lira « Des lieux et des gens » THIÉBAUT, *Dans le sillage des sirènes*, *op. cit.*, p. 45-73.

25 CORTEGGIANI, Michel, *op. cit.*, p. 70.

26 BOURGEON, François, *La Fille sous la Dunette* (1979), Paris, 12Bis, 2009.

- 27 BOURGEON François, *Le Ponton* (1980), Paris, 12Bis, 2009.
- 28 BOURGEON François, *Le Comptoir de Juda* (1981), Paris, 12Bis, 2009.
- 29 BOURGEON, François, *L'Heure du Serpent*, Paris, 12Bis, 2009.
- 30 BOURGEON, François, *Le Bois d'ébène*, Paris, 12Bis, 2009.
- 31 *Ibid.*, p. 48.
- 32 <http://blog.lefigaro.fr/bd/2009/12/francois-bourgeon-interview-in-1.html> [consulté le 23/11/19].
- 33 <http://blog.lefigaro.fr/bd/2009/11/francois-bourgeon-interview-in.html> [consulté le 23/11/19].
- 34 <http://www.telerama.fr/livre/le-reveil-des-passagers-du-vent,46659.php> [consulté le 23/11/19].
- 35 BOURGEON, François, *La Petite Fille Bois-Caïman – Livre 1*, Paris, 12Bis, 2009.
- 36 Au sens que ce terme revêt en Louisiane et aux Antilles, c'est-à-dire blanche d'origine française ou espagnole, comme Zabo l'explique elle-même tantôt (*ibid.*, p. 23).
- 37 On lira « “Madame Magnan dormoit sur le bord du Vésuve”. Les débuts de l'insurrection à Saint-Domingue », THIÉBAUT, Michel, *Le Chemin de l'Atchafalaya*, *op. cit.*, p. 15-25.
- 38 BOURGEON, François, *La Petite Fille Bois-Caïman – Livre 2*, Paris, 12Bis, 2010.
- 39 « Une société multiculturelle dans la “grande chaudière” », THIÉBAUT, Michel, *Le Chemin de l'Atchafalaya*, *op. cit.*, p. 74-79. Sur la *créolisation* : GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- 40 BOURGEON, François, *Le Sang des cerises – Livre 1 – Rue de l'Abreuvoir*, Paris, Delcourt, 2018.
- 41 <http://www.bodoi.info/francois-bourgeon-jirai-le-plus-loin-que-je-pourrai/>
- 42 ROELEN, Camille, *L'Autorité bienveillante dans la modernité démocratique : entre éducation, pédagogie et politique*, mémoire de thèse de doctorat en sciences de l'éducation et de la formation, sous la direction de FORAY Philippe, Université Jean Monnet Saint-Étienne, 2019, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02141874/document> [consulté le 23/11/19].

- 43 Voir : GAUCHET, Marcel, *Le Nouveau Monde. L'avènement de la démocratie IV*, Paris, Gallimard, 2017.
- 44 ROELENs Camille, « Qu'est-ce que le mémoriel ? Proposition de conceptualisation à l'aune de la question de la citoyenneté démocratique », *Penser l'éducation*, n° 45, 2019, p. 75-92.
- 45 On lira « Qu'est-ce que la bienveillance ? » ; *L'Autorité bienveillante dans la modernité démocratique*, op. cit., p. 201-254 et « Bienveillance », *Le Télémaque*, n° 55, 2019, p. 21-34.
- 46 *Idem.*, « Interculturalité et individualisme : esquisse d'une éthique de la bienveillance culturelle », *Ethica*, n° 23, p. 13-34.
- 47 GAUCHET, Marcel, *La Condition historique*, Paris, Stock, 2003.
- 48 FORAY, Philippe, *Devenir autonome. Apprendre à se diriger soi-même*, Paris, ESF, 2016, p. 19.
- 49 *Ibid.* p. 20-22.
- 50 Dans toute la polysémie de ce terme, à la fois *en appui sur* et *en opposition avec*.
- 51 ROELENs, Camille, « Qu'est-ce que le mémoriel ? », art. déjà cité, p. 90.
- 52 FORAY, Philippe, *Devenir autonome*, op. cit., p. 139. L'auteur fait référence à Ricœur.
- 53 <http://blog.lefigaro.fr/bd/2009/12/francois-bourgeon-interview-in-1.html> [consulté le 23/11/19].
- 54 RENAUT, Alain, *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*, Paris, Flammarion, 2009. Il s'agit de passer, dans les démocraties libérales contemporaines, d'une multi culturalité de fait à une interculturalité saisie et pensée en conscience.
- 55 ROELENs, Camille, « Interculturalité et individualisme : esquisse d'une éthique de la bienveillance culturelle », art. déjà cité, p. 30-31.
- 56 ROELENs, Camille, « Cinéma, philosophie de l'autorité, neurosciences : Paradis pour tous », *Ekphrasis, images, cinema, theory, media*, n° 20 (2), 2018, p. 198.
- 57 Nous pensons au regard porté par l'historien PETRE-GRENOUILLEAU Olivier qui souligne que la création historique de la première société abolitionniste française (en 1788) est postérieure aux événements de la première

époque de la saga de Bourgeon. LUCAS, Nicole, MARIE, Vincent, « Passagers du vent », *op. cit.*, p. 297-298.

58 ORY, Pascal, « L'histoire par la bande ? », art. déjà cité, p. 91

59 *Idem.*

60 Lire notamment sur ce point : « Herméneutique, histoire et influence », ROELENS, Camille, *L'Autorité bienveillante dans la modernité démocratique*, *op. cit.*, p. 287-292.

61 GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Paris, Gallimard, 1996, p. 467-468.

62 PETRE-GRENOUILLEAU Olivier note : « Bourgeon, qui est de la région nantaise, connaissait sans doute les travaux de DAGET Serge, spécialiste de la traite des noirs, qui avait organisé un colloque international en 1985 », LUCAS, Nicole, MARIE, Vincent, « Passagers du vent », *op. cit.*, p. 297.

63 GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985 ; *id.*, « Pourquoi L'Avènement de la démocratie ? », *Le Débat*, n° 193, 2017, p. 182-192.

64 LPDV3, p. 14-15.

65 LPDV3, p. 16.

66 LPDV4, p. 12-14.

67 LPDV4, p. 14.

68 *Ibid.* p. 29.

69 LPDV5, p. 8.

70 LPDV7, p. 62.

71 Voir : GAUCHET, Marcel « La fin de la domination masculine », *Le Débat*, n° 200, 2018, p. 75-98.

72 LPDV6, p. 29.

73 LPDV6, p. 29.

74 LPDV1, p. 17.

75 LPDV6, p. 31

76 GAUCHET, Marcel, *La Révolution des droits de l'homme*, Paris, Gallimard, 1989.

77 LPDV2, p. 48.

78 LPDV6, p. 29.

79 LPDV6, p. 36.

80 Occasion pour elle de placer un propos historiographique : « Cette foutue basilique n'est qu'une façon blessante de réécrire l'histoire, imposant aux vaincus la version des vainqueurs » (LPDV8, p. 45).

81 LPDV8, p. 44-45.

82 LPDV8, p. 15, p. 30,

83 MILLET, Raphael, SCHOENDOERFFER, *Pierre, la sentinelle de la mémoire*, Nocturnes, 2011, 60 minutes.

84 LA TOUR DU PIN, Patrice de, *La Quête de joie (1933)*, Paris, Gallimard, 1939, p. 7.

85 GAUCHET, Marcel, *La Condition historique*, op. cit., p. 18.

86 GAUCHET, Marcel, « De la critique à l'autocritique. Le combat des Lumières aujourd'hui », *Le Débat*, n° 150, 2008, p. 153-161.

87 *Ibid.*, p. 161

88 LPDV8, p. 46.

AUTHOR

Camille Roelens

Doctorant – ECP (EA 4571), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Penser et écrire l'héritage dans la littérature africaine contemporaine

Jalad Berthelot Obali

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.140

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Notre propos aimerait, à travers un geste critique, dévoiler quelques morphologies de l'héritage dans la pensée et la création littéraire africaine contemporaine. Il s'agit de mettre en lumière des reprises, des jeux de réinventions débouchant sur une fabrique de nouveaux dispositifs discursifs à partir desquels les auteurs africains contemporains figurent leurs héritages. L'article tente donc de mettre en évidence la textualisation du legs historique, culturel et familial en « situation postcoloniale ».

English

Our proposal is about through a critical gesture to reveal the new morphologies of the heritage in contemporary African literary thought and creation. It's about to clarify the game of re-inventions and the manufacture of new discursive devices from which contemporary African authors represent their heritage. The article is talking about the treatment of the historical, cultural, family, and literary legacy in "postcolonial situation".

INDEX

Mots-clés

pensée, écriture, héritage, Afrique, mondialisation

Keywords

thought, writing, legacy, Africa, globalization

OUTLINE

Désir et en-quête de l'Afrique aujourd'hui

Création africaine contemporaine et figuration de l'héritage

À défaut de conclure

TEXT

- 1 La condition postmoderne dont Lyotard indique les tenants et les aboutissants ne manque pas de rentrer en confrontation avec certaines pratiques d'écriture et de création encore en vigueur aujourd'hui. La postmodernité, entendue comme mise en doute de ce qui précède, à savoir : « les métarécits » ou les « grands récits totalisants¹ », induit quelque part l'abandon de tout lien de filiation ainsi que de transmission. De ce point de vue, nos nouvelles pratiques de connaissances, nos modes de partages et notre « devenir » s'inscrivent dans une forme d'« autotélie ». En d'autres termes, notre existence devient ainsi son commencement, sa propre cible et sa fin. Le progrès scientifique, l'efficacité et quelque part la production étant devenues les maîtres-mots d'une société contemporaine avide de consommation.
- 2 Cela dit, il n'y a plus qu'en Occident où l'hyper-technologisation bat son plein. Plusieurs pays non occidentaux, africains notamment, recherchent aussi hâtivement que possible, la possession des dernières technologies de pointe, gage d'un progrès, semble-t-il assuré. Ceci est d'autant plus vrai quand on évalue les effets et les figures de la mondialisation en Afrique. On peut y relever, de plus en plus, un désir et une consommation à grande vitesse des NTIC dont les portables, les ordinateurs et autres appareils sont sources de bonheur et signes d'un accomplissement de soi. On se sent alors vivre tout comme on refuse d'être le dernier dans cette « médiasphère » (Debray). L'attention est ainsi plus portée sur « la vitesse » technologique que sur la « durée » des valeurs culturelles.
- 3 Mais le constat d'un « retour de la tradition », encore entendu comme celui du passé (historique, culturel, littéraire, spatial, etc.), refait surface dans les configurations contemporaines de la pensée et de la création aussi bien en Occident qu'ailleurs. Ce qui apparaît, par-dessus tout, comme le paradoxe de notre époque. En effet, Maurizio Bettini souligne à ce propos que :

Ces dernières décennies, en Europe, nous avons assisté à un renouveau progressif de la tradition. Réciproquement, de nombreux

pays extra-européens, comme pour affronter l'occidentalisation du monde, semblent s'être eux aussi livrés à une forte réévaluation, souvent politique et idéologique, de la tradition².

- 4 Cette résurgence du « traditionnel » excède un certain nombre de paradigmes et pointe résolument la dimension culturelle. Celle-ci se trouve en dernier ressort réinvestie dans bon nombre de productions littéraires contemporaines qui laissent aussi transparaître des visions singulières à propos de l'histoire collective et individuelle. D'ailleurs, Maurizio Bettini renchérit en disant : « C'est comme si la progression de la modernité sur le plan économique, technologique, ou encore tout simplement social, avait impliqué simultanément, sur le plan culturel, un sursaut en direction du passé et des traditions³. »
- 5 L'étude de Dominique Viart et de Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutation* montre que l'héritage – comme source de production – suscite un intérêt renouvelé en littérature et dans les arts. Leur ouvrage se donne à lire comme une description critique d'une nouvelle génération d'écrivain.es de langue française (1970-1980 à nos jours) – non sans en indiquer les repères et les influences qui, par ricochet, alimentent l'écriture aujourd'hui. D. Viart affirme notamment, en ce qui concerne la littérature française, que : « chez nous, les références au passé, le souci d'en interroger les pratiques et les usages expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue avec le passé⁴ ». Autrement dit, le rapport de l'artiste aux legs historiques, esthétiques et thématiques peut s'avérer fécond en matière de création. L'écriture contemporaine se donne par ailleurs, comme un espace où l'auteur.e répond aux appels de l'Histoire. Celle-ci alimente son imaginaire et il/elle ne cesse d'y replonger. Ce procédé apparaît très prégnant chez nombre d'auteur.es contemporain.es comme Éric Vuillard (*14 Juillet*, 2016) ou Nicolas Mathieu (*Leurs enfants après eux*, 2018), tous les deux prix Goncourt. Si un tel constat est vérifiable en ce qui concerne le geste scripturaire occidental, il est davantage lisible en ce qui concerne la production littéraire africaine contemporaine, qui du reste, constitue l'espace à partir duquel va s'incarner notre propos.
- 6 Mais alors, qu'est-ce qui pourrait justifier ce renouveau d'intérêt en direction du passé, et plus largement vers l'histoire et les héritages

dans la pensée et l'écriture africaine contemporaine ? Les motifs sont aussi divers que variés, et impliquent le plus souvent les orientations, sans pour autant les réduire, politiques et esthétiques du projet artistique du/de la créateur/trice ou de l'auteur.e. Il se construit ainsi un discours artistique et littéraire qui se pose comme une alternative à la marche vertigineuse du monde sous la houlette du progrès et de la synthétisation des sensibilités culturelles.

- 7 C'est donc à rebours d'une certaine idée « d'effets pervers⁵ », consubstantiels à la mondialisation que la littérature et les arts continuent de se poser comme le lieu et le moment de la recherche d'autres moyens pour penser la *fraternité humaine* en maintenant ainsi la conscience des héritages dans notre époque. Ainsi, agissent-ils comme mémoire du passé tout comme pensée de l'avenir et du devenir de l'humanité. Il ne s'agit pas surtout de présenter un rapport antithétique entre modernité et création, mais de voir ce qui dans les arts de la figuration peut permettre de déjouer les pièges et de s'affranchir des carcans de *l'uniformisation identitaire et culturelle*, signe autoritaire de notre contemporanéité.
- 8 Sous le prisme de la création artistique et littéraire africaine, on peut donc instruire les incidences de la relation entre « mondialisation, mémoire, et notre être-à-venir », suivant le mot de Thierry Ekogha⁶. Le retour de la tradition dans la création africaine contemporaine vaut ainsi un détour, car ceci nous permettrait d'évaluer à la fois ses enjeux esthétiques que politiques et épistémologiques. Pour ainsi faire, notre corpus ne sera pas défini ni clairement indiqué, car cette réflexion relève d'une enquête. Pour mieux dire, elle prend naissance dans un soupçon en direction des écritures contemporaines des héritages dans la production africaine contemporaine. Entendons davantage par soupçon, la volonté de fonder scientifiquement, une hypothèse de recherche dont nous ne dévoilerons ici que quelques empan. Nous partirons donc sur la base de quelques textes francophones et anglophones dont le traitement des héritages s'énonce comme une réinvention imaginaire de la filiation, de l'histoire et de la littérature.

Désir et en-quête de l'Afrique aujourd'hui

- 9 En 2002, Boniface Mongo-Mboussa signe *Désir d'Afrique*. Une somme critique qui retrace le parcours de la création littéraire africaine et ses multiples configurations thématiques et esthétiques. *Désir d'Afrique* se donne davantage comme le tracé critique des poétiques ayant accompagné ou comporté une célébration de l'Afrique, voire des Afriques en tant que matières et corpus de référence. Le critique échelonne son point de vue en prenant compte, tour à tour, des postures esthétiques des écrivains et des critiques à propos des sujets portant sur l'exil, la modernité, les guerres et l'odeur de l'Autre. Mais parmi ces thèmes, il y a aussi et avant tout celui de « l'odeur des classiques ». En effet, Dominique Mongo-Mboussa considère que les innovations à l'œuvre dans la création littéraire africaine contemporaine ne valent pas toujours comme un signe de supériorité de l'actuel sur l'ancien. Il dit d'ailleurs ceci : « Or, en art, la notion de progrès est discutable. Et l'innovation n'est pas toujours synonyme de supériorité⁷. » L'auteur pointe ainsi la place et l'importance d'une création littéraire contemporaine capable de filiation avec les classiques (premiers auteurs africains) ; ne serait-ce que du point de vue de la référence au continuum textuel et historique qui lui préexiste. Mais ce défaut interprétatif vis-à-vis des œuvres produites actuellement sur le continent et prises comme des oppositions aux œuvres classiques, Mongo-Mboussa l'impute à une réception étriquée produite par les critiques et par certains écrivains eux-mêmes. Ces derniers semblent privilégier, selon lui, le roman africain contemporain comme étant porté par une écriture de « la rupture » au détriment d'une forme de continuité. Cette volonté de dépassement et d'écart peut se lire chez certains écrivains « africains » qui non seulement refusent d'être assignés à résidence littéraire (Kossi Efoui), mais préfèrent aussi le statut d'écrivains citoyens du monde (Alain Mabanckou). Mais pour Mongo-Mboussa :

Pourtant, en fondant son discours sur la rupture, la critique actuelle et un certain nombre d'auteurs contemporains leur dénie la qualité de classiques. Être en soi un monde un et unique, sans filiation ni inspiration avouée, est, certes, une chimère d'artiste aussi fréquente

qu'elle est impossible, contredite par la réalité historique. En art, l'originalité, contrairement à ce que l'on nous rabâche, est un oiseau rare⁸.

- 10 Il ressort d'un tel propos qu'une nouvelle tendance d'écriture s'est mise en place en se désolidarisant d'anciens modèles qui déjà écrivaient à propos de l'Afrique. Il est aussi comme convenu dans ce passage, et c'est là qu'advient le véritable débat, qu'une écriture sur l'Afrique ayant préexisté a déjà balayé la totalité des contours thématiques, par conséquent, toutes nouvelles phraséologies à propos de l'Afrique et de ce qu'elle renferme ne serait qu'une simple continuité. Ainsi devrait-on parler du ou des désirs d'Afrique ? En d'autres termes, peut-on indéfiniment écrire la même Afrique, réinvestir les mêmes références de la même manière narrative, figurale et esthétique ? Peut-on encore produire le même procès-verbal du signe Afrique ? En effet, il n'y aurait plus d'Afrique que rêvée, quêtée et partagée selon les aspirations et les moyens techniques de chaque auteur.e. Et pour cela, il faudrait, peut-être, se souvenir de la position critique de Georges Ngal qui déjà parlait de « rupture » et de « création » en littérature africaine. Alors, si l'idée de création est précédée de celle de la référence et de la filiation, tout porte à croire qu'actuellement la littérature africaine, est, certes, désireuse du passé, mais elle est aussi résolument portée vers l'avenir. Ainsi, Georges Ngal en parlant de la création et de la rupture a ceci à dire :

L'idée de « création » ne désigne rien d'autre que la part d'« invention », de « nouveauté » ou de « jeunesse », au sens que lui donne l'Académie Goncourt, révélée par différentes productions africaines francophones, à différentes époques de l'histoire. Des modifications formelles et stylistiques, saisies comme « ruptures », à l'intérieur du champ littéraire africain nous placent au cœur d'une contradiction entre le « figé » et le « nouveau », entre le « continu » et le « discontinu⁹ ».

- 11 Du point de vue de Georges Ngal, la création littéraire procéderait plus par « rupture-évolution » que par « rupture-révolution », car en art il apparaît difficile de se délier complètement de son bagage historique et textuel ou de ce que Maurizio Bettini nomme « l'encyclopédie culturelle¹⁰ ».

- 12 Récemment, quelques études sur l'Afrique, ayant réuni des penseurs d'horizons disciplinaires variés, se sont employées à faire voir, faire lire ou faire entendre que quelque chose continuait de changer dans le paysage littéraire africain. Ou du moins, se sont-elles demandées : qu'est-ce qui devrait davantage changer dans l'infrastructure discursive produite à propos de l'Afrique ? Toutes ces réflexions ou presque, dans une espèce de commune entente, ont fait coordonner les verbes « penser et écrire » comme pour indiquer l'urgence d'une remobilisation des « âmes du peuple noir¹¹ » et de leur indispensable infusion dans le concert mondial. Ainsi que l'indique Magali Besson en introduction de l'un des ouvrages fondateurs de la pensée noire aux États-Unis :

Du Bois porte ainsi au jour dans *Les Âmes* un projet qui, sous bien des aspects, s'apparente aux ambitions postcoloniales : du point de vue épistémologique, il pense les sujets comme relations et non comme essences ; il décrit sous le modèle du morcellement, de la discontinuité, du processus, un système d'échanges entre Blancs et Noirs qui n'en finit pas de s'établir dans l'entre-deux sans jamais se laisser fixer¹².

- 13 Pour revenir à ces récentes études sur l'Afrique, on citera entre autres les « Ateliers de la pensée » qui se sont tenues à Dakar sous la direction d'Achille Mbembé et de Felwine Sarr ; lesquels ateliers donneront lieu à l'ouvrage : *Écrire l'Afrique-Monde*. Cet ensemble réflexif s'est donné entre autres missions de sonner à la fois le glas de la longue lamentation africaine postcoloniale ainsi que le persiflage envers cette même Afrique. Ces ateliers auront été une plate-forme libre à partir de laquelle, « confiante en sa parole et à l'aise avec les archives de toute l'humanité¹³ », la pensée du décloisonnement portée par des philosophes, des économistes, des artistes et des écrivains aura libéré une parole « nécessairement plurielle, à la fois confiante en sa puissance propre, imprévue s'il le faut, en tout cas ouverte sur le large¹⁴ ». La même année les actes du colloque organisé et dirigé par Alain Mabanckou en France paraissent sous le titre : *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Sous ce titre se révèle une dimension littéraire et artistique qui prend ses racines, à partir de l'Afrique, dans l'Afrique mais aussi en dehors de l'Afrique. Il fédère aussi un ensemble hétérogène de postures critiques et artistiques qui

disent, enquêtent et chantent l'Afrique. C'est donc tout un imaginaire à propos de l'Afrique qui aura été investi par chacune des communications. Alain Mabanckou a donc souhaité, pour sa part, que « ce colloque résonne comme un appel à l'avènement « des études africaines » en France¹⁵ », une forme de vœu dont la résonance confine à « une invitation au voyage », mais aussi et surtout au partage culturel. Cet ouvrage incite assurément à s'interroger sur :

Les grandes lignes de fracture ou encore les grands antagonismes qui nous donnent l'impression de vivre un moment particulièrement agité de l'histoire de notre monde ; qui nous donnent le sentiment inquiet d'être face à des choix irréconciliables, ou encore de vivre une histoire qui se décline désormais sur le mode du désordre et du fracas¹⁶.

- 14 Ce mot d'Achille Mbembé pourrait être compris comme l'évocation des raisons qui devraient pousser à aller chercher des moyens qui permettraient de faire humanité commune. Aussi bien les objets d'arts que le corpus de références traditionnelles africaines sont autant d'éléments en mouvement et il convient donc de penser à leur mode de partage sans en imposer le mode de réception. Par exemple, le grand débat sur « les objets d'art » africains, gardés pour les uns et détenus pour les autres en France, nous situe au centre des modalités de partage et de redistribution du legs culturel africain à l'échelle mondiale. On pourrait à juste titre se demander : de quoi le patrimoine culturel africain (masques, langues, danses, croyances, littérature, philosophie, peinture, musique...) est-il le nom dans un monde dit réticulaire ? Faut-il se positionner en défenseur des nations nègres et de leurs cultures ? De notre avis, il faudrait penser à l'élaboration d'outils de partage de nos différentes sensibilités. Et s'ils existent déjà, comme c'est le cas dans la littérature africaine contemporaine, il faudrait dévoiler leurs mécanismes de fonctionnement et de réappropriation du passé. En effet, il faudrait parvenir par le truchement de la littérature et donc de l'imaginaire à réinvestir les objets d'arts, les faits de guerres, les coutumes africaines encore jugées peu utiles au monde globalisé afin de leur conférer plus de puissance ; et peut-être qu'ainsi pourrait-on permettre leur consommation esthétique, laquelle excède largement le continent Africain.

Ainsi, le « désir d'Afrique » trouverait écho dans cette position réflexive d'Achille Mbembé :

De « l'Afrique », on ne saurait en parler qu'en tant qu'assemblage d'espaces constamment produits sur le mode de l'enchevêtrement et de la circulation. L'Afrique, c'est d'abord la *multiplicité* – et donc *la relation*. Qu'il s'agisse des formes sociales, des institutions ou des logiques et rationalités, tout ici s'est toujours conjugué au pluriel¹⁷.

- 15 Cette volonté de pensée et d'écriture globale ou « mondiale » opère de plus en plus dans les projets esthétiques africains contemporains. Elle tient compte aussi bien des parcours individuels que de l'histoire de chaque pays et qui sont autant d'éléments à partir desquels se pensent et s'écrivent les héritages africains aujourd'hui. Les auteurs adhèrent volontiers aux problématiques de leur temps : migration à l'échelle mondiale : Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, 2003, Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah*, 2006, Maurice Bandaman, *Le Paradis français*, 2008 ; génocides, guerres et mémoire traumatique : Boubabacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, (2000), Abdourahaman Wabéri, *Moisson de crâne*, (2000), Gaël Faye, *Petit Pays*, (2016), Izodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, (2015), Retour au pays natal et réinvestissement du corpus de référence culturelle et familiale : Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, (2011), Taiye Selasi, *Le Ravissement des innocents*, 2013, Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, (2014)...
- 16 Mais après tout, qu'est-ce que « penser et écrire » l'héritage africain aujourd'hui ? C'est, de notre point de vue, répondre à la caresse « du souffle des ancêtres¹⁸ » et plonger dans la béance profonde « du temps primordial¹⁹ » pour donner à voir d'autres espaces où nous pouvons faire vie commune. Cela dit, ce retour vers l'élément traditionnel familial, historique et originel constitue plus que jamais un caractère structurant dans le signe littéraire et le geste artistique dans les champs de production francophone et anglophone. C'est *in fine*, une manière d'évaluer les inflexions que les créateurs contemporains opèrent face à leurs différents corpus culturels, historiques et familiaux. Penser et écrire l'héritage africain, c'est par ailleurs mettre en perspective des lieux, des mots, des images, des senteurs et des goûts auxquels les auteurs font référence afin d'écrire. Ces écritures, pour notre part, officient aussi comme

prétexte pour re-questionner le statut et la valeur de l'histoire traumatique dans l'élaboration de la pensée et du devenir de la mémoire. Penser et écrire l'héritage, c'est en somme faire advenir, à travers la puissance de la médiation artistique, la fécondité esthétique de la tyrannie et de l'obsession des figures du passé²⁰. On se placerait ici en face de plusieurs projets scripturaires qui désirent des héritages autant qu'ils se mettent en quête de ceux-ci.

- 17 Arrivé à ce stade de notre propos, il sied de préciser à nouveau qu'on ne trouvera à lire dans les lignes qui suivent que l'expression de quelques soupçons et qui se posent comme un jalon d'une poétique et d'une épistémologie de l'héritage dans la littérature africaine contemporaine. Ce travail est donc pour cela insuffisant et gagnerait à être prolongé.

Création africaine contemporaine et figuration de l'héritage

- 18 Nous voudrions ici postuler quelques figures de l'héritage et leurs modalités d'inscriptions dans la prose africaine contemporaine. Nous prendrons alors appui sur quelques textes francophones et anglophones. Cela dit, face à ce qu'il conçoit comme « son » héritage, l'artiste récuse la passivité. En effet, son rapport à l'héritage se définit davantage à travers sa réception et sa transmission, mais aussi dans ses processus de transformation et de réinvention ; en somme dans son réinvestissement esthétique et symbolique.
- 19 Évoquons tout d'abord, la littérature et la langue comme catégories de l'héritage, et pour cela considérons la configuration énonciative d'un roman comme *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud²¹. En partant du titre, le roman susciterait en nous le sentiment d'un déjà entendu, mieux d'un déjà lu. L'histoire est très bien connue : c'est celle « d'un arabe » tué par Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Si on a tous lu *L'Étranger*, avons-nous réellement été autant marqués que Kamel Daoud ? A-t-on perçu de la même manière les subtilités de la langue de Camus ? Ou bien, avons-nous hérité de *L'Étranger* comme objet d'art de la même façon ? *Meursault, contre-enquête*, fascine et bouleverse à la fois. Par exemple : l'Arabe, personnage largement subsidiaire chez Camus est désormais l'une des figures

centrales du récit de Kamel Daoud ; il a un nom (Moussa), un frère (Haroun), et donc une famille. Le récit peut être perçu comme une relecture et donc une réécriture de ce classique de la littérature qu'est *L'Étranger*. Daoud se saisit alors d'un pan de son héritage en tant que lecteur de Camus. Dans cette *contre-enquête*, on entend les murmures de l'histoire coloniale, on est plongé dans un univers partagé par les morts et les vivants, on mesure surtout l'importance d'inhumer nos morts... *Meursault, contre-enquête* est aussi le moment où l'auteur procède à un véritable exercice de style. Il est important de noter que la langue qui supporte le récit de Daoud se veut, au moins, être une *langue autre* par rapport à celle qui est contenue dans le récit de Camus. On peut le mesurer à ces propos du narrateur : « C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai appris à parler cette langue et à l'écrire ; pour parler à la place d'un mort, continuer un peu ses phrases. Le meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j'aie dans l'idée de l'imiter²² ».

- 20 Pour redire l'histoire entre Meursault et l'Arabe anonyme de Camus, Kamel Daoud instruit un rapport assez iconoclaste à la langue française, ce qui lui permettrait de s'émanciper du mimétisme propre aux premiers écrivains africains tout droit sortis de l'école coloniale. Il n'est donc plus question selon l'auteur africain contemporain de prêter allégeance à un ordre historique et discursif occidental. L'acte de création romanesque chez Daoud trouve tout son sens dans la reconsidération de l'histoire du meurtre de l'innommable Arabe, et dont la langue camusienne constitua la célébration. D'ailleurs la critique a salué l'œuvre de Camus et les lecteurs restent généralement admiratifs devant la placidité de Meursault. Cette attitude qui s'est souvent apparentée à un parti pris en faveur de Meursault est ainsi présentée par le narrateur :

Il y a quelque chose qui me sidère. Personne, même après l'Indépendance, n'a cherché à connaître le nom de la victime, son adresse, ses ancêtres, ses enfants éventuels. Personne. Tous sont restés la bouche ouverte sur cette langue parfaite qui donne à l'air des angles de diamant, et tous ont déclaré leur empathie pour la solitude du meurtrier en lui présentant les condoléances les plus savantes²³.

- 21 Daoud met donc en scène les interrogations et la sidération d'un personnage qui n'est autre que le frère de l'Arabe tué par Meursault. Le roman de Daoud se donne ainsi à lire comme un roman de la justice et de la réparation. Mais il est aussi et surtout un roman qui récuse la sépulture hâtive d'un être humain dont des voix indignées auraient pu se lever pour lui rendre un hommage plus ou moins digne de son rang d'humain. D'autant plus que celui-ci avait un nom « Moussa » et une famille. Sous forme de réécriture, Daoud relit Camus et opère une réévaluation de la fortune de son œuvre (*L'Étranger*), à la manière d'un anticonformiste. Pour ainsi dire, Kamel Daoud n'écrit pas nécessairement pour rendre hommage à Camus, même s'il partage la même langue d'écriture et admire sans doute son phrasé. Il écrit avant tout pour redonner la parole à celui qui a disparu dans l'insignifiance totale et qui de son vivant occupait une place légendaire au sein de sa famille : « Moussa était donc un dieu sobre et peu bavard, rendu géant par une barbe fournie et des bras capables de tordre le cou au soldat de n'importe quel pharaon antique²⁴ ». Pour redire cette histoire et pour restaurer l'honneur de Moussa, l'auteur se saisit de la langue du colon non pas comme d'« un butin de guerre », mais il l'appréhende comme « un bien vacant²⁵ ». La langue française est ici reprise en tant qu'héritage, et l'auteur en fait un usage qui correspond à sa vision de l'héritage littéraire.
- 22 C'est ainsi que l'auteur décide de prendre « une à une les pierres des anciennes maisons des colons pour en faire une maison à lui, une langue à lui²⁶ ». La prose de Kamel Daoud est très alerte, puisque rattachée aux convulsions du monde contemporain. De la mort ambulante, en passant par l'amour improbable dans un monde où la justice a plié bagage, l'auteur initie une réflexion critique sur la lecture et la réception d'un classique littéraire en tant qu'objet culturel et donc « bien vacant ». Si bien que le roman s'écrit sous le mode d'une *enquête*. C'est également une quête sur et une enquête de ce qui a fait « la grandeur » de *L'Étranger* d'Albert Camus. Réécrire ainsi le passé ou l'histoire prend chez Kamel Daoud la forme d'une langue patiemment forgée et qui parvient à son tour à figurer les flous, les biffures et les non-dits contenus dans l'héritage qui lui a été légué. Ainsi le projet esthétique de l'auteur semble être fonction de l'objet de son héritage.

- 23 Parler de l'héritage, c'est ensuite pointer opportunément la place de la culture et du legs colonial dans la pensée et la création africaine contemporaine. Les auteurs africains, aussi bien francophones qu'anglophones, produisent de plus en plus des œuvres qui s'incarnent dans une « double conscience culturelle », et qui mettent en avant la fécondité d'une écriture de l'entre-deux. Chinua Achebe fait sans doute partie des écrivains africains qui ont relevé les bouleversements sociaux, politiques et culturels entraînés par le système colonial. Son premier roman *Things Fall Apart* (*Le monde s'effondre*, 1965) met d'ailleurs largement en évidence le fait que la colonisation fut un véritable heurt culturel, dans tous les sens du terme. Mais aujourd'hui, on pourrait se demander si l'entreprise coloniale, au-delà de ses « errements » ne travaillait pas à l'avènement d'un tiers-espace de prise de parole et donc de création pour la nouvelle génération d'auteurs du continent. Toujours est-il que l'Afrique, comme d'autres espaces colonisés, a reçu et gardé une part d'héritage de cette rencontre avec l'Autre. Dans son récent essai, *Éducation d'un enfant protégé par la couronne*, Chinua Achebe formule une réflexion à propos de la « double culture », et dont le ton réconciliateur contraste fortement avec le ton dénonciateur de son premier roman cité plus haut.
- 24 En introduction dudit essai, l'auteur avertit son lecteur en ces termes : « J'espère que personne, parmi vous, ne brûle d'entendre le pour et le contre de la domination coloniale. Vous n'obtiendrez de moi, de toute façon, que les "contres"²⁷ ». Faut-il pour autant souscrire aux propos d'Achebe, ou bien faut-il suivre sa logique jusqu'au bout ? Il est ici important de situer et de comprendre le point de vue de Chinua Achebe à partir de la modernité ; laquelle selon lui « offrirait » un luxe qui est celui de voir dans le système colonial, l'avènement d'un tiers-espace fécond. À cet effet, dit-il : « C'est pourquoi je veux m'offrir un luxe que la culture de notre époque autorise rarement : une vision des événements qui ne viennent pas du premier plan, ni de l'arrière-plan, mais d'entre les deux, d'un terrain d'entente ». Ce terrain d'entente pourrait éventuellement se trouver dans une création littéraire et une pensée qui sache puiser à la fois dans « le premier plan » (legs colonial) et dans « l'arrière-plan » (l'héritage africain). On peut à juste titre penser à la forte « conscience culturelle » qui participe à la représentation du pays

natal dans *L'Hibiscus pourpre* de Chimamanda Ngozi Adichie. En effet, chez cette dernière, la conscience culturelle opère comme une manière de reterritorialiser l'espace natal pour en faire le lieu primaire de sa prise de parole. Dans une réflexion qu'il consacre au roman de l'écrivaine nigériane, Jalad Berthelot Obali indique ceci : « Pour signifier la terre, Adichie se saisit des échos, retranscrit les teintes et réinvestit la voix des contes et des récits mythiques qui lui viennent de sa terre natale²⁸ ». L'entre-deux dont parle Chinua Achebe caractérise aussi la position des écrivains africains migrants qui circulent entre plusieurs mondes. Leur imaginaire en est ainsi abreuvé à plusieurs sources. Alain Mabanckou, par exemple, fait partie de ces auteurs africains postcoloniaux qui reconnaissent sans détour le monde comme source privilégiée de leur création. En effet, il ne dit pas autre chose si ce n'est : « J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde »²⁹. Ce genre de posture créative prend essentiellement place dans le mouvement et peut se caractériser par : la trajectoire des personnages, les thématiques abordées (départ, exil, filiation, retour au pays natal) ainsi que la *multifocalisation*. Selon Bertrand Westphal : « [...], la multifocalisation suppose l'agencement réticulaire d'un nombre certain et d'une grande variété de points de vue³⁰ ». Cette variété de points de vue renvoie dans le cadre du roman africain contemporain à l'ensemble des foyers perceptifs à partir desquels les auteurs construisent le cadre de leurs histoires. Il n'est donc plus rare de voir des récits qui font « co-exister » et « co-agir » une somme d'espaces rendus complices des errances du sujet africain contemporain. La multifocalisation indique ainsi que les espaces à l'œuvre dans la fiction africaine sont autant d'héritages de celle et de celui qui écrit. On pourrait citer notamment : *No Home*, de Yaa Gyasi ou encore *Voici venir les rêveurs* d'Imbolo Mbue qui situent le récit des événements entre deux espaces : Afrique et Amérique. De fait, ces romans postulent non seulement « l'habitabilité » (Collot) de notre monde, mais aussi nous renseignent-ils sur la chance que devrait offrir l'entre-deux au sujet africain contemporain. Cet entre-deux pourrait aussi être le lieu où se formulent une pensée et une écriture en direction de l'avenir, mais qui ne néglige pas le passé. Du point de vue de Chinua Achebe :

L'entre-deux n'est ni l'origine des choses, ni la dernière des choses ; l'entre-deux a conscience d'un avenir vers lequel aller et d'un passé dans lequel retomber ; c'est le lieu du doute et de l'indécision de la suspension de l'incrédulité, du faire-semblant, de l'espièglerie, de l'imprévisible, de l'ironie³¹.

- 25 L'entre-deux serait alors le lieu qui fait renier la fixation à l'auteur, qui le pousse à ne pas avoir plus d'égard pour cette culture plutôt que pour celle-ci. Ce serait également le lieu de « l'intranquillité » par excellence. Et de ce point de vue, le choix d'un héritage au détriment d'un autre chez les auteurs africains contemporains s'avère impossible.
- 26 Enfin, penser et écrire l'héritage en littérature africaine opère comme une manière de rendre hommage à son ascendance, pour ainsi maintenir ou légitimer sa filiation. Chez certains auteurs, cela implique d'ouvrir le signe littéraire à d'autres systèmes sémiotiques et médiatiques. C'est le cas notamment d'Alain Mabanckou.
- 27 À l'instar d'autres écrivains dits de la « postcolonie » suivant la formule d'Adourahman Waberi, Alain Mabanckou produit sans cesse une écriture et une pensée qui sont à la fois innervées de « réminiscences³² » et d'un désir du monde. Cela dit, son écriture romanesque se déroule par ailleurs sous le signe « de l'obsession des origines », confinant le plus souvent à un hommage rendu à ses ascendants à la fois familiaux et littéraires. Cet hommage, Mabanckou le rend d'une part à ses « aînés écrivains » comme Tchicaya U Tam'Si à qui il emprunte l'expression *Demain j'aurai vingt ans* pour titrer son roman³³. En effet l'expression est extraite du poème « Le Mauvais sang ». D'autre part, c'est surtout son pays natal (le Congo) et sa génitrice qui semblent constituer le chevalet de sa création littéraire et artistique. Ainsi, Alain Mabanckou puise-t-il aussi bien dans l'histoire de son pays natal (récit national) que dans celle de sa famille (récit individuel). L'auteur évolue alors dans un double héritage qu'il lui faut assumer. Et cela passe par un exercice de nomination et de réappropriation. *Lumières de Pointe-Noire* est une des illustrations. Au-delà d'un « récit nostalgique », ainsi que d'une représentation d'un « Congo rêvé », Mabanckou introduit dans ce récit, d'autres formes sémiotiques et discursives³⁴. En effet, on peut y voir des photographies de famille qui précèdent ou accompagnent le récit,

faisant alors du roman un album-romancé. De plus, cette icono-textualité agirait comme une forme de légitimation du discours littéraire. Rappelons que l'auteur a quitté son pays natal (depuis au moins vingt ans) et qu'il n'a pas assisté aux obsèques de sa mère. Comment alors représenter sa filiation, non seulement avec la mère mais aussi avec le pays, sans produire un texte comportant des trous, des blancs et des oublis ? Pour tenter d'accréditer son histoire, l'écrivain va donc se servir du support visuel (photographies). Mabanckou exécute pour ainsi dire un autre bond esthétique, en passant de l'intertextualité dans *Verre cassé*, publié en 2006³⁵, à l'intermédialité dans *Lumières de Pointe-Noire*, pour non seulement rendre hommage à ses ascendants littéraires, mais aussi pour figurer son passé et donc ses différents héritages.

- 28 En laissant entrouverte cette porte sur les dispositifs esthétiques chez les auteurs africains contemporains, il faudrait peut-être signaler que la présence du dispositif *intermédial* est désormais prégnante dans le procès de représentation de l'histoire, du passé et du présent africain. Ce dispositif, de plus en plus observable dans la fiction africaine postcoloniale témoigne de la complexité qui accompagne le procès des héritages à l'ère de la mondialisation. Steeve Renombo reconnaît d'ailleurs la double pertinence esthétique et épistémologique de l'intermédialité dans la figuration de l'espace et de son contenu. En parlant précisément de l'Afrique, il estime que le premier apport du dispositif intermédial est d'« exposer la nébuleuse complexité à laquelle s'apparente désormais l'objet Afrique³⁶ ». Le deuxième apport, dit-il, consiste à intégrer l'Afrique « à la culture des images ou des perceptions appareillés³⁷ », compte tenu du caractère très médiatisé de notre contemporanéité. Ainsi, la création africaine contemporaine, comme le dit Achille Mbembé en parlant de « la formation des identités africaines contemporaines ne se fait guère en référence à un passé vécu à la manière d'un sort jeté une fois pour toutes, mais souvent à partir d'une capacité à mettre le passé entre parenthèses – condition d'ouverture sur le présent et sur la vie en cours³⁸ ». En situation postcoloniale, la création artistique témoigne ainsi d'une réappropriation culturelle, historique et spatiale dont la mise en réseau constitue le point nodal d'un nouveau principe de création.

À défaut de conclure

29 À travers cette enquête non exhaustive, nous avons tenté de mettre en perspective la pensée et l'écriture de l'héritage dans la création africaine contemporaine. Il a été aussi question d'interroger différentes visions prises comme des regards d'auteurs sur leur « encyclopédie culturelle » et historique à l'époque contemporaine. Ces regards sont ce que l'héritier-artiste porte vers le passé et qui sont semblables à une quête orphique. D'autant plus que comme le signifiait déjà Blanchot dans *L'Espace littéraire* : « écrire commence avec le regard d'Orphée³⁹ », c'est-à-dire avec un geste qui consiste à regarder premièrement vers l'arrière, vers le passé. Le passé, la tradition, le legs littéraire, bref, les héritages constituent pour nombre d'auteurs africains contemporains un viatique en matière de réflexion et de création. Ce passé est bien souvent « le sens et l'essence⁴⁰ » de leur création. L'écriture de l'héritage est aussi synonyme du surgissement de nouvelles réalités esthétiques et épistémologiques. On peut citer entre autres la réinvention de la langue, la mobilisation de nouveaux dispositifs sémiotiques et médiatiques ; le tout donnant lieu à de nouvelles formes d'anthologies littéraires et à de nouveaux paysages culturels. L'acte de création littéraire et artistique dans le champ africain de production demeure et demeurera donc pluriel tout comme la pluralité de tous ces regards sur l'Afrique d'aujourd'hui.

NOTES

1 LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

2 BETTINI, Maurizio, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologne, Editions Il Mulino, 2016, *Contre les racines*, traduction française, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2017, p. 7.

3 *Idem*.

4 ⁴ VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 17.

5 RENOMBO, Steeve, « Imaginaires littéraires francophones et mondialisation : entre grondements et bruissements », in ENONGOUE, Flavien (dir.),

L'Afrique dans les bruissements du monde. Tome 2 « Au miroir du monde », Paris, Descartes & Cie, 2019, p. 248.

6 EKOOGHA, Thierry, « La mondialisation, mémoire, et notre être-à-venir », in NJOH-MOUELLE, Ebénézer, (dir.), *La Philosophie et les interprétations de la mondialisation en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 165-184.

7 *Ibid.*, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 29.

9 NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, p. 7.

10 BETTINI, Maurizio, *op. cit.* p. 17.

11 DU BOIS, William E. B., *The Souls of Black Folk*, in *Writings*, New York, 1986, *Les Âmes du peuple noir*, traduction française, Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2007.

12 *Ibid.*, p. 8 -9.

13 MBEMBÉ, Achille, SARR, Felwin, « Penser pour un nouveau siècle », *Écrire l'Afrique-Monde*, (dir.), Dakar, Sénégal, Jimsaan, 2017, p. 7.

14 *Idem.*

15 *Ibid.*, p. 8.

16 *Ibid.*, p. 10-11.

17 MBEMBÉ, Achille, « L'Afrique qui vient », in MABANCKOU, Alain, (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 30.

18 La formule est tirée du poème « Souffle » de DIOP Birago.

19 ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

20 Celles-ci peuvent être entendues comme les figures « d'autorité » ayant influencé la démarche scientifique et la création des œuvres chez certains auteurs contemporains.

21 DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Paris, Actes Sud, 2014.

22 *Ibid.*, p. 11-12.

23 *Ibid.*, p. 14.

24 *Ibid.*, p. 19.

25 *Ibid.*, p. 12.

26 *Idem.*

27 *Ibid.*, p. 16.

28 OBALI, Jalad Berthelot, « *Signe et Con-signé de la terre. L'écriture du pays natal chez C. N. Adichie. Une lecture écopoétique de *L'Hibiscus pourpre* (2004)* », *Écrits et cris de la terre dans le monde anglophone*, Caliban, Presses universitaires du Midi, n° 61, 2019, p. 144.

29 MABANCKOU, Alain, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016.

30 WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 206.

31 ACHEBE, Chinua, *The Education of a British-Protected Child*, New York, Alfred A. Knop, 2009, *Éducation d'un enfant protégé par la couronne*, traduction, Pierre Girard, Paris, Actes Sud, 2013, p. 18.

32 PHILIPPE, Nathalie, *Paroles d'auteurs. Afrique, Caraïbe, Océan indien*, Paris, La Cheminante, 2013, p. 174.

33 MABANCKOU, Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010.

34 MABANCKOU, Alain, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, 2013.

35 MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

36 RENOMBO, Steeve, « Des nouvelles morphologies dans le roman africain francophone subsaharien : jalons pour une critique « intermédiaire » », in DIOP, Papa Samba, VUILLEMIN, Alain, (dir.), *Les Littératures en langue française. Histoire, mythe et création*, Presse universitaire de Rennes, 2015, p. 167.

37 *Ibid.*, p. 168.

38 MBEMBÉ, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, (2013), 2015, p. 146.

39 BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232.

40 *Idem.*

AUTHOR

Jalad Berthelot Obali

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Doctoriales #3

Introduction

Littérature et créations artistiques contemporaines

Nouvelles modalités de dialogue

Hajar Khaloui and Elena Roig Cardona

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.151

Copyright

CC BY 4.0

OUTLINE

1. Littérature et photographie
2. Littérature et peinture
3. Littérature et cinéma
4. Littérature et théâtre

TEXT

- 1 Depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère contemporaine, la littérature et les arts visuels représentent l'un pour l'autre de riches sources d'inspiration artistique. Les arts visuels ont par exemple représenté des sujets empruntés aux différents types de textes (littéraires, mythiques, religieux) et la littérature s'est référée aux arts visuels avec l'*ekphrasis* et les « livres d'artistes » du XIX^e siècle. Ce dialogue fécond établi entre le texte et l'image n'a cessé ainsi de se (re)nouer à travers l'histoire et cela jusqu'à nos jours.
- 2 Cette pratique, ancienne et diversifiée, présente plusieurs modalités de représentations où le lisible et le visible dialoguent dans un même espace créant ainsi des iconotextes, c'est-à-dire, « des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable¹ », selon les propos d'Alain Montandon.
- 3 Il s'agit là d'un enchevêtrement qui met en tension les différences esthétiques et symboliques de ces deux modes d'expression, suscitant ainsi un discours hybride qui se caractérise par la *simultanéité*, « [...] texte situé dans une image, image située dans un texte, texte auprès d'une image, image auprès d'un texte [...] »², où l'écrit et

l'image coexistent en même temps. Mais il peut dans d'autres cas prendre la forme d'une transposition de l'écrit vers l'image ou de l'image vers l'écrit et, cette fois, sur le mode de la *successivité* : « [...] texte existant avant l'image, ou l'image existant avant le texte [...] »³, notamment, quand des œuvres d'art s'inspirent de sujets littéraires, quand des adaptations cinématographiques se réalisent à partir de romans, ou encore lorsque la littérature s'inspire des œuvres artistiques, comme dans le cas de l'*ekphrasis* par exemple.

- 4 Ces différentes modalités de représentations ont permis de désigner, lors de ces troisièmes Doctoriales, l'entrecroisement de ces pratiques artistiques et d'aborder quelques concepts clés tels que la *transposition d'art*, notion vulgarisée par Théophile Gautier, la *transmédialité* ou l'*intermédialité*, l'*intersémiotité*, etc. Ce sont des phénomènes qui surgissent lorsque les médiums « les supports ou les hôtes, dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité »⁴, comme les appelle Hans Belting, s'inspirent de la littérature ou inversement.
- 5 Dans ce contexte, Michel Foucault explique la relation entre le texte et l'image : « Le discours et la figure ont chacun leur mode d'être ; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés. C'est leur fonctionnement réciproque qu'il s'agit de décrire »⁵. » Dès lors, et pour atteindre cet objectif, les interventions ont été fixées à partir de corpus précis à valeur exemplaire où se jouent les rapports texte et image, que ce soit dans le même cadre spatial (livres illustrés...), en dehors de l'espace textuel hypotextuel (représentation picturale, cinématographique, théâtrale, photographique...), mais réalisées à partir de l'œuvre-source (un roman, une poésie...), et à partir de quoi s'instaure le mouvement d'entre-deux : « [...] quand le texte tend vers l'image quand l'image file vers le texte [...] »⁶. Les communications ici réunies ont contribué à éclairer la relation dialectique qu'engendrent jonctions et disjonctions entre le textuel et l'iconique.
- 6 Ces différentes contributions sont réunies à partir de trois problématiques principales :
 - La question des hypotextes iconographiques : comment un art peut-il représenter une référence, une source d'inspiration, un point de départ ?
 - La question des hybridités artistiques : comment la littérature et les arts visuels dialoguent-ils du point de vue esthétique/poétique, dans quelle

mesure sont-ils porteurs d'un contenu éthique/politique, et enfin, dans quelle mesure génèrent-ils une vision auto-critique sur la relation image/texte ?

- Création et réception : dans quelle mesure le contexte socio-culturel, ou les codes et conventions, interviennent-ils dans ces flux image/texte de ces créations contemporaines ?

1. Littérature et photographie

- 7 La littérature et la photographie sont avant tout des témoignages, des histoires, des significations. Témoignages verbaux dans le cas de la littérature ; des témoignages écrits basés sur des images dans le cas de la photographie. Alors que la littérature nous montre une image en mille mots, la photographie est capable d'écrire mille mots en une image.
- 8 Le dialogue entre les deux moyens d'expression est évident dans les illustrations que Chema Madoz fait, à travers ses photographies, des *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, un dialogue plein de doubles significations, où la question des hypotextes iconographiques est superbement traitée. L'ironie et l'humour d'un écrivain si particulier et insolite, tout en étant avant-gardiste, comme Gómez de la Serna, sont capturés avec la sensibilité du noir et blanc qui accompagne toujours Chema Madoz. Comme le souligne Julien Strignano dans son article, malgré les soixante-deux ans qui séparent la publication des premières *Greguerías ilustradas* et les *Nuevas Greguerías*, « la complicité magique » entre les textes posthumes et la virtuosité photographique de Chema Madoz éclate au grand jour ; hybridité que, dans ce cas, met en évidence le dialogue qui a toujours existé entre la littérature et la photographie.
- 9 Cette hybridation se retrouve également dans l'article d'Eugénie Péron-Douté, mais de manière encore plus interdisciplinaire. Dans cette communication, nous ne trouvons plus de dialogue uniquement entre la photographie et la littérature, mais dans un support plus complexe tel que l'autofiction. À travers son article, elle souligne l'importance et la complexité des médias artistiques intermédiaires. Son analyse nous montre comment l'autofiction dépasse le seul cadre de la littérature pour contaminer le genre pictural, plastique mais aussi scénique et performatif. Selon elle en effet, tout d'abord genre

littéraire, l'autofiction semble avoir dépassé ce seul cadre pour s'épanouir dans une relation symbiotique jumelant les nouvelles formes de littératures et de performances que nous renommons « néo-littérature » et « néo-performance ».

2. Littérature et peinture

- 10 « La peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante », un édit attribué à Simonide de Céos cité par Plutarque dans ses *Moralia* et « *Ut pictura poesis* » d'Horace, tels sont les plus anciens témoignages qui démontrent l'idée de la correspondance entre littérature et peinture et l'influence réciproque qui se produit à travers des emprunts et des échanges thématiques et esthétiques.
- 11 Au ^{xx}e siècle la collaboration entre écrivains et peintres surréalistes était très importante, la plus connue était celle de Paul Éluard, Pablo Picasso et Joan Miró. Les œuvres d'Éluard représentaient un dialogue artistique avec des créations plastiques : *À toute épreuve* (1930), poème illustré par Miró, et *Capitale de la douleur* (1926), recueil illustré par Picasso et d'autres peintres contemporains. Il en va de même pour André Breton qui s'inspirait des gouaches de Miró *Les Constellations* (1941) pour créer une œuvre chorégraphique *Proses parallèles* (1959), qui donne à voir et lire en parallèle la création picturale mironienne. Cette inspiration mutuelle et ce mouvement d'entre-deux créent une circularité à deux niveaux où l'on voit le passage entre littérature-peinture et peinture-littérature en échange dialogique et émulation fructueuse. Nous avons choisi donc de présenter dans ce premier axe « littérature et peinture » l'une des collaborations artistiques contemporaines qui se caractérise par de nouvelles modalités de dialogue.
- 12 À cet égard, Hajar Khaloui a proposé l'étude d'un corpus qui représente cette collaboration entre une écrivaine et un artiste. Il s'agit de l'édition *Milan Jeunesse*, une adaptation de *Don Quichotte de la Manche* réalisée par Maria Angélidou et illustrée par l'artiste bulgare Svetlin Vassilev. Elle a dévoilé les différents rapports entre le texte cervantin et les illustrations du point de vue néo-structuraliste en déterminant les relais et les ancrages qui les lient l'un à l'autre. Du point de vue de la réception, elle a éclairé les effets de ces illustrations sur le spectateur en considérant l'image comme un miroir qui

reflète l'univers et la personnalité artistique de l'artiste. Quant à la dimension socio-culturelle, elle a présenté, en s'appuyant sur les théories postmodernes, les différents éléments culturels bulgares qui caractérisent ces illustrations, tout en expliquant les opérations de « déterritorialisation » et « reterritorialisation » qui créent une hybridité « hispano-bulgare ». En outre, elle a questionné l'usage des procédés cinématographiques dans les illustrations picturales de cet artiste, véritable relation intermédiaire où s'amalgament peinture et cinéma.

3. Littérature et cinéma

- 13 Si le cinéma n'est pas considéré en premier lieu comme un art narratif, sa vocation à raconter des histoires est vite apparue. Le cinéma muet, comme son nom l'indique, n'émettait pas de son, il manquait de mots. Mais, même sans mots, chaque film cache derrière lui une histoire, une intrigue qui rend impossible d'ignorer la relation qu'entretient le cinéma avec la littérature.
- 14 Avidé de raconter des histoires, le cinéma s'inspire donc, depuis toujours, de la littérature. En fait, les premières adaptations remontent au tout début du septième art, avec *Faust* (frères Lumière, 1896) et *Cendrillon* (Georges Méliès, 1899).
- 15 Cette capacité d'adaptation entre le cinéma et la littérature est possible car les deux médias partagent trois ressources fondamentales : un contenu ou une intrigue, un écrivain ou un scénariste, et leurs propres mécanismes expressifs pour raconter une histoire.
- 16 Ceci est parfaitement connu de l'écrivain et cinéaste Assia Djébar, pour qui « faire du cinéma n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son ». Safa Jaafar, à travers le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison*, nous montre comment les deux médias s'enrichissent et se rapportent, car, bien que le cinéma s'inspire à ses débuts de la littérature, l'écriture d'Assia Djébar est une écriture qui doit beaucoup au septième art.
- 17 Ce double dialogue entre la littérature et le cinéma, entre l'image en mouvement et le texte n'est pas la seule relation établie dans le monde de l'écran. Comme l'explique Paul Garrido Agreda, chaque film a une relation directe réalisateur/public. Son article, cependant, nous

montre les changements et les variations dans les relations non seulement entre le réalisateur et le public, mais entre eux et d'autres agents du cinéma importants tels que les producteurs, les distributeurs et les médias. La question du contenu éthique/politique ainsi que la question d'une vision auto-critique sur la relation image/texte sont des problématiques précisément abordées dans cet article.

- 18 En tout état de cause, à une époque où l'image est omniprésente (nous vivons dans la civilisation de l'image) et où le cinéma va au-delà du cinéma, ce qui ne peut être nié c'est que, comme le dit à juste titre Assia Dejjbar, regarder un film c'est écouter une histoire.

4. Littérature et théâtre

- 19 Tout au long de l'histoire du théâtre, les romans ont été souvent des sources permanentes d'inspiration pour les auteurs de théâtre. Au ^{xx}^e siècle, nombreux sont les metteurs en scène qui vont pratiquer l'adaptation théâtrale, comme le cas de Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, Jacques Copeau, entre autres, qui ont adapté au théâtre de nombreux romans et nouvelles. Cette adaptation qui facilite le passage d'une forme d'expression à un autre, exige de nouvelles techniques qui permettent de « donner à voir » différents épisodes d'un roman. C'est ainsi que cet axe de « littérature et théâtre » vise à démontrer essentiellement les transformations que le roman éprouve dans son passage de l'écrit au visuel.
- 20 Dans ce contexte, Clara Roupie a mis en lumière l'une des modalités de dialogue et d'échange entre la littérature et le théâtre, notamment l'adaptation des romans au théâtre musical. Sa contribution porte sur le roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, adapté par le compositeur français Claude Prey. Elle y expose les différents procédés intersémiotiques musicaux mis en œuvre par le compositeur en s'appuyant sur la théorie genettienne de la transtextualité ainsi que sur les relations d'intertextualité, de paratextualité et d'hypertextualité qui caractérisent l'œuvre de Claude Prey dans son adaptation de ce roman.
- 21 Les articles rassemblés ici répondent parfaitement aux questions soulevées : de la façon dont une image ou un texte peut être une source d'inspiration – comme l'explique Clara Roupie dans son article,

ou Safa Jaafar à travers l'exemple de l'écrivaine Assia Djebar –, à la relation de coexistence entre image et texte – illustrée en l'occurrence par l'article de Hajar Khaloui ou Julien Strignano. D'autre part, l'article de Paul Garrido Agreda est un excellent exemple non seulement de l'analyse de la façon dont la société reçoit cette relation image/texte et comment cette dépendance soulève de nouveaux doutes et besoins, mais également de la façon dont cette relation se dépasse elle-même, cherchant toujours à aller plus loin.

- 22 Ces six articles, axés sur les auteurs et artistes contemporains – tous travaillant entre le xx^e et le xxi^e siècle –, sont d'excellents exemples qui nous montrent l'état dans lequel se trouve aujourd'hui cette relation image/texte qui nous accompagne, comme nous l'avons mentionné au début, depuis l'Antiquité.

NOTES

- 1 MONTANDON, Alain, *Signe, texte, image*, Lyon, Césura, 1990, p. 7.
- 2 HOEK, Leo H., « La Transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », dans HOEK, Leo H. et MEERHOFF, Kees (dir.), *Rhétorique et Image*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 66.
- 3 *Ibid.*, p. 66
- 4 BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 39.
- 5 FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 622.
- 6 LOUVEL, Liliane, « Le Tiers pictural : l'événement entre-deux », dans MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 243.

AUTHORS

Hajar Khaloui

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Elena Roig Cardona

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Littérature et créations artistiques
contemporaines : nouvelles modalités de
dialogue

L'autofiction, médium artistique interdisciplinaire

Étude de Preciado, Chevillard et Delaume

Eugénie Péron-Douté

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.153

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Le lien entre littérature contemporaine et arts contemporains semble particulièrement fécond en étudiant l'autofiction. Tout d'abord genre littéraire, l'autofiction semble avoir dépassé ce seul cadre pour s'épanouir dans une relation symbiotique jumelant les nouvelles formes de littératures et de performances que nous renommons « néo-littérature » et « néo-performance ». L'étude de trois écrivains (Paul Beatriz Preciado, Éric Chevillard et Chloé Delaume) nous permet de mener à bien notre analyse. Cette pluralité (*a contrario* d'un cas isolé) nous permet de montrer la systématisation de ce lien s'épanouissant au sein de l'autofiction devenue un médium artistique interdisciplinaire.

English

Studying autofiction makes the link between contemporary literature and contemporary arts seem really fruitful. Being at first a literary genre, autofiction seems to have exceeded that pattern to blossom into a symbiotic relationship gathering new forms of literature and performance which we choose to call "neo literature" and "neo performance". In order to complete successfully this analysis we will study works of Paul Beatriz Preciado, Éric Chevillard and Chloé Delaume. That very variety (instead of one single case study) allows us to show and underline the systematic characteristic of the link flourishing within the autofictional field which has become an interdisciplinary artistic medium.

INDEX

Mots-clés

autofiction, littérature, performance, Preciado (Paul Beatriz), Chevillard (Éric), Delaume (Chloé)

Keywords

autofiction, littérature, performance, Preciado (Paul Beatriz), Chevillard (Éric), Delaume (Chloé)

OUTLINE

Essai corporel
De l'autofictif à l'autoportrait
Autofiction performative
Conclusion

TEXT

- 1 L'autofiction a dépassé le seul cadre de la littérature pour contaminer le genre pictural, plastique mais aussi scénique et performatif. En effet, se prendre soi comme objet d'étude à sa création afin de se réinventer participe de l'autofiction. L'autoreprésentation contemporaine représente à l'heure actuelle la plus grande majorité des créations artistiques. Il n'est pas anodin que, selon Yves Michaud, l'art contemporain tende à l'expérimentation de la création plus qu'à la réalisation concrète d'objets artistiques ou d'œuvres plastiques. Les démarches artistiques de Paul Beatriz Preciado, Éric Chevillard et Chloé Delaume s'inscrivent dans une contamination des genres et des registres. Une grande importance est donnée à l'hybridation. Elle met donc littéralement en place de nouvelles modalités de dialogue entre littérature et création artistique.
- 2 Cet article se donne comme objectif de questionner l'autofiction non comme un genre purement littéraire mais comme un médium artistique interdisciplinaire. Il ne s'agit pas pour autant de remettre en question la filiation de l'autofiction à la littérature. Pour rappel, celle-ci trouve son origine dans la littérature. Nous devons à Serge Doubrovsky l'invention du terme en 1977 dans un « Prière d'insérer » à son roman *Fils*. Nous analyserons le lien de co-construction entre la littérature et la performance à travers l'autofiction. En ce sens, la néolittérature (pour reprendre l'expression de Magali Nachtergaele) établit une relation symbiotique avec la néo-performance.

Essai corporel

- 3 À cet égard, l'ouvrage *Testo Junkie* de Beatriz Preciado est un point de compréhension du lien entre littérature et performance et plus spécifiquement entre l'autofiction et l'espace. L'ouvrage commence sur la description d'une installation vidéo. Preciado se filme. On est en droit de se demander s'il s'agit d'une performance filmée, d'une vidéo-performance ou d'une auto-expérimentation. *Testo Junkie* s'ouvre sur cette première phrase : « Ce livre n'est pas une autofiction¹. » Pourquoi, si tel est vraiment le cas, donner tant d'importance à ce terme même d'autofiction ? Pourquoi introduire son livre sur ce qu'il ne serait pas si malgré tout il ne l'est pas quand même ? Peut-on y voir une référence à Magritte et à sa fameuse toile *La Trahison des images* ? Preciado userait-elle d'ironie comme le peintre ? Serait-ce une simple expression jouant à se contredire ? L'intention la plus évidente de l'auteur serait alors que même écrite, une autofiction ne serait pas une autofiction. Dans ce cas on est à même de paraphraser Magritte et de parler d'une trahison du texte. Une autofiction ne pourrait avoir lieu que dans une dimension de vécu et non de consignation de faits. En ce sens, elle ne resterait qu'une image, qu'une représentation dans un livre qu'on ne pourrait pas expérimenter. Preciado, tout comme Magritte, interroge le rapport entre l'objet, son identification et sa représentation. L'écrivaine initie ainsi une réflexion sur les rapports entre mots et performance. En somme, la seule écriture d'une autofiction ne rend pas compte de ce qui fait une autofiction. Preciado trahit, elle écrit : « Je ne prends pas la testostérone pour me transformer en homme, ni pour transexualiser mon corps, mais pour trahir ce que la société a voulu faire de moi [...] »². » C'est pourquoi le livre de Preciado n'est pas un avertissement. Il est une réponse. L'écriture est partie prenante de la trahison. En ce sens, une dimension performancielle doit lui être ajoutée. C'est peut-être du fait d'avoir utilisé l'écriture comme si elle reflétait, pour avoir joué sur la métonymie que l'ouvrage de Preciado s'inscrit autrement. Ce qu'il dénonce en somme concerne d'abord le caractère métaphorique du pacte de vérité, celui qui dit par exemple « Ce livre n'est pas une autofiction ». L'auteur introduit une réflexion sur la ressemblance. Cet ouvrage a beau ressembler à de l'autofiction il n'en est pas *réellement*. À moins que la phrase ne se réfère juste-

ment à une dimension plus onirique comme : ne cherchez pas une vraie autofiction, c'en est le rêve. Chez Magritte, la toile *La Trahison des images* sur laquelle une pipe est dessinée au texte juxtaposé « Ceci n'est pas une pipe » montre une pipe, en tout cas son avatar puisque tout l'art de Magritte est de questionner le langage, la représentation et la matérialité. En ce sens, Preciado semble présenter un avatar d'autofiction et en donner sa définition.

- 4 L'autofiction, pour être entière et pas simplement un simulacre, doit s'accompagner d'une dimension matérielle. Preciado s'inspire-t-elle de Butler et de son ouvrage *Bodies That Matter*³ en accordant à la matérialité du corps tout son substrat ? Peut-être alors que cet énoncé est parfaitement vrai puisqu'un livre en lui-même n'est pas lui-même une autofiction. Preciado montre peut-être une habitude de langage. C'est-à-dire qu'il est inévitable de rapporter le contenu du livre au livre lui-même. Traquant la chose dont elle parle, elle lui tend un piège. Et elle en garantit sa capture. Elle impose le jeu d'une écriture dans l'espace. Et en retour les mots travaillent de l'intérieur ce processus d'autofiction. Elle se joue de l'écriture jusqu'à lui faire simuler le caractère simplement descriptif en faisant semblant de la destituer de sa dimension littéraire puisque l'écriture est – au début en tout cas – renvoyée à un support pour nommer, expliquer la performance de genre qu'accomplit Preciado chez elle. Mais tout ça n'est qu'un simulacre puisque le reste de l'ouvrage, outre sa critique historique, rendra hommage à la littérature et notamment à celle de Guillaume Dustan. L'ouvrage vient donc prolonger la performance plus que la supporter. Preciado a redistribué, dans l'espace, le texte. L'ensemble des mots « ce livre » indique un entrecroisement entre l'ouvrage, l'écriture et la performance. Par exemple, « ce livre » (en tant que tel, en tant qu'assemblage de feuilles) « n'est pas » (n'est pas substantiellement lié à, n'est pas affilié au genre de...) « de l'autofiction » (genre qui n'en est pas tout à fait un mais quand même un peu et dont la définition au moment où Preciado écrit *Testo Junkie* s'apparente plus à une « nébuleuse floue », pour reprendre l'expression de Colonna). Ou encore, « ce livre » qui pourrait dire « ce livre d'autofiction » n'est pas « une autofiction » puisque l'autofiction ne pourrait se contenter pleinement d'une mise en texte. En d'autres termes, « ce livre » ne pourrait se substituer à une autofiction pleine et entière. Preciado dit bien « une autofiction » et non « de l'autofiction ».

- 5 De ce fait, elle indique la filiation de son texte à de l'autofiction tout en précisant qu'une autofiction ne peut pas se contenter de n'être que du texte. Il a suffi de cette première phrase pour qu'aussitôt l'intention apparaisse contraire à son inscription. Ce qui résulte de cette ambiguïté, voire de cette déstabilisation première est finalement une stabilité. En effet, le mot *autofiction* surgit et reste permanent dans l'esprit du lecteur. Il est ainsi redéfini sous la plume preciadienne et désigne une co-construction du récit de soi et de la performance. Preciado commence donc son ouvrage en incisant le langage dans la forme des choses. Le terme d'*autofiction* s'impose par ce jeu consistant à l'évincer qui finalement ne fait que l'exposer. Autre interprétation : Quand Preciado écrit « Ce livre n'est pas une autofiction », peut-être peut-on entendre cette phrase quantitativement. S'il ne s'agit pas que d'une autofiction peut-être que ce sont plusieurs autofictions qui sont alors mises en récit. Peut-être devons-nous entendre celle de Beatriz et celle de Paul en devenir. Preciado précise :

Je ne me reconnais pas. Ni quand je suis sous T., ni quand je ne suis pas sous T. [...] Contrairement à la théorie lacanienne de l'état du miroir, selon laquelle la subjectivité de l'enfant se forme quand celui-ci se reconnaît pour la première fois dans son image spéculaire, la subjectivité politique émerge précisément quand le sujet ne se reconnaît pas dans la représentation. Il est fondamental de ne pas se reconnaître⁴.

- 6 Selon l'auteur, l'expérimentation se distingue de la représentation. Ainsi faut-il entendre que la représentation crée de l'unité, du « une » et que l'expérimentation crée du pluriel ? Si Preciado considère avoir plusieurs identités, *Testo Junkie* est-il porteur de plusieurs autofictions ? En fin de compte, pour dénoncer le mensonge de la métaphore scripturaire tout en gardant un procédé caractéristique de l'autofiction une autre structure s'impose : celle de la performance et de son récit descriptif.
- 7 Elle reprend à son compte l'idée qu'« une carte n'est pas le territoire qu'elle représente⁵ ». En ce sens, la carte serait l'écriture et le territoire la performance. Faudrait-il ainsi voir chez Preciado une séparation entre l'élément graphique et plastique ? Si nous suivons cette piste nous en déduisons que le texte conteste le rapport à l'expé-

rience et nous incite par là même à repenser son identité. *Testo Junkie* combine le récit à la consignation d'une performance de sorte que le lecteur perçoit un rapport d'étrangeté entre les deux. L'ouvrage est une constatation de l'impossibilité d'être lecteur et spectateur à la fois. Nous lisons la consignation de la performance mais nous n'en verrons jamais la vidéo. Elle poursuit en écrivant :

Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de B.P. Un essai corporel. Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie⁶.

- 8 Recontextualisons, Preciado rédige cet ouvrage au début des années 2000 et le publie en 2008. Cette période connaît, comme le dit Chloé Delaume, une véritable « explosion démographique » des écritures de soi. À ce moment, le nombre d'ouvrages s'autoproclamant être de l'autofiction ou décrit comme tel connaît son apogée⁷. En effet, prêter son nom à son personnage, son double fictif est devenu un véritable leitmotiv dans la création littéraire et artistique. Pour cerner les propos de Preciado il nous faut prendre en considération une différence entre *faire de l'autofiction* et *écrire une autofiction*. De ce fait, il y aurait l'autofiction stricto sensu et l'autofiction comme source d'inspiration. Ces premières phrases de Preciado sont confuses à plusieurs niveaux. Pourquoi donner la primauté à ce qui n'est pas ? N'est-ce pas en prouver la filiation ? Preciado se perd dans une liste de termes qui ont pourtant l'air d'être utilisés comme synonymes. On remarque que finalement l'auteur cherche plus à s'extraire du débat critique portant sur l'autofiction du début des années 2000 que de s'exclure du genre de l'autofiction lui-même. Autrement dit, si Preciado *n'écrit pas une autofiction* il *fait de l'autofiction*. Ainsi, on peut imaginer que Preciado refuse de se ranger sous la bannière de l'autofiction par idéologie car il semble promouvoir, à l'instar d'Annie Ernaux « un rapport de soi avec la réalité sociohistorique⁸ » pratiquant ainsi une « auto-socio-biographie ». Avec cet ouvrage Preciado crée un espace autofictif. Tout l'objet de son discours sera bien de montrer à son paroxysme l'idée que toute image de soi est une construction fictive. Ce qu'indique Preciado également c'est que l'autofiction au tournant des années 2000 a évolué par rapport à son année de prise en considération.

- 9 À cet égard, l'une des transformations les plus notables de l'autofiction est la place centrale qu'elle accorde à la performance. En effet, que ce soit Preciado ou Delaume, l'autofiction contemporaine lie écriture et corps. Certes l'idée en elle-même ne date pas des années 2000, Doubrovsky écrivait déjà :

Je serai. Mon propre patron. Fil à fil. Il faudra. Bâtir. Me reconstruire. De toutes pièces. Mourir. Vrai. Renaître. Fictif. Ce sera. Ma métamorphose. Finale. Ma personne. Deviendra. Mon personnage. Je serai. Mon propre acteur. Je jouerai mon rôle. Pièce à pièce. Me reconstruire dans ma mise en scène. J'écrirai. Ma tragédie⁹.

- 10 La différence est que d'une mise en scène textuelle, d'une volonté de sortir de l'espace du livre en y ajoutant une dimension scénographique, de cette substance métaphorique nous sommes passés à l'engagement tout entier du corps. En effet, Preciado (d)écrit son protocole, qu'elle nomme *auto-intoxication volontaire*, en esthétisant et romançant sa prise de testostérone en gel transformant inéluctablement son corps et son identité. On peut aller jusqu'à se targuer du fait que Preciado semble avoir mis en place le plus parfait des « récits transpersonnels¹⁰ » tel que décrit par Bruno Blanckeman. Dans l'article « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels », l'essayiste définit les récits transpersonnels comme des textes qui :

[...] tentent d'appréhender l'être en l'autre, démettent toute position d'individualité accomplie, dissolvent l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement, réinventés¹¹.

- 11 Preciado, elle/lui, joue bien entendu sur la polysémie du terme « trans » et met ainsi en acte un récit transpersonnel, c'est-à-dire le récit d'une personne en transition. Le texte se fait donc action tout autant qu'objet.
- 12 Les formes littéraires performées rendent compte du caractère expérimental de l'œuvre. Chez Preciado, entre autres, cette dimension passe par l'exploration des formes variées de médiatisation du soi. En effet, son protocole est filmé mais ce n'est pas la vidéo qui sera destinée au public. Preciado n'est donc pas à proprement parler un

performeur revendiqué. Cette médiatisation du soi advient alors par sa transcription textuelle. Et cette transcription textuelle décrivant le caractère performatif fera œuvre à part entière. Preciado œuvre ainsi à montrer que d'une médiatisation du soi elle en arrive à une médiatisation du texte. Dans ce cas, et c'est bien ceci qui nous intéresse dans le lien entre autofiction et performance, c'est qu'il y a une co-construction de l'œuvre écrite et performée. Les deux prennent forme dans un même mouvement. Il n'y a pas de représentation, nous ne sommes pas dans un acte théâtral mais véritablement dans un geste de performance et qui plus est dans lequel ici l'écriture acquiert toute sa valeur performative. Par le biais de la présence de la caméra témoignant des faits et questionnant sur la portée de l'instrument et le geste en train d'être enregistré, Preciado crée une double valeur, celle d'une dimension visuelle non soumise au texte. *Testo Junkie* problématise l'identification sexuelle. Cette caractéristique est propre à l'auteur et il serait incorrect de tenter de généraliser cette problématique en créant une sous-branche de l'autofiction qui correspondrait à dire que l'autofiction contemporaine entretiendrait systématiquement un lien avec la sexualité – comme certains critiques ont pu le faire. La démarche de transition, de changement d'identité, de « transfert » écrit Preciado, est un des thèmes principaux de l'ouvrage questionnant ainsi les identités. Preciado fait de ce questionnement sa performance et en l'écrivant il se double d'une valeur performative. L'auteur s'interroge également sur le rapport marchand des industries pharmaceutiques en traçant dans une veine foucauldienne une épistémologie critique et féministe lui permettant de remettre en question le biopouvoir et la norme hétérosexuelle. Son discours est alors accompagné de la prise de testostérone lui permettant de pirater et par là même de se réapproprier son propre corps. En exploitant une mise en scène textuelle découpée en chapitre alternant tantôt des recherches théoriques d'ordre philosophico-historico-politique tantôt du récit de soi et parallèlement un dispositif de performance face à une caméra rendu par une description littéraire autofictive, Preciado arrive à une anamnèse du soi par le *je*. Elle/Il exploite les virtualités de l'autoreprésentation pour constituer à travers elle/lui la mémoire de son soi passé, en transfert et à venir.

De l'autofictif à l'autoportrait

- 13 De même, nous pouvons nous intéresser au travail d'Éric Chevillard. Le 18 septembre 2007, il ouvre son blog *L'Autofictif*¹² en annonçant : « J'écris pour occuper moins de place. » Consignant alors le travail qu'il s'apprête à faire, il ouvre la voie au questionnement du lien écriture/espace. Tous les jours hormis les week-ends il rédigera jusqu'à aujourd'hui encore quelques phrases, quelques aphorismes quotidiens aux sujets variés témoignant d'une pensée instantanée. Il s'impose chaque jour la rédaction de trois courts textes indépendants. Les dix premières années à respecter cette consigne aboutissent à la publication du recueil monumental *L'Autofictif ultraconfidentiel*¹³. La visite de son blog nous permet de constater l'extrême rigueur presque obsessionnelle de la tenue de cette contrainte aux allures oulipiennes.

Figure 1 : Éric Chevillard

vendredi 23 août 2019

4084

Un brin de paille planté entre les dents, il tentait depuis plusieurs minutes de me convertir au végétarisme.

- Mais pourquoi me regardes-tu avec cette perplexité ? s'agaça-t-il soudain.
- C'est que tu es tout de même en train de mâchonner un phasme.

Le public qui attendait les *Rolling stones* n'a guère apprécié de voir débouler à leur place les *Falling rocks*. Cependant, il faut croire qu'il ne fut pas déçu puisque les organisateurs n'ont reçu aucune demande de remboursement.

Mais qu'importe, la postérité me rendra justice, je sais que je serai redécouvert après ma mort : quelques ossements, une poignée de dents, de la poussière... Je suis confiant.

Publié par Eric Chevillard à 00:02



Figure 2 : Éric Chevillard

mardi 18 septembre 2018

3759

Comme j'arrivai à 807 dans le décompte minutieux des brins d'herbe de ma pelouse, je me suis brusquement endormi – trop de moutons aussi dans ce jardin.

Totale mévente dans ce vide-grenier. Personne n'a voulu de mes rats, de mon effraie, de mes poussières ni de mes toiles d'araignée. Même les squelettes de mes grand-tantes me sont restés sur les bras. L'une porte pourtant encore sa mantille. Et l'autre n'a perdu qu'une dent. Puis je vendais les deux pour le prix d'une.

– Je t'ai redonné la jeunesse et la beauté mais souviens-toi maintenant des clauses et des conditions de notre pacte, me dit Satan, surgissant devant moi dans un nuage de soufre.

Mais c'est en vain que j'essayai de me les rappeler. À ma décharge, cette transaction avait eu lieu la nuit, j'étais un peu ivre, allez, salut, vieux !

Publié par Eric Chevillard à 00:06



Visible sur le site personnel d'Éric CHEVILLARD, <http://autofictif.blogspot.com/>, consulté le 15/10/2019.

- 14 De ces deux images tirées à presque un an d'intervalle (23 août 2019 pour la première et 18 septembre 2018 pour la seconde) nous constatons que l'auteur s'est fixé une certaine ligne graphique. En effet, un premier bandeau indique la date, en dessous est inscrit en caractères plus importants le nombre du texte (nous avons sélectionné ici les textes numéros 4084 et 3759), suivent les trois paragraphes distincts et un dernier bandeau indiquant l'heure de publication. Ce système visuel systémique, par ce nombre grandissant chaque jour et cette heure de publication toujours proche de minuit, n'est pas sans rappeler celui de deux artistes conceptuels : Roman Opalka et On Kawara. Opalka¹⁴ effectue une série de toiles recouvertes de nombre. En 1965 débute le chiffre 1 dans ce projet vers l'infini. Il se photographie à la fin de chaque séance de travail, à la même heure et selon le même angle de vue, devant ses toiles et s'enregistre en train de nommer les chiffres en les peignant. En 1972, arrivé au nombre

1 000 000, Opalka décide d'ajouter 1 % de blanc dans la peinture utilisée pour le fond de ses toiles initialement noir à 100 %. Le 6 août 2011 il décède et achève par là même son travail sur le nombre 5 607 249. Chaque toile est appelée un *détail*, chaque photo prise quotidiennement est nommée un *extrême détail*. Opalka écrit :

Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier *Détail*. Chaque *Détail* appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de même dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les « cartes de voyage »), à la main, au pinceau, en blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc. Depuis 2008, je peins en blanc sur fond blanc, c'est ce que j'appelle le « blanc mérité ». Après chaque séance de travail dans mon atelier, je prends la photographie de mon visage devant le *Détail* en cours. Chaque *Détail* s'accompagne d'un enregistrement sur bande magnétique de ma voix prononçant les nombres pendant que je les inscris¹⁵.

- 15 À la manière de cet artiste conceptuel, Chevillard prend son corps comme marqueur temporel de la réalisation d'une œuvre. La mort devient l'instrument de l'œuvre. Ce qui en contrepartie permet à l'existence de se manifester. Opalka n'est pas le seul artiste conceptuel à s'intéresser à la matérialité du temps, On Kawara réalise dans les mêmes années sa série *Date painting* (aussi nommée *Today series*).
- 16 Ces deux exemples nous aident à saisir le « programme » mis en place par Éric Chevillard. Tout comme Opalka qui, ayant atteint le nombre 1 000 000, intègre un nouveau dispositif à sa création, Chevillard atteignant dix années d'écriture quotidienne publie un recueil intitulé *L'Autofictif ultraconfidentiel : journal 2007-2017*. Depuis la publication papier, ne sont consultables sur son blog que les recensions réalisées après cette publication, c'est-à-dire (re)commençant le mardi 18 septembre 2018 et continuant avec le dénombrement du nombre 3 759. Chaque nouveau texte est destiné à la poursuite d'une progression mathématique qui, on le présuppose, n'aura pour seule

limite que la mort de l'écrivain. L'œuvre nommée par le terme générique « autofictif » démontre en quelque sorte le processus même de l'objet plus que son contenu. 2018 annonce par conséquent un moment crucial dans la progression de ce dispositif littéraire. Avec cette publication passant du blog au papier, Chevillard crée un espace-temps en devenir, celui d'une latence où on est en droit de se demander ce qu'advient de cette deuxième vague de consignations quotidiennes. Dans la perspective d'un tome 2 que le lecteur est en droit de s'imaginer vers 2028, Chevillard poursuit l'écriture quotidienne de trois paragraphes. En outre, après chaque rédaction l'écrivain complète son dispositif par sa publication après minuit (de 00:03 pour une très - trop - grande majorité, bien que nous puissions rencontrer 00:02 ou encore 00:27). Nous sommes surpris par le rythme horaire et sommes en droit de nous interroger sur la véracité ou la duperie de ce temps *attestant* ou *simulant l'attestation* de l'achèvement du jour. Chevillard s'impose-t-il une discipline de vie ascétique ? Est-il réellement tous les soirs après minuit sur son ordinateur ? Est-ce finalement l'écrivain lui-même qui poste ses textes ou un logiciel programmé à publier à horaire fixe enregistré au préalable ? Dans ce dernier cas la mise en scène serait telle que Chevillard prendrait la peine de temps à autre de programmer le logiciel à un autre horaire afin de simuler la publication par sa main même. En ce sens, le dispositif correspondrait lui aussi au principe d'autofiction. L'indication de l'horaire, outre sa véracité ou non, atteste un double jeu, elle est une mise en corps de l'acte d'écrire prenant sens dans l'inscription du temps. En somme, par la mise en corps du chiffrage tant numérologique témoignant tant du nombre de textes écrits que de l'horaire de publication, Chevillard dresse un autoportrait en devenir. Le choix du dénombrement systématique et systémique qui continue sur son blog même après la publication en ne recommençant pas à zéro témoigne d'un temps réel. En effet, le 18 septembre 2018, Chevillard postait son 3 759^e texte alors que les 3 758 premiers avaient été publiés au sein de *L'Autofictif ultraconfidentiel*.

- 17 On est à même de s'interroger sur ce choix de poursuivre ces publications sur son blog le 18/09/18. Il est flagrant de constater la mise en miroir du jour et de l'année. En effet, Chevillard ne réactualise pas son blog le 01/09/18 mais bien le 18 septembre 2018 tout comme il avait commencé le 07 septembre 2007. De plus, cette rigueur numé-

raire se poursuit jusque dans l'ouvrage par cet encart précisant qu'« il a été tiré de cette édition de *L'Autofictif ultraconfidentiel* 1 500 exemplaires dont 100 numérotés et signés par l'auteur [...]»¹⁶ ». La numérologie est donc exploitée dans sa chronologie la plus maniaque se faisant à la fois marqueur temporel – pour l'inscription systématique de la date et de l'heure – et succession régulière – pour la nomination des cent premiers ouvrages. Le chiffrage semble ainsi permettre de construire une solution, une limitation face à l'infini. Chevillard explique :

Trois notes chaque jour, depuis dix ans, qu'il vente ou neige. Au lieu de sortir le cerf-volant ou la luge. Qu'est-ce que cette assiduité maniaque, cette routine ? [...] Une discipline quotidienne. Un devoir. Un scrupule. Mais la corvée est abattue par un paresseux qui aura su rendre son geste machinal¹⁷.

- 18 À la manière d'Opalka, Chevillard rend compte de l'éternité qu'une œuvre peut prendre pour se réaliser. En ce sens, son œuvre devient « l'image d'une existence¹⁸ » ; cet opus, « c'est une vie¹⁹. » Contrairement à la démarche d'un écrivain qui rechercherait « le calme, le retrait, la solitude²⁰ », le noteur « est partout au spectacle. Il attend que quelque chose se passe. Sa méditation veut être troublée. Son plaisir naît de la gêne²¹. » Ainsi, cet objet littéraire « sera lu comme il fut écrit, en somme, sans rien s'interdire, puisque, là au moins, tout est permis. » Cette mise en corps par l'écriture, le respect des trois paragraphes, la numérotation des textes et la publication quasi à heure fixe montrent la mise en place d'un espace-temps que se crée Chevillard qui serait peut-être le summum de l'ultraconfidentiel dans lequel est restituée une existence en acte se construisant dans celle en devenir. En donnant corps aux nombres de façon continue, Chevillard semble renouveler à chaque *post* sa signature. La permanence du processus du dénombrement paraît maintenue grâce à une certaine rigueur. Le diariste écrit :

Puis me voici à Oaxaca, à Basse-Terre, à Lanzarote. Vais-je pouvoir me connecter ? Que ferai-je sinon de ces pyramides zapotèques, de ces iguanes, de ces volcans ? Ce n'est vraiment pas le moment d'être lâché par la technique²² !

- 19 Il semble que la rupture même est calculée et anticipée. Chevillard suspend donc son mouvement par la mise en miroir textuelle anticipée, déjà contée. Cette pause provoquée par une absence de technologie introduit un temps de séparation avec le mouvement des nombres. Dans un même geste, Chevillard cherche à expérimenter la fixité et le mouvement, les deux modalités temporelles. Cette performance scripturaire reprend le mouvement de son existence et en consigne la trace sous forme de journal, de témoignage.
- 20 Chevillard devient un écrivain-chronomètre. Afin de qualifier les textes de l'auteur, on peut emprunter l'expression *Chronomes* d'Opalka qui lui servait à définir ses toiles. Ces aphorismes, ces *chronomes*, cette captation du temps ne sont en rien proches de l'image d'un sablier qui matérialise l'idée d'un temps réversible, au contraire, il témoigne d'une captation du temps chronologique, du temps dans son irréversibilité. Cette progression numérique porte en elle la conscience de la mort gisante au fond de cette écriture. Est-ce qu'elle en achèvera l'accomplissement ? Le premier nombre, le premier texte signe l'irréversibilité de l'œuvre, il porte en lui tous les autres. Le temps du vécu, que Chevillard traduit, ne peut se refaire, il a eu lieu, il est incorrigible. Sa démarche, exige un engagement à la fois physique et mental, corporel et émotionnel qui implique de fait la mise en corps de ce projet. Le temps de l'œuvre et le temps de l'écrivain impliquent que vie et œuvre soient intimement liées. Il inscrit donc par-là l'à-venir de la mort, de la sienne propre tout comme de son œuvre qui prendra fin avec lui. Précisons que Chevillard ne s'est pas exprimé en disant jusqu'à quand il poursuivrait ou non son travail de diariste. C'est bien la continuation de l'écriture après la publication des dix années qui nous amène sur cette voie. C'est en toute conscience que nous reconnaissons fournir une interprétation plus qu'une analyse mais ceci n'ôte en rien la valeur de nos propos. Son programme se nourrit également de la vie, de son temps, impliquant la dimension du vieillissement. Il réalise peu à peu son autoportrait. Le dernier nombre est inconnu, indécidable depuis la mise en route de ce journal aux allures de programme. C'est aussi une situation nouvelle dans la littérature que la matérialisation du vieillissement de l'écrivain. Il n'y a pas de chapitres, mais un avancement numéraire. Cet univers se créant par l'accumulation formant un tout, montre l'expansion du monde se déployant à travers une phrase. La

démarche de Chevillard pour matérialiser le temps vécu n'est pas la nostalgie du temps passé ni la chronique d'un devenir vieillissant mais la mise en place du plaisir d'être troublé.

- 21 Au début, Chevillard ouvre ce blog sans autre intention que de se distraire d'un roman en cours d'écriture. Rapidement, il prend goût à son identité de diariste traitant « cette forme d'intervention dans le deuxième monde que constitue aujourd'hui Internet²³ ». Se considérant comme un personnage, il bascule entièrement dans ses univers de fiction flottant avec le réel. Il chavire littéralement de l'autre côté du miroir. Dans cette perspective de recherche permanente, l'écrivain fait des allers-retours sur ce qui est en train de se produire dans ce déroulement de publication en ligne. Par exemple :

Une coccinelle atterrit sur la page du carnet ouvert sur mes genoux. Elle entreprend la descente et, parvenue en bas, tâte le vide au-delà avant de rebrousser chemin ; bravement, elle entreprend l'ascension de ma page [...] ²⁴.

- 22 De plus, un jeu esthétique avec le dénombrement se met en place durant le programme en exécution. En effet, la publication de l'ouvrage, contenant dix années d'ascétisme scripturaire, s'achève le 17 septembre 2017 et ne reprendra sur internet que le 18 septembre 2018. Chevillard établit le chiffrage de son existence. Cet opus livre également dix années sur la rencontre de l'Autre, à entendre dans son sens large exploitant les liens chimérique et réel avec, par exemple, les animaux. Avec cette rigueur définie dans un temps et un projet précis où l'engagement de soi est au cœur du protocole, Chevillard (tout comme Preciado) place l'autofiction en étroite relation avec la performance et l'art conceptuel.

Autofiction performative

- 23 Chloé Delaume, revendiquant sa proximité à l'artiste Sophie Calle, enlace invariablement écriture et performance. Elle-même se définit comme écrivaine et performeuse. Son cycle *J'habite dans la télévision* en est exemplaire. En effet, de 2005 à 2006 Delaume établit un cycle de performances sur le thème de la télévision tout en publiant parallèlement des chroniques au sein de la revue *Le Matricule des anges*. Ses interventions scéniques sont alors nommées des *pièces* dans

lesquelles elle utilise des captations des chaînes hertziennes pour en faire une bande-son sur laquelle elle met en voix ses chroniques. Cette mise en scène n'est pas sans lien à John Cage et ses happenings basés sur la « musique indéterminée ». En 2006 ce travail prend la forme d'une publication d'ouvrage. Durant 22 mois, Delaume sera, dit-elle, « sentinelle » de la télévision, expérience immersive à domicile devant les programmes télé afin de performer la célèbre phrase de Patrick Le Lay, tout en cherchant à en comprendre le sens, « ce que nous vendons à Coca-Cola c'est du temps de cerveau humain disponible ».

- 24 Le médium de la télévision a ouvert la création dans différents registres : performance, vidéo, installation, assemblage, sculpture et littérature qui ont véritablement marqué la scène artistique. Un nombre considérable d'artistes ont eu recours à ce médium. Sans pour autant en effectuer une liste exhaustive, nous pouvons citer (par ordre alphabétique) : Marina Abramovic & Ulay, Vito Acconci, Eija-Liisa Ahtila, Eric Anderson, Ant Farm, Michael Asher, Michel Auder, Olivier Bardin, Joël Bartoloméo, Fred Barzyk, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Brecht, Roderick Buchanan, Chris Burden, Daniel Buren, Peter Campus, Cao Fei, César, Chen Shaoxiong, Étienne Chambaud, David Cort, Douglas Davis, Deep Dish Television Network, Brice Dellsperger, Jan Dibbets, Christoph Draeger, Éric Duyckaerts, Valie Export, Omer Fast, Robert Filliou, Peter Foldes, Fred Forest, Gala Committee, General Idea, Douglas Gordon et Philippe Parreno, Karl Otto Götz, Dan Graham, Richard Hamilton, Dick Higgins, Gary Hill, Jonathan Horowitz, Pierre Huyghe, Fabrice Hyber, Sanja Ivekovic, Christian Jankowski, Piotr Kamler, Mike Kelley, David Lamelas, Ben F. Laposky, Jacques Lizène, Benoît Maire, Filippo Tommaso Marinetti, Paul McCarthy, Susan Mogul, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Raindance Corporation, Robert Rauschenberg, Martha Rosler, les spatialistes italiens, Nicolas Schöffer, Gerry Schum, Richard Serra et Carlota Fay Schoolman, Jeffrey Shaw, Pierrick Sorin, Woody & Steina Vasulka, Francesco Vezzoli, Bill Viola, Wolf Vostell, Wang Du, Wang Jianwei, Andy Warhol, William Wegman, Peter Weibel, Lawrence Weiner, Tom Wesselman, Knud Wiggen.
- 25 En ce sens, Chloé Delaume s'inscrit pleinement dans un héritage artistique. Ce médium donne lieu à des créations qualifiées d'*in process*, c'est-à-dire à des actions plus qu'à des créations

matérielles où le temps de l'œuvre se donne pour objet d'atteindre le temps du quotidien. Robert Smithson qualifia cet art inachevable comme un art de l'entropie où est valorisé le temps de l'expérience de l'œuvre. Delaume, en connaissance de ce cadre artistique, effectue-t-elle un détournement de l'art vidéo et/ou s'inscrit-elle pleinement dans la performance ? On peut dire qu'elle marque une filiation avec l'artiste Nam June Paik et ses « téléviseurs préparés » qui font eux-mêmes écho au « piano préparé » de John Cage²⁵. Branchés sur treize magnétophones diffusant des fréquences électroniques, les téléviseurs produisent toutes sortes de zébrures, distorsions, phénomènes visuels proches d'un parasitage²⁶. Des interactions entre le son et l'image sont alors produites. À travers la lecture de *J'habite dans la télévision*, on sent le *zapping* auquel s'emploie Delaume. Le livre est constitué de 27 pièces reprenant, pour certaines, des citations de personnages télévisés. L'autoréflexion de Delaume sur elle-même expérimentant une plongée dans « l'aquarium hertzien²⁷ » est parasitée par des pubs et des remarques tenues lors de certaines émissions.

- 26 Le terme même de « pièce », par sa polysémie, indique un dispositif. En effet, nous entendons, premièrement, une pièce de théâtre, ce livre comprendrait ainsi plusieurs actes et serait pure mise en scène ; deuxièmement, il converge vers une portée juridique, une pièce à conviction, des preuves de la performance ; troisièmement, il exprime un lien à l'architecture, des parties d'une habitation, le logement s'agrandirait par l'avancée dans l'ouvrage faisant se multiplier des espaces dont le format carré reprendrait celui du téléviseur, invitant ainsi à un jeu d'optique et de miroirs réfléchissant des TV dans la TV afin de montrer l'omniprésence dévorante (rappelons que la télé est nommée l'Ogre dans l'ouvrage) ; quatrièmement, ce terme renvoie à une œuvre d'art, ce livre s'inscrit bien dans une démarche héritière et ironique vis-à-vis de l'histoire de l'art (notamment : performance, art vidéo, art conceptuel), il se présente comme pièce artistique ; cinquièmement, une pièce est aussi synonyme de morceau, que ce soit d'un tissu, d'un mécanisme ou d'une machine, il est un bout octroyé à un tout tel un puzzle qui nous amène enfin au sixièmement, la dimension ludique, une pièce de jeu. C'est par cette polysémie que nous pouvons rapprocher le cycle *J'habite dans la télévision* aux téléviseurs préparés de Paik. Le livre – apparaissant plus comme un objet

plastique restituant à la fois la performance à domicile et les performances scéniques dictées sur compilation de musique hertzienne – est en effet une *pièce préparée*.

- 27 La contrainte que se fixe Delaume, rester à son domicile devant la télévision pour tester son temps de cerveau humain disponible, est proche des consignes que se fixait Paik qui donna lieu à des performances et des recueils. Pensons à sa consigne de 1962 :

Lundi, coucher avec Elisabeth Taylor,
Mardi, coucher avec Brigitte Bardot
Mercredi, coucher avec Sophia Loren
Jeudi, coucher avec Gina Lollobrigida
Vendredi coucher avec Pascale Petit
Samedi coucher avec Marilyn Monroe – if possible.
Dimanche, coucher seul.

(SILENCE)

Lundi coucher avec la Reine Elisabeth II et voir la différence.
Mardi coucher avec la Princesse Margaret et voir la différence.
Mercredi coucher avec la Princesse Soraya et faire un enfant.
Jeudi coucher avec une fille des rues qui saigne. Etc.²⁸

- 28 L'artiste coréen faisait ainsi référence à la culture de masse en donnant à ses fantasmes un cadre dans lequel ils pourraient évoluer, à savoir (se) coucher le soir avec les programmes télévisés. Notons que ce que nous entendons par « art vidéo » ne possède pas la même acception aux États-Unis et en Europe. La position américaine – qui est celle principalement adoptée par les scènes de la vidéo militante et des arts plastiques – privilégie la simple capacité d'enregistrement de la vidéo, ce qui produira les « vidéos d'artistes ». Cette conception amène ainsi à rejeter toute œuvre qui ne serait pas réalisée à partir d'une caméra. En Europe, l'intérêt se porte davantage au détournement de l'objet (la TV), à la spécificité d'une image poussée à son abstraction ainsi qu'à la manipulation du signal électronique et l'utilisation de matière nouvelle pouvant être extraite. Cette seconde acception est donc plus large que la première tout en l'englobant. En ce sens, nous pouvons affirmer que le cycle *J'habite dans la télévision* est une œuvre d'autofiction faisant écho à l'art vidéo.

- 29 Ce cycle doit se comprendre selon trois gestes. Le premier, Delaume performe le temps passé inexorablement chez elle devant la télévi-

sion. En effet, elle consigne :

Pièce 15/27. Mardi. Première pause depuis le début de l'expérience. Deux jours à l'extérieur et assez loin de la maison. Cela fait presque trois mois que la télévision habite dans mon salon. Pleinement, volume variable. Les moments où je fais corps avec elle se font de plus en plus fréquents. [...] C'est à son diapason que depuis trois mois je fonctionne [...] ²⁹.

30 Elle se fixe une contrainte qu'elle performe à domicile. Le second, Delaume intervient sur scène mettant en voix ses chroniques qu'elle publie parallèlement à son expérience ascétique. Pour ce faire, elle crée un environnement sonore basé sur des montages des chaînes hertziennes. Troisièmement, Delaume écrit un ouvrage où elle consigne sa performance à domicile tout en y menant un travail d'autoanalyse sur les modifications engendrées sur sa personne en tant que cobaye consentant. L'ouvrage *J'habite dans la télévision* narrativise la performance à domicile mais ne revient pas sur celle scénique puisqu'il en porte le contenu. Ce livre en tant qu'objet, *a priori* peu identifiable par les catégories littéraires, se révèle être une curiosité. Il est déterminant dans le cadre de ce cycle car, au-delà du travail de mémoire et de poésie du quotidien, il semble être avant tout une manière de penser le contexte, l'environnement et la situation plutôt que d'être créé pour lui-même en tant que fin. En ce sens une certaine radicalité delaumienne a lieu en ce qu'elle se rend disponible à l'immédiateté d'une situation expérimentée.

31 L'histoire de la performance montre que celle-ci apparaît comme une suite logique de l'assemblage. En effet, pour Allan Kaprow, les environnements sont des « représentations spatiales d'une attitude plurielle face à la peinture ». Il ajoute :

[...] un environnement est une extension de l'assemblage, qui est lui-même une extension tridimensionnelle du collage. Un *Environnement* est un environnement composé de n'importe quels matériaux, intéressant le toucher, l'ouïe et même l'odorat, réalisé dans une ou plusieurs pièces, ou en plein air. Littéralement, le visiteur est *dans l'art* ³⁰.

- 32 On connaît l'intérêt que Kaprow avait envers John Dewey et notamment son ouvrage *Art as Experience*. L'influence de Kaprow, Dewey et Cage sur l'art a été considérable, ils l'ont notamment engagé dans une voie nouvelle où performer le réel relève d'une volonté de mêler l'art et la vie. Pour Delaume, il s'agit effectivement de se retrancher dans un quotidien dans ce qu'il a de fondamentalement « expérimental ». Ne s'attardant pas sur une exigence de virtuosité artistique, elle profite d'une expérience esthétique. Cette situation est radicale dans le sens où elle joue sur l'acceptation, Delaume est « devenue [son] propre sujet d'étude³¹. » Précisons que nous entendons le qualificatif « expérimental » dans son sens pragmatiste. En effet, si Cage définit l'expérimental comme un processus dont il est impossible de prévoir le résultat, nous nous inscrivons dans la dimension pragmatique du concept d'« expérience », c'est-à-dire dans l'expérience commune du quotidien. En ce sens Delaume expérimente l'expérience.
- 33 Ce cycle peut être compris comme une fiction anthropomorphique. Le dispositif scénographique se construit sur la confusion entre le corps de l'artiste et l'objet technique. Par sa personnification démesurée, la télé étant appelée l'Ogre, elle étend son activité corporelle autant qu'elle en prend possession. Delaume narrative une captation de son propre corps par le corps télévisuel. Cette métamorphose repose sur le truchement anthropomorphique prêté à la TV et sur la littéralité de l'expérience, enfin sur la manière dont la TV est intégrée au processus de création. Cette modalité de la confusion du corps humain et de l'objet est en réalité assez symptomatique de l'art de la performance. La chimère ainsi obtenue peut rappeler des figures mythologiques et très clairement des contes classiques puisque les ogres en sont les personnages traditionnels. On retrouve par là même le thème de l'enfance, bien qu'ici un peu dilué, si cher à Delaume. Ce mélange technologie/enfance amène inévitablement à une image proche du monstrueux qui n'est pas sans rappeler, une fois de plus et entre autres, les installations de Nam June Paik.
- 34 Le dispositif mis en scène par Delaume, déplaçant l'expérience sur son corps et son psychique constitue un moyen de capter l'attention des lecteurs et des publics présents lors des mises en voix. Elle les amène à penser une transformation à laquelle ils prennent part. La variation des sentiments auxquels Delaume est soumise – elle écrit :

Au début c'était une lucarne hystérique, vitraux maniaco-dépressifs et mosaïques d'un carnaval foulant le temple en saccadés. À présent je ne sais plus très bien, c'est peut-être lié au silence, à l'angoisse du silence qui m'égorge dans cette chambre. En ce moment. Je crois bien qu'elle me manque, je me sens mal à l'aise [...] ³².

- 35 – est traversée par la possibilité à venir (comme le montre la fin de l'ouvrage) que le corps et l'objet technique auront fusionné. Nous savons que la technique dans l'art vise à construire à la fois un dispositif scénographique mais aussi la fascination du public (d'autant plus par le biais si elle est anthropomorphisée) en capturant son attention. De ce fait, la fiction forme un espace pour l'expérimentation delaumienne.

Conclusion

- 36 À travers cette exemplification de l'autofiction en tant que dispositif de performance, nous avons démontré que la filiation de l'autofiction à la performance ne résulte pas d'un texte porté à la scène dans le but de sa lecture mais est un texte faisant émerger une relation symbiotique du récit autofictionnel et d'une performance. Nous pensons donc que l'autofiction contemporaine est intrinsèquement liée à la performance. Cette filiation nous amène donc à (re)circonscrire ce genre en pleine expansion depuis son appellation par Doubrovsky. Aussi, les critiques et les recherches sur l'autofiction doivent par conséquent être renouvelées car l'autofiction, plus qu'un genre littéraire, est un médium et une tradition (en train de se faire) artistique interdisciplinaire trouvant certes son origine dans la littérature mais non sa destinée.

NOTES

- 1 PRECIADO, Paul Beatriz, *Testo Junkie*, Éditions Grasset, Paris, 2008, p. 11.
- 2 *Ibid.* p. 16.
- 3 BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, 1993.
- 4 PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 356.

5 KORZYBSKI, Alfred Abdank Skarbeck, *Une carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*, Éditions Éclat, Paris, 2007.

6 PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 11.

7 Les auteurs représentatifs se revendiquant ou étant assimilés au courant autofictif sont : Christine Angot, Nelly Arcan, François-Régis Bastide, Nicole de Buron, Frédéric Beigbeder, Michel Butor, Henri Calet, Sophie Calle, Jacques Chessex, Éric Chevillard, Colette, Sylvain Courtoux, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Chloé Delaume, Christopher Donner, Serge Doubrovsky, Marguerite Duras, Guillaume Dustan, Annie Ernaux, Philippe Forest, Hervé Guibert, Éric Holder, Michel Houellebecq, Marie-Sisi Labrèche, Jacques Lacarrière, Camille Laurens, Violette Leduc, Pierre Mérot, Patrick Modiano, Nicolas Pagès, Amélie Nothomb, Emmanuelle Pagano, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Albertine Sarrazin, Philippe Sollers, Tristan-Eden Vaquette, Philippe Vilain, etc. Il s'agit d'une liste non exhaustive s'inspirant librement de celle de Vincent Colonna, tout en l'actualisant, se trouvant au sein de son ouvrage *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Paris, 2004.

8 REROLLE, Raphaëlle, « Toute écriture de vérité déclenche les passions », *Le Monde*, 03/02/2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html consulté le 15/10/2019.

9 DOUBROVSKY, Serge, *Le Monstre*, Éditions Grasset, Paris, 2014, p. 841.

10 BLANCKEMAN, Bruno, « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 113, 2013, p. 59-568.

11 BLANCKEMAN, Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels : l'identité narrative et ses modèles », n° 17 de la revue *Elseneur : Se raconter, témoigner*, Presses universitaires de Caen, 2001, p. 74.

12 CHEVILLARD, Éric, site personnel : <http://autofictif.blogspot.com/>

13 CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif ultraconfidentiel : journal 2007-2017*, Éditions de l'arbre vengeur, Talence, 2018.

14 Cf. l'œuvre de l'artiste Roman OPALKA intitulée *Opalka*, 1965 / 1-∞, peinture acrylique sur toile de coton, 196x135 cm, 1965-2011.

15 OPALKA, Roman, programme de sa démarche présente sur son site personnel : <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?Lang=fr>,

consulté le 15/10/2019.

16 CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif ultraconfidentiel : journal 2007-2017*, Éditions l'arbre vengeur, Talence, 2008.

17 *Ibid.* p. 7-13.

18 NURIDSANY M., « Face à Godot », interview d'Opalka, *Galerie Magazine*, n° 47, 1992, p. 88.

19 CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif ultraconfidentiel*, *op. cit.*, p. 7.

20 *Ibid.* p. 12

21 *Ibid.* p. 12.

22 *Ibid.* p. 9.

23 *Ibid.* p. 19.

24 *Ibid.* p. 265.

25 L'écrivaine elle-même écrit : « Je compose de l'autofiction expérimentale. Comme sur un piano préparé, j'altère le timbre du Je en plaçant divers objets dans ses cordes. Elles sont sensibles, quoi qu'on leur ajoute, ça résonne. Parfois ça fait de la musique, parce que les mots ne suffisent pas. Ainsi se font mes pièces sonores, et la plupart de mes performances. S'écrire par-delà le papier, proposer à l'autofiction d'investir d'autres territoires. » DELAUME, Chloé, *S'écrire mode d'emploi*, Éditions publie.net, 2008, ouvrage non paginé, deuxième moitié de l'ouvrage.

26 Comme le précise Grégoire QUENAULT, les téléviseurs préparés de Paik « montrent soit des figures géométriques (comme le cercle de *Point of Light*), soit de simples lignes lumineuses traversant l'écran, soit un magma de lumière électronique. Les formes peuvent être permanentes ou apparaître subitement par stimulation extérieure. Elles peuvent être statiques, complètement mobiles et libres, ou encore croîtrent ou décroîtrent à la surface de l'écran. Elles sont générées par la simple intensité du bombardement des électrons, et doivent leur « vitalité » à l'insertion de bruits supplémentaires dans le signal, qu'ils proviennent de modifications électriques, de l'adjonction de fréquences en provenance d'autres appareils ou de l'intervention du spectateur. » QUENAULT, Grégoire, « Histoires et mythes de l'art vidéo. Retour sur une genèse », *Ligeia*, n°s 133-136, 2014, p. 161-170.

27 DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, Éditions Gallimard, Paris, 2006, p. 98.

28 In *Fluxus dixit*, textes réunis et présentés par FEUILLIE Nicolas, Éditions Les presses du réel, Dijon, 2002, p. 251.

29 DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, *op. cit.*, p. 84.

30 KAPROW Allan, dans SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain*, vol. 3, Éditions Carré, 1990, p. 171.

31 DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, *op. cit.*, p. 38.

32 *Ibid.* p. 84.

AUTHOR

Eugénie Péron-Douté

Doctorante – EHC (EA 1087), Université de Limoges

Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Illustrations de récits brefs et d'aphorismes

Julien Strignano

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.167

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Dans les *Œuvres complètes* de Ramón Gómez de la Serna nous sommes en présence d'illustrations de l'auteur lui-même pour les textes issus de *Gollerías* (1946) et *Trampantojos* (1947). Sont-elles des trompe-l'œil ? L'écriture et l'illustration qui proviennent de la même main ramonienne, posent question. Les interrogations suscitées par ce mode d'expression artistique hybride ont également une portée contemporaine lorsque le photographe madrilène Chema Madoz propose, en 2009, d'illustrer des *greguerías* inédites de l'auteur.

English

Illustrations by the author himself from *Gollerías* (1946) and *Trampantojos* (1947) are visible in the *Complete Works* of Ramón Gómez de la Serna. Are they optical illusion? Writing and illustration, which come from the same Gómez de la Serna's hand, are problematic. This hybrid mode has also a contemporary scope when the Madrid photographer Chema Madoz proposed, in 2009, to illustrate unpublished *greguerías* from the writer.

INDEX

Mots-clés

texte-image, illustration, Gómez de la Serna (Ramón), photographie, hybridité

Keywords

text and picture, illustration, Gómez de la Serna (Ramón), photography, hybridity

OUTLINE

La fiction ramonienne paratextuelle, un trompe-l'œil assumé ?
La photographie métadiégétique du trompe-l'œil ramonien contemporain

TEXT

- 1 Dans le panorama de la littérature espagnole de la première moitié du xx^e siècle, le prolifique écrivain Ramón Gómez de la Serna fait figure d'électron libre. En 1920, le peintre et ami de l'auteur, José Gutiérrez-Solana, dans l'épilogue de son ouvrage *La España negra*, commente le tableau du salon littéraire madrilène du café Pombo fondé par Ramón Gómez de la Serna. Il décrit, littéralement, sa vision de Ramón :

En el centro está nuestro querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. Está puesto en pie y en actitud un poco oratoria ; recio, efusivo y jovial, un tanto voluminoso, pero menos de lo que deseamos verle, para completar su gran semejanza con un Stendhal español o un Balzac de una época moderna y menos retórica¹.

- 2 La liberté littéraire dont jouit à l'époque Ramón Gómez de la Serna, l'a notamment mené à créer un genre microtextuel connu sous le nom de *Greguerías*. Laurie-Anne Laget définit ces indéfinissables aphorismes de clameurs et brouhaha dans son dernier ouvrage² dans lequel elle s'emploie à traduire un corpus choisi.
- 3 Ces *Greguerías*, tout comme ce que nous nommerons ici les « récits brefs » ramoniens, s'intègrent dans une catégorie textuelle, aujourd'hui plus étendue, de la minifiction littéraire. Toutefois il existe entre les *greguerías* et les récits brefs, que nous désignerons par le terme microrécits, d'importantes distinctions. Les *greguerías*, malgré leur caractère extrêmement bref et pour certaines, de construction narrative, sont plus proches du genre de l'aphorisme ou même, selon divers critiques, tel que César Nicolás (*Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*) d'un genre littéraire à part

entière. Le microrécit, quant à lui, possède des composantes et caractéristiques prêtées généralement à des réalisations plastiques d'influence goyesque. Les plus connus de ces recueils de récits brefs ont été intitulés par Gómez de la Serna : *Variaciones*, *Gollerías*, *Fantasmagorías*, *Trampantojos*, ou encore de façon plus probante de sa proximité intermédiaire avec Goya, *Disparates* et *Caprichos*. Domingo Ródenas de Moya le confirme :

*En efecto, gollerías, disparates, caprichos, trampantojos, fantasmagorías... denominan una clase de microtexto, casi siempre narrativo, que propone una mirada inédita y humorística a algún aspecto, preterido o no, de la experiencia humana desde un ángulo desfamiliarizador y a menudo crítico con la verdad oficial. Un microtexto cuyo humorismo y aparente liviandad se asientan sobre un magma de tristeza, de seriedad, de interrogación angustiada sobre el mundo*³.

- 4 Les microrécits de Ramón Gómez de la Serna supposent une étape transcendante dans l'évolution du genre de la minifiction, d'abord en Espagne puis hors de ses frontières, car nous pourrions considérer que notre auteur fut un des précurseurs et exportateurs de la minifiction en Argentine, qu'il rejoint en 1936, en exil suite à l'éclatement de la guerre civile espagnole. Il ne quittera dès lors plus Buenos Aires et verra l'apparition de sources d'auteurs de « short-short stories »⁴ sur le continent américain.
- 5 Créateur infatigable, Ramón Gómez de la Serna ne se contente pas de publier ses microrécits seuls, mais les accompagne parfois d'illustrations et pour être plus exact, d'auto-illustrations. L'écrivain combine alors un même procédé de citation picturale, dans le corps du texte et à travers les dessins d'illustrations.
- 6 Ainsi, dans plusieurs recueils, dont *Caprichos* (1925 et 1956), les citations picturales ramoniennes sont à la fois explicites et implicites et donnent lieu à quelques illustrations ou auto-illustrations textuelles. Néanmoins, dans les *Œuvres complètes* de Ramón Gómez de la Serna (tome VII), dirigés par Ioana Zlotescu, nous sommes en présence d'illustrations de l'auteur lui-même pour les textes issus de *Gollerías* (1946) et *Trampantojos* (1947). Sont-elles des trompe-l'œil invitant le lecteur, dans le cadre limité de la page du livre, à s'attarder plus long-

temps sur l'image que le texte pour en découvrir l'origine picturale invoquée par le texte lui-même sous forme d'*ekphrasis* ? L'écriture et l'illustration qui proviennent de la même main ramonienne, posent question

- 7 Les interrogations suscitées par ce mode d'expression artistique hybride ont également une portée contemporaine lorsque le photographe madrilène Chema Madoz propose, en 2009, d'illustrer des *greguerías* inédites de l'auteur. Si le texte des *greguerías* dans cet ouvrage est effectivement inédit, il n'en reste pas moins que le traitement de l'illustration photographique s'installe bien comme une préoccupation ramonienne. Elle trouve quelques concrétisations analysées par Guy Mercadier dans son étude d'*Automoribundia*⁵ que Gómez de la Serna publie en 1948. Pour témoigner de cette volonté artistique il utilise à plusieurs reprises le motif du photographe dans ses microrécits et en fera une gageure esthétique dans l'article « *Los fotógrafos nuevos* ». Il montre tout son intérêt dans la révélation de l'entière vérité de l'existence face à celle galvaudée de l'apparence. D'après lui le photographe permet de révéler une dichotomie :

*El fotógrafo vuelve por sus fueros de artista [...] trabaja como un observador de especie compleja, entre naturalista, literato y pintor de momentos excepcionales*⁶.

- 8 Ce portrait du photographe sied comme un gant à Ramón Gómez de la Serna, assurément littéraire, grand observateur de la société et à ses heures, artiste plasticien, tout cela crée une polyphonie textuelle qui trouve écho dans l'iconographie illustratrice du photographe Chema Madoz.
- 9 Ce dernier emprunte-t-il alors le chemin de l'illustrateur ou du créateur iconique ? Il conviendra tout d'abord d'asseoir les outils analytiques propres aux textes de Ramón Gómez de la Serna face à ses propres illustrations, avant, dans un temps distinct, d'élaborer des pistes de réflexions sur la sublimation photographique d'une infime partie de son œuvre.

La fiction ramonienne paratextuelle, un trompe-l'œil assumé ?

- 10 L'écriture ramonienne est éclectique : articles de journaux, biographies, pièces de théâtre, romans, nouvelles, microrécits et recueils d'aphorismes. L'ensemble de son œuvre a été soumis à des collaborations artistiques d'illustrateurs dont les plus connus sont Bagaría, Julio Antonio et Salvador Bartolozzi. Il convient désormais d'aborder la conception esthétique des microrécits et aphorismes, et spécifiquement des *Greguerías*, au sujet de leur portée intermédiaire texte-image.
- 11 Ces aphorismes métaphoriques et humoristiques que Gómez de la Serna a cultivés tout au long de sa vie à partir de 1910, font grandement partie de la minifiction littéraire hispanique. Ils incarnent pratiquement un genre littéraire à eux seuls, pratiquement en effet car ce qui définit en partie un genre littéraire est sa propension à être suivi par plusieurs auteurs, or ces compositions sont restées dans le giron de Gómez de la Serna qui lui-même, d'ailleurs, est présenté par les critiques comme une *generación unipersonal*⁷.
- 12 À la lumière des recherches actuelles sur la minifiction littéraire, nous pouvons évoquer les remarquables études de Denis Vigneron⁸ ou Luis López Molina⁹, il nous est possible aujourd'hui de discriminer deux types de microtextes : la *greguería* et le microrécit : des genres proches mais indépendants. Sur ce point, et dans une perspective conceptuelle et terminologique, nous rejoignons Irene Andres-Suárez :

La minificción recubre un área más vasta que la del microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La minificción, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario – casi todos son descriptivos –, el poema en prosa o la estampa)¹⁰.

- 13 Ainsi, en ce sens, les *greguerías*, si elles sont bien un exemple d'écriture minifictionnelle, ne sont pas des microrécits puisque dans la majorité des cas la narrativité leur fait défaut. L'expression picturale des illustrations des *greguerías* joue-t-elle alors le rôle de complément narratif aux aphorismes ramoniens ? Si nous y réfléchissons bien, le fait que notre auteur ait pu envisager cette modalité de dialogue entre texte et image ne doit pas nous surprendre. En effet, il était un graphomane reconnu, dessinant sur le coin d'une table du café Pombo et tirant le portrait de ses amis artistes avant-gardistes.
- 14 Constamment, Ramón Gómez de la Serna rend compte de sa condition de littérateur-dessinateur, dont la graphomanie s'exprime tout au long de son œuvre comme dans *Golleries* en 1926 d'inspiration goyesque ou bien de façon plus surprenante dans des ouvrages se voulant intimistes comme la pseudo-autobiographie, *Automoribundia*. De la graphomanie textuelle à la graphomanie picturale, il n'y a qu'un pas, franchi allègrement par Gómez de la Serna. Par exemple dans l'avertissement préliminaire de *Trampantojos* il est question pour lui de préciser qu'il agit avec la volonté d'une *expression graphique* mais dont l'*exécution* n'est pas artistique :

Con los Trampantojos aparecen, por primera vez en volumen, unas greguerías ilustradas, lo cual no quiere decir que posean mayor cultura o sean más ilustres que las publicadas por mí en otros libros, sino que están aclaradas por dibujos de mi pluma, dibujos legítimos, como todos los de este tomo, estén firmados o no con una R, y que, naturalmente, no se proponen hacer la competencia a los artistas profesionales¹¹.

- 15 Publié en 1947, à Buenos Aires, *Trampantojos* est un des livres les plus originaux de Ramón Gómez de la Serna, et c'est peu dire lorsque l'on connaît précisément le manque de conventionnalisme de l'auteur. Dès le titre *Trampantojos* – *Trompe-l'œil* (précisons ici qu'il n'existe pas de traduction française de cet ouvrage), il est fait allusion au caractère illusoire et équivoque du contenu du livre. Ce contenu justement fait paraître les premières *greguerías* illustrées par Gómez de la Serna. La réédition de 2002 fait le choix judicieux d'exposer son autoportrait photographique accompagné d'une nébuleuse de dessins qu'il a exécuté à la manière des silhouettes monogrammes de son ami illustrateur Julio Antonio.

- 16 Il associe à cet autoportrait, à la fin du livre, sa brève biographie écrite sans aucun doute par lui-même sur le rabat de la quatrième de couverture. Par conséquent, jusqu'à sa propre personne, Gómez de la Serna a ce souci permanent de susciter l'analogie scriptopicturale chez le lecteur. Sa préoccupation est de rendre le lecteur actif afin que le texte et l'image soient des révélateurs de sens, non pas dans un schéma classique de réalisme littéraire, mais en passant par des procédés moins conventionnels aiguisant la curiosité et la lucidité du lecteur comme avec le concept du trompe-l'œil. La promesse du titre *Trampantojos* est de rendre textuellement ce qui s'emploie essentiellement en arts plastiques. Arrêtons-nous un instant sur une définition du trompe-l'œil :

Procédé de représentation visant à créer, par divers artifices, l'illusion de la réalité (relief, matière, perspective) ; art d'exécuter des peintures, des décors selon ce procédé¹².

- 17 Quel est l'objectif de *Trampantojos* ? Signifier le réel par le trompe-l'œil au travers d'un code de l'illusion à la fois scriptural et pictural ? Pascale Peyraga nous éclaire sur une reconnaissance remettant en cause la définition précédente, des aspects non-visuels du trompe-l'œil :

Évoquer le trompe-l'œil « en langue et en discours », solliciter de façon systématique la réaction du lecteur ou du spectateur pour dégager les traits saillants du trompe-l'œil en révèle la nature fluctuante. De fait, définir le trompe-l'œil conduit tout autant vers l'analyse d'un « effet trompe-l'œil » que vers la description d'un objet fini. La distinction d'ordre phénoménologique par laquelle Pierre Charpentrat définit le trompe-l'œil face à la mimesis, nous ramène vers la dimension sensorielle du trompe-l'œil, qui tend à dépasser le seul sens visuel¹³.

- 18 La question est posée : si nous dépassons la conception uniquement iconographique du trompe-l'œil lorsque nous abordons l'ouvrage *Trampantojos* doit-on s'attendre au travers des illustrations ramoniennes à la résurgence de cette modalité artificielle ? Ou bien doit-on se concentrer sur les éléments textuels dont l'évocation imagée se centre sur cette même modalité du trompe-l'œil ? Il faut donc déterminer *a priori* quelles sont les *greguerías ilustradas* en

trompe-l'œil ? Contenues dans l'édition de 1947 de *Trampantojos* et également dans l'appendice n° 2 du tome VII des *Œuvres complètes*, elles sont au nombre de 200 pour autant d'auto-illustrations. Au moins de façon pragmatique et numéraire l'union entre texte et image est parfaite, et parallèlement certains couples, par leur nature littéraire et graphique sont susceptibles d'être dans la cible de l'effet de trompe-l'œil. Au niveau thématique, les dessins contenus dans cet appendice sont un inventaire exhaustif des espaces sociaux urbains du premier tiers du xx^e siècle : les cafés, la mode féminine, les cinémas, le théâtre, le music-hall, les restaurants, les véhicules de toute sorte, les individus caractérisés par leur métier, les groupes de personnes dans la rue, les objets du quotidien et les innovations technologiques toujours très valorisées par Gómez de la Serna.

- 19 Nous envisageons alors ici les cinq aphorismes les plus explicites invoquant le simulacre narratif et iconique :

*En las nubes aparece muchas veces la Victoria de Samotracia como estatua y quilla de un barco en los mares celestes*¹⁴.

Figure 1 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*

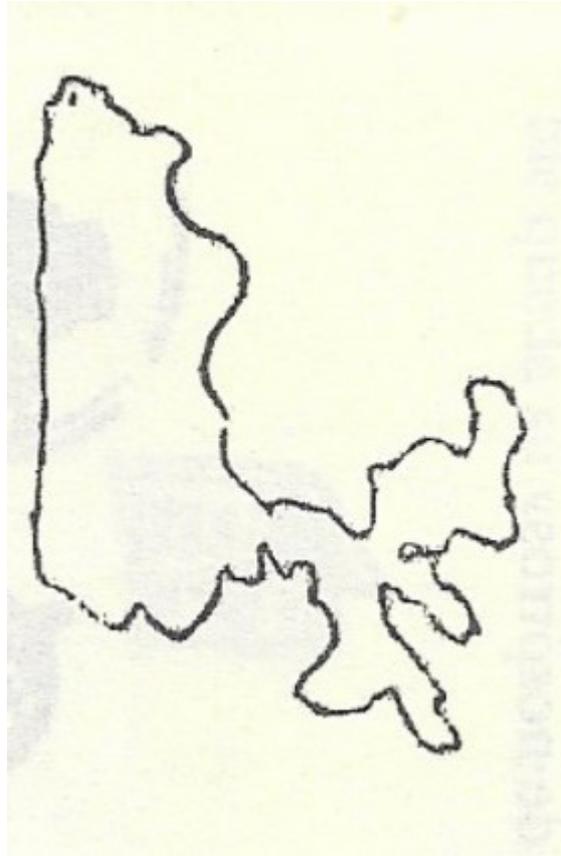


Figure 1 bis : La Victoire de Samothrace, musée du Louvre



- 20 La citation est précise : une statue des plus connues au monde, se trouvant au Louvre, et à laquelle Gómez de la Serna fait aussi référence dans *Museo de Reproducciones*. Ce livre, à l'accent très ekphrasique comme le suggère Michael Riffaterre dans son article « L'illusion d'ekphrasis¹⁵ » est une nouvelle dans laquelle les statues sont décontextualisées pour les intégrer dans une narration iconique. L'adjectif *celestes* attribue à l'illustration la fonction éthérée du nuage dans lequel il est possible de voir toute sorte de forme, changeante à volonté, et pourquoi pas une statue qui devient la proue d'un navire.

Los dobles cuadros del hombre antes y después de haber usado el específico contra la calvicie, tienen carácter de ultratumba¹⁶.

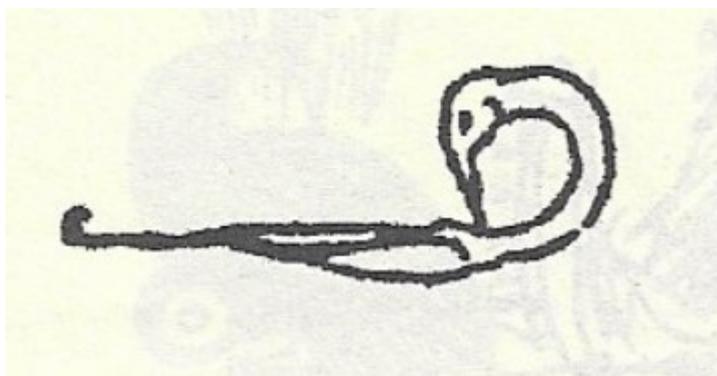
Figure 2 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 21 Laurie-Anne Laget nous signale que l'expression *específico contra la calvicie* est aussi mentionnée dans *Total de greguerías* publié en 1955¹⁷, où là il n'est plus question d'un tableau dont les personnages viennent d'outre-tombe, mais du pouvoir des *Greguerías* de rajeunir le lecteur : *Les Greguerías rejuvenecen como si fueran un específico contra el pelo blanco y la calvicie*. Une promesse bien alléchante... Ramón Gómez de la Serna nous invite à comparer l'avant et l'après application du produit dans un diptyque illustratif : à gauche l'homme est chauve et sa bouteille est vide, à droite le même homme, nous le supposons, a retrouvé une pilosité décente et sa bouteille est pleine. Supercherie du trompe-l'œil par le jeu des sept différences ou réalité scientifique subjective ? La réponse semble être d'un autre monde si l'on s'en tient à l'expression finale *carácter de ultratumba*.

Siguiendo la formación espontánea de cifras en que incurre la naturaleza, después de ver cómo la serpiente hace la L encontramos en la silueta del marabú cuando se rasca en el pecho con el pico la verdadera figura del número 9¹⁸.

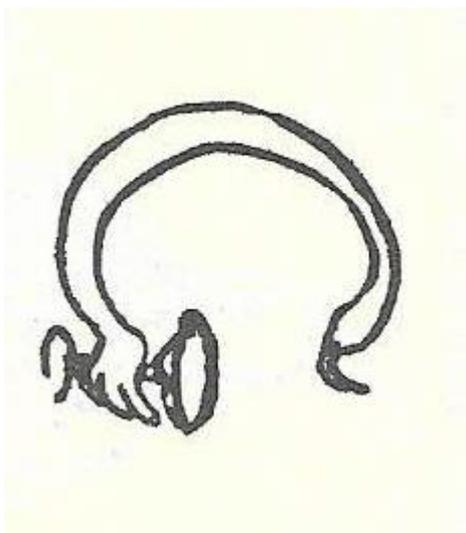
Figure 3 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 22 L'illustration de ce troisième exemple est au premier sens un trompe-l'œil issu du bestiaire ramonien. Ici il s'agit à la fois du serpent formant un L mais dont nous n'avons pas l'illustration correspondante et d'un échassier marabout, espèce d'oiseau africain migrateur, qui une fois recourbé donne à penser à un trope d'une incarnation du chiffre neuf.

Cuando la C tiene en la mano la copa de beber se convierte en G¹⁹.

Figure 4 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 23 Cette fois Gómez de la Serna joue du trompe-l'œil avec un élément littéraire – la lettre C – pour laquelle il conçoit une métamorphose dont le vecteur est la coupe de champagne, c'est-à-dire l'alcool qui,

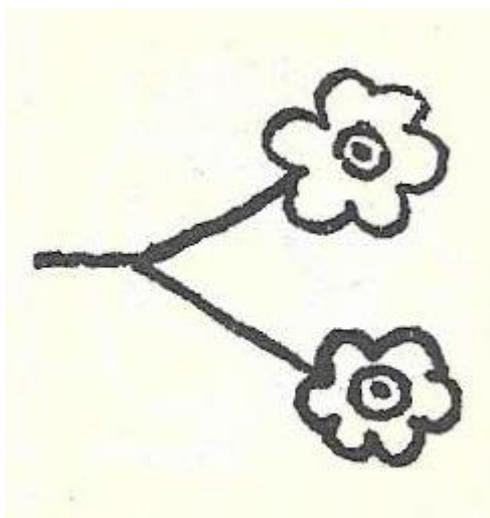
nous le savons, modifie la perception de la réalité en cas d'immodération. Cette *greguería* est intéressante à plus d'un titre car elle met en lumière la condition de la graphie comme composante tantôt textuelle tantôt iconographique. Gómez de la Serna réussit à cet endroit une finalité d'hybridation texte-image ainsi que le présente Florence Godeau :

Le récit ne s'inscrit pas dans une histoire supposée pure et autonome du médium mais, tout au contraire, vient croiser les arts plastiques, participant ainsi à l'hybridation généralisée des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de production à travers la porosité des pratiques artistiques²⁰.

Dernier exemple :

*Las flores siamesas se quejan de que nadie les dé importancia ni las fotografíen los fotógrafos*²¹.

Figure 5 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



24 Si notre premier regard se porte sur chacune des fleurs « siamoises » comment ne pas se demander si, en miroir, elles ne nous observent pas également avec leurs yeux écarquillés ? Par métonymie chacun d'entre eux représente l'orifice de l'obturateur du photographe qui observe le monde sans que le monde ne l'observe lui.

- 25 Par cette *greguería ilustrada* la transition est toute trouvée vers le motif du photographe et de la photographie dans un contexte d'intermédialité ramonienne. Toutefois avant de nous pencher sur l'édition contemporaine des *Nuevas Greguerías* illustrées par Chema Madoz, il apparaît nécessaire de conclure partiellement sur le dessin ramonien. En effet de façon assez binaire, à l'observation et à la lecture des *greguerías ilustradas*, l'opinion de Mariano Sánchez de Palacios résume la portée des dessins par l'auto-illustration²². Il considère que les artistes du « crayon » de la génération moderniste espagnole cherchent dans leurs dessins une attention particulière de l'imperfection, soit de manière préméditée, soit par manque de technique et de connaissance artistique. Selon lui, ces dessinateurs-auteurs, que j'appellerai « dessinauteurs », par néologisme en hommage à Ramón Gómez de la Serna, prétendent atteindre la *vis comica*, la *gracia ibérica*, au moyen d'une expression plastique grotesque en sortant des canons et règles établis du dessin académique.

La photographie métadiégétique du trompe-l'œil ramonien contemporain

- 26 Et justement, pour s'en échapper Ramón Gómez de la Serna explore la voie de la photographie en compagnie du madrilène Alfonso Sánchez Portela dans la section « Ángulos de Madrid » publié dans le journal *Luz* entre 1932 et 1933²³. L'objectif est de capturer les images d'un Madrid inhabituel par Alfonso et de montrer la profonde sensibilité de Ramón pour l'iconographie dans l'application transgressive de la trahison et de la distorsion littéraire de l'image.
- 27 Paradoxalement, la photographie qui se veut être la plupart du temps une représentation des plus fidèles de ce qui nous entoure, établit donc une porte de sortie du carcan créateur selon ce qu'Albert Piette nomme dans un de ses essais le mode mineur de la réalité²⁴. Jean Rémy introduit ce concept en faisant écho à certains principes ramoniens tel que « l'humorisme » :

La question du statut réflexif du sujet constitue le fondement de l'approche du mode mineur de la réalité. L'idée-force est la suivante :

le sujet n'est pas un être sous influence, parfait dans son adéquation au réel social ou dans son rejet. La réflexivité, qui suppose un jeu plus subtil, n'implique pas d'abord un acte intellectuel mais un sentiment d'existence, permettant de faire de l'humour, de tourner en dérision, et en même temps de s'impliquer sérieusement dans ce qui se passe. [...] Vu son caractère spécifique le mode mineur de la réalité ne se donne que de manière fugace et souvent non verbale. La photographie apparaît alors comme un outil privilégié de recueil d'informations, dans la mesure où elle permet de fixer l'éphémère²⁵.

- 28 Les *Greguerías* par leur fugacité et le caractère non verbal des illustrations qu'elles engendrent, répondent favorablement au cahier des charges du mode mineur de la réalité. La question essentielle est celle de la délimitation entre la fonction réaliste de la photographie et sa fonction interprétative de nature purement esthétique. Jean-Claude Chirollet confirme la puissance interprétative de la photographie, notamment en regard des tableaux de peinture, et cite à ce propos Théophile Gautier :

Lorsqu'il s'agit de peinture, la photographie [...] se fait artiste, et interprète à sa manière la toile exposée devant son objectif. [...] Elle efface, elle estompe, elle assourdit et met en relief avec un art dont on ne la juge pas capable²⁶.

- 29 Il faut songer que la réalité surgit des *greguerías* par leur propre histoire et l'évocation implicite d'un substrat possédant une relation originelle aux images et maintenue grâce au jeu intermédiaire de l'auto-illustration. L'emploi de la photographie n'est pas à omettre toutefois si nous prenons en considération l'étude de Guy Mercadier au sujet d'*Automoribundia* et ses « 52 photos réparties en 28 planches hors texte, groupées deux à deux recto-verso et disséminées dans le texte²⁷ ». Marque de reconnaissance, témoignages de ses activités publiques, compagnie féminine... la photographie passionne Ramón Gómez de la Serna, Guy Mercadier commente :

Ramón consacre justement le chapitre XCV de *Automoribundia* à cet art qui ne pouvait manquer de le fasciner : à la fois « document » puisqu'il fixe un instant dont on ne saurait douter qu'il a existé, et invention, dans la complicité magique qui lie opérateur et sujet, d'une identité souvent méconnaissable²⁸.

- 30 Malgré les 62 ans qui séparent la publication des premières *greguerías ilustradas* et les *Nuevas Greguerías* illustrées par les photographies de Chema Madoz, « la complicité magique » entre les textes posthumes et la virtuosité photographique des deux Madrilènes éclate au grand jour. Laurie-Anne Laget, à l'origine du projet de publication de *greguerías* inédites en est le témoin dans son prologue « Hacer evidente lo insólito » :

Tanto Chema Madoz como Ramón Gómez de la Serna quieren sorprender a su espectador o lector y se complacen en distorsionar lo real, pero haciendo siempre hincapié en las relaciones inéditas que elaboran sus respectivos universos creadores. [...] En palabras de Ramón Gómez de la Serna, “es una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior”. Esa congruencia última entre las palabras y las cosas es la raíz del efecto poético de la greguería, que también se podría aplicar a la obra fotográfica de Chema Madoz²⁹.

- 31 *Nuevas Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna et Chema Madoz voit le jour à Madrid en 2009, le livre se compose de 15 photographies et 428 *greguerías*. Ces dernières n'étaient pas destinées à être éditées mais la perspicace recherche de Laurie-Anne Laget à l'université de Pittsburgh, propriétaire des derniers manuscrits de l'auteur, a rendu possible la découverte auprès du grand public de ces créations aphoristiques compilées durant les années 1950 et 1960. Ramón Gómez de la Serna décède en 1963.
- 32 L'association des photographies de Chema Madoz participe à la conception esthétique intermédiaire de l'écrivain. De fait le travail artistique du photographe est considéré ici comme une poésie visuelle métaphorique. Les 15 créations photographiques impressionnent par la puissance interprétative du noir et blanc. André Malraux établit le fait que par leur qualité achrome, elles traduisent beaucoup plus adéquatement l'irréel esthétique³⁰ d'objets du quotidien assemblés en *disparates* visuels. C'est-à-dire en figures étranges et extravagantes réparties de manière irrégulière. Par ailleurs la plupart ne sont pas des illustrations au sens strict d'une *greguería* en particulier, sinon l'assemblage de plusieurs évocations d'images par le texte. Les procédés photographiques de Chema Madoz d'éclairage

naturel ou artificiel relèvent d'une mise en œuvre photo-artistique et requièrent un talent interprétatif de la part du photographe³¹.

33 Concernant le traitement narratif de l'image dans *Nuevas Greguerías*, nous reprenons la tripartition que Gérard Genette utilise dans *Figures III* entre diégèse, récit et narration³². Au sujet de cette forme très particulière de récit que sont les *greguerías* nous parlons d'images textualisées. Les photographies de Madoz sont des représentations sensibles et non pas une narration iconique. Le niveau du signifié du texte de Gómez de la Serna est considéré comme niveau diégétique, c'est la *greguería*. Le paysage des compositions photographiques d'objets de Madoz, parfois figuré par un effet trompe-l'œil intervient à un niveau métadiégétique. Il remet en cause l'image-récit et permet le transit d'un niveau narratif à un autre, comme si nous sautions d'une *greguería* à une autre.

34 Quel meilleur exemple pourrions-nous tirer de *Nuevas Greguerías* que celui de l'occurrence du champ lexical photographique ? Nous dénombrons 6 aphorismes concernés :

La trompeta fotografía a quien mira. (p. 41)

Se hacían cosquillas fotográficas. Eran sensibles a la instantánea. (p. 88)

Los demás nos ven como las máquinas fotográficas: al revés. (p. 98)

Le quedaba en las gafas el recuerdo de las cosas vistas. Era un fotógrafo (p. 123)

El fotógrafo tiene el ojo que retiene lo que ve. (p. 129)

Está prohibido hacer fotografías con el ombligo. (p. 146)

35 Le dénominateur commun est la sensibilité du regard du photographe. Les verbes : *mira / ven / vistas / ve* et les substantifs : *la instantánea / máquinas / gafas / ojo / ombligo* se réfèrent au sens même de la vue ou aux artifices (*máquinas / gafas*) qui permettent d'atteindre cette sensibilité visuelle. L'illustration photographique de

la page 37 fait sens avec la *greguería* de la page 123 : « *Le quedaba en las gafas el recuerdo de las cosas vistas. Era un fotógrafo* ».

- 36 Dans la composition les lunettes sont en position haute en contre-plongée, la chaîne qui relie les deux branches comporte 37 maillons, positionnés intégralement derrière les lunettes. Symboliquement ces maillons attachent le regard présent vers le passé en arrière, vers un souvenir imparfait, comme un chiffre impair, des choses vues. À l'inverse la *greguería* p. 146 « *Está prohibido hacer fotografías con el ombligo* » évoque la paradoxale et là aussi symbolique cécité du photographe égocentré. L'assimilation du motif du nombril et de l'œil est attestée. De manière prosaïque, en botanique, les deux termes sont synonymes pour désigner sur un fruit la cavité opposée à la queue. Dans un cadre plus pictural l'historien d'art Daniel Arasse remarque dans le nombril du *Saint-Sébastien* d'Antonello de Messine la forme inattendue d'un œil, il présente cela comme un détail de la confrontation entre le « voir » et le « savoir »³³. Rapporté au message de notre *greguería*, Gómez de la Serna signifie que chez certains photographes il y a tromperie : la réalité est obscurcie par divers artifices. Pour autant le thème de la tromperie est très important dans son œuvre. Il régit même pour partie sa lecture, par l'intermédiaire de la fragmentation du récit.
- 37 Chema Madoz participe également à cette fragmentation par le martelage des quinze photographies en noir et blanc de *Nuevas Greguerías*, interrompant la lecture et occupant entièrement l'espace de la page, voire de la double page puisqu'en face de chaque photographie se trouve une page blanche. Par ailleurs, en observant la tranche du livre, nous apercevons les 15 folios marqués au fer rouge et qui symbolisent la frontière entre la fin de l'expression photographique et le retour à l'expression littéraire. Ces interruptions photographiques, comme autant de respirations iconiques dans le flot ininterrompu du voyage ramonien, peuvent-elles être comprises comme des leurres à la limite des trompe-l'œil par un niveau de représentation fictif, que l'on fait assimiler au réel ?
- 38 La photographie de la page 53, sans doute la plus connue car reprise en couverture, par son degré de composition, répond affirmativement à cette interrogation.

- 39 « De la pipa salen medias de humo » – (De la pipe s'extirpent des bas de fumée) : cette fois la photographie est bien en adéquation avec un référent textuel contenu dans le livre. Cet exemple est repris par Laurie-Anne Laget dans le prologue :

Son dos lecturas originales y complementarias de una misma sugerencia visual. El artista y el escritor, cada uno con su lenguaje – los juegos de formas, luces y materias, en el caso de Chema Madoz ; los efectos creados por las sonoridades y la construcción de la frase que sigue el movimiento del humo al elaborar la metáfora de las medias femeninas, en la greguería de Ramón, nos muestran unos objetos cotidianos y siempre reconocibles que, sin embargo, se hallan transformados por la mirada creadora en imágenes dobles que, como sugería Gaston Bachelard, quieren cambiar y renovar la percepción de las cosas³⁴.

- 40 Un jeu d'aller-retour entre *Trampantojos* et *Nuevas Greguerías* nous permet de conjecturer sur la contamination d'éléments métaphoriques entre Madoz et Gómez de la Serna lorsque nous percevons le lien entre le nuage du premier exemple pris précédemment dans les *greguerías ilustradas* et la fumée de la pipe de la photographie de Madoz. Dans les deux cas la consistance de l'élément vaporeux n'est plus ce qu'il est et est sublimé dans la métaphore. La confusion entre réel et imaginaire est donc bien prégnante.
- 41 Enfin un dernier exemple conforte cette position de trompe-l'œil comme caractéristique esthétique ramonienne passée à la postérité. La photographie de la page 125 résume l'importance de la thématique picturale chez Gómez de la Serna, qui s'il ne peignait pas ou très peu, possédait dans son bureau de la tour de la rue Velázquez à Madrid, un *estampario*, des murs d'images, qui influençait grandement son écriture. De plus, le pinceau, sujet central de cette photographie est un motif récurrent dans son œuvre minifictionnelle. Je ne résiste pas à l'idée de vous lire cette *greguería* de la page 145 : « *Los pinceles hacen cosquillas a los cuadros.* » « *El pincel de Leonardo hizo sonreír a la Gioconda para toda la eternidad.* »
- 42 De chaque côté du pinceau une palette de peintre prend place, elles sont rigoureusement symétriques. Chacun de nous voit ainsi deux palettes symétriques réunies pas un pinceau, d'autres y verront la

représentation d'un papillon. La confusion entre réel et imaginaire joue donc avec le lecteur spectateur grâce à un leurre paratextuel dont le support de tromperie est comparable là aussi à un trompe-l'œil. Finalement nous citerons à nouveau Laurie-Anne Laget qui dans *Les Relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIX^e-XX^e siècles* avance l'idée d'une analogie créatrice chez Gómez de la Serna ce qui implique que les *greguerías* sont bien des formes d'expressions littéraires hybrides, disséquées en outre par Gennaro Schiano³⁵. Elles sont amenées à partager iconographiquement l'espace du livre :

Cet effet du texte greguerístico sur le lecteur est garanti par la recherche d'une certaine cohérence, de ce que l'on pourrait appeler avec Breton de la logique analogique. On en revient à l'idée d'un ordre poétique, présent en filigrane du texte. Ce dernier rejoint ainsi le cliché, qu'il ne prétend pas exactement rénover, mais sur lequel il s'appuie plutôt pour présenter à son public un regard décalé sous des traits évidents³⁶.

- 43 En fin de compte, c'est bien là tout le labeur de Chema Madoz de prétendre à une réécriture iconique des aphorismes ramoniens dans des compositions décalées mais aux composantes évidentes du quotidien. Désormais au terme du cheminement intermédiaire qui nous a conduits des trompe-l'œil scriptopicturaux aux photographies de Chema Madoz, sous l'égide d'un auteur aussi fantasque que pointilleux, schématisons pour ces deux cas précis (*Trampantojos* et *Nuevas Greguerías*) les relations interprétatives entre les mots et les images, d'après l'arborescence d'Áron Kibédi Varga³⁷ :
- 44 Les deux œuvres ont été étudiées selon un point de vue scientifique qui place leur expression littéraire et picturale au niveau d'objet. *Trampantojos* aborde la problématique selon les relations primaires de simultanéité du texte et de l'image, individualisée par chaque *greguería* qui forme un tout narratif minifictionnel à la disposition séparée. La fragmentation ainsi obtenue donne naissance à un réseau de références. En revanche *Nuevas Greguerías* se place dans un type de relations secondaires puisque les photos n'apparaissent pas en même temps que le texte, il existe donc une succession déséquilibrée de *greguerías* et de photographies. Les mots sont toujours antéposés aux images. Varga précise :

Estas series secundarias pueden convertirse en objeto del estudio comparado, lo cual nos hace darnos cuenta del hecho de que las ilustraciones y la écfrasis – de hecho todas las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas – no son más que diferentes modos de interpretación. El intérprete nunca es un traductor exacto ; selecciona y juzga³⁸.

- 45 Par conséquent *Nuevas Greguerías* de Chema Madoz, malgré le caractère inédit du texte, demeure un espace de réception et de sélection d'une œuvre ramonienne référence à interpréter. La disposition du texte et des auto-illustrations de *Trampantojos* crée un système référentiel multiple. Ce système contient une modalité d'expression, certes, assez discrète comme un clin d'œil, mais nous l'avons identifié aujourd'hui, c'est le trompe-l'œil !

NOTES

1 GUTTIÉREZ SOLANA, José, *La España negra*, Madrid, Comares, 2000, p. 452. Voir le tableau de José GUTIÉRREZ SOLANA, *La Tertulia del Café Pombo*, 1920, huile sur toile, 161,5 x 211,5 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía.

Traduction : « Au centre se tient notre cher ami Ramón Gómez de la Serna, le plus singulier et original écrivain de cette nouvelle génération. Il est debout, en position d'orateur ; robuste, expansif et jovial, quelque peu volumineux, mais moins de ce que l'on voudrait en voir, afin d'achever sa grande similitude avec un Stendhal espagnol ou un Balzac d'une époque moderne et moins rhétorique. »

N.B. : Toutes les traductions de l'article sont de l'auteur.

2 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías/Brouhahas*, éd. LAGET, Laurie-Anne, trad. LAGET, Laurie-Anne, Paris, Classiques Garnier, 2019.

3 RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *El microrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo in La Era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 98.

Traduction : « En effet, *gollerías, disparates, caprichos, trampantojos, fantasmagorías...* désignent un type de microtexte, presque toujours narratif, qui propose un regard inédit et humoristique à propos de quelque aspect, voulu ou non, de l'expérience humaine depuis un angle qui ne nous

est pas familier et souvent critique avec la vérité officielle. Un microtexte dont l'humorisme et l'apparente légèreté reposent sur un magma de tristesse, de sérieux, d'interrogation anxieuse sur le monde. »

4 PATEA, Viorica, *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

5 MERCADIER, Guy, « Images et autres alentours dans *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna », in *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, CERHIUS, 1991, p. 233-243.

6 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Los fotógrafos nuevos », in *París, Valencia*, Pre-Textos, 1986, p. 161-162.

Traduction : « Le photographe revient toujours à ses privilèges d'artiste [...] il travaille tel un observateur d'espèce complexe, entre naturaliste, écrivain et peintre d'instant exceptionnels. »

7 FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna » in BONET, Juan Manuel *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Ed. Museo Municipal, vol. 1, 1988.

8 VIGNERON, Denis, « Des métaphores ortégiennes de Ramón Gómez de la Serna aux peintures hyperréalistes de Gerardo Pita », *Líneas* [En ligne], n° 2, décembre 2012, *Trompe-l'œil et vérité*, mis à jour le : 10/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/646>. [Consulté le 02/09/2019].

9 GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Disparates y otros caprichos*, Edición Luis López Molina. Palencia, Menoscuarto, 2005.

10 ANDRES-SUÁREZ Irene, *El Microrrelato español : una estética de la elipsis*, Madrid, Menoscuarto, 2010, p. 20-21.

Traduction : « La minifiction recouvre un champ plus vaste que le micro-récit, qui se réfère à un type de texte bref sujet à un schéma narratif. La minifiction, en revanche, est une supercatégorie littéraire polygénérique (un hyperonyme), qui réunit les microtextes littéraires fictionnels en prose, aussi bien narratifs (le microrécit, assurément, mais aussi les autres manifestations de microtextualité narrative, comme la fable moderne, la parabole, l'anecdote, la scène ou le cas par exemple) que non narratifs (le bestiaire – ils sont presque tous descriptifs –, le poème en prose ou l'estampe). »

11 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Advertencia preliminar » *Caprichos* (1925) in *Obras completas VII, Ramonismo V. Caprichos-Golleries-Trampantojos* (1923-1956), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 881.

Traduction : « Avec *Trampantojos* sont publiées, pour la première fois en volume, quelques *greguerías ilustradas*, terme qui ne prétend pas qu'elles possèdent une plus grande culture ou qu'elles soient plus illustres que celles que j'ai publiées dans d'autres livres, mais qu'elles sont simplement éclairées des dessins de ma plume, des dessins légitimes, comme tout ceux de ce tome, signés ou non d'un R, et qui, naturellement, ne sont pas là pour concurrencer les artistes professionnels. »

12 « Trompe-l'œil », *Trésor de la langue française informatisé*, [http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l %27oeil](http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l%27oeil). [Consulté le 28/08/2019].

13 PEYRAGA, Pascal, « Avant-Propos », *Líneas*, n° 2, décembre 2012, *Trompe-l'œil et Vérité*, mis à jour le 11/08/2014. <http://revues.univ-pau.fr/lineas/454>. [Consulté le 12/09/2019].

14 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1157.

15 RIFFATERRE, Michael, « L'illusion d'ekphrasis » in *La Pensée de l'image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses universitaires de Vincennes, *L'Imaginaire du Texte*, 1994, p. 211-229.

16 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 158.

17 LAGET, Laurie-Anne, *La Fabrique de l'écrivain. Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 166.

18 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1162.

19 *Ibid.* p. 1158.

20 GODEAU Florence, *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au xx^e siècle : des fables en marge des tableaux*, Paris, Les cahiers de Marge, Éditions Kimé, p. 291.

21 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1152.

22 SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Los Dibujantes de España*, Madrid, Ed. Nuestra Raza, 1935.

23 FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, « Ángulos de Madrid (1932-1934) : la colaboración artística de Ramón Gómez de la Serna y el fotógrafo Alfonso Sánchez Portela » in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 37, n° 1, Madrid, 2012, p. 85-116.

24 PIETTE, Albet, *Le Mode mineur de la réalité : paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain, BCILL, 1992.

25 *Ibid.*, préface, p. 7.

26 CHIROLLET Jean-Claude, « Les interprétations photographiques » (chapitre 6), in SOULAGES, François (dir.), *Interprétation & art. Risque & nécessité*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 75-92. Citation de GAUTIER Théophile, « L'œuvre de Paul Delaroche photographié », in revue *L'Artiste*, Paris, 7 mars 1858, p. 153-155.

27 MERCADIER, Guy, *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, op. cit. p. 233-243.

28 *Idem*.

29 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADDOZ Chema, préface de Laurie-Anne LAGET, *Nuevas Greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009, p. 15-16.

Traduction : « Chema Madoz tout comme Ramón Gómez de la Serna veulent surprendre leur spectateur ou lecteur et se complaisent à déformer le réel, mais toujours en mettant l'accent sur les relations inédites qu'ils élaborent dans leurs univers créateurs respectifs. [...] Selon les propres mots de Ramón Gómez de la Serna, « c'est une libération par l'incongruité qui va conduire vers une cohérence de matières obtenue à un niveau supérieur ». Cette cohérence ultime entre les mots et les choses est à la racine de l'effet poétique de la *greguería*, qui pourrait également s'appliquer à l'œuvre photographique de Chema Madoz. »

30 MALRAUX, André, *Les Voix du silence. 1 Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

31 Voir le reportage : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/greguerias-ilustradas-fotografo-chema-madoz/628548/> [Consulté le 12/09/2019].

32 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Points Essais, 2019, p. 187.

33 ARASSE, Daniel, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », in *Le Corps et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1983, p. 127.

34 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADDOZ, Chema, préface de Laurie-Anne LAGET, op. cit., p. 14.

Traduction : « Ce sont deux lectures originales et complémentaires d'une même suggestion visuelle. L'artiste et l'écrivain, chacun avec son langage – les jeux de forme, lumières et matières, dans le cas de Chema Madoz ; les effets créés par les sonorités et la construction de la phrase qui suit le mouvement de la fumée tout en élaborant la métaphore des bas féminins, dans la *greguería* de Ramón – nous montrent des objets du quotidien,

toujours reconnaissables, qui néanmoins, se retrouvent transformés par le regard créateur en doubles images qui, comme le suggérait Gaston Bachelard, veulent changer et renouveler la perception des choses. »

35 SCHIANO, Genarro, « Un género de tres cabezas. La greguería tra prosa, poesía e poema in prosa », in *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, n° 17, 2014, p. 165-179.

36 LAGET, Laurie-Anne, « Entre humour et cliché, le fonctionnement textuel de la *greguería* ramonienne » in *Les Relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIX^e-XX^e siècles*, études réunies par Carole FILLIÈRE et Laurie-Anne LAGET, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 125-143.

37 Voir la figure I dans l'article de KIBÉDI VARGA, Áron, « *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen* », in MONEGAL, Antonio, *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 126.

38 *Idem.* Traduction : « Ces séries secondaires peuvent devenir un objet d'étude comparée, ce qui nous rend compte du fait que les illustrations et l'*ekphrasis* – et donc toutes les manifestations de relations secondaires consécutives – ne sont que différents modes d'interprétation. L'interprète n'est jamais un traducteur exact, il sélectionne et juge. »

AUTHOR

Julien Strignano

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

La réception de *Don Quichotte* en Bulgarie : les illustrations de Svetlin Vassilev auprès des éditions Milan Jeunesse

Hajar Khaloui

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.180

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Cet article se propose d'étudier la réception de *Don Quichotte de la Manche* dans un contexte bulgare à travers les représentations iconographiques contemporaines de Svetlin Vassilev, qui illustrent l'album jeunesse des éditions Milan. En s'appuyant sur les théories structuralistes, psychanalytiques et postmodernes, nous démontrons la nature des rapports entre l'œuvre original, l'adaptation et les illustrations bulgares et l'influence qui se présente à l'un vis-à-vis de l'autre.

English

The aim of this article is to study the reception, in Bulgaria, of Don Quixote of La Mancha with Svetlin Vassilev's contemporary iconographic illustrations for the youth album of the Milan editions. Based on structuralist, psychoanalytical and postmodern theories, we examine the nature of the relationship between the original work (novel), this adaptation with its Bulgarian illustrations, and the influence they have on each other.

INDEX

Mots-clés

Vassilev (Svetlin), hybridation, ancrage, relais, déterritorialisation, intermédialité

Keywords

Vassilev (Svetlin), hybridization, anchorage, relay, deterritorialization, intermediality

OUTLINE

Svetlin Vassilev : un artiste cosmopolite
Les éditions Milan Jeunesse
Entre relais et ancrage
Regards croisés : le tableau miroir
Éléments culturels bulgares
Perspective et palette chromatique
Techniques cinématographiques
Conclusion

TEXT

- 1 Dès la parution de ses deux parties en 1605 et 1615, *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès est devenu une source d'inspiration artistique auprès des artistes de différentes nationalités. Même au XXI^e siècle, cette figure emblématique continue de fasciner largement les artistes, soit dans un cadre indépendant à travers des expositions soit dans un cadre collaboratif avec des maisons d'éditions par le biais de livres illustrés, albums jeunesse, romans-photos, bandes dessinées, etc.
- 2 La présente étude se centrera sur la réception de *Don Quichotte* en Bulgarie en prenant appui sur les illustrations de l'artiste bulgare Svetlin Vassilev dans les éditions *Milan*. Nous rendons ici compte de la nature et des particularités de ces illustrations en lien avec le texte original et leur adaptation. Quels sont alors les liens qu'entretiennent ces illustrations bulgares avec l'œuvre original et de quelle nature est cette adaptation ? Quel type d'hybridation culturelle nous fournissent les illustrations bulgares de Svetlin Vassilev ? Comment le contexte socioculturel bulgare intervient-il dans la genèse de ses peintures ? Comment le lecteur-spectateur reçoit-il la figure d'un *Don Quichotte* bulgare au sein d'un espace hybride ?
- 3 Du point de vue méthodologique, nous initions, tout d'abord, notre étude par une brève biographie de Svetlin Vassilev pour comprendre son style artistique et son inspiration thématique, ce qui nous aidera à analyser et à interpréter ses illustrations quichottesques. Ensuite,

nous nous fondons principalement sur la théorie néo-structuraliste de Roland Barthes pour démontrer les différents rapports entre le texte cervantin et les représentations bulgares ; puis nous nous ferons appel à la théorie psychanalytique de Jacques Lacan pour analyser le regard du spectateur en lien avec l'artiste et ses illustrations ainsi que sur la théorie postmoderne de Gilles Deleuze et Félix Guattari afin de mettre en évidence la dimension transterritoriale et transculturelle qui caractérise cette création iconographique bulgare.

Svetlin Vassilev : un artiste cosmopolite

- 4 Svetlin Vassilev¹ est né en 1971 en Bulgarie. Il vit et travaille en Grèce depuis 1997. Après sa formation artistique, il s'est orienté vers le monde de l'illustration. En 2004, il a été récompensé par le *State Children's Honouring Award*, le prix grec de la littérature d'enfance et de jeunesse pour l'illustration de *Don Quichotte* et du *Golden EBGE Illustration Award* pour *Peter Pan* en 2010.
- 5 La diversité culturelle qui caractérise le lieu de sa naissance, les Balkans, lui a servi source de créativité et d'inspiration artistique. Sa présence dans ses deux pays a influencé le choix de ses thèmes et son style esthétique. Il est considéré comme un artiste cosmopolite étant donné que ses toiles reflètent un mélange d'éléments de multiples origines, traditions, religions et de différentes références artistiques et formes d'art.
- 6 Ses œuvres se caractérisent par une forte expressivité et un esprit théâtral même quand il s'agit des objets et des personnages ordinaires, donc l'exaltation des sentiments et des émotions de ses héros est omniprésente dans sa palette. Il joue avec des outils picturaux pour donner ce caractère lyrique à ses personnages, comme la composition entre l'horizontale et la diagonale selon les types de scènes qui sont paisibles ou dramatiques ; les points de vue ; le mouvement du statique, etc. Concernant le choix de ses couleurs, il opte pour les couleurs esthétisantes qui sont, selon lui, plus expressives et transmettent parfaitement les émotions de ses personnages.
- 7 Généralement, les personnages de Svetlin Vassilev sont mythiques, rêveurs et lunaires. Ainsi dit-il de la personnalité de deux de ses

personnages principaux, *Peter Pan* et *Don Quichotte* :

Leur personnalité est stimulante et c'est plutôt amusant de passer du temps avec eux, à croire en eux, pour leur donner une forme, vivre avec eux. Fondamentalement, le caractère unique de leur caractère cache la possibilité d'une approche différente, la possibilité d'imaginer une illustration beaucoup plus expressive qui dépasse les limites de la vie quotidienne².

Les éditions Milan Jeunesse

- 8 *Milan Jeunesse* se consacre à l'édition de livres illustrés pour les enfants et les adolescents depuis 1983. En 2006, *Milan* édite une adaptation traduite de *Don Quichotte* par Jean-Louis Boutefeu dans sa collection *Albums*. À l'origine, il s'agit d'une adaptation réalisée par Maria Angélidou pour l'édition grecque Papadopoulos Publishing, publiée en 2003 et illustrée par Svetlin Vassilev. *Milan* a maintenu ces mêmes illustrations pour son édition de traduction.
- 9 L'album est un format cartonné de 26 cm x 32 cm d'une quarantaine de pages. Esthétiquement, l'édition présente un livre prestigieux qui se caractérise par du papier de haute qualité et une calligraphie originale. L'édition constitue quatre chapitres entièrement illustrés par des aquarelles de différentes dimensions qui englobent des pages entières et d'autres qui en occupent la moitié. Le lecteur se voit face à trente-trois aquarelles y compris les illustrations de la première de couverture, du frontispice (5^e page) et de la quatrième de couverture (plat verso).

Entre relais et ancrage

- 10 « Quels que soient les avatars de la peinture, quels que soient le support et le cadre, c'est toujours la même question : *qu'est-ce qui se passe là ?* Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où advient quelque chose.³ » Ces propos de Barthes nous conduisent à mener une étude autour des illustrations qui accompagnent l'adaptation comme texte intermédiaire en lien avec l'œuvre comme texte original afin de détecter les particularités qui caractérisent les rapports texte-image dans ce corpus.

- 11 L'image de la première de couverture présente dans un premier plan don Quichotte debout, pieds nus, portant une longue chemise blanche, un casque d'or, une lance à sa main gauche ainsi qu'un pair de ses poulaines jetées à côté de son pied gauche. Dans un deuxième plan, l'artiste expose la bibliothèque de don Quichotte où sont placés ses livres de chevalerie, l'espace principal où commence l'aventure du Chevalier de la Triste-Figure et qui nous transmet son obsession aux livres de chevalerie. Vassilev fait une présentation générale du protagoniste en condensant les principaux éléments qui résument le caractère du personnage : folie, rêverie, obsession, prouesse, détermination, etc.
- 12 Le premier chapitre s'ouvre sur une image qui joue le rôle d'introduction au lieu de l'histoire, « un petit village poussiéreux d'Espagne⁴ » où se dérouleront les aventures de la Triste-Figure. Bien que le village ne soit pas décrit dans les deux textes, nous pouvons constater que Vassilev s'est appuyé sur les caractéristiques réelles et particulières de La Manche pour construire auprès du lecteur une vision sur le lieu de l'histoire et marquer une fonction de relais par rapport au texte original et l'adaptation : par exemple l'architecture des édifices (des maisons blanchies à la chaux de toits couverts de tuiles courbes et des cathédrales plus remarquables) ; l'indolence du village (son caractère calme et vide) ; la nature (culture non irriguée, arbres : vitis et oliviers).

Figure : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 13 Au premier chapitre, la représentation de l'épisode clé de la lecture des livres de chevalerie fait l'objet de deux images consécutives : la première représente don Quichotte lisant attentivement un livre de chevalerie et la deuxième renvoie au moment où don Quichotte se fascine aveuglément pour les aventures des chevaliers et décide de se faire lui-même chevalier errant. L'artiste transmet au lecteur cette obsession pour les livres de chevalerie, si bien que nous remarquons une insistance sur cette action de lecture qui double le message linguistique.

Figure 2 : Svetlin Vassilev 2003 ©



Figure 3 : Svetlin Vassilev 2003 ©



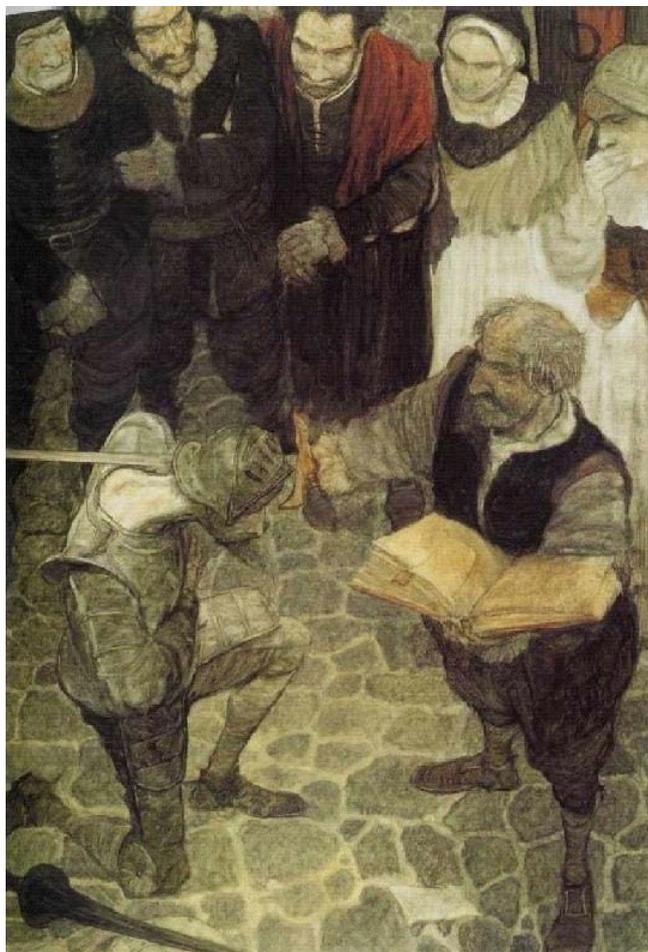
- 14 Dans une autre illustration, Vassilev nous fait part de la scène où don Quichotte se met à chercher la porte de sa bibliothèque. Cet épisode est décrit dans les deux textes et pourtant, l'artiste a ajouté un détail qui n'est mentionné ni dans le texte original ni dans l'adaptation. Le lecteur observe à droite de l'image, le curé et le barbier regardant de loin la réaction de don Quichotte qui ne retrouve pas sa bibliothèque.

Figure 4 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 15 Dans le même chapitre se situe l'épisode de l'adoubement de don Quichotte par l'aubergiste. Ici Vassilev nous montre l'une des étapes de cette action décrite dans le texte original, l'aubergiste met – selon les traditions de l'adoubement – l'épée sous l'épaule gauche de don Quichotte « *con su misma espada, un gentil espaldarazo*⁵ ». En revanche, l'adaptation résume ces étapes en mentionnant seulement la posture de l'agenouillement « il enjoignit à don Quichotte de s'agenouiller devant lui ».

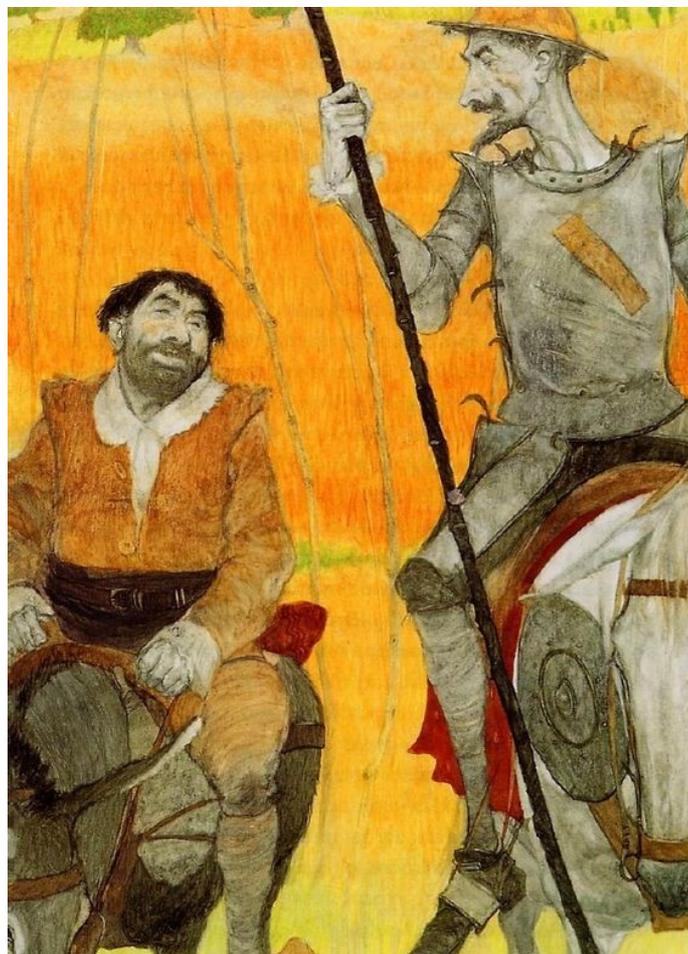
Figure 5 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 16 Les deux personnages principaux sont illustrés à plusieurs reprises surtout dans le deuxième chapitre. L'artiste nous expose au début de ce chapitre la scène où don Quichotte et son écuyer Sancho Panza se mettent en route pour initier l'aventure. Physiquement, dans le premier plan, le protagoniste est représenté conformément à son aspect physique ordinaire, décrit dans le texte original « [...] y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos⁶ ». Quant à Sancho Panza, nous trouvons une description minutieuse au chapitre XI « Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía "Sancho Zancas", y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas⁷ » et d'autres précisions physiques « no estaba duecho a andar⁸ » en renvoyant à son aspect physique « gras » qui ne lui

permet pas de marcher en raison de son surpoids. Ici, nous détectons un ancrage par rapport au texte original, étant donné que l'artiste double ces informations descriptives en représentant minutieusement les traits du visage et la forme du corps du protagoniste. En revanche, l'adaptation offre au lecteur une description générale quant à l'aspect physique de don Quichotte « était maigre et de haute taille », ce qui détermine une fonction de relais qui complète l'image physique chez le lecteur.

Figure 6 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 17 Par ailleurs, il est nécessaire de préciser que les deux textes insistent à transmettre l'opposition corporelle de ces deux personnages comme le résume l'adaptation : « notre chevalier, grand et maigre, sur sa Rocinante, et son écuyer, petit et gras, sur son âne ». L'artiste pour sa part fait davantage porter son attention sur cette opposition : l'aspect de maigreur de don Quichotte et l'aspect d'obésité de Sancho.

- 18 Quant à l'aspect moral des deux héros, nous trouvons dans le texte cervantin quelques précisions « *por su desnudo su coraje*⁹ » comme nous le remarquons dans les images qui représentent don Quichotte, un caractère d'imprudence, d'audace et de prouesse. Tandis que Sancho Panza est représenté avec une physionomie qui insinue une forme de naïveté « il était un peu simplet », et un caractère pacifique « *me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencias*¹⁰ ». Mais ils se rejoignent dans des qualités communes : la bravoure et l'ambition.
- 19 Généralement lorsque l'adaptation n'offre pas assez d'informations par rapport à un personnage ou un épisode, l'artiste recourt au texte original pour chercher plus de détails (précisions, descriptions) afin de compléter le sens, dans ce cas-là, l'image détermine une fonction de relais et un rapport prédicatif avec le texte. En même temps l'image produit « un phénomène de redondance¹¹ » en relation avec l'œuvre originale, étant donné que l'artiste double le sens à travers l'image en établissant un rapport analogique avec le texte.

Regards croisés : le tableau miroir

- 20 L'artiste comme le lecteur part d'un processus de lecture à un processus mental d'imagination. Les deux récepteurs lisent le texte et l'imaginent, des images se dessinent dans leurs mémoires. Mais l'expérience de l'artiste est différente, étant donné qu'il passe a posteriori de l'étape de lecture et d'imagination par un processus de concrétisation. Dans ce cas, le lecteur découvre l'univers imaginaire de l'artiste, dans la mesure où une création artistique reflète bien entendu la personnalité de l'artiste, sa culture, ses expériences, ses influences artistiques, etc. Dès lors, une perspective psychanalytique est possible dans ce contexte artistique, si nous pensons au « stade du miroir » évoqué par Jacques Lacan. Ici la symbolique du miroir est présente si nous considérons l'image picturale miroir, ou plutôt joue le rôle d'un miroir, étant donné qu'elle reflète son imaginaire¹².
- 21 Dans notre cas, Vassilev en contemplant ces miroirs picturaux, prend conscience de sa personnalité artistique et de sa propre expérience ce qui le mène à l'identification de sa propre image picturale. Dans

*Au-delà du Principe de réalité*¹³, Lacan affirme que l'image en tant que phénomène qui se caractérise par la complexité a plusieurs acceptions. Si nous prenons les images de notre corpus, nous pourrions déterminer deux acceptions informatives, deux rôles : un rôle illustratif par rapport au texte ; et un rôle spéculaire, qui reflète l'univers de l'artiste à l'autre, au spectateur. Lacan en développant le stade du miroir a introduit une réflexion sur le rôle de l'autre, ce spectateur qui s'identifie à l'image picturale de l'artiste à travers son imaginaire.

- 22 Le spectateur s'identifie à l'image picturale de l'artiste en la contemplant. Et nous évoquerons ici la fonction de l'image picturale qui regarde le spectateur. Qu'il s'agisse d'une figure humaine ou même d'un paysage, le spectateur aura certainement le sentiment de la présence d'un regard. Le peintre donne à voir au spectateur et donc la fonction de ce « *donner à voir* » est liée à ces regards croisés : spectateur/image ; image/spectateur. Dans ce cadre Lacan affirme-t-il du peintre :

Le peintre [...] donne quelque chose qui [...] pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes¹⁴.

- 23 Alors, c'est par l'œil que le spectateur accède à la peinture et déclenche chez lui la conscience de « voir » en tant qu'activité vitale et dynamique de la réception de l'image artistique. À travers ces regards croisés, nous nous penchons sur les techniques picturales optiques (perspectives, couleurs) utilisées par l'artiste et les différents points de vue que nous offre ce corpus iconographique bulgare, ainsi que les différents éléments culturels bulgares.

Éléments culturels bulgares

- 24 Dans certains cas, l'artiste rajoute des éléments supplémentaires dans ses représentations. Une touche personnelle et un esprit artistique particulier qui reflètent la personnalité de l'artiste et son expérience. Norbert-Bertrand l'explique en prenant appui sur la théorie esthétique de Barthes :

[...] la production artistique n'est qu'un élément intégrant de la vie de l'artiste, une sorte d'expression psychanalytique de son Moi profond, et non une œuvre au sens strict du terme [...] ¹⁵.

- 25 Comme nous l'avons précisé précédemment, en adoptant le concept Stade du miroir de Lacan, l'image est comme un miroir qui reflète la culture et les influences artistiques du peintre. Dans quelques-unes de ses illustrations, nous avons pu détecter certains éléments culturels qui appartiennent à la culture de la Bulgarie. Alors, nous pouvons parler d'une hybridité culturelle « hispano-bulgare » d'où les concepts de transculturalité ou de transterritorialité impliquent un processus de mouvement et de transit d'une culture et d'un territoire à d'autres. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, Vassilev déterritorialise des éléments de sa culture d'origine pour les réterritorialiser dans un environnement différent en les agaçant avec d'autres éléments culturels bien qu'ils ne détiennent pas de liens spatiaux ni temporels entre eux. La déterritorialisation est l'un des concepts clé de la philosophie deleuzienne qui illustre à merveille le processus de transit qui se produit à travers la peinture sans déplacement physique. Deleuze et Guattari affirment qu'au contraire, la géographie « n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage ¹⁶ ». Parmi les fonctions de cet agencement d'éléments culturels, Deleuze évoque comme signal d'un départ pour une déterritorialisation, un mouvement de transit, un voyage, donnant lieu à un processus permanent de va-et-vient, un agencement entre deux territoires.
- 26 Dans l'épisode de la rencontre avec des paysannes au Tobosso, le spectateur observe un aspect vestimentaire particulier chez ces trois dernières. Cet habit est composé de jupes, de chemises/vestes et de voiles scapulaires qui couvrent leurs têtes et leurs épaules. En effet, la description de l'aspect vestimentaire des paysannes est absente dans les deux textes. Dans ce cas, l'imagination de l'artiste et sa culture remplissent un rôle substantiel pour donner à l'image un esprit bulgare. Selon Olga Popova, Engelina Smirnova et Paola Cortesi ¹⁷, il se trouve que ce style vestimentaire remonte aux XVIII^e siècle où les paysannes bulgares étaient toujours vêtues ainsi et ce lors de l'occupation ottomane dans les Balkans.

Figure 7 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 27 Le palais des ducs est représenté avec un élément architectural qui s'est développé avec la civilisation gréco-romaine. Il s'agit des dômes qui se sont répandus durant l'Empire byzantin et avaient marqué leur empreinte en Bulgarie. Nous les trouvons notamment dans le monastère de Rila, la cathédrale Alexandre-Nevski de Sofia, etc.

Figure 8 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 28 Dans l'épisode de la bataille de don Quichotte avec le Chevalier de la Forêt, nous observons une fleur dessinée sur le bouclier de ce dernier. Normalement, c'est une représentation stylisée de l'iris des marais. Cette fleur renvoie à deux symboles. La fleur de lis, étant un symbole héraldique souvent peint ou sculpté sur les armoiries, était présente à l'époque byzantine et les monuments étaient souvent ornés d'aigrettes trifides. Le second symbole est *raskovnik* ou *razkovniche*, une herbe magique dans la mythologie slave, nom vernaculaire en Bulgarie de la Marsilée à quatre feuilles. Selon la tradition bulgare, elle détient le pouvoir magique d'ouvrir ce qui était fermé ou de découvrir tout ce qui était caché. Ce pouvoir était à la faveur de don Quichotte, il a pu découvrir et reconnaître l'identité du Chevalier de la Forêt qui n'est autre que Sansón Carrasco.

Figure 9 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 29 Dans l'une des illustrations qui représente le dîner au palais des ducs, nous remarquons sur la table quelques récipients en argent : des assiettes, des cruches des coupes larges qui ressemblent plus ou moins au trésor thrace, en Bulgarie. Ce sont des ustensiles en argent de haute qualité, ils représentent le plus grand trésor thrace¹⁸ découvert à ce jour. Ce trésor est très connu en Bulgarie, exposé au Musée d'histoire de Vratza.

Figure 10 : Svetlin Vassilev 2003 ©

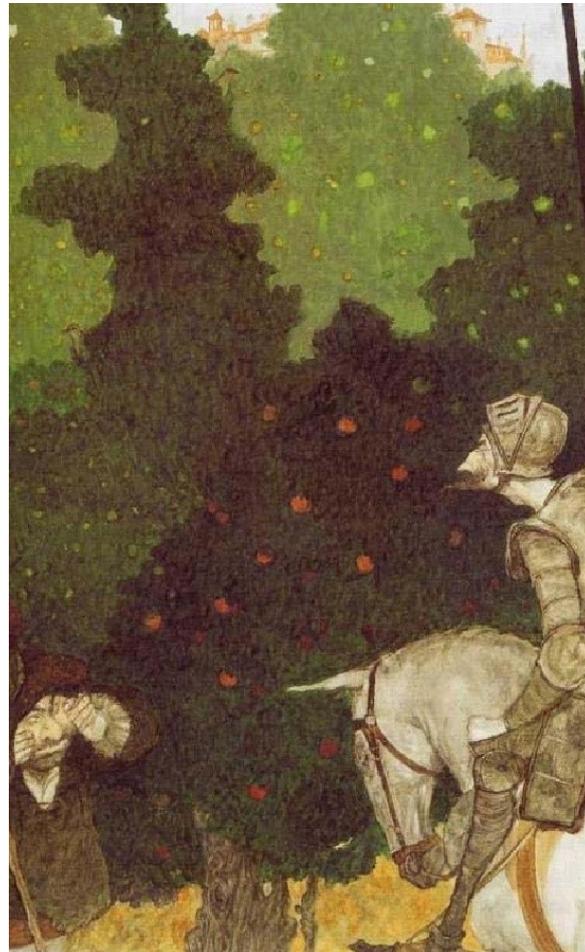


Perspective et palette chromatique

- 30 Étant donné que la perspective aérienne s'applique suivant les saisons, les climats et les différentes heures du jour, l'artiste se met à transposer ces nuances pour rendre les effets de lumière et d'ombre plus réels. À cet égard, Thibault en prenant appui sur les manuscrits de Léonard de Vinci à propos de la perspective aérienne affirme que celle-ci est l'art d'imiter, sur un tableau, la dégradation apparente de la couleur des objets naturels, selon leurs différents degrés d'éloignement de notre œil¹⁹. Ainsi, le but de Vassilev est de donner à ces représentations un caractère de vérité en imitant la nature par les techniques picturales de perspectives du clair-obscur et du coloris.

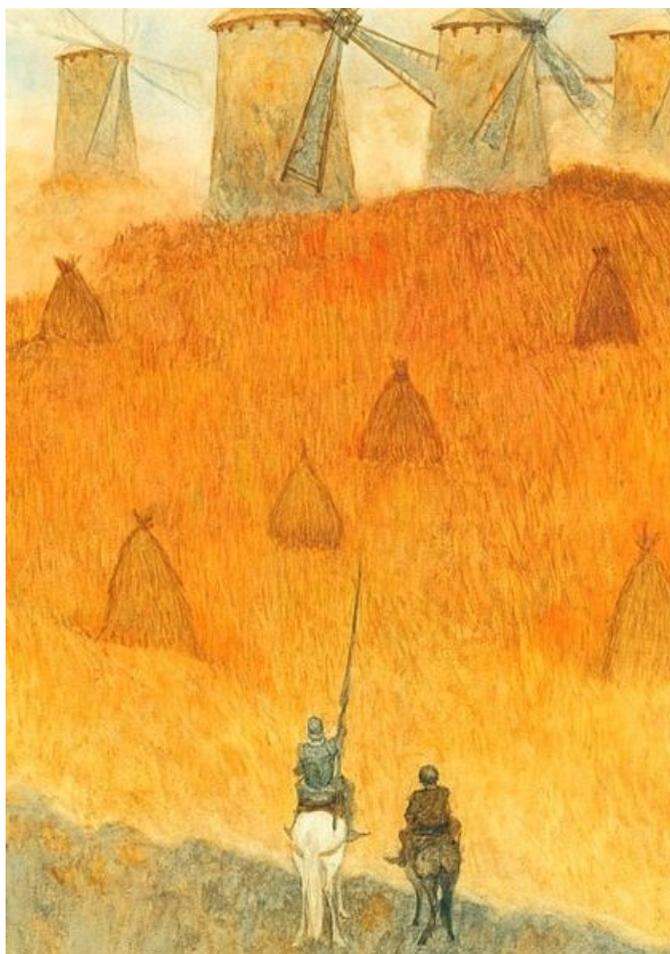
- 31 Le spectateur voit aux premiers plans des couleurs chaudes et saturées et aux arrière-plans des couleurs plus pâles et plus froides. Plus son regard se dirige vers le lointain plus les couleurs semblent devenir floues en marquant du relief et de la profondeur de paysage.
- 32 Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* était le premier à évoquer cette perspective. Il a présenté maintes observations à propos de l'atmosphère et les effets que produit sur les objets visibles : édifices, montagnes soleil, pluie, nuages corps, etc. Ainsi Léonard de Vinci nous dit sur la perspective aérienne :
- 33 Tu sais que dans une telle atmosphère, les objets les plus distants qu'on y discerne, comme par exemple les montagnes, paraissent, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre ces montagnes et ton œil, bleues presque comme la couleur de l'air quand le soleil se lève. Tu donneras donc à l'édifice le plus proche au-dessus de ce mur sa couleur propre, et celui qui est plus loin, tu le feras moins distinct et plus bleu²⁰.
- 34 Dans notre corpus iconographique, neuf illustrations parmi trente-trois représentent cette technique picturale. La première image qui présente la Manche, les couleurs chaudes en premier plan s'estompent à l'horizon à travers le contraste des couleurs où nous observons d'autres édifices éloignés ce qui permet une illusion d'optique et une impression de profondeur dans la représentation du paysage.
- 35 Cette technique est présente également dans l'épisode des colporteurs où le spectateur peut deviner en arrière-plan dans la partie supérieure de l'image des édifices très lointains. Au premier plan, les couleurs froides sont intenses et foncées et dans l'arrière-plan cette intensité diminue et les couleurs deviennent plus claires et estompées. L'artiste utilise ici un jeu du *clair-obscur*²¹ qui caractérise la perspective aérienne. Les couleurs se modifient en fonction de la lumière, de l'ombre. Par exemple ici, l'ombre qui est portée sur les orangers est vigoureux d'un vert noirâtre tandis que dans le plan intermédiaire le vert des arbres s'éclaircit grâce à la lumière.

Figure 11 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 36 L'image où don Quichotte aperçoit avec Sancho les moulins à vent représente le même principe de la perspective spatiale, vu que l'épisode se déroule le matin au lever du soleil « *le soleil venait d'émerger derrière eux* », « *sous l'effet de la brise matinale* ». Les couleurs chaudes s'estompent progressivement en arrière-plan, l'intensité de l'orange, et le jaune devient plus claire. Les moulins sont éloignés de l'œil du spectateur et couverts par les vapeurs de l'air ou le ciel bleuâtre. Les contours du moulin à gauche disparaissent en raison de l'éloignement du point de vue du spectateur.

Figure 12 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 37 Dans une autre image, l'artiste change la palette chromatique chaude par une gamme froide conformément au climat. Il s'agit de la scène où s'est déroulée la rencontre de don Quichotte et Sancho avec Mambrino. L'œuvre originale précise le temps de cet épisode « *al tiempo que venía comenzó a llover* » ; et aussi dans l'adaptation « un matin qu'il pleuvait à torrents ». Ici également le spectateur, à partir de son point de vue, se situe devant un premier plan d'où les couleurs froides sont très fortes. L'artiste joue ici avec une gamme dégradée de couleurs froides pour produire une nature obscure : à l'horizon un ciel bleuâtre estompé qui démontre son caractère nuageux et qui forme un contraste frappant avec le premier plan. En arrière-plan, le spectateur aperçoit Mambrino effrayé selon la description de l'œuvre originale « *comenzó a correr por aquel llano* »²² et dans l'adaptation « le barbier crut mourir de frayeur [...] abandonnant derrière lui âne, plat à barbe et bagages ». Cet état de peur est représenté ici par ses

bras levés vers le haut que le spectateur peut discerner de loin, bien que les contours imprécis et son corps se confondent plus ou moins avec la teinte de l'atmosphère. Dans cette obscurité, le seul élément qui illumine la scène est le plat à barbe de Mambrino, que don Quichotte a pris pour un casque d'or. À cet effet, l'artiste l'a mis en couleur jaune doré pour rompre l'obscurité du paysage produisant une harmonie de contraste.

Figure 13 : Svetlin Vassilev 2003 ©



- 38 « L'image donne au texte l'harmonie de ses couleurs et sa gamme de tons²³. » Nous découvrirons donc l'harmonie et les couleurs que ces images bulgares donnent au texte cervantin. Michel-Eugène Chevreul à travers sa théorie esthétique des couleurs détermine six harmonies chromatiques distinctes réparties en deux genres : harmonies d'analogues et harmonies de contrastes.
- 39 Dans notre corpus iconographique, il existe généralement une harmonie d'analogues dont nous observons simultanément des différences de tons et de nuances d'une même gamme à peu près rapprochée, des couleurs qui sont voisines sur le cercle chromatique : rouge, orange, jaune. Le choix de cette gamme chaude n'est pas arbitraire, mais fait référence au temps du déroulement de l'histoire « *era uno de los calurosos del mes de julio*²⁴ ». Une précision climatique absente dans l'adaptation qui pourrait mener le lecteur-spectateur à penser qu'il s'agirait d'une période automnale, vu les nuances de marron et d'orange utilisées dans la palette chromatique de l'artiste

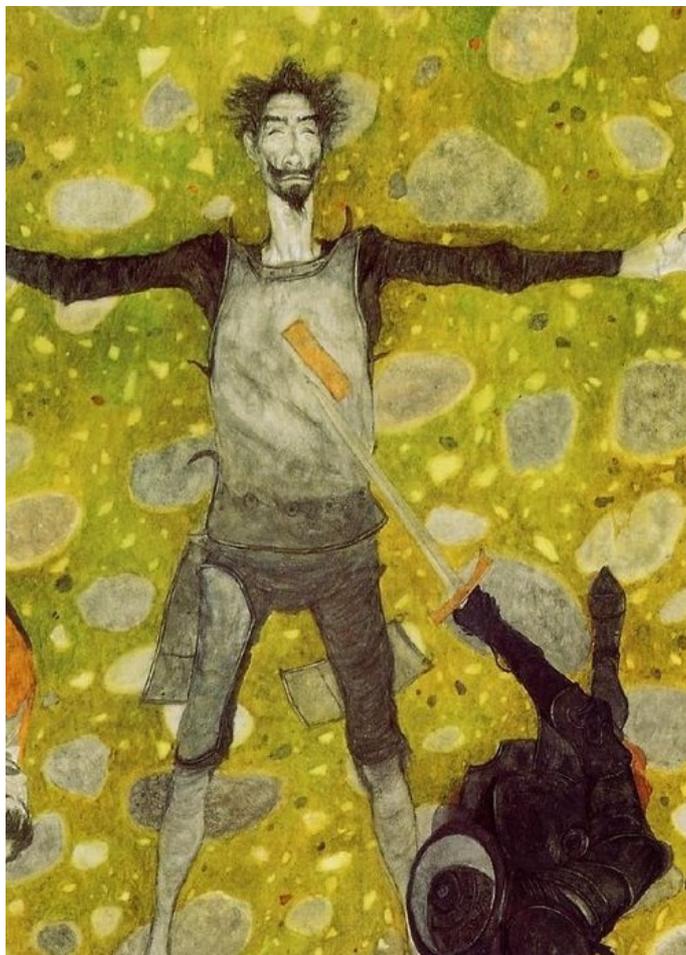
spécialement dans l'illustration qui présente le lieu de l'histoire (des arbres orangés qui renvoient aux feuilles d'automne). Généralement, l'usage de la palette chaude transmet au lecteur-spectateur la chaleur d'été dans la région de la Manche.

- 40 Dans la plupart des illustrations, nous remarquons l'usage d'une harmonie de contraste de couleurs qui appartiennent à des gammes très éloignées. Parmi les éléments qui produisent ce phénomène chromatique, l'armure de don Quichotte qui rompt l'harmonie d'analogues chaude avec la couleur gris argenté ; la fumée grisée de l'explosion du Cheval de bois ; la soutane noire du curé ; les récipients utilisés lors du dîner des ducs, le plat à barbe doré, etc. D'autre part, les contrastes sont présents grâce aux jeux de lumière et d'ombre qui donnent un caractère réel aux images pour une reproduction plus ou moins fidèle de la nature. À cet égard, Hermann von Helmholtz affirme au sujet des contrastes et de l'imitation de la nature :

L'artiste ne peut pas copier la nature, il doit la traduire ; cependant cette traduction peut nous donner une image éminemment nette et pénétrante, non seulement des objets représentés, mais encore des intensités de lumière excessivement variables au milieu desquelles nous les apercevons²⁵.

- 41 Mais au-delà de la fonction technique des couleurs dans la peinture, ils revêtent des symboles et des significations spécifiques. Par exemple l'usage du jaune-vert « jaune citron » dans l'épisode de la défaite de don Quichotte devant le Chevalier de la Blanche Lune connote, selon Michel Pastoureau, de l'agressivité, du dérèglement, de l'inquiétude, du désordre et de folie²⁶. Cette juxtaposition du jaune-vert en arrière-plan de l'épisode reflète ces états psychologiques exprimés dans le texte original « *molido y aturdido*²⁷ » et dans l'adaptation « meurtri et honteux ».

Figure 14 : Svetlin Vassilev 2003 ©



Techniques cinématographiques

- 42 L'artiste introduit en peinture des procédés qui relèvent du cinéma, une forme originale qui caractérise ses créations artistiques en produisant une relation intermédiaire entre peinture et cinéma. À cet égard, Jürgen Müller affirme que la notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre les concepts médiatiques²⁸. Il parle d'une *amalgamation* de deux médias : dans ce cas peinture et cinéma, dont le résultat ne se considère pas comme une simple « addition » de deux médias différents, mais plutôt un *nouveau média*²⁹. Généralement, l'artiste a employé le point de vue en plongée dans des illustrations, en plaçant le spectateur au-dessus des personnages. L'effet secondaire dans cet angle de

prise de vue est d'écraser les personnages, de les déformer et de donner au spectateur un sentiment de supériorité par rapport à l'objet ou au sujet peints, ou d'infériorité de l'objet ou du sujet par rapport au spectateur.

- 43 Dans l'épisode de la défaite de don Quichotte face au Chevalier de la Blanche Lune, le peintre adopte un point de vue en plongée verticale et montre au spectateur le protagoniste en position de faiblesse pour produire un effet de choc chez le spectateur et donner l'impression d'action et de proximité. Nous le constatons également dans l'épisode de l'adoubement de don Quichotte par l'aubergiste où le regard du spectateur s'écarte du niveau habituel et se situe au-dessus des personnages. Une plongée verticale est représentée dans la scène où don Quichotte et Sancho ont quitté le palais des ducs vers Saragosse et une autre dans l'épisode de rencontre avec la reine Micomicoma.
- 44 Parmi d'autres effets cinématographiques, l'artiste emploie des zooms avant ou *travelling* optique où le spectateur observe un rapprochement des personnages ou d'objets. C'est le cas de la scène où don Quichotte est allongé sur le ventre sous Rossinante et Sancho debout à côté de lui après la confrontation avec les condamnés, *los galeotes*. Dans l'épisode de la lecture, l'artiste met en gros plan le visage de don Quichotte et zoome l'un des livres de chevalerie qu'il était en train de lire en plus de deux livres fermés sous la table. Dans ces représentations, l'espace est oublié, et le regard du spectateur se focalise seulement sur le personnage et les objets cadrés en gros plan. Cette technique a pour effet de matérialiser l'état d'esprit du personnage et de décrire son état psychologique, en ce cas, l'obsession et la passion de don Quichotte par les livres de chevalerie.

Figure 15 : Svetlin Vassilev 2003 ©



Conclusion

- 45 En guise de conclusion, le corpus démontre différentes modalités d'hybridation, que ce soit entre texte et image, culture espagnole et bulgare, peinture et cinéma. En général, les illustrations renvoient plus particulièrement à des épisodes majeurs du roman. Cet aspect a privilégié le caractère d'aventure et d'action qui caractérise le roman.
- 46 D'une part, les relais et les ancrages détectés démontrent un rapport de redondance et de complémentarité entre les illustrations, le texte original et l'adaptation. Parfois, les illustrations et les deux textes sont construits dans un rapport de complémentarité, et dans certains cas les représentations et les textes marquent une adéquation et une redondance. Généralement, Vassilev reste fidèle aux descriptions physiques et morales des deux héros, l'opposition de leur apparence physique est remarquable dans ses aquarelles.
- 47 D'autre part, ce corpus iconographique a deux rôles principaux, un rôle illustratif, celui qui met en image les épisodes du texte et un autre spéculaire, qui reflète au spectateur l'imaginaire de l'artiste. Vassilev introduit à travers le processus de déterritorialisation quelques éléments culturels bulgares et les reterritorialise dans un

nouvel espace, ce qui donne lieu à une transculturation et un agencement de deux cultures.

- 48 L'artiste utilise une palette chromatique chaude qui représente au lecteur-spectateur la chaleur d'été. Cette palette représente une harmonie d'analogie et de contraste conformément aux différents temps de la journée en jouant avec l'ombre, la lumière et les techniques de la perspective spatiale. Techniquement, l'artiste introduit des procédés cinématographiques dans ses aquarelles. Le point de vue en plongée qui démontre la position d'infériorité ou de faiblesse en relation avec le spectateur et des zooms avant qui mettent en exergue l'état d'esprit des personnages.

NOTES

1 Les informations biographiques de l'artiste sont recueillies de son site web officiel et son interview, publiée sur *Putsch*.

2 VIDAL, Nicolas, « Svetlin Vassilev : un artiste de talent à l'univers aussi cosmopolite que poétique », Interview dans *Putsch*, 21 avril 2015. <https://putsch.media/20150421/interviews/interviews-illustrateurs/svetlin-vassilev-un-artiste-de-talent-a-l-univers-aussi-cosmopolite-que-poetique/>, [Consulté le 30/09/2019].

3 BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1969, p. 163.

4 ANGÉLIDOU, Maria, *Don Quichotte*, trad. BOUTEFEU, Jean-Louis, Toulouse, Milan, 2006, p. 6.

5 « [...] du plat de sa propre épée, un gentil petit coup sur le dos [...] ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

6 DE CERVANTÈS, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, éd. RICO, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015, p. 646.

« C'est un homme de haute taille, maigre de visage, les membres longs et grêles, les cheveux poivre et sel, le nez aquilin et quelque peu crochu, avec de grosses moustaches, noires et tombantes ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

7 *Ibid.*, p. 87. « Tout auprès était Sancho Panza, tenant son âne par le licou, avec une inscription à ses pieds qui disait : *Sancho Zancas*, allusion sans

doute à son gros ventre, à sa taille courte, à ses jambes grêles ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

8 [...] n'était pas très fort pour la marche à pied ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

9 « [...] son courage pour sa furie [...] ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

10 « [...] je suis, de mon naturel, fort pacifique et ennemi du tapage et des querelles ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

11 BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, *op.cit.*, p. 30.

12 JULIEN, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan. Le retour à Freud*, Paris, Points, 2018, p. 48.

13 LACAN, Jacques, *Au-delà du Principe de réalité*, Écrits I texte intégral, Paris, Nouvelle édition Essais, 1999, p. 72.

14 LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 93.

15 BARBE, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès Editions, 2001, p. 134.

16 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 91-92.

17 POPOVA, Olga, SMIRNOVA, Engelina, CORTESI, Paola, *Les Icônes : l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, trad. SCHELSTRAETE, Étienne, Paris, Solar, 1996, p. 106.

18 Peuple antique et mystérieux.

19 THIBAUT, Jean-Thomas, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, Mesdames Thibault, 1827, p. 146.

20 DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, trad. CHASTEL, André, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987, p. 201.

21 VERGNAUD, Armand Denis, *Manuel de perspective, du dessinateur et du peintre*, Paris, Roret, 1826, p. 220.

22 « [...] il fila dans la plaine si vite [...] ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

23 LOUVEL, Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil des interférences texte/ image*

en littérature, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, p. 232.

24 DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, éd. RICO, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015, p. 34. « [...] c'était au plus chaud du mois de juillet [...] ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

25 HELMHOLTZ, Hermann, *L'Optique de la peinture*, Paris, ENSB-A, 1994, p. 66.

26 PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 51.

27 « [...] étourdi et brisé [...] ». Trad. Francis de Miomandre, éd. Yves Roullière.

28 JÜRGEN, Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, 10 (2-3), 2000, p. 113.

29 *Ibid.*, p. 125.

AUTHOR

Hajar Khaloui

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Le commentaire audio du réalisateur

Métatexte ou auto-critique artistique ?

Paul Garrido Agreda

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.193

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

L'évolution permanente de la technologie, et en conséquence du cinéma, a permis la création des nouvelles modalités de dialogue entre les réalisateurs et les spectateurs. Parmi ces modalités, le commentaire audio du réalisateur montre à partir d'un point de vue extradiégétique une nouvelle perspective sur les productions cinématographiques, donnant lieu à plusieurs visionnages du film par le spectateur. Cette communication mentionne quelques contextes historiques sur le sujet, analyse le contenu d'un de ces documents et présente quelques perspectives.

English

The constant evolution of technology, and consequently of cinema, have enabled the creation of new forms of dialogue between directors and the audiences. Among these modalities, the director's audio commentary shows from an extradiegetic point of view a new perspective on cinematographic productions, leading the audience to several viewings of the film. This communication mentions some historical contexts on the matter, as well as analyzes the content of one of these documents and presents some perspectives.

INDEX

Mots-clés

commentaire audio, scénario filmique, cinéma, adaptation littéraire

Keywords

audio commentary, movie script, film, literary adaptation

OUTLINE

Le contexte historique

Le commentaire audio comme produit consacré

Le cas « Fight Club »

- Commentaires techniques

- Commentaires thématiques

- Commentaires sur la réception

- Commentaires aléatoires

Conclusion

TEXT

- 1 Le commentaire audio est un document sonore qui accompagne un film. C'est le résultat d'une compilation des conversations, des commentaires et des réflexions profondes et superficielles qui permettent aux spectateurs de recevoir des détails très précis du processus de création de cette expression artistique. Cette communication est une réflexion à partir de la recherche que je suis en train de faire sur l'adaptation littéraire au cinéma, dans laquelle la perspective des réalisateurs est essentielle. Donc, en premier lieu, on présentera quelques informations sur les antécédents historiques de l'audio commentaire afin d'avoir un contexte plus clair. En deuxième point, on parlera brièvement d'un de ces documents afin d'avoir une perception générale du contenu de ces matériaux et, pour finir, on parlera de quelques perspectives à partir de ces documents.
- 2 L'échange réalisateur-spectateur a beaucoup évolué. Historiquement, toute création cinématographique démarre avec l'idée du projet de la part du réalisateur et finit avec la réception du public. Les phases du développement et de la conception du film, ainsi que les étapes de préproduction, production et postproduction donnent toujours l'occasion de cumuler matériaux et témoignages qui plus tard deviendront utiles pour faire de la sortie d'un film, tout un événement. De la même façon, les différents intervenants jouent leur rôle en tant que promoteurs simultanés de l'œuvre : d'une part, les producteurs ciblent le film parmi les spectateurs et les distributeurs encouragent le public à être co-auteur du film. D'autre part, les réalisateurs et les

acteurs partagent avec la presse quelques expériences pendant le tournage, sans rien dévoiler sur les intrigues du film, afin d'éveiller l'intérêt de l'audience.

Le contexte historique

- 3 Avec l'apparition du cinéma, le spectateur s'est intéressé seulement au visionnage des films, mais il a toujours voulu aller plus loin en lisant des articles dans la presse écrite dans un but de première critique, mais aussi dans une finalité pédagogique afin de comprendre tout ce qui se cache derrière les caméras. Emmanuel Ethis dans sa *Sociologie du cinéma et de ses publics* mentionne : « Les curieux occasionnels deviennent des spectateurs, et ces spectateurs qui reviennent au cinéma et qui convainquent d'autres d'y aller, vont peu à peu former une audience¹. »
- 4 Déjà en 1908, les audiences étaient bien recensées grâce au travail de la société *Film D'Art* qui a attiré l'intérêt du public avant, pendant et après la sortie d'un film. Progressivement, de nouvelles publications consacrées au cinéma sont apparues comme la *Revue du Cinéma* en 1928 (et plus tard les *Cahiers du Cinéma*). Ces publications étaient destinées au public spécialisé, c'est-à-dire, aux cinéphiles qui existaient déjà à l'époque, dans le but de leur permettre d'entrevoir ce qui se passait dans les coulisses : ils trouvaient des informations détaillées sur les costumes, le maquillage, les lieux, des obstacles liés à la météo, etc. En même temps, les créateurs et intervenants des films pouvaient partager leurs témoignages sur les échanges avec des journalistes spécialisés en cinéma qui posaient des questions précises afin d'avoir un effet de rapprochement encore plus profond avec l'audience. À propos de ce sujet, un journaliste de la presse cinématographique explique que : « Ce travail d'après le parler des cinéastes, a été pour l'époque une liberté nouvelle, et permettait, outre l'intimité avec l'auteur, un nouveau mode d'intervention critique² ». »
- 5 La relation réalisateur-spectateur s'est intensifiée dans la mesure où la technologie, inhérente au cinéma, a permis aux producteurs de faire un usage profitable des matériaux parallèles cumulés pendant le processus du tournage et notamment avec la multiplication inévitable des textes qui gravitent autour des films, c'est le cas de l'apparition des émissions de télévision du type *Making of, Behind The Scenes*, etc.

où les spectateurs pouvaient constater visuellement l'expérience de cette création artistique. C'est à partir de l'année 1984 que l'historien du cinéma américain Ronald Haver a enregistré un audio pendant qu'il regardait le film de Merian C. Cooper *King Kong* de 1933, afin d'expliquer le processus de création d'une œuvre qu'il avait regardée plus de 200 fois. Le journaliste du cinéma Georgio Bertellini, de l'Université de Texas, considère cette typologie documentaire comme la lecture à haute voix d'un essai sur le film.

Specially written essays (often referred to as liner notes and derived from recording industry practices) have also become a familiar fixture in the marketing of authorially ambitious DVD releases. They are particularly common as inserts with box sets or special two-disc editions, when they may even take the form of elegant booklets that share the size, cover, and layout of the box set and of its DVD cases. Even though materially extrinsic to the DVD content, accompanying essays affect the appeal of many DVD editions as they too, when accessed, mediate consumers' overall experiences—as film instructors (and their students) know all too well. Because they are cheaper to produce, written materials are sometimes added in place of audio commentaries³.

- 6 Ce matériel avait été bien reçu par les cinéphiles et il est peu à peu devenu très habituel. Cependant, il ne sera disponible pour un public plus général qu'à partir des années quatre-vingt-dix, lorsque la digitalisation des films a été possible grâce à la massification du marché du DVD, un format qui avait une capacité beaucoup plus volumineuse que leurs prédécesseurs le VHS et le format BETA.

Le commentaire audio comme produit consacré

- 7 Le commentaire audio s'est imposé en tant que document supplémentaire par excellence et jusqu'à la date garde son format original : il s'agit d'un visionnage en voix off du film où l'enregistrement d'une situation communicative est superposé donnant place aux opinions d'un réalisateur, d'un producteur, des acteurs ou des spécialistes en cinéma dans le but de concevoir une narration des aspects techniques et humains de chaque scène du film, parfois en tant que

conversation, ou parfois en tant que commentaire où même d'entretien. La plupart du temps, il s'agit d'une conversation informelle sur la façon dont les décisions ont été prises, mais c'est aussi le moment de raconter des anecdotes, pour commenter ce qu'ils étaient en train de penser pendant le tournage, pour critiquer leur propre travail et pour partager pratiquement tout ce qu'ils veulent dans le but de communiquer à l'audience le point de vue empirique de leur travail. Pourtant, le commentaire audio n'est pas un document séparé du film, c'est un document sonore avec une dépendance contextuelle et descriptive de la même façon que le scénario, mais d'un point de vue extradiégétique. Il faut mentionner sa différence avec l'audiodescription qui est un enregistrement de description scénographique pour aider les malvoyants, et créé en 1974.

- 8 Dans l'article de 2004 de Deborah Parker et Mark Parker intitulé « *Directors and DVD commentary : The Specifics of intentions* », ces académiciens ont présenté à travers l'analyse détaillée de plus d'une dizaine de ces documents, la double fonction du résultat : la première est la possibilité d'inclure dans le DVD tous les matériaux additionnels écartés et obtenus pendant un tournage afin d'être recyclés, donnant de cette manière aux spectateurs qui les achètent, la sensation d'avoir acquis un produit plus profitable qu'un document d'une durée déterminée et, de la sorte, encourager plusieurs visionnages.

Some of these supplementary materials is simply recycled, such as electronics press kits, trailers from theatrical release, or deleted scenes. Other features are specifically commissioned for the DVD release. The production and packaging of these extra features have become an industry in itself. Larger Studios such as Paramount and DreamWorks have been producing documentary style behind-the-scenes features during the shooting of a film for at least three years⁴.

- 9 La deuxième fonction est la possibilité pour les réalisateurs d'exprimer leurs intentions et de justifier leurs décisions, qui parfois ne sont pas comprises par le public ou sont mal interprétées, donnant lieu même à des influences sur la culture à travers, par exemple, des légendes urbaines. De cette façon, ils peuvent expliquer les imprécisions, les silences et les ambiguïtés perçues par les spec-

tateurs. Sur l'interprétation cinématographique, Melvin Stokes explique :

On est [...] passé d'un statut du film comme texte autonome à une vision du film comme étant ouvert à l'interprétation et à la réinterprétation par des spectateurs dont la lecture dépend de leur identité socioculturelle. Les études filmiques sont ainsi passées de l'analyse textuelle à une recherche sur le statut du film comme outil de transmission culturelle⁵.

Le cas « Fight Club »

- 10 Prenons le cas du commentaire audio du film *Fight Club* du réalisateur David Fincher de l'année 1999. Ce film a été une adaptation du roman du même titre écrit par Chuck Palahniuk en 1996. Dans ce commentaire audio, la conversation est menée par le réalisateur, David Fincher, et les acteurs Brad Pitt et Edward Norton, avec la participation de l'actrice Helena Boham Carter. Cette dernière n'était pas présente dans le même studio d'enregistrement, mais ses commentaires ont été inclus tout au long de la discussion. Le résultat est un texte oral d'une proportion comparable au scénario dont le contenu est étendu sur la totalité du film (138 minutes). Afin d'examiner le contenu, les commentaires ont été classés de la façon suivante : les commentaires techniques, les commentaires thématiques, les commentaires sur la réception et les commentaires aléatoires.

Commentaires techniques

- 11 Les acteurs et le réalisateur mentionnent les choses qu'ils ont aimées et qu'ils n'ont pas aimées du film et du scénario, des lieux, ainsi que les positionnements de caméras, le budget, les coûts, la lumière, les répétitions constantes de scènes, le nombre de jours de tournage, les scènes coupées, le temps de chaque acteur sur les scènes, le positionnement publicitaire de produits, la position des scènes par rapport à l'ordre de tournage et les dialogues improvisés. Ils comparent aussi le roman avec le film et donnent leur opinion sur la qualité du travail des autres membres de l'équipe. Le réalisateur explique les clins d'œil dans chaque scène et les acteurs critiquent

l'actuation des autres acteurs. Finalement, ils racontent la collaboration des gens qui regardaient le tournage et donnent leur opinion sur les accessoires et les vêtements.

Commentaires thématiques

- 12 Tous les intervenants donnent leurs opinions politiques notamment sur le gauchisme et l'anarchisme, ils expliquent les sentiments des personnages selon leur perception, la psychologie et leur définition de la douleur, la mentalité des personnages, le contexte historique de la publication du roman, la signification du titre, la violence dans la culture et la critique sociale. On entend aussi des explications sur l'intrigue ainsi que le nihilisme et la lecture de Nietzsche. Sur ce point, les intervenants sont conscients que les spectateurs ont déjà regardé le film et s'expriment librement sur les sujets et les scènes qui pourraient être considérées comme des spoilers.

Commentaires sur la réception

- 13 Les artistes donnent leur opinion sur leur participation aux émissions de télévision. Ils comparent le film à d'autres du même genre du point de vue de la critique par rapport à la violence, la sensation des acteurs sur la réception dans des festivals de cinéma. Ils mentionnent les détails dont ils ne se sont jamais rendu compte sur l'histoire. Ils mentionnent l'opinion de la présentatrice américaine Rosie O'Donnell qui a détesté le film et l'a critiqué durement dans son émission de télévision. Ils mentionnent aussi les commentaires des gens qu'ils connaissent qui ont regardé le film et ainsi que leur opinion. Vers la fin de l'enregistrement, ils s'interpellent sur le succès du film et même sur l'utilité du commentaire audio qu'ils sont en train d'enregistrer en prenant en compte la future réception : Norton finit avec la phrase « On verra le résultat dans une vingtaine d'années⁶ ».

Commentaires aléatoires

- 14 Brad Pitt et Edward Norton parlent de la perception initiale du scénario comme une comédie malgré la violence, de l'effet de la musique et sonores suscités, de leurs méprises pour quelques marques et comment ils l'ont exprimé dans le film. Ils font mention

des fautes qui ont été retenues pendant le tournage, appelées « happy accidents » qui est un terme expliqué par le réalisateur du film *American Beauty*, Sam Mendes que Parker et Parker commentent dans leur article :

Here decisions about the set, lightening, and camera angle appear overdetermined, and the process of decision seemingly a felicitous conjunction of purposes (which Mendes terms « happy accidents ») that need never intersect and, happily. Never become cross. In this case, intention appears fully determinate, as each speaker clearly articulates the effect he desired, yet strangely anamorphic, as these effects are arrived at independently⁷.

15 Parfois, les intervenants du commentaire vont trop loin au moment de s'exprimer sur des sujets pratiquement insignifiants comme un peignoir de bain, l'apprentissage de la fabrication du savon, la façon dont Norton a préparé sa mère pour voir les scènes les plus violentes, l'opinion sur les figurants, leur douleur de voir les cascadeurs répéter les scènes, les coups de poing réels, les blagues sur l'apparence de personnages, les commentaires réactionnaires pour offenser quelqu'un. Ils posent des questions au réalisateur comme : « Pourquoi au ralenti ? », « Comment as-tu fait ça⁸ ? ».

16 Parker et Parker réaffirment dans leur article que le commentaire audio crée une nouvelle relation entre le film et le spectateur, parce qu'il s'agit d'une réorientation du film et, en conséquence, le DVD qui l'accompagne, devient une nouvelle version du film qui met en valeur la compréhension et l'appréciation de l'œuvre :

The DVD edition is essentially a reorientation of the film, often carried out by a variety of agents, and subject to a wide variety of choices made by the eventual viewers. Consciously or not, the DVD constitutes a new edition, and it should be seen in these terms⁹.

17 En revanche, et comme on l'a mentionné, la relation inhérente qu'il existe entre le cinéma et la technologie a fait évoluer pas seulement le film lui-même avec des caméras plus puissantes et des effets spéciaux illimités, mais elle est en train de modifier aussi la réception du public de ce type de document, notamment parce que l'acquisition des DVD aujourd'hui, et possiblement dans le futur proche, sera

comparable à l'achat du vinyle : une pratique commercialement limitée, étant donné que le streaming fait disparaître de plus en plus tous les composants tangibles des expériences liées à l'écran comme les jeux vidéo et la télévision. Aujourd'hui, un film peut avoir un site internet officiel où le spectateur trouve toutes les informations relatives à la production, et même un magasin où ils peuvent acquérir des produits liés au film ou avoir accès aux matériaux supplémentaires créés en tant que produits parallèles.

- 18 Cependant, ce qui donne l'importance au commentaire audio disons « classique », c'est justement son unicité grâce à la participation des intervenants principaux du film : il ne s'agit pas d'un document isolé, mais il appartient aux suppléments qui font partie du film, de la même façon que la bande sonore ou la bande d'annonce, et il devient, au-delà d'un enregistrement de la dynamique réalisateur-spectateur, une photographie du contexte historique, social et technologique de l'époque du tournage. Examinons de plus près deux parties du dialogue du commentaire audio de *Fight Club*. En premier, et en tant que remarque, les intervenants parlent de ce qu'ils ont regardé sur un journal le jour de l'enregistrement : un article qui mentionnait que la créatrice Donatella Versace avait baptisé sa dernière collection « *Fight Club* ». Dans une autre partie, ils font des remarques sur les marques « *Viagra* » et « *Alestra* » qui venaient de sortir à l'époque. De la même façon, on trouve dans l'enregistrement des opinions sur certains sujets présents dans les films qui de nos jours pourraient être perçus comme trop insensibles et même offensifs. Par conséquent, l'audio commentaire est une source d'information sur un film qui doit être considérée dans l'analyse filmique.
- 19 Cette dématérialisation imminente des formats a permis les métatextes de devenir pratiquement infinis, n'importe qui peut les créer et s'en servir. Aujourd'hui, d'autres commentaires audios sont disponibles avec la particularité d'avoir été faits par les spectateurs eux-mêmes et qui parfois focalisent sur un ou plusieurs éléments du film, comme les effets spéciaux, les sujets abordés, les contextes historiques, les vêtements, un acteur, etc. Le réalisateur Manuel Gutiérrez Aragón, lors de la conférence *Ciclo Cine y Literatura*¹⁰ à la Bibliothèque nationale d'Espagne, mentionne la dépendance constante de la transmédialité dans le cinéma ainsi que le phénomène des deux écrans : c'est-à-dire, pendant qu'il regarde un film, un

spectateur participe avec son écran personnel (son portable ou sa tablette) aux forums publics parfois dans le but de prédire ce qui va se passer ou d'influencer l'histoire. Sur le même point, Francesco Casetti réaffirme :

[...] films can be viewed on a number of platforms and in a number of situations. This occurs not only because of the pressure of the technological revolution, which facilitates a new diffusion of the cinema, but also because there is a new cultural scenario with which cinema must engage¹¹.

C'est-à-dire, que le spectateur n'est plus passif. Gutierrez Aragón mentionne aussi comment les changements au niveau du cinéma et sa réception peuvent affecter la littérature moderne, qui emprunte de plus en plus des éléments narratifs au cinéma.

Conclusion

20 En tant que réponse à la question dans le titre de notre communication, on peut dire que le commentaire audio n'est pas seulement un métatexte, mais il s'agit du métatexte officiel où le réalisateur fait son approche critique, prenant la place du spectateur. C'est pour lui l'occasion de raconter avec ses propres mots ce qu'il n'a pas pu exprimer avec des images, ni le scénario, ni le travail des acteurs. Cependant, on s'interroge sur les effets que toutes ces possibilités peuvent avoir sur la qualité cinématographique actuelle et dans l'avenir. Est-ce que les réalisateurs comptent depuis la conception de leur projet sur le commentaire audio comme le moyen pour se justifier, après la réception et la critique ? Vu qu'il y a un procès d'édition dans le commentaire audio et qu'il a été considéré comme un essai : est-ce qu'il ne s'agit pas d'un autre scénario ? Le fait d'avoir un document constitutif du film lui-même ne peut pas devenir une opportunité pour présenter des idées contradictoires à celles montrées dans le film, afin d'éviter les critiques ? On peut assurer que la participation active du public va devenir de plus en plus importante d'autant plus que les réseaux sociaux deviennent le terrain d'échange de l'opinion publique, en particulier sur des sujets qui rassemblent les gens et sur lesquels tout le monde a une opinion comme c'est le cas du cinéma. Il est donc intéressant de voir si le commentaire audio va

changer la dynamique réalisateur-spectateur ou s'il peut ouvrir la place à une nouvelle dynamique du lecteur-réalisateur et audio-spectateur avec la multiplication d'autres documents sonores liés directement au cinéma et à la littérature comme l'audio livre et les podcasts, de plus en plus répandus.

NOTES

- 1 ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005 p. 17.
- 2 BERNAS, Steven, *L'Auteur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 274.
- 3 REICH, Jacqueline & BERTELLINI, Giorgio, "DVD Supplements : A Commentary on Commentaries" (2010), CMS Faculty Publications. 2. https://fordham.bepress.com/comm_facultypubs/2 [Consulté le 12 juillet 2019].
- 4 PARKER, D. & PARKER, M. (2004), *Directors and DVD Commentary : The Specifics of Intention*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 62(1), 13-22, www.jstor.org/stable/1559208 [Consulté le 25 juillet 2019].
- 5 STOKES, Melvyn, *Audiences in Cinema History Approaches to Film and Reception Theories / Cinéma et théories de la réception. Études et panorama critique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2012, p. 31-55.
- 6 FINCHER, David, *Fight Club : Special Edition*, 20th Century Fox, 1999, 138 minutes.
- 7 PARKER, D. & PARKER, M. (2004), *Directors and DVD Commentary : The Specifics of Intention*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 62(1), 13-22, www.jstor.org/stable/1559208 [Consulté le 25 juillet, 2019].
- 8 FINCHER, David, *Fight Club : Special Edition*, 20th Century Fox, 1999, 138 minutes.
- 9 PARKER, D. & PARKER, M. (2004), *Directors and DVD Commentary : The Specifics of Intention*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 62(1), 13-22, www.jstor.org/stable/1559208 [Consulté le 25 juillet, 2019].
- 10 GUTIERREZ ARAGON, Manuel, *conférence Ciclo Cine y Literatura (I)* <https://www.youtube.com/watch?v=z3SewYTNjcQ&t=5s> [Consulté le 27 juillet 2019].

11 CASETTI, Francesco, *Filmic Experience*, Revue Screen, vol. 50 : 1 2009 p. 56-66 Disponible sur : https://www.academia.edu/29631833/Francesco_Casetti_Filmic_experience [Consulté le 5 août 2019].

AUTHOR

Paul Garrido Agreda

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Littérature et cinéma dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar

Safa Jaafar

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.203

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

L'écriture cinématographique est pérenne dans l'œuvre *Vaste est la prison* d'Assia Djebar. Cette étude prouve l'articulation entre le littéraire et le cinématographique tant à travers le lexique déployé qu'à travers la structuration de *Vaste est la prison*. Instaurant un échange entre le littéraire et le cinématographique, le texte djébarien se veut un art de délivrance dans la mesure où cette romancière se permet de libérer sa voix et celles des ancêtres.

English

The cinematographic writing is permanently present in Assia Djebar's *Vast is the prison*. This research is an attempt to prove the undeniable link between the literary writing and the cinematographic one, through both language and structure used in *Vast is the prison*. Through the scriptural adventure, the novelist allows to release her voice and those of her grandmothers in an Algerian socio-historic context.

INDEX

Mots-clés

littérature, cinéma, intermédialité, autobiographie/fiction

Keywords

literature, cinema, intermediality, autobiography/fiction

OUTLINE

L'articulation du littéraire et du cinématographique dans *Vaste est la prison*
Les spécificités du matériau cinématographique dans *Vaste est la prison*
Les enjeux de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*

TEXT

- 1 Le dialogue entre les différents genres artistiques et la littérature constitue un champ de recherche qui n'a cessé de passionner les critiques d'art et les littéraires. C'est en fait un domaine, entièrement à part, qui estompe les frontières entre la littérature et l'Art. Plusieurs travaux en littérature française se sont penchés sur l'étude de ce lien. Notre analyse ciblera foncièrement l'art cinématographique, cet autre genre artistique innovant et totalisant. En ce temps de modernité, l'expérience créative cinématographique s'exhale et la relation adjacente entre littérature et cinéma se révèle. La littérature moderne accorde une importance cruciale à l'échange qui s'instaure, très souvent, entre la littérature et le cinéma si bien que l'on parle de l'écriture cinématographique et de l'écriture filmique et que l'on s'intéresse à la contamination du littéraire par les techniques cinématographiques. De nombreuses expériences en témoignent, telles que la création littéraire et artistique du romancier et cinéaste Alain Robbe-Grillet ou encore l'expérience cinématographique de Marguerite Duras. S'inscrivant dans cette même lignée, Assia Djébar est marquée par la relation qui se tisse entre littérature et cinéma. Romancière, dramaturge et cinéaste algérienne d'expression française, elle a suivi un parcours riche et foisonnant, « frappé du sceau de la multidisciplinarité ». Cette écrivaine maghrébine a porté une attention particulière à la littérature et aux arts. En conséquence, ses romans « font appel tour à tour » à la musique, à la peinture, à la mosaïque, à la photographie et au cinéma. Le caractère pluridisciplinaire du cheminement créatif d'Assia Djébar oriente d'une manière décisive son œuvre en marquant son esthétique et en définissant sa poétique. C'est à partir du dialogue qui s'instaure entre le cinématographique et le littéraire que se révèle l'être djébarien. *Vaste est la prison* se distingue par la présence de l'art cinématographique : l'écrivaine y relate son expérience de cinéaste, notamment, dans la troisième partie où les techniques cinématographiques sont souvent sollicitées. D'ailleurs, dans son ouvrage *La Littérature maghrébine de langue française*, Charles Bonn précise que dans l'œuvre djébarienne, « la dimension technique est foncièrement inhérente aux phénomènes de signification prêtant forme à une matière sémiotique¹. » Ce

travail se propose d'interroger l'œuvre d'Assia Djébar et d'étudier les techniques préconisées dans les autres arts et que la romancière n'hésite pas à adapter à ses propres créations. Force est de constater que les recherches et des études ont déjà interrogé le texte djébarien et se sont focalisées essentiellement sur les approches thématiques qui traitent, à titre d'exemple, *la naissance d'une auteure entre deux mondes*² ou des mémoires qui étudient la dualité de la mémoire individuelle et la mémoire collective. Mais le champ de l'intermédialité, le dialogue qui s'établit entre les différents genres artistiques et la littérature, offre encore de multiples possibilités de recherche. C'est pour cela qu'il serait intéressant d'analyser la troisième œuvre du quatuor algérien afin de découvrir l'univers créatif djébarien où se démarque l'écriture cinématographique et entretient des relations consubstantielles avec les différents genres artistiques dans un processus narratologique cinématographique prééminent. Dans ce travail de recherche, l'approche se veut éclectique et se focalise sur l'observation minutieuse de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*. Le choix s'est fait sur ce texte, car il inclut une narration cinématographique où l'auteure relate son expérience cinématographique à l'occasion de la réalisation du long métrage *La Nouba des femmes du mont Chenoua* dans le troisième volet du roman. Ce qui permet d'exhaler la prégnance du cinématographique dans ce roman. D'ailleurs, historiquement, *Vaste est la prison* est paru subséquemment à toutes les créations cinématographiques djébariennes : *La Zerda, ou les chants de l'oubli* et *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Ce qui pourrait inciter à étudier la composante cinématographique dans cette période prospère de création littéraire artistique pour Assia Djébar. Nous nous proposons d'interroger l'articulation entre la littérature, le cinéma et la notion de l'intermédialité littéraire qui se dégage de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*. Cela nous permettra par la suite, de cerner la dualité autobiographie/ fiction et l'engagement littéraire, esthétique et historique de la romancière et de ses aïeules dans ce récit. En analysant le troisième livre du « Quatuor algérien », il s'agit indéniablement de vérifier cette hypothèse dans la mesure où les arts structurent voire jalonnent le texte. À travers une lecture exhaustive de l'œuvre *Vaste est la prison*, nous découvrons que le cinéma est l'art majeur autour duquel s'articule le processus narratologique de cette œuvre. Dès lors, il devient passionnant de parcourir cette œuvre à travers une

étude approfondie de l'écriture cinématographique et une analyse des répercussions de l'effet/du facteur cinématographique sur l'expérience de la création littéraire. Alors, qu'est ce qui autorise le rapprochement entre la littérature et le cinéma dans *Vaste est la prison* ? Comment peut-on reconnaître les spécificités de l'écriture cinématographique de cette œuvre d'Assia Djebar ? Comment peut-on discerner le lien entre écriture cinématographique et « intermédialité » dans ce roman ? Et quels sont les répercussions et les enjeux de cette écriture cinématographique sur son œuvre ?

- 2 Dans la première partie, nous étudierons l'articulation entre le littéraire et le cinématographique dans *Vaste est la prison*. Nous examinerons la prégnance du cinématographique dans le troisième volet du quatuor algérien sur le plan lexical. Ce qui permet de souligner les caractéristiques du cinématographique dans cette œuvre et d'examiner minutieusement le matériau cinématographique. Dans la deuxième partie, nous expliquerons les spécificités de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*. Nous vérifierons, en premier lieu, sa relation avec l'art de la communication audiovisuelle à travers l'analyse méticuleuse du dualisme corps/voix et à travers l'observation vétilleuse des signifiants cinématographiques dans cette œuvre. Nous mettrons en lumière, en deuxième lieu, la notion de l'intermédialité et du dialogue entre les arts dans ce roman. En conséquence, cette étude pointilleuse de la trame cinématographique est censée décrypter les répercussions du cinématographique dans ce texte. Nous analyserons les enjeux de l'écriture cinématographique. Le cinéma est d'abord étudié, dans *Vaste est la prison*, en tant que matériau littéraire innovant. Ce roman est comparé au film djébarien *La Nouba des femmes du mont Chenoua* dans le but de cerner les spécificités de la narration cinématographique et du scénario dans le texte. Ainsi, nous entendons prouver le renouvellement de l'expérience littéraire grâce au « cinématographique » dans ce texte. D'autre part, nous voudrions démontrer que cet aspect cinématographique se révèle indéniablement comme un art de libération esthétique, historique et personnel dans cette troisième composante du quatuor algérien.

L'articulation du littéraire et du cinématographique dans *Vaste est la prison*

- 3 Dans *Vaste est la prison*, tout semble indiquer que le littéraire s'articule avec le cinématographique. Imprégnée d'œuvres littéraires et cinématographiques, Assia Djébar dévoile son intérêt pour le septième l'art lorsqu'elle relate l'une de ses expériences cinématographiques dans la troisième partie de cette œuvre. Cette articulation entre le littéraire et le cinématographique se dégage à travers le scénario et ses spécificités. Loin d'être une simple narration, dans *Vaste est la prison*, l'écriture djébarienne se soumet la loupe de l'art cinématographique. D'ores et déjà, l'incipit de l'œuvre *Vaste est la prison* intitulée « le silence de l'écriture » annonce l'idée d'une écriture condamnée au silence, au mutisme. C'est le champ lexical de l'écriture qui le prouve : « l'écriture, écrire, écrivain, ma main etc. ». L'anaphore de l'adverbe « longtemps » corrobore à la fois la récurrence et la durée de l'écriture. Ce qui se voit parfaitement à travers les circonstances du temps dans le même texte liminaire comme « chaque samedi, après-midi, longtemps, quinze ans etc. ». Il convient de préciser que cet incipit introduit déjà l'idée fondamentale de l'écriture. Cela se voit à maintes reprises dans le texte liminaire de cette œuvre. Comme en témoigne la citation suivante :

Oui, longtemps, parce que, écrivain, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue³.

- 4 Dans cet extrait, les procédés d'énonciation, les déictiques personnels (l'utilisation fréquente des pronoms personnels « je, me ») et les marques du discours indirect libre, prouvent l'engagement de la narratrice dans l'action perpétuelle de l'écriture. De plus, cette métaphore filée : « j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid⁴ » permet de préciser la fonction primordiale de l'écriture selon Assia Djébar. De même, le recours à la subordonnée incise « Je me remé-

morais » et l'utilisation de la conjonction de subordination postposée « parce que » mettent en lumière la fonction de mémoration de l'écriture djébarienne. De surcroît, les premiers passages de l'incipit mettent l'accent sur l'écriture rétrospective. En atteste le passage suivant :

Écrire sur le passé, les pieds empêtrés dans un tapis de prière, qui ne serait pas même une natte de jute ou de crin, jetée au hasard sur la poussière d'un chemin à l'aurore, ou au pied d'une dune friable, sous le ciel immense d'un soleil couchant⁵.

- 5 Les procédés stylistiques dans ce paragraphe, comme cette métaphore : « les pieds empêtrés dans un tapis de prière », la personnification suivante « au pied d'une dune friable » ainsi que cette énumération :

Les pieds empêtrés dans un tapis de prière, qui ne serait pas même une natte de jute ou de crin, jetée au hasard sur la poussière d'un chemin à l'aurore, ou au pied d'une dune friable, sous le ciel immense d'un soleil⁶.

créent une image éminente de l'écriture d'Assia Djébar. En outre, les procédés lexicaux comme le champ lexical de la nature : « l'aurore, d'une friable, ciel immense, soleil couchant », l'utilisation de l'infinif « écrire sur le passé » et du conditionnel présent « serait » avec la négation « ne ... pas » (« ne serait pas même ») exposent les répercussions de l'écriture djébarienne sur le texte. Par ailleurs, le recours aux procédés stylistiques comme la métaphore « vent du désert qui tourne sa meule inexorable » ou « la plainte hululant des ombres voilées flottant à l'horizon », la personnification : « ma main courte » ou « les langes de l'amour mort », l'hyperbole : « tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil-alors que ma main court » et l'anaphore dans l'expression « ma main court » prouvent indéniablement la richesse des images produites par l'écriture djébarienne. Les champs lexicaux du silence : « silence, désert, murmure » et de la mort : « mort, plainte, deuil » font écho aux images répercutées de l'expérience en écriture d'Assia Djébar. En témoigne ce passage :

Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs

muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululant des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil-alors que ma main court⁷.

- 6 Ainsi, la fonction salvatrice de l'écriture djébarienne se discerne dans le même incipit :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous ce ciel immense, dans la poussière du chemin, au pied de la dune friable... Longtemps⁸.

En effet, le recours au champ lexical de la fuite : « s'enfuir, se précipiter, chemin » et de la nature : « ciel immense, d'une friable » montre que l'écriture pour Assia Djébar n'est qu'un refuge. De même, les procédés musicaux comme l'allitération en « r » dans ce paragraphe confèrent à ces différentes images à la fois riches et mouvantes une certaine dimension esthétique. À travers cet incipit, on peut dire que l'écriture djébarienne est vivante grâce aux images bien illustrées de la nature. Dans ce contexte, il appert que cette écriture est imprégnée par les propriétés artistiques cinématographiques grâce à la présence des éléments fondamentaux de cet art comme l'image, le mouvement et le son. Dans une allusion aux arts en général et au cinéma en particulier, Assia Djébar dévoile son projet de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*. Ce roman constitue l'œuvre qui introduit l'art et l'écriture cinématographique dans sa création littéraire. C'est ce qui apparaît dans les différentes sections de l'œuvre y compris dans la répartition. Ce rapport important entre le paradigme littéraire et le paradigme cinématographique structure le roman *Vaste est la prison*. C'est la raison pour laquelle nous essaierons de définir l'écriture cinématographique en premier lieu et de corroborer la prégnance de l'art cinématographique dans *Vaste est la prison* en second lieu. Finalement, après avoir passé en revue les spécificités et les bases de l'art cinématographique, nous avons constaté : le cinématographique est prégnant dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar. D'une part, la prégnance lexicale se justifie par l'omniprésence des réseaux lexicaux du regard et des composantes cinématographiques. D'autre part, le cinématographique participe à la struc-

turation de l'œuvre. En effet, la première partie du roman présente une description cinématographique. La deuxième partie s'apparente à un documentaire historique, alors que la troisième partie est une sorte de transposition d'art, une narration cinématographique du long métrage *La Nouba des femmes du mont Chenoua*.

Les spécificités du matériau cinématographique dans *Vaste est la prison*

- 7 Certes, le cinématographique dans *Vaste est la prison* est prégnant grâce à la narration cinématographique dans la troisième partie de l'œuvre et grâce aux techniques et aux procédés cinématographiques qui irriguent toutes les parties de ce volet du quatuor algérien. Dès lors, il sera inéluctable d'analyser et de scruter les spécificités du matériau cinématographique dans ce roman. D'une manière générale, le cinéma peut être assimilé aux autres arts comme la musique et la peinture.

Pour reprendre la comparaison avec la musique, écrit Maillot, il faudrait dire que tous ceux que nous venons de citer dans le cinéma sont, en ce qui concerne leur spécialité, plus proches du chef d'orchestre qui interprète, que du musicien qui exécute⁹.

- 8 En fait, chaque genre artistique détient un matériau spécifique.

La musique travaille un matériau défini, la peinture également, nous en dirons un mot dans un instant. Mais le cinéma, quel matériau spécifique travaille-t-il ? Il ne semble pas que l'on puisse voir clair dans le problème du cinéma sans éclairer le problème du matériau qu'il travaille¹⁰.

- 9 Le matériau cinématographique dans *Vaste est la prison* se révèle essentiellement à travers l'équipement audiovisuel. Il en résulte la complémentarité chant/danse et audible/visible dans l'œuvre djébarienne. Ces dualités artistiques submergent les signifiants cinématographiques comme narration plastique visuelle, le son ou l'expression artistique cinématographique dans l'alésage des lieux d'origine, du

corps et de la voix. Les lieux d'origine, marquent la première partie de l'œuvre, notamment « la sieste », « l'espace, le noir », « Avant, après » et « L'adieu ». De ces lieux d'origine, proviennent la profusion et l'affluence artistique cinématographique qui brossent les portraits des corps et carillonnent les échos des voix tout en discriminant les signifiants cinématographiques dans *Vaste est la prison*. Par ailleurs, les spécificités et les particularités du matériau cinématographique se divulguent par le rapport capital entre le cinématographique, et les arts du mouvement, de l'espace et du temps. De même, le matériau cinématographique dans ce roman s'énonce-t-il foncièrement à travers la fascination par les procédés techniques, le dualisme entre mise en scène théâtrale, mise en scène cinématographique et les rapports du mouvement. Dans *Vaste est la prison*, l'art de la communication audiovisuelle se révèle à travers le débordement du corps et l'ubiquité de la voix qui permettent de former les dyades chant/danse et audible/visible. Ces composantes cinématographiques, ayant un lien consubstantiel avec l'œil et l'oreille, entretiennent une relation indissociable avec la narration plastique visuelle, le son et la plastique cinématographique dans ce roman djébarien dans la mesure où la combinaison de ces signifiants cinématographiques contribue à esquisser l'image cinématographique totale. Dans *Vaste est la prison*, le littéraire s'articule parfaitement avec les arts de l'espace, les arts du temps et les arts du mouvement. Ce qui permet de constituer une œuvre littéraire cinématographique entière où l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique, la poésie, la danse et le théâtre façonnent le processus narratologique artistique. De ce fait, les étapes de la fabrication du film dans *Vaste est la prison*, se caractérisent par le foisonnement des procédés techniques qui jouent un rôle fondamental dans la constitution de l'écriture cinématographique. Pour tout cela, nous considérons que « Tous les arts contribuent au travail cinématographique¹¹ ». De même, dans cette composante du quatuor algérien, la mise en scène cinématographique s'apparente à une mise en scène de théâtre grâce à la présence à la fois, des acteurs, du scénario et du « metteur en scène » Mais la mise en scène cinématographique, se distingue par sa liberté de capturer, de filmer et de choisir les angles de vue. « Ce que le cinéma a de puissant et de magique tient au fait qu'il rassemble tous les matériaux expressifs des arts précédents¹² » précise Maillot tout en mettant en

relief l'apport important des matériaux des arts dans la composition de la cinématographie. Dès lors,

Tous les mouvements, tous les angles ; c'est pourquoi le cinéma a cette fantastique capacité onirique, exerce cette fabuleuse fascination sur l'imaginaire. Au cinéma, nous voyons le monde avec la liberté que seuls le rêve et la rêverie nous donnent. Par les mouvements de la caméra et les angles qu'elle adopte, l'image cinématographique nous libère des lois de la pesanteur, du réel, de la nécessité¹³.

Les enjeux de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*

- 10 Après avoir étudié les spécificités du matériau cinématographique, dans *Vaste est la prison*, nous allons mettre l'accent sur les enjeux de l'écriture cinématographique et ses répercussions dans ce roman. En effet, l'écriture cinématographique djébarienne n'est qu'un procédé permettant de véhiculer ses idées et ses principes essentiellement sur la femme et sur la patrie. Tout bien considéré, le cinéma dans *Vaste est la prison* se révèle comme une étoffe littéraire à travers laquelle Assia Djébar énonce sa narration cinématographique en énonçant son scénario. À ce sujet, cette expérience cinématographique n'est qu'une sorte de renouvellement de l'expérience scripturale littéraire. Le cinéma dans ce troisième volet du quatuor algérien s'illustre ainsi comme un art de délivrance esthétique, historique et personnelle. De ce fait, d'une part, nous allons éclaircir la notion du cinématographique en tant que nouveau matériau littéraire et cerner les particularités de la narration cinématographique dans *Vaste est la prison*. En nous basant sur les études théoriques de Philippe Lejeune et de Pierre Maillot, nous allons étudier le scénario et nous interroger sur la dualité autobiographie/fiction. Nous allons également montrer comment le cinéma dans *Vaste est la prison*, représente un renouvellement de l'expérience littéraire. Nous établirons le lien entre l'écriture djébarienne et l'exercice de transposition d'art ou d'*ekphrasis* dans *Vaste est la prison*. Ce qui est discernable

surtout dans « le journal de bord » du tournage de *La Nouba des femmes du mont Chenoua* dans le troisième volet de ce roman. Dans ce contexte, une comparaison entre *Vaste est la prison* et *La Nouba* s'impose. Nous allons prouver ainsi comment le silence de l'écriture dans la troisième composante du quatuor algérien suit la logique du texte. D'autre part, nous allons présenter le cinéma dans *Vaste est la prison* comme un art de libération. En premier lieu, nous allons jeter la lumière sur le côté esthétique de cet art de délivrance. En deuxième lieu, nous allons rechercher les preuves de l'art de libération historique, et enfin, nous allons investir l'espace cinématographique pour démontrer l'art de libération et d'émancipation des différentes actrices et de l'auteure elle-même.

- 11 L'auteur annonce ses conclusions, nous affirmons que le cinématographique dans le troisième volet du quatuor algérien confère une certaine innovation à l'écriture romanesque djébarienne en tant que procédé littéraire innovant. Cet aspect innovateur se révèle à travers la narration cinématographique qui charpente essentiellement le « silencieux désir » et à travers un scénario qui tisse le processus narratif-cinématographique en mêlant l'autobiographie à la fiction. Certes, le renouvellement de l'expérience scripturale dans *Vaste est la prison* émane de la prégnance du cinématographique, mais il est dû aussi à l'*ekphrasis*, à la description de ce film djébarien *La Nouba des femmes du mont Chenoua* dans le troisième volet du roman et au silence tacite tissé entre le prologue et l'épilogue constituant la logique du texte. L'écriture se résorbe en une quête de délivrance et d'émancipation perceptible dans les histoires de la narratrice et de ses ancêtres. D'ailleurs, le cinéma dans *Vaste est la prison* se révèle comme un art de libération sur les différents plans : esthétique, historique et personnel. La délivrance esthétique apparaît dans les procédés artistiques dans cette œuvre, grâce auxquels s'affiche une certaine recherche de la liberté féminine. La libération historique se discerne essentiellement dans l'épilogue du roman et elle marque l'aboutissement du mécanisme narratologique de *Vaste est la prison*. Concernant l'art de libération personnelle, il ponctue tout le texte. Cette auto-socio-biographie au féminin met en lumière les voix de la narratrice et celles de ses aïeules, leurs cris, leurs chants de deuil, de joie et de militance. L'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*, se veut un témoignage non seulement de la femme maghré-

bine mais aussi une carte postale de la réalité de l'Algérie postcoloniale. En ce qui concerne l'apport esthétique de ce texte, il se décèle à travers la prégnance du cinématographique donnant à voir une constellation artistique esthétique dans un texte romanesque à savoir la narration cinématographique, l'intermédialité et les signifiants cinématographiques au cœur même de l'écriture cinématographique. Ainsi, *Vaste est la prison* esquisse indéniablement l'image des femmes arabes maghrébines qui sont en quête de délivrance. Dans ce roman, les aïeules d'Assia Djébar se libèrent en relatant leurs histoires en chantant et en dansant leurs noubas. En outre, le processus romanesque aboutit à jeter la lumière sur l'Algérie, le pays natal de l'écrivaine qui veut mettre en exergue ses peines et ses « blessures ». La romancière algérienne met l'accent sur la dichotomie entre la vie/la mort à cause des répercussions des guerres et des batailles qu'a connues la patrie d'Assia Djébar dont : « Son œuvre s'est depuis enrichie et a conquis un vaste public en Algérie comme en France¹⁴. »

- 12 En somme, après avoir étudié les particularités de l'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*, il s'avère que le lien entre le littéraire et le septième art mérite une attention particulière. Toutefois, l'étude de l'écriture cinématographique dans cette troisième composante du quatuor algérien nous a opposées, à certaines difficultés. Comment définir l'écriture cinématographique et ses différentes composantes ? Quelle approche adopter ? Quelles sont les différentes spécificités du matériau cinématographique ? De quelle manière discerner l'invisible et l'inaudible en dégagant les intrications entre le visible et le lisible ? Par quels moyens se fera l'étude des répercussions et des enjeux de l'écriture cinématographique ?
- 13 Au terme de ce parcours, voici notre premier constat concernant la première partie : cinéma et littérature s'articulent, se rapprochent et s'imbriquent. Les cinéastes et les écrivains n'ont cessé de le prouver. Après avoir défini les composantes de l'écriture cinématographique, nous constatons que l'écriture cinématographique s'assimile à l'écriture littéraire. La première s'effectue par des mots, des sons et des images, alors que la deuxième se fait par le biais des mots. Ainsi, selon la définition de son écriture, Assia Djébar introduit ses visions et sa propre présentation de l'écriture cinématographique. Second constat : en partant de ce troisième volet du quatuor algérien, nous

ne pouvons ignorer la prégnance du cinématographique. Il appert que ce roman donne à voir une constellation de réseaux lexicaux qui renvoient à l'art cinématographique. Cette omniprésence du cinématographique est d'abord lexicale. Le lexique cinématographique traverse le texte de « silence de l'écriture » jusqu'au « sang de l'écriture ». Même la prégnance cinématographique se révèle à travers la structure de l'œuvre. La première partie de *Vaste est la prison* permet de divulguer une description parfaitement cinématographique. La deuxième partie s'apparente à un documentaire historique où Djébar prend soin de ciseler les différents événements historiques des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles au Maghreb en Tunisie et en l'Algérie. La troisième partie est une narration cinématographique du long métrage *La Nouba des femmes du mont Chenoua* où Djébar met en lumière les mémoires des six femmes de la montagne Chenoua et de son village Cherchell pendant la période coloniale et post coloniale que ce soit dans le film ou dans le roman. Ainsi, l'étude des spécificités du matériau cinématographique dans *Vaste est la prison* devient foncière. C'est pour cela, que nous avons opté pour l'éclaircissement du rapport entre cette œuvre et l'art de la communication audiovisuelle. Par ce faire, Djébar a mis en place l'équation Écrire = Filmer. Effectivement, l'analyse de la dualité corps/voix s'impose. Ce duo surplombe l'œuvre *Vaste est la prison*, notamment dans la première partie du roman intitulée « l'effacement dans le cœur ». Cette dyade corps/voix corrobore à la fois l'omniprésence de la cinématographie et la description cinématographique dans cette section inauguratrice du troisième volet du quatuor algérien. Il rappelle également la prégnance du dualisme voix/ corps dans le long métrage *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, à l'instar du débordement des corps des femmes en grande partie voilées, alors que l'héroïne représente le modèle de la femme émancipée et libérée. La voix structure ainsi ce long métrage à travers le fond sonore de la musique traditionnelle algérienne. Cette dualité corps/voix dévoile deux autres dyades : chant/danse et audible/visible qui sont les caractéristiques de chaque œuvre cinématographique. Ils sont également prégnants dans la totalité du troisième volet du quatuor algérien. À cet effet, la complémentarité entre corps et voix dans *Vaste est la prison* permet de déceler par suite les différents signifiants cinématographiques dans ce roman, notamment la narration plastique visuelle, le son et

l'expression artistique cinématographique. Ces signifiants cinématographiques structurent le mécanisme cinématographique dans *Vaste est la prison*. Par le fait même qu'ils charpentent les longs métrages *La Zerda* et *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Dans une telle hypothèse, il est fondamental d'étudier l'écriture cinématographique et l'intermédialité dans *Vaste est la prison*. En d'autres termes, il s'agit d'un éclaircissement du lien indissociable entre les arts de mouvement, d'espace et du temps avec le texte littéraire. Ce qui confirme l'importance du lien qui s'instaure entre l'écriture littéraire dans *Vaste est la prison* d'une part, et la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, la poésie, la danse, le théâtre et le cinéma d'autre part. Chaque partie du roman représente une constellation de genres artistiques ayant des relations inhérentes avec le littéraire. Ce qui reflète en quelque sorte la multi-artialité de l'écrivaine algérienne et prouve l'intégralité de l'écriture cinématographique dans la troisième composante du quatuor algérien. Cette analyse du matériau cinématographique du troisième volet du quatuor algérien djébarien permet de conclure ainsi que le paradigme cinématographique est constamment présent. Il constitue même l'embrasseur de l'action puisqu'il enclenche le mécanisme narratif et la mise en place d'un programme narratologique. S'il est vrai que dans *Vaste est la prison* cinéma et narration se rejoignent ; s'il est également vrai que la trame narrative se tisse autour d'un double projet : le premier est littéraire ; il s'agit du roman *Vaste est la prison*. Le deuxième est cinématographique et concerne le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* où on retrouve tous les personnages du roman indiqué, y compris la narratrice. À cet égard, les répercussions de l'écriture cinématographique dans ce roman se font distinguer. L'étude appliquée sur les spécificités du matériau cinématographique nous amène à examiner les enjeux de cette écriture cinématographique dans *Vaste est la prison*. En effet, le cinéma dans ce troisième volet du quatuor algérien n'est qu'un matériau littéraire innovant. Cette constatation se justifie par l'examen judicieux des particularités de la narration cinématographique dans le troisième volet du quatuor algérien. Dans *Vaste est la prison*, cette narration cinématographique rassemble les caractéristiques de la narration littéraire et de la narration théâtrale. Toutefois, elle structure le processus cinématographique éminent de cette œuvre. Parallèlement, le scénario de *Vaste est la prison* dote l'espace, la chronologie, les mouvements et les personnages de certaines

spécificités particulières. Il mêle davantage l'autobiographie et la fiction, ce qui est justifié à travers les théories de Philippe Lejeune et Dobrovsky essentiellement. À travers cette étude du cinématographique et ce va-et-vient entre littérature et cinéma dans *Vaste est la prison*, une comparaison entre *La Nouba des femmes du mont Chenoua* et ce roman s'impose. Cinq femmes militantes algériennes dans la période de la colonisation française sur le territoire algérien relatent leurs histoires à travers leur histoire individuelle et leur histoire collective. Lila, le personnage central du film et le personnage fort présent dans « un silencieux désir » de *Vaste est la prison*, interroge les mémoires des femmes contemporaines de sa mère, la fameuse militante de Cherchell, Zoulikha ou *La Femme sans sépulture*. « J'avais quinze ans mais l'âge de mes blessures était cent¹⁵ » répète Lila tout au long de ce long métrage à chaque fois elle prépare le spectateur à regarder l'une des ancêtres relatant son histoire de militante. L'écriture cinématographique dans *Vaste est la prison* va de pair avec le silence qui se tisse entre l'épilogue et le prologue du roman.

NOTES

- 1 BONN, Charles, *La Littérature maghrébine de langue français*, Vanves, EDICEF-AUPELF, 1996, p. 14.
- 2 *La Naissance d'une auteure entre deux mondes* est un mémoire de Master qui éclaire les modèles littéraires d'Assia Djébar et le regard de la critique française sur une écrivaine algérienne francophone. Ce mémoire est réalisé par Pauline Plé sous la direction de M. Daniel Lançon en 2010.
- 3 DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel. p. 11.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.* p. 12.
- 9 MAILLOT, Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 11.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.* p. 119

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 125

14 REGAIEG, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar*. Tunis, Cérès, 2004, p. 12.

15 DJEBAR, Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Alger, télévision algérienne, 1978, chap. 11.

AUTHOR

Safa Jaafar

Doctorante – LARIDIAME, Université de Sfax, Tunisie

La prière d'insérer : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de Claude Prey

Clara Roupie

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.210

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Le compositeur Claude Prey (1925-1998) s'inscrit dans la lignée des praticiens du théâtre musical français des années 1970 et se fait spécialiste de l'adaptation d'œuvres romanesques en œuvres lyriques. Après *Les Liaisons dangereuses* (1974), il s'attelle au *Rouge et le Noir* de Stendhal en 1989. À l'aide de la théorie genettienne sur la *transtextualité* et du barbarisme d'*intermusicalité*, nous exposerons ce que nous appelons la *prière d'insérer*, c'est-à-dire le réseau tenu d'interconnexions transtextuelles et intermusicales dans l'adaptation que propose le compositeur, pour mettre en lumière une réflexion nécessaire sur l'œuvre originale et son passage de l'écrit au visuel, du livret à la scène.

English

The composer Claude Prey (1925-1998) comes within the scope of the practitioners of the 1970s' théâtre musical and becomes a specialist in the adaptation of works of fiction into musicals. After *Les Liaisons dangereuses* (1974), he buckles down to Stendhal's *Le Rouge et le Noir* in 1989. With the help of the genettian theory of transtextuality and the barbarism *intermusicality*, we will expose what we call the *prière d'insérer*, that is the tenuous web of transtextual and intermusical networks within Claude Prey's adaptation to shine a light on an essential consideration of the original work and its passage from writing to imagery, from the libretto to the stage.

INDEX

Mots-clés

Prey (Claude), opéra, adaptation, transtextualité, intermusicalité

Keywords

Prey (Claude), opera, transposition, transtextuality, intermusicality

OUTLINE

Une transposition lyrique historiciste
Opéra et roman entre adaptation et appendice
L'intermusicalité : la réinjection d'œuvres lyriques

TEXT

- 1 Le compositeur Claude Prey s'inscrit dans la lignée des praticiens du théâtre musical français des années 1970. Spécialiste d'un traitement non-conventionnel du texte et de sa sémantique, il adapte à plusieurs reprises des œuvres littéraires en productions lyriques. Après *Les Liaisons dangereuses* (1974), il s'attelle à nouveau en 1989 à la transposition lyrique d'un matériau romanesque, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal¹ pour la compagnie Péniche Opéra, dirigée par Mireille Larroche. À partir des partitions et du livret², ce spectacle emblématique de la compagnie et les procédés intersémiotiques à l'œuvre dans l'adaptation seront examinés. En effet, conjointement au travail de réappropriation textuelle nécessaire à la transposition, Claude Prey nourrit son adaptation en s'appuyant sur d'autres œuvres littéraires ou musicales. Nous nous concentrerons dans cet article sur le travail du texte et de la musique dans l'horizon d'attente qu'est la représentation.
- 2 La théorie de la *transtextualité* développée par Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*³ apportera une structure théorique conséquente. Si Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁴ », nous retiendrons plus particulièrement les relations transtextuelles d'intertextualité, de paratextualité et d'hypertextualité.
- 3 L'intertextualité est la relation transtextuelle la plus rencontrée dans notre analyse. Gérard Genette emprunte cette notion à Julia Kristeva⁵ et la caractérise de la manière suivante :

Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un

texte dans un autre [...], c'est la pratique de la *citation* [...], celle du *plagiat* [...], celle de l'*allusion*⁶.

- 4 Notons également l'utilisation de la paratextualité, seconde relation transtextuelle définie par Gérard Genette comme :

La relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*⁷.

- 5 Enfin, l'hypertextualité telle que l'aborde Gérard Genette regroupe « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁸ ». Il nous faut clarifier cette définition : selon Gérard Genette, un texte est nécessairement dans une relation d'hypertextualité à partir du moment où le texte A subit une *transformation*⁹ pour apparaître dans le texte B, qu'elle soit « simple et directe¹⁰ » ou issue d'un processus d'imitation plus complexe qui nécessite l'acquisition d'une « maîtrise au moins partielle¹¹ » du texte imité.
- 6 Ces trois relations transtextuelles sont mises en application dans le travail de composition textuelle et musicale du livret. Dans l'œuvre de Claude Prey, la notion de *transtextualité* s'applique également au matériau musical, le compositeur jouant sur plusieurs plans textuels et musicaux. C'est la raison pour laquelle nous proposons de forger le barbarisme d'*intermusicalité* pour exposer les procédés intersémio-tiques musicaux convoqués dans *Le Rouge et le Noir*.
- 7 Ce processus d'adaptation ouvert réunissant des matériaux textuels et musicaux différents est appelé la *prière d'insérer*. Nous nous détachons ici du *prière d'insérer* au sens éditorial du terme, c'est-à-dire la notice adressée aux journalistes pour promouvoir l'œuvre et son auteur. Cette expression est utilisée ici pour illustrer, dans l'œuvre originale, un certain manque à combler textuellement et/ou musicalement à l'horizon de sa représentation.
- 8 En quoi cette *prière d'insérer* devient-elle nécessaire aux processus d'adaptation et de traduction visuelle de l'œuvre littéraire ? Quels

sont les procédés mis en œuvre dans l'adaptation lyrique du roman de Stendhal ?

Une transposition lyrique historiciste

- 9 Pour répondre à ces questions, penchons-nous tout d'abord sur la forme lyrique que choisit Claude Prey pour son adaptation. Grand habitué des sous-titres qui précisent les formes de ses compositions, il attribue pour la première et dernière fois le sous-titre *opéra-opéra* à son adaptation du roman de Stendhal. Il explique cette appellation dans son analyse du roman : « roman et opéra sont présents à l'intérieur de l'action¹² ». Ainsi le roman serait habité par un potentiel lyrique : tous les éléments dramatiques du roman se prêteraient à l'interprétation opératique. Pour aller plus loin et introduire une perspective historiciste, en transposant le contexte d'écriture et de publication de l'œuvre de Stendhal à celui de l'art lyrique, c'est le temps de l'opéra romantique, du *grand opéra français*¹³. Claude Prey se serait ainsi inspiré du contexte de publication du roman pour opérer son adaptation. Il transforme le roman de Stendhal en un archétype de l'opéra romantique, en commençant par son héros, en rébellion contre les codes d'une société bourgeoise close sur elle-même et élitiste. Mireille Larroche, metteuse en scène du spectacle, résume cette idée en 1989 :

Se donner à vivre sa vie comme un livret d'opéra, se mettre en scène comme un héros d'opéra, vivre ses sentiments comme des passions d'opéra, tel est le destin de Julien Sorel¹⁴.

- 10 En dehors du traitement de la figure héroïque, le travail de composition sur l'ouvrage de Claude Prey illustre une réflexion sur l'opéra romantique du XIX^e siècle. Se construit un matériau nourri à la fois par la dimension dramatique de l'œuvre de Stendhal et par des éléments empruntés à l'opéra romantique avec ses passages obligés, « ses héros, ses décors, ses costumes, ses scènes de "plein air", d'"église", et de "bal"... son(ses) orchestre(s) et son chœur¹⁵ ». L'imitation des codes de l'opéra romantique n'est cependant qu'apparente. Claude Prey dédouble, tout d'abord, l'orchestre et le chœur dans un jeu de miroir

inversé : deux orchestres, l'un rouge et l'autre noir. Au-delà du clin d'œil assumé à l'œuvre originale, cette répartition de l'orchestre symphonique attribue aux instruments une signification toute particulière : aux bois et aux cuivres le rouge annonceur des passions de Julien ; aux cordes et aux percussions, le noir de son ambition. À cette écriture instrumentale, Claude Prey ajoute deux chœurs – un rouge et un noir – uniquement masculins qui viennent soutenir et traduire la complexité du personnage. Cette réappropriation des codes traditionnels de l'opéra se traduit également par l'évacuation du ballet, traditionnellement introduit par les scènes de bal, qui n'existe pas dans l'adaptation de Claude Prey, tout comme l'orgue dans la scène d'église ou les femmes dans les chœurs. Les règles de composition traditionnelle de l'opéra sont ainsi saisies, retravaillées et transformées.

Opéra et roman entre adaptation et appendice

- 11 Est-ce le cas également en ce qui concerne le matériau textuel romanesque ? Claude Prey déconstruit la structure originelle du roman au profit d'une structure cyclique qui débute et se termine par la condamnation de Julien. Claude Prey conserve l'action mais simplifie largement le propos : les lieux sont réduits à des mouvements musicaux, tandis que les personnages deviennent de simples figures archétypales des personnages originaux ; c'est ce que nous livre notamment la *dramatis personae* : M. de réunit ainsi dans un seul rôle tous les ersatz du père et ennemi du héros dans le roman, monsieur de Rênal, monsieur de La Mole et l'abbé Frilair ; M^{me} de cristallise à la fois madame de Rênal et madame de La Mole ; l'homme en noir renvoie successivement aux abbés et détracteurs du personnage principal. De cette manière, les personnages sont réduits à leurs fonctions actanciennes pour coordonner le déroulement narratif.
- 12 Les personnages d'Élisa, femme de chambre de M^{me} de Rênal, et de Geronimo, chanteur et ami de Julien, ont eu une double fonction à remplir dans l'adaptation : ils sont tout à la fois personnages et narrateurs du récit. Élisa et Geronimo deviennent les médiums traducteurs des pensées des personnages. Sans véritable assignation à un personnage précis, Élisa traduit toutefois principalement les pensées

de M^{me} de (Rênal) et Geronimo celles de Julien. Pour illustrer cette idée, la scène d'ouverture, extraite du livret :

Élisa : Madame de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon / qui donnait sur le jardin. / Il tressaillit quand une voix douce lui dit
Mme de : Que voulez-vous ici, / mon enfant ?
Élisa : Elle avait répété sa question.
Julien : Je viens pour être précepteur, madame
Élisa : Lui dit-il enfin. / Ils étaient fort près l'un de l'autre. / Bientôt, elle se mit à rire.
Mme de : Quoi, Monsieur...
Élisa : Lui dit-elle enfin
Mme de : Vous savez le latin ?
Élisa : Elle était si heureuse, qu'elle osa dire
Mme de : Vous ne gronderez pas trop ces pauvres enfants ? / N'est-ce pas, Monsieur ?
Élisa : Ajouta-t-elle.
Mme de : Entrons, Monsieur !
Élisa : Lui dit-elle / d'un air assez embarrassé. / Elle ne pouvait en croire ses yeux¹⁶.

- 13 Cette réutilisation des personnages permet au compositeur de conserver dans le livret les traces de l'œuvre originale ; le roman reste présent en palimpseste dans l'opéra.
- 14 Claude Prey travaille également sur les registres d'expression vocale dans lesquels transparaissent les intentions et la personnalité des protagonistes. Julien, par exemple, oscille sans jamais trouver son propre registre, en se calquant sur celui des autres personnages. Il répond par le laudatif lorsqu'il donne une leçon de latin aux enfants de Rênal¹⁷, par le lyrisme lorsque Mathilde lui ouvre son cœur et sa chambre¹⁸. Cette oscillation vocale serait un élément de caractérisation du personnage : Julien cherche à gravir l'échelle sociale et adopte le registre vocal des personnages en face de lui. Il trouve finalement sa voix – et sa voie – dans la provocation finale, adressée aux nobles qui le condamnent :

Julien : L'orfraie ! / Non, je n'appartiens pas à votre classe, / Messieurs. Je ne vois pas sur vos bancs / de paysans enrichis. / Je vois des hommes qui, / sans s'arrêter à ce que ma jeunesse / peut mériter de pitié, / voudront punir en moi / et décourager à jamais /

cette classe de jeunes gens / qui, nés dans un ordre inférieur, / opprimés par la pauvreté, / ont l'audace / de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches / appelle la Société. / Voilà mon crime, Messieurs. / Je ne suis pas jugé par mes pairs / mais par des bourgeois indignés. / La mort m'attend. / Je ne demande aucune grâce¹⁹.

- 15 Cette provocation finale s'illustre dans l'utilisation du registre épique pour souligner le caractère sacrificiel du personnage. Ces éléments participent à la mise en forme d'une œuvre entre adaptation et transposition lyrique.
- 16 Claude Prey se saisit par ailleurs d'autres éléments du roman que le seul récit, et notamment le paratexte qu'il réinjecte directement dans les dialogues des personnages. Cela ouvre la porte à une myriade de citations d'œuvres diverses, présentes dans le roman en introduction des différents chapitres. À titre d'exemple, nous citons la première scène du second acte de l'adaptation :

M. de : [...] Mon cher Sorel, quelle idée amusante / m'apportez-vous ?

Julien : « La parole a été donnée à l'homme / pour cacher sa pensée ». Révérend Père Malagrida²⁰.

M. de : Quelle idée, amusante ou non, m'apportez-vous, / monsieur l'homme profond ?

Julien : « Malheur à qui invente en parlant ». Faublas²¹.

M. de : Amusante, oui ! Il faut s'amuser, / Sorel, il n'y a que cela de réel dans la vie.

Julien : « Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité ». Mirabeau²².

M. de : Rivarol me disait, pendant l'émigration... / Ah Rivarol ! Ses anecdotes... ! / Excusez-moi, mon cher, ma goutte...

Julien : « J'eus de l'avancement : mon maître avait la goutte²³. » Bertoletti²⁴.

- 17 Les citations paratextuelles deviennent ici des réponses mécaniques de Julien à l'envahissant M. de (La Mole). L'échange entre les deux personnages semble finalement à sens unique : M. de (La Mole) ne répond pas directement aux citations prononcées par Julien, il poursuit le fil de sa pensée. Le texte devient ainsi prétexte à la *transtextualité*. Les citations sont également un moyen pour les personnages d'exprimer leurs pensées sans passer par les

personnages-narrateurs, Geronimo et Élisabeth. C'est ce que nous pouvons observer dans la suite de la scène, entre Mathilde (de La Môle) et Julien :

18 **Mathilde** : « Que de perplexités ! Que de nuits sans sommeil ! / Vais-je me rendre méprisable ? / Mais il part, il s'éloigne... »

Geronimo : Alfred de Musset.

Julien : « Que de vaines terreurs, que d'irrésolutions ! / Il s'agit de la vie ! / Il s'agit de bien plus : / de l'honneur ! »

Élisabeth : Schiller²⁵.

19 Les références ne sont pas données directement, elles sont précisées par les personnages-narrateurs. Mathilde cite Alfred de Musset, cité par Stendhal au début du chapitre XIV du second livre²⁶, après avoir transmis à Julien un billet qui l'invite à venir dans sa chambre le soir même. Tandis que Julien cite Schiller, lui aussi déjà cité par Stendhal au début du chapitre XV du second livre²⁷, alors en pleine hésitation entre se rendre à ce rendez-vous ou non.

20 Le livret de *Rouge et Noir* illustre également un autre usage de la transtextualité : l'intertextualité. Claude Prey se saisit des différents extraits du *Don Juan* de lord Byron présents dans l'œuvre originale pour les intégrer dans le livret :

Mme de : « *But passion most dissembles, yet betrays / even by its darkness ; as the blackest sky / foretells the heaviest tempest*²⁸ » [...]

« *Then there were sighs, the deeper for suppression / and stolen glances, sweeter for the theft / and burning blushes, though for no transgression / tremblings when met, and restlessness when left*²⁹ » [...]

« *Yet Julia's left behind / very coldness still was kind / and tremulously gentle her small hand / withdrew itself from his [...] but left behind / a little pressure, thrilling, and so bland / and slight, so very slight, that to the mind / 'twas but a doubt*³⁰ » [...]

« *He turn'd his lip to hers, and with his hand / call'd back the tangles of her wandering hair*³¹ ».

21 Ces différentes citations du premier chant de *Don Juan* de lord Byron font à nouveau référence au paratexte, toutefois Claude Prey ne se limite pas à la réutilisation de la citation : le paratexte devient une porte d'entrée vers l'œuvre de Byron. Il va ainsi citer d'autres strophes

du premier chant de *Don Juan*, à nouveau attribuées à M^{me} de (Rênal) :

Mme de : « *Silent and pensive, idle, restless, slow / His home deserted for the lonely wood / tormented with a wound he could not know / his, like all deep grief, plunged in solitude*³². » [...]

« *Young Juan wander'd by the glassy brooks / thinking unutterable things; he threw / himself at length within the leafy nooks / where the wild branch of the cork forest grew*³³. » [...]

« *There is a dangerous silence in that hour / a stillness / the silver light which, hallowing tree and tower / sheds beauty and deep softness o'er the whole / breathes also to the heart, and o'er it throws / a loving languor*³⁴ »

22 Ces citations, prononcées en aparté par M^{me} de (Rênal), expriment l'admiration et les sentiments du personnage pour Julien, entre passion dissimulée et solitude douloureuse.

23 En dehors des éléments issus du paratexte, Claude Prey se sert également d'autres ouvrages intertextuels pour nourrir son adaptation : entre autres, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* d'Emmanuel de Las Cases, des extraits de *La Gazette des Tribunaux* autour des affaires Berthet et Lafargue, considérées comme les faits divers qui ont inspiré à Stendhal l'écriture du roman, les *Mémoires* de Besenval, ou encore des citations latines, dont les occurrences sont très nombreuses dans la première scène de l'acte premier. Julien prend alors sa place de précepteur des enfants du couple de Rênal et donne une leçon de latin à la famille, entre récitation et traduction simultanée. Dans cette scène, deux personnages s'opposent, M. de (Rênal) qui ne parle latin que pour citer Horace, et Julien, plongé dans la Bible :

Julien : Je suis ici, Messieurs, pour vous apprendre le latin.

M. de : Horace !

Julien : Auteur profane !

M. de : Odi profanum vulgus : Horace³⁵ !

Julien : Vous savez ce que c'est que réciter une leçon ?

M. de : Bonum vinum laetificat cor hominis : Horace³⁶ !

Julien : Vinum et musica laetificant cor : *Ecclésiastique*, livre 15, verset 20³⁷ / Je vous ferai souvent réciter des / leçons. / Faites-moi réciter la mienne ! / Voici la Sainte Bible. / Lisez au hasard ! Je vous

dirai par cœur / l'alinéa.

M. de : « Quis legit bis scribit !³⁸ »

Julien : Vous, Monsieur !

Enfant 1 : ... Liber... generatio-nis Jesu Christi filii David...

Julien : Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Jacob. / Jacob autem genuit Judam, et fratres ejus, Judas autem / genuit Phares, et Zaram de Thamar, Phares autem genuit Esron, Esron / autem genuit Aram, Aram autem genuit Aminadab. Aminadab autem genuit Naasson...

M. de : Quis scribit bis legit !

Julien : ... Naasson autem genuit Salmon, Salmon autem genuit Booz, Booz autem / genuit Obed de Ruth, Obed autem genuit...

M. de : « Qui écrit lit deux fois » !

Julien : ... genuit Jessé, Jessé autem genuit David regem... Joseph virum Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus³⁹ !

M. de : Bis repetita placent : Horace⁴⁰ !

Julien : Haec decies repetita placebit : *Art poétique*, vers 365⁴¹ !

M. de : Ab ovo / da capo / cave canem / carpe diem / in medias res⁴². [...]

Enfant 2 : In diebus illis dixit Re-bec-ca filio...

Julien : ... filio suo Jacob... [...] (Rebecca) Audivi patrem tuum loquentem cum Esau fratre tuo / et dicentem ei : / Affer mihi (geste) de venatione tua (geste de *řiseř*) / et fac cibos (geste de cuisiner) ut comedam (manger, se régaler) / et benedicam tibi coram (bénir) Domino (le vieux) / antequam moriar (mourir). / Nunc ergo, fili mi, affer mihi duos haedos optimos (*řomme řa !ř*) / ut faciam ex eis escas (cuisiner) patri tuo / quibus libenter vescitur (se régaler) / quas cum intuleris (porter) et comederit (manger) / benedicat tibi priusquam morietur (bénédiction et mort). /

M. de : Dulce et decorum est ero patria mori : / mourir pour la patrie... !

Julien : Cui ille respondit : nosti quod Esaü fratre meus / homo pilosus (lui, poils) / et ego lenis (moi, pas poils) / Si pater meus senserit ? Ad quem mater : Affer quae dixi ! [...] Abiit (chasse) et attulit, deditque matri (donne à sa mère) / paravit illa cibos (cuisiner) / pelliculasque hoedorum (peau de bête) circumdedit manibus (sur main) / et colli (au cou) nuda protexit. (Va chez son père) / Dixit Jacob : Pater mi, at ille respondit (yeux fermés) / audio, quis es-tu, fili mi ? / (fausset) Ego sum primogenitus tuus Esaü, Dixit Isaac : / Accede huc, ut tangam te (à tâtons), fili mi, / et probem utrum tu sis filius meus Esaü, an non. / Accessit ille ad patrem, et palpate (tâter) eo, dixit Isaac : / Vox quidem, vox Jacob est : sed

manus, manus sunt Esau. / Benedicens (bénir) ergo illi, ait : / tu es filus meus Esau ? / Respondit (fausset) / ego sum. / quos cum oblates comedisset (manger) / obtulit ei etiam vinum (boire)⁴³.

Mr. de : Nunc est bibendum ! Horace⁴⁴ ! / C'est maintenant qu'il faut boire !

Geronimo : Rara avis ! / Fama volat ! / Quo non ascendet ? Stans pede in uno – et ore retundo / aura popularis⁴⁵ !

Mr. de : Hoc erat in votis : Horace, Horace⁴⁶ ! / Ce que je désirais ! [...]

Les enfants : In ille tempore Jesus locutus est ad turbas / [...] et ad discipulos suos, dicens / [...] super cathedram Moysi sederunt Scribae et Pharisei / [...] omnia ergo quaecumque dixerint vobis, servate, et facite / [...] secundum opera vero eorum nolite facere / [...] dicunt enim, et non faciunt. / [...] Omnia vero opera sua faciunt ut videantur ab hominibus / [...] Dilatant enim phylacteria sua, et magnificent fimbrias. / [...] amant autem primos recubitus in coenis et primas cathedras in synagogis / [...] et salutationes in foro, et vocari ab hominibus Rabbi. / [...] Vos autem nolite vocari Rabbi / [...] et patrem nolite vocare vobis super terram / [...] qui autem se exaltaverit, humiliabitur : et qui se humiliaverit, exaltabitur⁴⁷. [...]

M. de : Ira furor brevis est⁴⁸.

Geronimo : In cauda venenum⁴⁹.

M. de : Vox clamantis in deserto⁵⁰ !

Geronimo : Desinit in piscem⁵¹.

Julien : Amen⁵² !

- 24 Cette scène est entièrement dédiée à la citation latine et met en lumière l'opposition entre M. de (Rênal) et Julien qui se construit autour de leur capacité à parler le latin. M. de (Rênal) ne cite que de courtes phrases en latin issues des écrits d'Horace (*Art poétique*, *Épîtres*, *Odes* et *Satires*) ou d'allocutions communes à tous les latinistes, « *Ab ovo / da capo / cave canem / carpe diem / in medias res*⁵³ » qui sont généralement utilisées en latin dans la langue française. Notons, à titre anecdotique, que le *da capo* renvoie au langage musical et indique au musicien de recommencer l'exécution du début de la partition. M. de (Rênal) indiquerait ainsi aux musiciens d'exécuter cette règle de solfège, ou bien, dans une perspective plus probable, il chercherait à se présenter en latiniste éclairé devant l'assemblée.

- 25 Julien cite ponctuellement ou plus longuement la Bible : l'*Ecclésiastique*, l'*Évangile selon saint Matthieu* qui explique la filiation de Jésus-Christ, le livre de la *Genèse* pour raconter l'histoire entre Esaü et Jacob, ou encore traduit simultanément un verset de l'*Évangile selon saint Matthieu*. Il gagne ainsi l'admiration des enfants et de M^{me} de (Rênal). Véritable leçon de latin, la scène se termine sur un échange de citations entre M. de (Rênal) et le personnage-narrateur Geronimo :

M. de : *Ira furor brevis est*⁵⁴.
Geronimo : *In cauda venenum*⁵⁵.
M. de : *Vox clamantis in deserto*⁵⁶ !
Geronimo : *Desinit in pisces*⁵⁷.
Julien : *Amen*⁵⁸ !

- 26 Un échange extrêmement référencé entre extraits d'évangiles et citations horatiennes que nous traduisons de la manière suivante :

M. de : La colère est une courte folie.
Geronimo : À la fin vient le poison.
M. de : La voix qui crie dans le désert.
Geronimo : Cela finit en queue de poisson.
Julien : Amen !

- 27 L'exclamation finale de Julien lui donne le dernier mot de la scène ; mais cet extrait est également un discours annonciateur de ce qu'il advient du héros dans la suite de l'œuvre : Julien séduit M^{me} de (Rênal) puis Mathilde (de La Mole), tente d'assassiner M^{me} de (Rênal), regrette son geste, enfin, finit sur l'échafaud.
- 28 Ce matériau intertextuel fourni vient ainsi soutenir les aspirations et les pensées des personnages – La Bible et *Le Mémorial de Sainte-Hélène* pour Julien Sorel ; Horace pour M. de (Rênal) ; *Don Juan* pour M^{me} de (Rênal) – et va gonfler le travail d'adaptation du roman de multiples références. Par cette *prière d'insérer*, le réalisme est mis à mal dans l'écriture de Claude Prey en dressant un cadre onirique dans lequel les personnages ne s'expriment réellement que par citations interposées. Ce procédé crée un effet de distanciation pour le spectateur, semblable à la vision omnisciente du lecteur dans l'œuvre de Stendhal.

L'intermusicalité : la réinjection d'œuvres lyriques

- 29 Il en va de même avec l'*intermusicalité* convoquée dans le livret : dans la première scène du second acte, Claude Prey insère une citation musicale et textuelle du deuxième acte de *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, œuvre composée en 1829 et qui, citée dans *Le Rouge et le Noir* de Claude Prey, participe à l'inscription de l'œuvre dans notre perspective historiciste. Le personnage de Mathilde reprend avec exactitude les paroles prononcées par son homonyme rossinien dans le cadre d'une soirée organisée chez la famille de La Mole. L'échange amoureux est arrangé en un dialogue entre Mathilde et Arnold – interprété par Geronimo dans l'adaptation de Claude Prey –, les deux personnages amoureux de l'opéra rossinien⁵⁹. Ce montage du texte est soutenu par la musique, reprise telle quelle dans les partitions⁶⁰. Cet ajout tient de la relation hypertextuelle et *intermusicale* et vient donner une seconde lecture à la relation qu'entretiennent Julien et Mathilde. L'extrait de *Guillaume Tell* viendrait illustrer une vision idéalisée de la relation amoureuse, un fantasme créé de toutes pièces par l'esprit de Mathilde. Cette idée pourrait donner une explication au fait que c'est Geronimo, et non Julien, qui interprète le rôle d'Arnold. Nous retrouvons à nouveau un réseau ténu d'interconnexions entre les œuvres pour traduire les relations, réelles ou fantasmées, des personnages. La citation musicale de l'œuvre de Rossini serait également un moyen de dresser un parallèle entre les deux personnages masculins, Arnold Nourrit et Julien Sorel. Les deux personnages sont, en effet, facilement comparables : le premier correspond à l'archétype du héros qui renonce à son amour pour le bien de son pays – il rejoint les conjurés suisses face aux Autrichiens –, le second cherche à tout prix à sortir de sa condition sociale, quitte à séduire et se jouer des autres. Julien deviendrait ainsi un épigone du personnage d'Arnold. La citation musicale apporterait ainsi un contraste au sens de l'œuvre.
- 30 Après cette présentation succincte des procédés intersémiotiques à l'œuvre dans l'adaptation, force est de constater que ces ajouts dans le corps du livret mettent en lumière une réflexion nécessaire sur l'œuvre originale, son contexte historique, culturel et social, réalisée

par Claude Prey pour nourrir à la fois la forme et le fond de son adaptation. L'intertextualité et l'*intermusicalité* éclairent des réseaux de relations qui se créent entre les œuvres ; réseaux dans lesquels chaque œuvre se nourrit des autres pour être alimentée en retour, entretenant les œuvres lyriques et textuelles les unes dans les autres. Roland Barthes résume ce qui sous-tend à la citation textuelle :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante [...]. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui⁶¹.

- 31 Cette prédominance du langage face au texte pour Roland Barthes est particulièrement applicable aux différentes formes de *transtextualité* et d'*intermusicalité* présentées dans cet article, qui entrelacent les œuvres textuelles et lyriques les unes dans les autres. Ce montage d'œuvres ultra-référencées malmène cependant le réalisme de l'œuvre en construisant un univers onirique, aux contours flous, dans lequel l'identité des personnages et la situation dramatique sont diluées au profit d'un trop-plein de références. L'écriture de Claude Prey n'accompagne pas le spectateur néophyte, mais bien le connaisseur.
- 32 Entre citations ou allusions, les matériaux textuels et musicaux utilisés font état d'une richesse référencée qui, sous couvert de la *prière d'insérer*, s'inscrivent fondamentalement dans un discours qui surpasse l'œuvre et tend irrémédiablement vers l'horizon d'attente qu'est sa représentation.

NOTES

1 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1972.

2 AUZOLLE Cécile, LABROUSSE Sylvain et ROUPIE Clara, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire* [en ligne], Institut de recherches

en musicologie, janvier 2018. URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f>

3 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982. La transtextualité regroupe cinq formes de relations selon Gérard Genette : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Cf. *Ibid.*, p. 8-16.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

6 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8.

7 *Ibid.*, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 13.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 15.

11 *Idem.*

12 PREY, Claude, Dossier spectacle *Le Rouge et le Noir*, dossier 386, AUZOLLE, Cécile, LABROUSSE, Sylvain et ROUPIE, Clara, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de recherche en musicologie, janvier 2018, p. 230.

13 PERROUX, Alain, *L'Opéra, mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 2015, p. 42.

14 LARROCHE, Mireille, Dossier spectacle *Le Rouge et le Noir*, dossier 386, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 230.

15 *Idem.*

16 Ouverture, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

17 Scène 1, acte I, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

18 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

19 Scène 2, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

20 Cette citation apparaît en paratexte du chapitre XXII, livre premier, STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*

21 Cf. chapitre V, livre second, *Ibid.*

22 Cf. chapitre XXXV, livre second, *Ibid.*

23 Cf. chapitre VII, livre second, *Ibid.*

24 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, *Idem.*

25 *Idem.*

26 DE MUSSET, Alfred, cité dans STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XIV, livre second, *op. cit.*, p. 327.

27 Friedrich von SCHILLER, cité dans STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XV, livre second, *op. cit.*, p. 333.

28 BYRON, lord, *Don Juan* [1824], premier chant, strophe 73, cité en langue originale dans la scène 2 du premier acte, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239. Nous traduisons : « Bien que la passion se dissimule beaucoup, elle trahit même dans son ignorance ; tout comme le ciel le plus sombre annonce la plus grosse des tempêtes. »

29 *Ibid.*, strophe 74. Nous traduisons : « Alors, il y eut des soupirs, profonds pour les dissimuler, et des coups d'œil à la volée, plus délicieux à voler, et des transports ardents, bien qu'ils ne souhaitent pas d'offense, ils tremblaient lorsqu'ils se rencontraient et s'agitaient, impatients, lorsqu'ils se séparaient. »

30 *Ibid.*, strophe 71. Nous traduisons : « Pourtant, Julia laissa derrière elle une froideur aimable, et retira sa petite main tremblante de la sienne [...] mais elle laissa une petite pression, excitante et si agréable, et légère, si légère, qu'à la réflexion, il n'y avait pas de doute. »

31 *Ibid.*, strophe 170. Nous traduisons : « Il approcha ses lèvres des siennes, tandis qu'avec sa main, il arrangea les nœuds de ses cheveux dénoués. »

32 *Ibid.*, strophe 87. Nous traduisons : « Silencieux et pensif, désœuvré, agité, lent. Il avait déserté sa maison pour le bois isolé, tourmenté par une blessure qu'il ne pouvait pas connaître, il plongea, comme pour chaque douleur profonde, dans la solitude. »

33 *Ibid.*, strophe 90. Nous traduisons : « Le jeune Juan errait près des ruisseaux transparents, pensant à des choses indicibles ; il se lova longuement au milieu des recoins feuillus, là où poussaient les branches sauvages de la forêt de liège. »

34 *Ibid.*, strophe 114. Nous traduisons : « Le silence est dangereux à cette heure, une tranquillité ; la lumière argentée qui, en sanctifiant les arbres et

la tour, répand la beauté et une profonde douceur sur l'ensemble, souffle sur le cœur et lui donne une langueur d'amour... »

35 HORACE, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre III, 1, vers 1, Paris, Éditions La Différence, p. 212, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, op. cit.*, p. 230. Nous traduisons : « Je hais la foule profane. »

36 La Bible, *Ecclésiastique*, livre XL, verset 10, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Le bon vin réjouit le cœur de l'homme. »

37 La Bible, *Ecclésiastique*, livre XV, verset 20, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Le vin et la musique enrichissent le cœur. »

38 Nous traduisons : « Celui qui lit écrit deux fois. »

39 La Bible, *Évangile selon saint Matthieu*, livre 1, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

40 Cet aphorisme a été construit à partir du vers 365 d'Horace dans son *Art poétique*, « *Haec decies repetita placebit* », cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Les choses répétées sont celles qui plaisent. »

41 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 365, Paris, Éditions GF Flammarion, 1967, p. 268, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « L'une plaît une fois, l'autre, cent fois exposée, plaira toujours. »

42 Locutions latines citées dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « De l'œuf / du début / attention au chien / saisis le jour présent / au milieu des choses ».

43 La Bible, *La Genèse*, chapitre XXVII, verset 6, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

44 HORACE, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre I, 37, vers 1, *op. cit.*, p. 128, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « C'est maintenant qu'il faut boire. »

45 Locutions latines, citées dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Oiseau rare / La rumeur court / Jusqu'où montera-t-il ? / La foule sans nom – et la bouche bien ouverte / Le vent de

la faveur populaire ! ». Notons que « ore retundo » cite directement le vers 323 de l'Art poétique d'Horace.

46 HORACE, *Œuvres*, « Satires », livre II, satire 6, *op. cit.*, p. 198, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Voilà ce que je désirais ».

47 La Bible, *Évangile selon saint Matthieu*, verset 23, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*.

48 HORACE, *Œuvres*, « Épîtres », livre I, 2, vers 162, *op. cit.*, p. 216, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La colère est une courte folie. »

49 Allocution latine utilisée par les Romains pour décrire le scorpion, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « À la fin vient le poison. »

50 Référence biblique aux prophètes Isaïah et Jean-Baptiste, présente dans l'*Évangile selon saint Jean* (chapitre I, verset 23) et l'*Évangile selon saint Marc* (chapitre I, verset 3), cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La voix qui crie dans le désert ».

51 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 1, *op. cit.*, p. 259, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « Finit en queue de poisson ».

52 Scène 1, acte I, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

53 Nous traduisons : « De l'œuf / du début / attention au chien / saisis le jour présent / au milieu des choses ».

54 HORACE, *Œuvres*, « Épîtres », livre I, 2, vers 162, Paris, Éditions GF Flammarion, 1967 ; *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre III, 1, vers 1, Paris, Éditions de la Différence, p. 216, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La colère est une courte folie. »

55 Allocution latine utilisée par les Romains pour décrire le scorpion, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « À la fin vient le poison. »

56 Référence biblique aux prophètes Isaïah et Jean-Baptiste, présente dans l'*Évangile selon saint Jean* (chapitre I, verset 23) et l'*Évangile selon Saint Marc* (chapitre I, verset 3), cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « La voix qui crie dans le désert ».

57 HORACE, *Œuvres*, « Art poétique », vers 1, *op. cit.*, p. 259, cité dans la scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le Noir*, *Idem*. Nous traduisons : « finit en queue de poisson ».

58 Scène 1, Acte I, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

59 Scène 1, acte II, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 239.

60 Acte II, *Le Rouge et le Noir*, livret de Claude Prey, partition 100, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *op. cit.*, p. 66.

61 BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) » [1973], *Encyclopedia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [consulté le 16 mai 2018].

AUTHOR

Clara Roupie

Doctorante – IRET (EA 3959), Université Sorbonne Nouvelle