



HAL
open science

Genres et enjeux de légitimation

Audrey Garcia, Filippas Katsanos, Violaine Beyron, Marion Brun,
Isabelle-Rachel Casta, Élodie Cayuela, Florent Christol, David Laporte, Sylvie
Lorenzo, Mathilde Marcel, et al.

► **To cite this version:**

Audrey Garcia, Filippas Katsanos, Violaine Beyron, Marion Brun, Isabelle-Rachel Casta, et al..
Genres et enjeux de légitimation. Audrey Garcia; Filippas Katsanos. À l'épreuve, 3, 2016. hal-
03054960v2

HAL Id: hal-03054960

<https://hal.science/hal-03054960v2>

Submitted on 12 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À L'ÉPREUVE
REVUE DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

N° 3, 2016

GENRES ET ENJEUX DE LÉGITIMATION



Sous la direction de A. Garcia et F. Katsanos

Comité scientifique :

Valérie Arrault, Professeur en Arts plastiques (Montpellier III) ; Guillaume Boulangé, Maître de conférences en Études cinématographiques et audiovisuelles (Montpellier III) ; Guilherme Carvalho, Maître de conférences en Musicologie (Montpellier III) ; Vincent Deville, Maître de conférences en Histoire et Esthétique du cinéma (Montpellier III) ; Claire Ducournau, Maître de conférences en Littératures Comparées (Montpellier III) ; Philippe Goudard, Professeur en Arts du spectacle (Montpellier III) ; Matthieu Letourneux, Professeur en Littérature française (Paris X) ; Frédéric Mambenga-Ylagou, Maître de conférences en Littérature française et comparée (Université Omar Bongo, Libreville, Gabon) ; Catherine Nesci, Professeur de Littératures comparées (Université de Californie, Santa-Barbara) ; Yvan Nommick, Professeur de Musicologie (Montpellier III) ; Guillaume Pinson, Professeur de Littérature française et québécoise (Université Laval, Québec, Canada) ; Didier Plassard, Professeur en études théâtrales et cinématographiques (Montpellier III) ; Corinne Saminadayar-Perrin, Professeur de Littérature française (Montpellier III) ; Maxime Scheinfeigel, Professeur en Études cinématographiques et audiovisuelles (Montpellier III) ; Catherine Soulier, Maître de conférences en Littérature française (Montpellier III) ; Marie-Ève Thérénty, Professeur de Littérature française (Montpellier III)

Comité de direction du troisième numéro (2016) :

Audrey Garcia, doctorante en littérature française à l'Université Paul Valéry ;
Filippos Katsanos, doctorant en littératures comparées à l'Université Paul Valéry

Autrices et auteurs du numéro :

Violaine Beyron (Bibliothèque Municipale de Lyon) ; Marion Brun (CELLF 19e-20e, Paris IV) ; Isabelle-Rachel Casta (T&C, Université d'Artois) ; Élodie Cayuela (CRISES, Université Paul Valéry) ; Florent Christol (RIRRA 21, Université Paul-Valéry) ; David Laporte (Université du Québec à Trois-Rivières) ; Sylvie Lorenzo (Université de Limoges) ; Mathilde Marcel (Rirra21, Université Paul Valéry) ; Côme Martin (Université Paris-Sorbonne) ; Fabien Meynier (Rirra21, Université Paul Valéry) ; Justine Pédeflous (CRIMIC, Université Paris-Sorbonne) ; Loreline Pelletier (IRHiS, Lille 3) ; Cécile Rabot (CESSP, Université Paris Nanterre) ; Fabienne Soldini (Aix Marseille Univ, CNRS, LAMES, Aix-en-Provence) ; Perrine Vigroux (CRISES, Université Paul Valéry) ; Karin Wackers-Espinoza (Rirra21, Université Paul Valéry)

Ce numéro est en accès libre sur le site de la revue : <http://alepreuve.org/>



Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Sommaire

Introduction	3
--------------------	---

Produits culturels, modèles génériques : fusion ou friction ?

Du genre à la généricité. Prolégomènes à une poétique du roman de la route québécois	11
--	----

« Sale comme une image » : couvertures, généricité et sexuation par les choix iconiques ?	35
---	----

Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations	57
---	----

<i>Her Body, Himself</i> de Carol Clover et la figure de la Final Girl : une généalogie contestable	74
---	----

Obsolescence de genres classiques et émergence de nouveaux genres populaires en contexte de « participatory culture » ?	95
--	----

De l'usage des genres : auteurs, critiques, éditeurs et bibliothèques

Le paratexte dans les contes fantastiques espagnols du XIX ^e siècle : autojustification et mises à distance d'un genre décrié	116
--	-----

Marcel Pagnol et la légitimation du genre scénaristique : vers une nouvelle forme de pièce de théâtre	133
---	-----

Introduction et enjeux de la littérature pour jeunes adultes dans le paysage éditorial français.....	152
--	-----

Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires.....	167
---	-----

Le roman policier en bibliothèque : institutionnalisation et légitimation d'un genre littéraire	185
---	-----

Évolutions des genres dans l'Histoire de l'Art

Le portrait dans la France des Lumières : entre dénonciation et légitimation d'un genre pictural.....	210
Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de Peinture : le cas de la peinture animalière	230
Réinventer la peinture d'histoire au XVIII ^e siècle et la stratégie des femmes pour légitimer leur place dans l'Art	248

Actes de la journée doctorale « Work in Progress »

L'espace exalté dans le théâtre urbain d'Ernest Pignon-Ernest	268
Écrire pour la rue	286
Pratiques et représentations du lieu dans <i>La Prisonnière du désert</i> de John Ford.....	296

Introduction

Audrey GARCIA

RIRRA21, Université Paul Valéry

Filippos KATSANOS

RIRRA21, Université Paul Valéry

Université de Patras (Grèce)

Reposant sur l'établissement de contrastes qui permettent de dégager des traits distinctifs pertinents, l'activité classificatoire se trouve au cœur des processus d'élaboration des savoirs. En littérature et plus généralement dans les arts, c'est la notion de « genre » qui sert à opérer un ensemble de discriminations indispensables au travail de conceptualisation de divers pans de la production culturelle.

Bien que génératrice de nombreuses taxinomies dont on peut facilement mesurer l'efficacité pratique dans notre vie quotidienne — des étiquettes comme « polar » ou « rap » aident non seulement la pensée à reconnaître immédiatement une forme particulière mais également le potentiel acheteur à s'orienter vers ou tel ou tel rayonnement en fonction de ses goûts —, il s'agit de l'une des notions théoriques les plus nébuleuses et par là-même des plus polémiques. Et cela parce qu'elle fait, selon les cas, entrer en jeu des critères taxinomiques très divers. Tentant d'en résumer la totalité dans le domaine littéraire, Daniel Couégnas, de façon emblématique, énumérait :

Un genre, ce sera donc à la fois : un ensemble de *propriétés* textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de *règles*, de conventions esthétiques et formelles ; une *tradition* d'œuvres, un espace *intertextuel*, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'œuvres présentant, hors de tout lien historique, des *similitudes*, en particulier thématiques [1].

Le troisième numéro de la revue *À l'épreuve* souhaiterait interroger cette complexité de la notion de « genre » sans se limiter pour autant aux seuls aspects « poétiques » de la question : quels sont les traits définitoires d'un genre ? Les modèles génériques élaborés par la théorie sont-ils opératoires lorsque

nous les confrontons à la diversité foisonnante des produits culturels ? S'il s'agit là de deux questionnements certes incontournables sur la notion, la formulation de la thématique du numéro invite également à accorder une importance particulière aux implications idéologiques et axiologiques du geste d'étiquetage générique. Car l'association d'un objet culturel et d'un genre ne vise pas toujours à une fin exclusivement descriptive mais dissimule souvent une intention prescriptive. Classifier revient parfois non simplement à départager mais également à établir une hiérarchie entre les « grands » et les « petits » genres. Ainsi comme le rappelait Pierre Bourdieu tout effort de taxinomie n'est jamais totalement étranger à une certaine violence symbolique :

Mettre des formes, c'est donner à une action ou à un discours la forme qui est reconnue comme convenable, légitime, approuvée, c'est-à-dire une forme telle que l'on peut produire publiquement, à la face de tous, une volonté ou une pratique qui, présentée autrement, serait inacceptable [2].

Les articles réunis ici proposent chacun un éclairage différent sur l'ensemble de ces enjeux formels et idéologiques de la notion dans des domaines variés. Le numéro se structure autour de quatre parties. Les trois premières constituent le dossier principal traitant la question de ce numéro : « Genres et enjeux de légitimation ». La dernière réunit les actes de la journée doctorale annuelle du laboratoire RIRRA 21 qui a eu lieu le 9 avril 2015.

1. Produits culturels, modèles génériques : fusion ou friction ?

La première partie intitulée « Produits culturels, modèles génériques : fusion ou friction ? » interroge les rapports entre la théorie et les réalités d'une production culturelle plurielle : littéraire, cinématographique, bédéique, médiatique. Comment et à partir de quels traits spécifiques doit-on définir un genre ? Les définitions génériques sont-elles opératoires lorsque nous les confrontons à l'infinie diversité des objets culturels ?

L'article liminaire de David Laporte intitulé « Du genre à la généralité. Prolégomènes à une poétique du roman de la route québécois », propose une synthèse sur les grandes théories modernes qui portent sur les genres littéraires tout en plaidant

pour une conception constructiviste de la notion : par une étude précise des couvertures des romans de route québécois, l'auteur montre que le genre ne doit pas être conçu comme un canon immuable mais davantage comme une construction sans cesse changeante à laquelle participent, à part égale, tous les pôles de la communication littéraire, auteurs, éditeurs et lecteurs.

Dans une démarche semblable l'article d'Isabelle-Rachel Casta « Sale comme une image : couvertures, généricité et sexualité par les choix iconiques ? », constitue une étude de la poétique des couvertures d'un autre genre qui a récemment connu un immense succès commercial grâce à la saga *Twilight* : les « thanatofictions ». Dans son analyse l'auteure insiste notamment sur le fait que pour les « thanatofictions », la reconnaissance générique est d'abord et avant tout visuelle et s'effectue grâce à un objet-livre saturé de symboles.

Dans son article « Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations », Martin Côme retrace d'abord l'histoire des deux termes dont l'opposition a depuis longtemps structuré le débat théorique sur les arts de la narration figurative séquentielle : la « bande dessinée » et le « roman graphique ». L'auteur s'intéresse ensuite plus précisément à ce pan de la bande dessinée contemporaine qui s'écarte sciemment des codes du roman graphique autrefois lieu important d'avant-garde mais désormais assimilé par la culture dominante en bande dessinée.

L'article de Florent Christol « *Her Body, Himself* de Carol Clover et la figure de la Final Girl : une généalogie contestable », confronte aux grandes théories sur le *slasher* les réalités de la production cinématographique. En plaidant pour une réévaluation du film *Carrie* de Brian De Palma et pour son réintégration dans la lignée des *slasher*, l'auteur montre que le personnage de la « final girl » présenté par les historiens du cinéma comme l'un des traits définitoires du genre s'avère en un sens problématique.

Dans le dernier article de cette première partie, « Obsolescence de genres classiques et émergence de nouveaux genres populaires en contexte de participatory culture ? », Sylvie Lorenzo interroge la pertinence de la notion de « genre » au temps d'internet et d'une production audiovisuelle participative prolifique. En étudiant tous les produits culturels présents sur *YouTube* et liés à l'univers fictionnel de *Game of Thrones*, l'auteure

montre les limites d'une approche générique classique et l'intérêt de remplacer la notion de « genre » par celle de « format de genre » beaucoup plus adaptée au caractère évolutif et plastique des productions numériques.

2. De l'usage des genres : auteurs, critiques, éditeurs et bibliothèques

La deuxième partie de ce numéro intitulée « De l'usage des genres : auteurs, critiques, éditeurs et bibliothèques », regroupe cinq articles qui analysent les enjeux axiologiques de la notion de genre et sa place dans les diverses stratégies de positionnement dans le champ culturel.

L'article de Justine Pédeflous « Le paratexte dans les contes fantastiques espagnols du XIX^e siècle : autojustification et mises à distance d'un genre décrié », étudie les différentes stratégies adoptées par les auteurs espagnols de récits fantastiques afin de promouvoir leurs œuvres dans le contexte littéraire du XIX^e siècle où le réalisme est érigé en canon.

Marion Brun, dans son article « Marcel Pagnol et la légitimation du genre scénaristique : vers une nouvelle forme de pièce de théâtre », étudie la place de l'hybridation générique dans la pratique d'écriture pagnolienne. Elle montre comment l'auteur, par le brouillage des frontières entre les genres scénaristique et dramatique, crée une œuvre originale qui se détache nettement du reste de la production dramaturgique de son époque.

L'article de Violaine Beyron, « Introduction et enjeux de la littérature pour jeunes adultes dans le paysage éditorial français », explore la façon dont certaines pratiques éditoriales aboutissent à l'émergence de nouveaux genres. L'auteure s'intéresse plus précisément au phénomène de la littérature pour jeunes adultes, un genre issu d'une volonté, de la part des éditeurs, d'élargir un pan de la littérature jeunesse vers un public plus large et plus âgé, un geste qui n'est pas sans conséquence en termes de légitimité culturelle.

Fabienne Soldini, dans son article « Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires », s'intéresse à la place qu'occupe le roman policier dans le discours critique. Dépouillant un vaste ensemble de revues littéraires

contemporaines, l'auteure détaille le long processus de légitimation du genre et ses conséquences, notamment le développement de nombreux sous-genres.

Le dernier article de cette partie étudie également le polar mais dans une perspective différente. Cécile Rabot, en puisant dans une enquête réalisée de 2004 à 2011 dans les bibliothèques de la Ville de Paris, montre dans son article « Le roman policier en bibliothèque : institutionnalisation et légitimation d'un genre littéraire », comment les bibliothèques, en tant qu'institution, ont efficacement participé, grâce à diverses stratégies (patrimonialisation, esthétisation, auctorialisation), à la légitimation progressive et toujours en cours de ce genre.

3. Évolution des genres dans l'Histoire des arts

La troisième partie du numéro, intitulée « Évolution des genres dans l'histoire de l'art » traite de l'émergence et de la légitimation de genres picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ainsi, par rapport à un même canon établi par l'Académie royale de peinture et de sculpture, chaque article s'attache à un genre précis.

Tout d'abord, Élodie Cayuela dans « Le portrait dans la France des Lumières : entre dénonciation et légitimation d'un genre pictural » étudie le cas du portrait, qui est considéré comme inférieur au « grand genre » de la peinture d'histoire, et s'attache à dégager les étapes et les facteurs de sa légitimation progressive.

C'est à la peinture animalière que Loreline Pelletier se consacre dans « Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de Peinture : le cas de la peinture animalière ». Après avoir étudié la place de la peinture animalière au sein de la hiérarchie académique, elle se concentre sur les critères définitoires en diachronie afin de voir dans quelle mesure les difficultés de caractérisation du genre peuvent en affecter la légitimation.

Enfin, « Réinventer la peinture d'histoire au XVIII^e siècle et la stratégie des femmes pour légitimer leur place dans l'Art » double la question du genre pictural avec celle du « gender » en montrant comment investir un genre donné peut servir une stratégie de conquête du champ artistique. Perrine Vigroux s'intéresse ainsi

au genre de l'allégorie comme voie d'investissement de la peinture d'histoire par les femmes.

4. Actes de la 7^e journée doctorale « Work in Progress »

La dernière partie du numéro offre un panorama des travaux présentés par les doctorants du Rirra21 lors de la journée doctorale du 9 avril 2015.

Karin Wackers Espinosa propose, dans « L'Espace exalté dans le théâtre urbain d'Ernest Pignon-Ernest », un premier état de ses recherches sur l'artiste plasticien et ses collages urbains. Elle déploie donc ici sa réflexion esthétique sur la notion de figure dans son rapport à l'espace.

En arts du spectacle, l'article de Mathilde Marcel, « Écrire pour la rue » est consacré aux processus collectifs de création en retraçant deux parcours : *Borderline Blues* de la Fabrique Fastidieuse et *Regards en biais* de la compagnie Hurlante.

C'est également la question de l'espace et du lieu qui est traitée dans le dernier article intitulé « Pratiques et représentations du lieu dans *La Prisonnière* du désert de John Ford ». À partir de la représentation de *Monument Valley* dans le film de Ford, Fabien Meynier interroge les implications diégétiques et politiques de la représentation de l'espace.

5. Remerciements

Nous souhaiterions clore cette partie introductive en remerciant chaleureusement tous les membres du laboratoire Rirra21 (doctorants, chercheurs et enseignants-chercheurs) qui ont contribué de façon décisive au choix du thème retenu pour ce troisième numéro.

Merci également à tous les membres du comité scientifique de la revue, pour leur soutien constant, leur disponibilité et leur aide précieuse.

Notes et références

[1] Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 60.

[2] Pierre Bourdieu, « Habitus, code et codification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 64, septembre 1986, p. 43.

**Produits culturels, modèles génériques :
fusion ou friction ?**

Du genre à la généricité. Prolégomènes à une poétique du roman de la route québécois

Davide Laporte

Université du Québec à Trois-Rivières

Quelle est ta route, mon pote ? C'est la route du saint, la route du fou, la route d'arc-en-ciel, la route idiote, n'importe quelle route. C'est une route de n'importe où pour n'importe qui, n'importe comment. Où qui comment ?

Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 356.

Confronté à un phénomène observable, l'être humain procède naturellement à une combinaison d'opérations cognitives qui tend à le rattacher à un ensemble partageant des caractéristiques similaires. Par ce travail de mise en série, il se dote d'un outil dont la dimension associative s'effectue aussi sur la base de critères discriminants, afin de parvenir à un principe de récurrence qui peut être par la suite codifié ou institutionnalisé. C'est là un geste élémentaire de la pensée que d'organiser en catégories à la fois les êtres, les choses ou les entités abstraites. Karl Canvat l'affirme d'ailleurs de façon péremptoire : « [l]a raison est classificatoire : classer, c'est connaître, connaître, c'est classer [1] ». Réduite à sa plus simple expression, la question des genres littéraires se présente également, d'après Jean-Marie Schaeffer, comme un phénomène logique d'élaboration des savoirs qui repose sur un besoin fondamental de classification [2]. D'où le paradoxe de la critique générique souligné par Philippe Lejeune, qui conforte le genre étudié en établissant temporairement sa stabilité pour le constituer en objet de savoir [3].

Mais plusieurs ambiguïtés des genres littéraires viennent précisément de ce qu'ils impliquent des aspects différents, vue la logique sémiotique complexe de l'œuvre. Par conséquent, les étiquettes génériques offrent des paramètres classificatoires qui ressortissent à de multiples niveaux d'une même échelle de conventions discursives et, de toute évidence, les classes elles-mêmes méritent d'être classées, ne serait-ce que pour apporter un peu de lumière aux relations complexes d'enchâssement dont elles participent.

Suivant les recommandations programmatiques de Schaeffer, toute étude de genre devrait donc procéder par une première opération méta-générique qui consiste à saisir la nature des critères de catégorisation [4]. Cela rejoint l'idée de Patrick Tort selon laquelle toute classification organise entre eux non seulement des objets, mais tout autant des schèmes classificatoires [5]. On ne saurait donc faire l'économie d'une telle mise au point préliminaire sans risquer de sombrer dans ces taxonomies échevelées raillées par Jorge Luis Borges, puisées à même une obscure et lointaine encyclopédie animalière chinoise :

Les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et cetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches [6].

L'ironie de cette nomenclature farfelue ne doit pourtant pas masquer son attachement profond pour les genres littéraires. Auteur de plusieurs métafictions, l'écrivain est trop informé du rôle de ces « utiles archétypes de Platon [7] » au cours des processus de création et de lecture pour les rejeter aussi innocemment. Il ne manque toutefois pas de faire ressortir, par le voisinage suspect de ces éléments disparates, l'importance d'un terrain commun pour l'ordination des connaissances, dont la question fondamentale est de savoir, pour emprunter les mots de Michel Foucault, « [s]ur quelle "table", selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles [8] ? ». Je propose de réfléchir à cette question en la rattachant à l'utilisation du genre en littérature, afin d'apprécier les divers aspects des productions culturelles ou langagières qu'il régule. Au terme d'une courte synthèse théorique, je poursuivrai la réflexion en adoptant le concept de généricité et procéderai à l'analyse de premières de couverture de romans de la route québécois, ce genre romanesque dont le récit, pour le résumer trop simplement, est construit autour d'un voyage sur la route. Mais comme l'exergue de Kerouac en fait foi, les routes littéraires sont nombreuses et dissemblables ; elles s'inscrivent dans un espace mouvant d'identités et d'analogies où j'espère parvenir à planter quelques balises.

1. Les types de conventions discursives

Mikhaïl Bakhtine est l'un des premiers à avoir décloisonné la question des genres littéraires en l'ouvrant sur une problématique plus vaste des genres du discours. Déjà, l'idée traverse *Le Marxisme et la philosophie du langage* et les premiers linéaments d'une entreprise de translinguistique à laquelle il se livre, en compagnie de Valentin Volochinov [9]. Une des idées maîtresses de cet ouvrage veut d'ailleurs que les échanges verbaux se forment sur le modèle d'énonciations antérieures en entrant en dialogue avec elles. Le livre, de quelque nature qu'il soit, ne déroge pas à la règle du dialogisme, parce qu'un auteur écrit en réponse à quelque chose, propose le fruit de réflexions empruntées tant à son œuvre précédente qu'à la pensée d'autres écrivains qu'il réfute, entérine ou discute. Il suscite en retour des réponses sous forme de critiques, commentaires, et est repris au sein de productions langagières nouvelles. À la façon des échanges oraux, le discours écrit s'insère dans la chaîne d'une discussion socio-idéologique sans fin, où trouvent place plusieurs courants de communication qui ont trait tant à la littérature et à la politique qu'à l'idéologie du quotidien. Volochinov-Bakhtine voit dans les rapports sociaux un facteur de détermination de la forme et des moyens potentiels de la communication verbale entre interlocuteurs. Plus largement, ce qu'ils nomment la « psychologie du corps social » informe selon eux les aspects de l'énonciation par l'emprunt de modes de discours tributaires de l'« horizon social d'une époque et d'un groupe social donné [10] ». Par conséquent, chaque groupe social d'une période précise bénéficie dans son répertoire de formules stéréotypées auxquelles répondent des thèmes particuliers, qui permettent non seulement au locuteur d'adopter une forme de communication appropriée à la situation d'énonciation, mais orientent par leurs qualités dialogiques la compréhension responsive [11] du récepteur.

C'est ce que Bakhtine nommera plusieurs années plus tard les genres du discours, dans son essai du même nom : « [t]out énoncé pris isolément est, bien entendu, individuel, mais chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses *types relativement stables* d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les *genres du discours* [12] ». Ce qu'il importe de retenir de la leçon bakhtinienne, c'est que les règles du genre (comme du langage [13]) sont de nature

conventionnelle, c'est-à-dire qu'elles sont forgées dans un cadre intersubjectif déterminé par l'horizon social de communication. Je rappelle à ce propos que la convention, concept utilisé entre autres dans les travaux de logiciens comme Thomas Pavel ou par le courant de l'interactionnisme symbolique auquel se rattache le sociologue des arts Howard S. Becker, désigne cette structure contractuelle, consciente ou non, portant sur des éléments précis qui coordonnent la « coopération » du public au travail de l'artiste [14]. S'appuyant sur un ensemble de précédents discursifs ou de types d'énoncés, un groupe définit peu à peu un système de préférences et d'attentes mutuelles qui conditionnent une régularité dans sa conduite, dans les solutions adoptées pour se soumettre aux règles du jeu littéraire. Ce système est mouvant : chaque innovation artistique déplace les conventions, mais la nouveauté est assimilée pour ensuite faire place à la familiarité. Pour Thomas Pavel, la mobilité des conventions est d'ailleurs un signe de ce qu'elles sont peu contraignantes [15]. Jean-Marie Schaeffer apporte toutefois un bémol. Puisque les conventions concernent différents niveaux discursifs qui se rapportent tant à la situation de communication qu'à l'énoncé, il faudrait par conséquent distinguer deux régimes de relation générique qui impliquent chacun ses types spécifiques de conventions discursives, à savoir celui d'exemplification (conventions fondatrices) et ceux de modulation (conventions régulatrices et de tradition) [16].

Les conventions fondatrices relèvent du cadre communicationnel de l'énoncé sur le triple plan de son énonciation, de sa destination et de sa fonction. Ces principes fondent littéralement l'acte verbal et relèvent de divers choix liés, en autres, à l'adoption de modes d'énonciation. À ce degré de généralité, l'écart aux règles n'est pas admis ; soit le genre exemplifie une convention constituante, qui à la fois institue et règle l'acte communicationnel, soit il échoue, comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer : « [o]n peut donc dire qu'une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par tous ses membres [17] ». Le principe qui sert de base aux conventions fondatrices est par conséquent *identitaire* : soit un texte est un récit, soit il ne l'est pas. En revanche, le régime générique de modulation est quant à lui basé sur des principes de prescription et de ressemblance.

En ce qui concerne le régime de modulation, les éléments génériques de l'œuvre ne sont plus organisés par rapport à l'attitude discursive qui lui donne forme, mais dans ses structures textuelles, compositionnelles, thématiques ou stylistiques. Ce type de régime ne peut en toute logique déterminer l'ensemble des structures textuelles, auquel cas le genre motiverait chaque fois la création d'une copie conforme à une précédente, si tant est qu'elles soient produites dans un même contexte. Il cible plutôt certains segments en les modifiant sensiblement, en les modulant de sorte que la convention soit toujours reconnaissable. Les conventions régulatrices ajoutent en quelque sorte des règles à la forme de communication adoptée. Elles qualifient des prescriptions qui régissent des cas de formes fixes élaborées de longue date, notamment durant le règne classique du genre où il tient ni plus ni moins le rôle de police dans les arts. Ainsi des formes du sonnet, dont les contraintes métriques sont rigides, mais peuvent être altérées sans que cela affecte leur reconnaissance ; de la règle des trois unités (temps/lieu/action) du drame classique, dont Victor Hugo a montré avec retentissement qu'elle pouvait être transgressée.

Contrairement aux conventions régulatrices, les conventions de tradition sont beaucoup plus souples et ne relèvent pas de l'application d'une règle précise, mais d'un rapport de ressemblance et de dissemblance, de déplacement conventionnel sujet à des nuances considérables. Se pencher sur les conventions de tradition revient à détecter entre un nombre d'œuvres indéfini le partage d'« airs de famille », selon l'expression fort répandue depuis Wittgenstein. Celles-ci concernent le problème que posent les classes textuelles à proprement parler, auxquelles se rattache d'ailleurs le roman de la route qui sera abordé plus loin. Moins contraignantes que les normes régulatrices, les conventions de tradition se subdivisent encore selon Jean-Marie Schaeffer en deux groupes extensionnels : les classes généalogiques et analogiques. Tandis que les premières reposent sur des relations hypertextuelles ou sur une dérivation « massive » et ostensiblement marquée d'un texte premier par un second, les secondes sont déterminées en fonction de ressemblances causalement indéfinies. Au mode de constitution historique progressive des classes généalogiques, Schaeffer oppose donc la classification rétrospective des classes analogiques, fondées sur des

liens textuels qui font fi de toute logique causale historiquement transmise.

Sa distinction n'est toutefois pas sans soulever quelques questions. D'abord celle des liens génériques postulés par une filiation hypertextuelle et le fait que l'hypotexte ne puisse garantir à lui seul une affiliation de son hypertexte qui engagerait une totale correspondance. D'ailleurs, l'exemple du roman picaresque, « genre massivement hypertextuel » selon Schaeffer, n'est-il pas passé, lui aussi, à la façon des classes analogiques, par la construction d'un « *type textuel idéal* [18] » ou d'un modèle métatextuel, lequel aurait été, par réalisations successives, institutionnalisé et reconnu pour tel ? Autrement dit, la définition purement statistique que Schaeffer attribue aux classes analogiques n'a-t-elle pas également servi de base à la constitution des classes généalogiques ? Il semble que ces interrogations de même que la nature des classes soumises par Schaeffer ramènent à la dichotomie posée par Tzvetan Todorov entre genres historiques et genres théoriques, que Schaeffer commente pourtant avec suspicion. Je rappelle que pour Todorov, les genres dits historiques seraient attribuables à une observation de la « réalité littéraire », alors que les genres théoriques seraient déduits à partir d'une théorie de la littérature [19]. Or, comme le remarque Schaeffer à ce propos, les genres historiques sont eux aussi le fruit d'une construction sélective de critères textuels et les genres historiques n'ont, de fait, « aucun privilège épistémologique sur les genres théoriques, loin de là [20] ». Il ajoute que tout genre théorique peut, en tant que modèle de lecture, être reconduit par le pôle de production, puisque le genre est une abstraction continuellement retravaillée à la fois par l'auteur et le lecteur.

Selon toute vraisemblance, Schaeffer reproduit cette équivoque dans l'élaboration de ses classes généalogiques et analogiques. Car la reconnaissance d'un hypotexte, au sens large que lui confère Schaeffer, s'effectue toujours par l'élection d'une ou plusieurs caractéristiques parmi d'autres qui sont discriminées. De même, comme je viens de le suggérer, tous les hypotextes ne possèdent pas une valeur égale quant à l'identification générique de l'hypertexte. Certains sont « narcotisés [21] », alors que d'autres sont jugés plus pertinents. Tout dépend au fond de la compétence transtextuelle du lecteur et du contenu de son « encyclopédie générique [22] ». Aussi, dans le cas des

conventions analogiques, le repérage d'une ressemblance ne peut se passer d'un modèle de référence, puisqu'une ressemblance exprime nécessairement un rapport de similitude entre deux objets. Toute classe généalogique est fondée sur des liens d'analogie et chaque classe analogique pose dans son principe même l'influence d'une généalogie [23]. Mais déjà, le terme « généalogie » est lourd de connotations et indique l'origine de cette confusion pourtant lumineusement dévoilée par Schaeffer lui-même, quand il signale les dérapages du modèle biologique dans la théorie des genres : « Alors que la relation générique biologique va de la classe à l'individu, la relation générique artificielle va des individus à la classe [24] ». Pour résumer, il ne saurait y avoir un lien total de cause à effet dans la détermination d'un genre, non plus que de généalogie au sens strict du terme. Un genre n'engendre pas directement les œuvres, qui lui correspondraient à leur tour en tout et en parties. Le principal problème ici semble lié au fait que le genre, dans le cas où il sert à désigner des classes textuelles, ne participe pas d'une appartenance plénière d'identité, au sens où le feraient les genres « récit » ou « drame ». Pour le dire autrement, aucune classe textuelle fondée sur des conventions de tradition ne peut être exclusivement généalogique ou analogique. Mieux vaudrait alors adopter, comme le fait Jean-Michel Adam sur le modèle de la genericité auctoriale/genericité lectoriale de Schaeffer, les notions de genericité et d'effets de genericité.

2. Du genre à la genericité : l'hypothèse du scalaire

Quand il réfère à une classe textuelle, on a vu que le genre désigne moins une donnée immédiate qu'une espèce d'« algorithmes » conventionnel servant à la fois à la création des œuvres et à leur lecture. Afin de rompre avec cette image de « texte idéal » qu'il suppose pour qualifier des classes textuelles, Jean-Michel Adam propose d'adopter le concept de genericité, dans le but de marquer une distance entre un modèle virtuel et les relations médiatrices de familiarités entretenues par des œuvres individuelles. L'expression fait valoir que les classes utilisées sont avant toute chose des projections attributives et regroupent des critères selon une échelle de régularités fluctuantes. Surtout, il sous-entend l'idée d'un Jacques Derrida, pour qui un texte

n'appartient à aucun genre, mais participe plutôt à plusieurs [25]. Pour Adam, ce glissement terminologique invite à ne plus raisonner en termes de « critères définitoires » ou de « conditions nécessaires et suffisantes [26] », mais sur la saisie de groupements de procédés narratifs et de traits thématiques récurrents. L'idée se trouve déjà en germe dans l'article « Du texte au genre » de Schaeffer :

Si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique, la théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques : or, ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle [27].

Ces propositions rencontrent celles de Walter Moser sur le *road movie*, qui discerne également entre « un *road movie* » et « du *road movie* », sans pour autant user de la même souplesse dans l'attribution de ses catégories [28]. La difficulté, voire l'impossibilité pratique d'établir avec fermeté des catégories pérennes tient d'une part à ce que le genre est constamment travaillé par des forces antagonistes, liées à un double principe d'inertie et de changement. Chaque fois qu'une œuvre nouvelle est publiée, elle modifie par le fait même son genre, d'où le statut précaire et purement abstrait de ce dernier.

La généricité agit principalement dans trois domaines qui redynamisent la question du genre au sein d'une interaction entre autant d'instances discursives, dont celles de la production et de la réception-interprétation, mais aussi, ajoute Adam, celle du pôle éditorial qui peut intervenir sur le texte lors de rééditions consécutives ou de traductions. Ces trois pôles de médiation générique ont le pouvoir de participer aux différents plans de la transcendance textuelle ou de ce que Gérard Genette nomme la transtextualité, soit ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes [29] ». Pour Adam, le plan paratextuel est le principal lieu d'ingérence de la généricité éditoriale : titre, sous-titre, prière d'insérer, jaquette et autres « seuils [30] » du texte, selon l'expression consacrée de Genette, sont quelques-uns des aspects qui orientent la coordination générique et le contrat du lecteur avec le texte. Le plan métatextuel est un second facteur de généricité. Relation d'un texte à son commentaire, la métatextualité regroupe les articles,

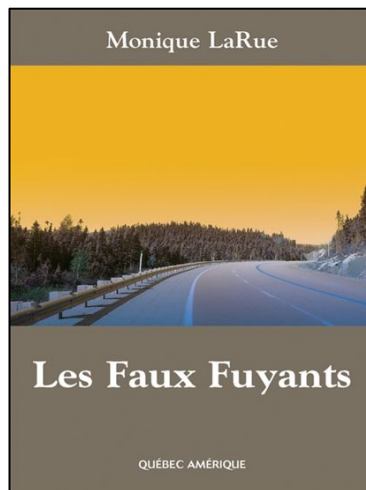
monographies et autres discours critiques portant sur le genre d'un texte particulier. Enfin, vus les nombreux recoupements que recèlent les notions d'architexte, d'hypotexte et d'intertexte, je suggère plutôt d'utiliser essentiellement cette dernière, étant entendu avec Raphaël Baroni que les deux autres dépendent « ontologiquement des textes concrets dont le sujet a fait l'expérience, donc d'une certaine forme d'intertextualité [31] ». Définie par Genette au plan de la microstructure comme la récupération d'un texte sous forme de *plagiat*, de *citation* ou de simple *allusion*, l'intertextualité, en tant que relation de coprésence d'un texte A à un texte B, peut tout autant s'étendre à l'analyse des composantes poétiques. Indicateur de généricité, cette forme de transtextualité investit les différents niveaux de textualité, qui font ainsi l'objet de conventions. Alors que la textualité assure au texte cohésion et singularité, la transtextualité aménage sa compréhension en regard d'une nébuleuse de pratiques littéraires composant la bibliothèque virtuelle d'une époque et d'un milieu, l'ouvrant sur l'interdiscours social et littéraire. En adoptant une telle approche scalaire de la généricité, on peut aborder une œuvre en la soumettant à l'examen d'aspects localisés (construction et caractérisation des personnages, éléments de l'intrigue, représentations de l'espace), en la considérant comme un feuilleté de conventions provenant de divers horizons génériques. Encore une fois, l'idée n'est pas de proposer une échelle rigide de conventions « essentielles », mais un outil pour mieux penser la participation d'une œuvre singulière à un genre. Afin de donner corps à ce qui précède, je vais maintenant analyser des premières de couverture de romans de la route publiés depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. S'il concerne strictement la production québécoise, je crois que le panorama qui suit peut sans peine trouver des échos du côté du *road novel* américain ou étranger.

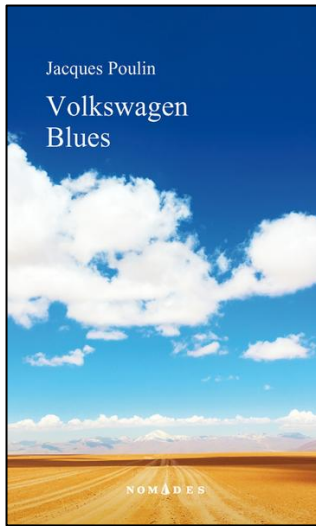
3. Avant la route : le précadrage générique du texte

En amont de toute lecture, avant même de tourner la première page d'un roman, le lecteur effectue entre autres opérations préalables celle que Jean-Louis Dufays nomme le précadrage générique du texte [32]. Établi sur la base d'informations qui sont autant de conventions paratextuelles, le précadrage générique

consiste à émettre un certain nombre d'hypothèses quant au genre du livre en question et d'ainsi formuler des inférences sur son contenu. Il s'agit en fait d'embrasser une posture de lecture par rapport à un horizon d'attente familier formé d'œuvres fréquentées par le passé, de projeter l'artefact textuel sur l'arrière-plan de lectures antérieures. Les seuils servent ici d'indices de genericité co-textuels qui relèvent des instances éditoriale et auctoriale, lieux de négociation par rapport auxquels un contrat de lecture est adopté. Parmi ces indices, la première de couverture offre une des composantes matérielles les plus significatives. Elle assume d'après Karl Canvat des fonctions référentielles, par ses éléments picturaux et ce qu'ils apprennent ou font mine de nous apprendre sur l'univers du récit [33]. Quelques stratégies iconographiques permettent ainsi de postuler l'existence de représentations récurrentes agissant comme des embrayeurs de genericité.

On ne verra rien de surprenant à ce que la route subisse un traitement de faveur sur bon nombre de couvertures. À ce propos, dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger convient un peu hâtivement du fait que les autoroutes n'ont pas encore su retenir l'attention des artistes, que l'acte créateur n'a toujours pas saisi leur « puissance paysagère [34] ». Plusieurs romans de la route démentissent cette idée. Au Québec, *Les Faux Fuyants* [35] et *Volkswagen blues* [36], publiés respectivement en 1982 et 1985, sont au rang des premiers à démontrer une volonté de mise en valeur de l'imagerie routière.





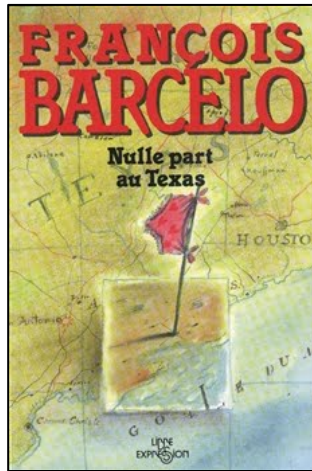
Chaque jaquette expose une perspective itinérante sur la route, envisagée depuis un véhicule en mouvement, ce que suggère la ligne pointillée de l'exemple de gauche, qui entraîne le regard vers le point de fuite de l'image. De son côté, la perception frontale de la route rectiligne, au milieu des paysages lunaires de *Volkswagen blues*, reprend le prototype du genre élaboré en 1938 par la photographe Dorothea Lange avec *The road West, New Mexico*, qui fera par la suite école [37].



Genre par excellence des grands espaces, d'après une idée bien entretenue [38], le roman de la route met ici l'accent sur la profondeur du champ, l'horizontalité étant contrebalancée par la verticalité minimale de la forêt ou des lointains contreforts montagneux. La sobriété de la composition, réduite à la linéarité de la route, à la nature et au ciel, insiste sur le sentiment de solitude que dégagent les espaces et sur leur vacuité qui, selon le géographe Marc Bureau, est une des raisons de cette impression de gigantisme spatial [39]. Paysages a priori aux antipodes, la plaine désertique de l'Ouest et l'autoroute forestière du Nord se rejoignent donc dans leur configuration et dans les significations sommaires qui peuvent en être tirées.

Lorsqu'elle n'est pas explicitement mise en images, la route peut encore être figurée par des procédés de représentation métonymiques ou synecdochiques. Les cartes topographiques de *Dessins et cartes du territoire* [40] et des trois premiers tomes des *Aventures de Benjamin Tardif* [41] en témoignent. Dans un court essai sur la carte géographique, Italo Calvino observe le rapport intime que celle-ci entretient à l'origine avec le voyage : « Le premier besoin de fixer les lieux sur la carte est lié au voyage : c'est le memento de la succession des étapes, le tracé d'un parcours. Il s'agit donc d'une image linéaire, telle qu'elle peut être donnée seulement sur un long rouleau [42] ».



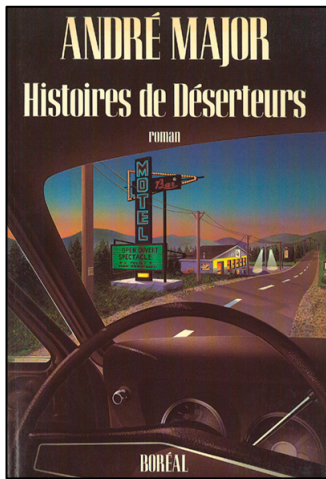


Cela s'avère d'autant plus vrai pour les œuvres qui joignent au récit l'itinéraire de leurs personnages.

L'éditeur de Marie-Ève Gosemick insère par exemple dans *Poutine pour emporter*, étrangement qualifié de *road movie* sur le prière d'insérer, une carte de la Colombie et des villes traversées ; la quatrième de couverture d'*Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la route panaméricaine, en auto* de Jacques Hébert reproduit le parcours Nord-Sud de l'auteur et de ses acolytes. Condensation matérielle d'une trajectoire fictive, ce dispositif visuel témoigne non seulement d'un souci d'enraciner le récit dans une forme de référentialité, mais présuppose aussi, comme le note Calvino, une idée de narration consubstantielle au tracé. Plus qu'une quadrature pure et simple d'un territoire rationalisé, la carte s'interpose entre le lecteur et le récit comme médiation qui lui fait miroiter une succession d'actions possibles en des lieux où se projettent ses rêveries [43]. En plus de favoriser la familiarisation avec un ailleurs lointain, l'intégration cartographique atteste les liens historiques entre le roman de la route et le récit de voyage de découvreurs ou d'aventuriers. En ce sens, la proposition d'Anne Hurault-Paupe quant au *road movie* américain, qu'elle qualifie de genre au service de la « redécouverte du réel [44] », un réel au demeurant déjà parcouru et codifié, s'applique tout autant au roman de la route, ce que conforte l'usage de la carte.

En contrepartie de cette stratégie rhétorique qui consiste à adopter le tout (la carte) pour la partie (la route) s'ajoutent celles qui désignent la partie pour l'ensemble. En effet, la civilisation des transports a su développer des postes de ravitaillement dans le but

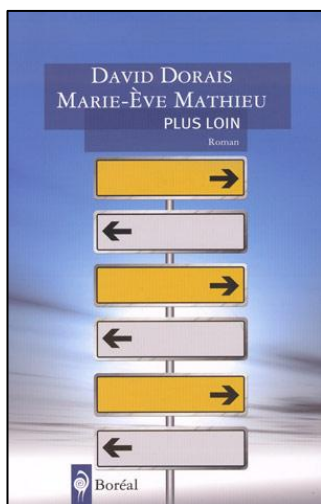
de répondre aux besoins du voyageur, dont les déambulations prolongées finissent par le ramener à la satisfaction de ses besoins primaires : manger, se reposer, dormir. Dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé a proposé de dénommer « non-lieux » ces espaces de transit qui « ne crée[nt] ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude [45] ». L'efflorescence de ces non-lieux voués à la consommation dessine selon lui une « cosmologie objectivement universelle [46] », dont il y a fort à parier, selon les exemples retenus, qu'elle calque son modèle sur la nouvelle *american way of life* de l'après-guerre.



Après les années de privation de la Seconde Guerre mondiale, le Québec entre dans une période faste marquée par la hausse fulgurante du taux de croissance économique [47]. Le réseau routier se développe, les ventes automobiles explosent, favorisant dans leur sillage l'essor du secteur touristique. Avec l'accroissement de l'automobilisme, une panoplie de services adaptés est peu à peu offerte aux usagers de la voiture et aux fervents de villégiature. Le motel, contraction des expressions anglophones *motor* et *hotel*, se répand alors à un rythme continu au cours des années 1950 à 1970 [48]. « Il y a un motel dans le cœur de tout homme », écrit à ce sujet l'américain Don DeLillo, « [1]à où l'autoroute commence à dominer le paysage, par delà les limites d'une grande ville se répétant à l'infini, près d'un point important d'arrivée et de départ [49] ». En accusant d'innombrables variations, l'imagerie motellière se situe au carrefour de plusieurs influences génériques qui font du motel un endroit parfaitement glauque aussi prisé par le roman noir [50] : comme le résume Olga Duhamel-Noyer, celui-ci « fonctionne à la manière d'un hologramme, tantôt accueillant, simple et chaleureux, tantôt angoissant ; il coïncide avec l'Amérique [51] ». L'américanisation des bords de route québécois passe aussi par l'apparition de *fast food*, ciné-parcs, restauravolants (*drive-in*) et stations-services, qui essaient bientôt et modifient le paysage.

Les éditeurs ont bien saisi la puissance d'évocation de ces innovations ; plusieurs premières de couverture tablent sur ces dimensions modernes de la route plutôt que sur celles de la nature grandiose ou de la rase campagne.

Une dernière catégorie de représentations métonymiques s'appuie sur les affiches routières. Ces idéogrammes réfèrent à un ensemble de codes, font de la route un espace de liberté et de découverte certes, mais balisé par des repères géographiques, des normes de sécurité et de bonne conduite. En ce sens, les panneaux de signalisation sont un autre indice de généricité qu'exploitent les éditeurs, notamment ceux de *Plus loin* [52] et de *Vendredi-Friday* [53].

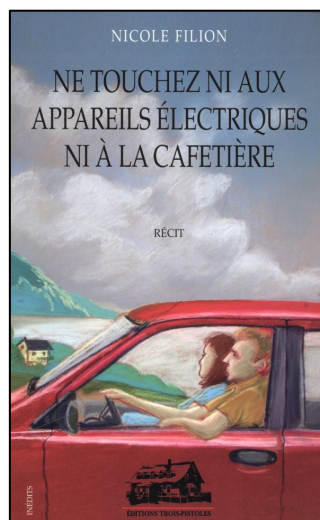
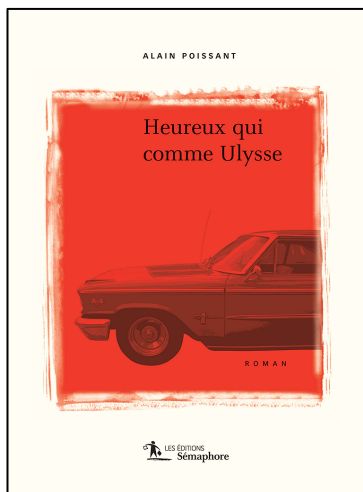


Dans les deux exemples ci-dessus, ils indiquent littéralement des avenues de lectures possibles. À gauche, l'assemblage de panneaux vierges sur lesquels des flèches pointent en des directions opposées peut laisser présager le récit d'un voyage sans destination précise, une errance sans but, sinon celui d'aller « plus loin ». Le signal routier de *Vendredi-Friday*, qui signifie « demi-tour interdit », renvoie quant à lui à l'obligation du voyage, à la nécessité de poursuivre un chemin. Ainsi, l'iconographie de la route se décline en une gamme appréciable de représentations autour d'un même thème, qui inmanquablement entraînent des conjectures sur la nature du récit. L'inventaire de ces indications génériques demeurerait cependant inachevé s'il fallait passer sous

silence l'importance déterminante de l'automobile pour l'horizon d'attente.

Route et voiture sont en quelque sorte l'Alpha et l'Oméga du roman de la route. À ce titre, Jean-François Chassay note qu'avec l'influence de *Sur la route* et *Les anges vagabonds*, l'automobile s'impose dans les lettres d'ici par l'entremise de Jack Kerouac, avatar moderne de la réinscription d'une appétence tout américaine pour l'errance et le voyage [54]. Par la suite, de tels rapprochements ont pu paraître suspects à Jean-Sébastien Ménard qui, en témoin avisé de la filiale locale de la *beat generation*, insiste sur l'ironie d'un tel sort pour un homme préférant de loin les déplacements en autobus, tant dans sa vie quotidienne que dans son œuvre [55]. Cela dit, que Kerouac ait apprécié ou non l'automobile n'a pas empêché ses éditeurs d'en faire la tête d'affiche d'une opération de séduction auprès du public. Le plus étonnant n'est pas d'apprécier la voiture en couverture de romans comme *Sur la route* et *Visions de Cody* où, sans égards à qui la conduit, elle occupe un rôle central, mais plutôt de la retrouver en première page de romans dans lesquels elle brille par son absence. La majorité des rééditions de l'œuvre kerouacienne en version Folio chez Gallimard et Denoël y fait d'ailleurs appel, recyclage trompeur s'il en est. C'est dire tout le pouvoir d'attraction qu'on lui attribue, dans ce cas-ci au détriment d'un aiguillage fidèle au contenu du récit.

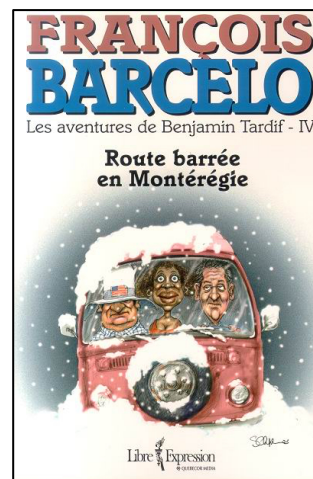
Les éditeurs québécois ne sont pas en reste. La voiture, ici comme ailleurs, exerce ses charmes rustiques et tapageurs, dans une mise en scène qui opte la plupart du temps pour d'antiques modèles. Si un historien comme Mathieu Flonneau a toutes les raisons de penser que l'automobile est avec le temps devenue un instrument de confort quotidien aussi trivial que la machine à laver ou le rasoir électrique, la sublimer en objet esthétique relève alors du défi [56].



Un des moyens d'y parvenir est d'éveiller le sentiment de nostalgie du lecteur, ce vers quoi tend l'écran rougeoyant et chaleureux du roman de Poissant, proche en cela de l'album de famille aux photos décolorées par le passage du temps. La stylisation de la couverture tend de la sorte à solliciter la sentimentalité du consommateur, en agissant sur sa mémoire affective. *Heureux qui comme Ulysse* [57] tente en plus de piquer sa fibre masculine, en situant la voiture au sein d'un imaginaire héroïque, solaire, dont le rouge pompier est un rappel efficace. Le roman de Nicole Filion illustre quant à lui le procédé typique de surcadrage que l'on peut aussi observer plus haut sur celui

d'André Major. Cette convention picturale consiste à superposer un premier cadre, formé dans ce cas-ci par le contour de la portière, à un second, soit celui de l'image.

On retrouve ce même procédé chez Marie-Christine Lemieux-Couture et François Barcelo. Le ludisme de leurs illustrations participe toutefois à façonner l'attente d'un récit humoristique, traité avec légèreté. À première vue, les jaquettes des deux auteurs poursuivent cette intention, mais à l'aide de moyens différents, voire même opposés. Les lignes sont droites, franches et sobres d'une part et les visages demeurent indéfinis ; elles sont d'autre part plutôt sinueuses, enveloppantes et les traits physiques sont prononcés jusqu'à la caricature.



Contrairement à *Toutes mes solitudes!* [58], *Route barrée en Montérégie* [59] joue d'excès afin de suggérer des personnages fortement typés : la beauté d'ébène pulpeuse et par extension naïve, le patriotard rondelet arborant sur son chapeau un drapeau américain en sont des indices notoires. Vu le dépouillement de la couverture de Lemieux-Couture, les accessoires occupent une importance accrue. Comme chez Barcelo, le drapeau canadien se veut l'indice d'une attitude chauvine, alors que le Stetson pointe vers une récupération de l'imaginaire western, dont on retrouve toute la portée symbolique dans d'autres romans de la route inspirés de l'immortel appel de l'Ouest, tels que *Le Soleil des gouffres* et les parodies *Vers l'Est* et *Attends-moi*, pour ne nommer qu'eux. Les proportions du véhicule sont dans les deux cas déséquilibrées. Hypertrophié par rapport à l'habitacle et aux personnages, le capot du tracteur routier reproduit une espèce de mastodonte de tôle animalisé et fantastique. Le Westfalia ovoïde de Benjamin Tardif est quant à lui miniaturisé, ce qui décuple l'effet de promiscuité entre les personnages et fait ressortir le potentiel comique de cette œuvre illustrant la veine parodique du genre.

Ce tour d'horizon de la première de couverture a permis d'apprécier la multitude de choix iconographiques envisagés par les pôles éditorial et auctorial de généricité, non seulement dans le but d'enjôler leur lectorat, mais aussi de lui faire miroiter les virtualités d'un univers de référence lié au roman de la route. Multitude qui tend cependant, tel était le but de l'exercice présenté, vers une certaine unité, pour ne pas dire vers une unité certaine. Car les images analysées se laissent après tout regrouper en une catégorie qui les fédère : la route, la carte, les panneaux indicateurs et la voiture forment le réseau des principales représentations de l'imagerie routière.

Ensemble, elles dessinent un principe de cohérence derrière une apparente diversité, montrent cette double tension centripète-centrifuge qui permet à la fois la reconnaissance et l'évolution génériques. Ayant l'avantage de rompre avec la logique du « tout ou rien » trop souvent postulée par la critique générique, l'approche scalaire de la généricité se veut plus opératoire sur le terrain de l'empirisme. Parce que l'expression « roman de la route » réfère au fond, ainsi que toutes les étiquettes accolées aux genres romanesques (romans d'aventures, policier, sentimental, et autres classes textuelles), à un modèle abstrait

utilisé par commodité, une méta-catégorie virtuelle dont la réalisation idéale subsumerait l'ensemble des éléments épars éclairés par la pratique concrète des textes. Une poétique plus ambitieuse du roman de la route pourrait donc s'efforcer de mettre en relief la gamme des conventions liées aux multiples dimensions du récit : le personnage (couple dépareillé, couple alter ego, vagabond solitaire, ménagère en fuite, etc.); l'action (les « *fabulae* préfabriquées » comme la quête et la cavale, les *topoi* de l'accident, de la rencontre ou de la halte) ; les fonctions narratives et symboliques des représentations spatiales (l'espace véhiculaire, la route et ses non-lieux, l'Ouest mythique). Or, voilà autant de pistes qui dépassent largement le cadre de cette contribution et il faudra, pour les suivre, emprunter de nouveau les routes du roman québécois.

Notes et références

- [1] Karl Canvat, Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, p. 102.
- [2] Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuels ? », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 360-361.
- [3] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 327.
- [4] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 362.
- [5] Patrick Tort, *La Raison classificatoire*, Alençon, Aubier, 1989, p. 13.
- [6] Jorge Luis Borges, « La langue analytique de John Wilkins », *Enquêtes* suivi de *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1967, p. 141.
- [7] Jorge Luis Borges cité par Raphaël Baroni, « Généricités borgésiennes », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *op.cit.*, p. 156.
- [8] Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.
- [9] Loin de moi l'idée de rouvrir ici le débat quant à la paternité intellectuelle de *Le Marxisme et la philosophie du langage*, qui demeure à ce jour encore nébuleuse. Je me contenterai de me rallier à Sheila Vieira de Camargo Grillo – elle rejoint Marc Angenot sur ce point – pour qui, en dépit d'une hypothétique contribution de Bakhtine à l'ouvrage de Volochinov, « la diversité des auteurs n'empêche pas l'identification d'un projet commun de recherche dont le genre serait partie intégrante » (Sheila Vieira de Camargo Grillo,

- « Épistémologie et genres du discours dans le cercle de Bakhtine », *Linx*, n° 56, 2007, p. 20).
- [10] Valentin Volochinov et Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1970, p. 41. Leurs italiques.
- [11] Le terme de « compréhension responsive » est de Mikhaïl Bakhtine. Voir *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984, p. 304.
- [12] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 265. L'auteur souligne.
- [13] « Les mots désignent des genres », écrit en ce sens Gérard Genette à la suite de Bergson (Henri Bergson cité par Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 38).
- [14] Voir Thomas Pavel, « Des conventions », *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 145-163 et Howard S. Becker, « Conventions », *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 65-88.
- [15] Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 156.
- [16] Voir Jean-Marie Schaeffer, « Régimes et logiques génériques », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 156-185.
- [17] *Ibid.*, p. 154.
- [18] *Ibid.*, p. 178-179.
- [19] Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 25.
- [20] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 69. Spécialiste des genres cinématographiques, Rick Altman abonde dans le même sens : « Tous les genres historiques ont été à un moment donné des genres théoriques définis par les critiques d'une culture passée [...]. Les théories de référence alors en usage n'étaient peut-être pas des théories qui se présentaient comme telles ainsi que celles élaborées par Todorov, mais elles n'en étaient pas moins des théories » (Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 16).
- [21] Umberto Eco, Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset, 1985, p. 116.
- [22] Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 110.
- [23] Comme le soutient Patrick Tort, « [d]ès qu'un engendrement est possible, il est porteur de ressemblance; dès que la ressemblance existe, elle existe comme ressemblance génétique. *Indissolublement* » (Patrick Tort, *op. cit.*, p. 25. Tort souligne).
- [24] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 72.
- [25] Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

- [26] Jean-Michel Adam, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *op.cit.*, p. 26.
- [27] Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *op. cit.*, p. 186.
- [28] En témoignent ces formulations : « Pour faire un road movie, il faut », ou encore « dans la version “pure” du road movie ». Voir Walter Moser, « Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinéma : revue d'études cinématographiques/ Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 17-18.
- [29] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
- [30] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 377 p.
- [31] Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 240.
- [32] Jean-Louis Dufays, *Stéréotypes et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2010, p. 121 et s. Voir également Karl Canvat, *op. cit.*, p. 115 et s.
- [33] Karl Canvat, *op. cit.*, p. 116.
- [34] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 113.
- [35] Monique LaRue, *Les Faux fuyants*, Montréal, Québec Amérique, 2003, 208 p.
- [36] Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, 2015, 328 p.
- [37] Jean Arrouye, « L'imaginaire de la route américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, n°48-49, avril-juillet 1991, p. 323. Quelques années après Lange, Robert Frank participe lui aussi à « l'artialisation » des paysages routiers, pour employer la terminologie d'Alain Roger. Consignées dans son ouvrage *The Americans*, ses photographies bénéficient d'une préface signée par nul autre que Jack Kerouac. Voir Robert Frank, *The Americans*, New York, Rapaport Printing Corporation, 1958, 179 p.
- [38] Voir entre autres Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 51-66.
- [39] Luc Bureau, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, 1991, p. 61.
- [40] Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 138 p.
- [41] François Barcelo, *Nulle part au Texas*, Montréal, Libre Expression, 1989, 162 p.; *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Libre Expression, 1991, 154 p.; *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Libre Expression, 1992, 179 p.
- [42] Italo Calvino, « Le voyageur dans la carte », *Collection de sable*, Paris, Seuil, 1984, p. 31. Le lien est frappant entre l'organisation archaïque

- des premières cartes et le mythique « rouleau original » sur lequel, d'après la légende, Kerouac aurait écrit d'un jet le manuscrit de *Sur la route*.
- [43] Rachel Bouvet, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 280.
- [44] Anne Hurault-Paupe, *Le Road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Ph. D. (langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes), Université Paris X, 2006, p. 366.
- [45] Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 130.
- [46] *Ibid.*, p. 133.
- [47] Jean Provencher, *Ils ont bâti le Québec*, Québec, Septentrion, 1994, p. 33.
- [48] Olga Duhamel-Noyer et David Olivier, *Motel univers*, Montréal, Éditions Hélio trope, 2006, p. 86.
- [49] Don DeLillo, *Americana*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 310.
- [50] Voir sur le sujet Viviane Sobchack, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998, p. 129-170.
- [51] Olga Duhamel-Noyer et David Olivier, *op. cit.*, p. 18.
- [52] David Dorais et Marie-Ève Mathieu, *Plus loin*, Montréal, Boréal, 312 p.
- [53] Alain Poissant, *Vendredi-Friday*, Montréal, Les Éditions du Roseau, 1988, 131 p.
- [54] Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 71.
- [55] Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire : la Beat generation et la littérature québécoise*, Ph. D. (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 2008, p. 89.
- [56] Mathieu Flonneau, *Les cultures du volant XXe-XXIe siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 28.
- [57] Alain Poissant, *Heureux qui comme Ulysse*, Montréal, Les Éditions Sémaphore, 2010, 102 p.
- [58] Marie-Christine Lemieux-Couture, *Toutes mes solitudes !*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2012, 304 p.
- [59] François Barcelo, *Route barrée en Montérégie*, Montréal, Libre expression, 2003, 172 p.

« Sale comme une image » : couvertures, généricité et sexuation par les choix iconiques ?

Isabelle-Rachel Casta

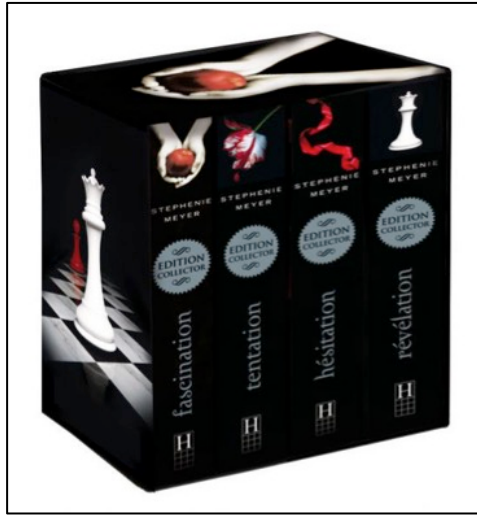
T&C, Université d'Artois

La sorcellerie de la frontière est sans âge parce qu'il n'y a pas trente-six manières de transformer un tas en tout.

Régis Debray, *Éloge des frontières*.

Comme nous invitent à le constater tant Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* que Gérard Genette dans *Seuils*, la légitimité générique d'une œuvre, « ressentie » par le lecteur et/ou le spectateur, émane d'une collection variable de signes (graphiques, picturaux, éditoriaux, auctoriaux...) qui informent le récepteur sur ce qui l'attend et impliquent de la part de l'auteur le respect d'un code ; un contrat de lecture, auquel contribue le paratexte, « zone non seulement de transition mais de transaction [1] », produit une conduite de lecture (ainsi lorsque la Fontaine intitule son livre *Fables choisies mises en vers*, renvoie-t-il le lecteur à un genre répertorié, les animaux et la nature retraçant des comportements humains et sociaux). Une mention générique peut donc avoir un effet modélisant sur les textes à venir, garantir une unité thématique, une harmonie générale tout en permettant un changement progressif de tonalité. La réception enregistrera à la fois cette continuité et ces nuances...

Pour un best-seller « *cross-age* » comme la saga *Twilight* de Stephenie Meyer l'appartenance, ou l'inappartenance, générique s'actualise d'abord visuellement, puisque c'est le premier aspect que conçoit notre polysensorialité : les couvertures (de livres, dans un premier temps) disent-elles quelque chose du classement de l'œuvre ? Sans doute, car s'y conjuguent à la fois les marqueurs symboliques (une rose, un ruban), sexuels (la dame du jeu d'échec, la plume souillée) et enfin générationnels (le lettrage gothique des titres...).



Les illustrations de couvertures fonctionnent généralement en reflet ou en symptôme du contenu ; ici, elles obéissent davantage à la stratégie du symptôme, puisqu'elles sont au croisement d'une somme formidable de contraintes et d'intérêts : elles portent au rêve éveillé, en n'arrêtant pas l'imagination du lecteur par le fétichisme oblitérant d'un visage précis. Elles ouvrent les portes de l'interprétation flottante, de l'herméneutique sans obligation de résultat ; ce qu'elles communiquent reste non-clair, et touche à l'intime subjectivité.

Les « visuels » choisis ont puissamment contribué à la popularité mondiale de l'*opus* ; chaque fois déclinée dans les tons noir, blanc et rouge, l'image archi-symbolique qui accompagne la descente au tombeau de Bella Swan – car c'est bien de cela qu'il s'agit – informe et cache à la fois le contenu explicite de chaque volume. Ruban à demi-déchiré, plume/fleur trempée de sang, pomme bibliquement offerte par on ne sait quelle tentatrice... distribuent une mythologie « *mainstream* [2] » et servent de liage cataphorique avec le contenu à venir – au-delà de cette magique « une » qui, si l'on sait la lire, chiffre merveilleusement et dit, à la fois transparente et opaque, le destin de Bella/Juliette en marche vers l'au-delà.

Tout se passe comme si, loin de rompre avec la tradition ou les préoccupations esthétiques « sérieuses », l'irruption des littératures de l'imaginaire – dont *Twilight* est la parabole parfaite – confortait en quelque sorte les recherches de l'ensemble des écrivains et des critiques de ce début du XXI^e siècle, et confirmait

la nécessité des genres, tout en prévoyant leur transformation. Si les écrivains des années 50 (Nouveau Roman) s'opposaient au roman et renonçaient à toute appellation générique, les auteurs actuels visent plutôt la polyphonie : un texte qui passe par tous les genres successivement comme une série de phases initiatrices, ou qui représente plusieurs genres à la fois. Il s'agit là d'œuvres migrantes [3] : l'adaptation filmique, et ses propres codes de distributions (affiches, *teaser*, promotion, publicités), introduit de fait un recentrement fréquent sur des visages et des silhouettes d'acteurs, qui met fin à l'indécision des symboles de couverture livresque et assume désormais, à lui seul, l'engouement auparavant distribué sur autant de supports fantasmatiques que de lecteurs ; *de pluribus unus* !

Quand Marguerite Duras, par exemple, qualifie *India Song* de « texte-film-roman », elle prépare cette transformation et l'insère dans le texte initial ; une interaction existe entre les techniques contradictoires des deux arts : des séquences filmiques s'immiscent dans *La Pluie d'été*, « roman » du scénario *Les Enfants*. Le regard y est particulièrement aigu, les objets détachés parfois de leur contexte : éléments symboliques que le film isole et utilise comme « ce fauteuil navrant » que les enfants installent au milieu de décombres. Mais il est clair que la singularité des deux formes d'art persiste par-delà l'affirmation de continuité ; l'enjeu est capital : le lecteur ne lit que ce qui lui parle en images et en mots ; et pour en revenir à *Twilight*, les couvertures, les affiches (du film), puis les jaquettes (des DVD) n'obéissent certes pas tout à fait aux mêmes logiques, mais seront vues, et adouées, par les mêmes personnes...

L'examen de ces quatre images [4] – qui dialoguent entre elles autant qu'avec la diégèse précise de chaque volume – confrontées aux visualités élues pour les adaptations cinématographiques nous amène ainsi à un constat liminaire limpide : l'esthétique des affiches de films (et des DVD après eux) substitue les visages des acteurs [5] aux figures allégoriques des ouvrages, recourant ainsi à un tout autre clavier iconique et chromatique ; ce « troisième » dialogue informe et nourrit, rétroactivement, les résonances énigmatiques de la tétralogie ; précisons encore que la traduction française de la suite titulaire est assez distante des sèmes originaux, provoquant par là-même un effet supplémentaire d'incommensurabilité paradigmatique ; en effet, « *Twilight* » (en français « la saga du désir interdit », traduction de fait réservée au

Canada francophone) se décline en *Fascination*, *Tentation*, *Hésitation*, et *Révélation* – ce qui transcrit de façon lointaine et allusive les originaux fondés sur la métaphore filée d'une nocturne : *Twilight* (*Fascination*), *New Moon* (*Tentation*), *Eclipse* (*Hésitation*) et *Breaking Dawn* (*Révélation*) [6].

Le titre du premier volume le plus communément reçu, *Twilight*, est devenu de fait le titre général de l'œuvre ; il donne d'entrée de jeu la caractéristique crépusculaire du propos, le « clair-obscur » des commencements cédant à la « nouvelle lune », puis à l'obscurité relative de l'éclipse, avant de s'exaucer en aurore prometteuse mais pleine de péril, renaissance de souffrance et de splendeur pour celle qui, comme Aragorn, a marché aux pays des morts. Nous ne nous interdirons pas pour autant le détour éclairant vers d'autres séries, d'autres images pour d'autres installations imag(in)eantes, bien sûr toujours asymptotiques ; car le « genre » (*chick-lit*, *bit-lit*..) peut-il commander l'imagerie ? L'image, au contraire, conditionne-t-elle le genre, en s'imposant comme intermédialité opérative ? Ce sera là le biais majeur de notre questionnement.

Nous nous proposons donc de détailler ces quelques remarques autour de trois grands items : une opérativité des symboles (opposée à celle des corps) ; l'hypothèse d'une mutation ; enfin l'agencement de l'innommable [7].

1. Une opérativité des symboles

Généralement, la couverture fonctionne en inscription légitimante d'un produit stabilisé, pour l'insertion de cet objet littéraire dans un univers tissé d'autres discours et d'autres images. Les paramètres qui constituent cette scénographie relèvent autant du rituel des genres (codifié) que de la position supposée de l'énonciateur et du co-énonciateur (le lecteur) par rapport aux discours tenus, dans la société, sur la catégorie en question ; c'est pourquoi on peut désigner par « contexte » l'ensemble des traces perçues dans la conception des images, observables à travers les équivalents visuels de ce que seraient, dans le champ du texte, les embrayeurs, les déictiques et les modalisateurs – afin d'articuler les choix graphiques avec les autres « lieux » d'élaboration et de diffusion de l'œuvre.

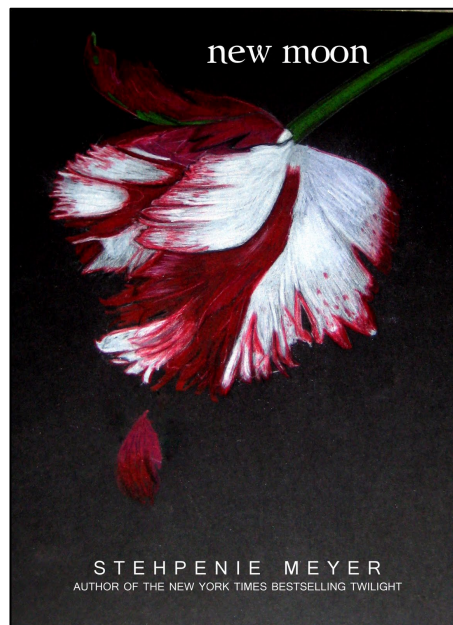
Les illustrations qui (c)ouvrent les livres n'émargent donc pas toutes au même régime, ni sémiologique, ni référentiel.



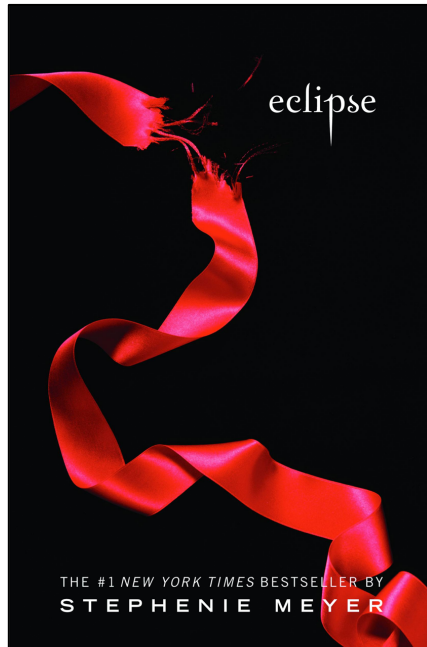
La première couverture témoigne d'une « *kitschisation* » assez fréquente en *chick lit*, et plus encore en *bit lit*, de l'imagerie biblique : une pomme rouge, offerte au creux de deux mains marmoréennes, invitant le regard à plonger vers le bas de la page pour accepter ou non l'offrande proposée. Ce – discret – *travelling* immersif est pour le sociologue Bruno Latour [8] une attente scopique répandue : notre lexique intérieur (pour reprendre les thèses de l'école de Constance [9]) nous informe du contraste saisissant entre, d'une part, la blancheur excessive des bras, et, d'autre part, la tentation que le fruit, rond et coloré, doit suggérer pour un vampire, si tant est que la transposition avec le corps appétissant de l'héroïne Bella Swan, soit réalisée ; elle est semblable à ce fruit gorgé de vie et de promesse, déjà soumis à la menace que le titre, par le « l » de *twilight* démesurément allongé et aiguisé, fait peser sur elle. Mais à front renversé, nous pouvons décoder aussi cette pomme comme l'*analogon* de la connaissance ultime, offerte par le monde vampirique à l'enfant encore humaine : la coupe de l'immortalité à laquelle elle devra boire, ou renoncer. Or l'horizon de réception du cœur de cible (adolescents et jeunes adultes, massivement féminins de toute façon), est

particulièrement sensible à l'ensemble des hypothèses visuelles partagées, ce qui amène de la part des concepteurs une prise en compte accrue des effets à produire (*Wirkung*).

Jardin d'Eden au fruit défendu, le livre peut alors s'ouvrir sur l'adolescence brumeuse de l'hostie, promise au double et déchirant amour d'un vampire et d'un loup-garou, sous la blême clarté de la « *new moon* » ; si l'humain est présent – dans le premier visuel (si l'on peut dire : c'est la pomme qui paraît vivante, et les bras et les mains qui, blafards, ressortissent plus au marbre qu'à la chair) – il s'absente presque complètement ensuite.



La fleur blanche du second volume, semblable au duvet du cygne/swan [10], est éclaboussée de rouge... et pend au bout de sa mince tige comme pour accentuer sa flétrissure prochaine et sa vénusté ; figure obligée et symbole facile, cette fleur souillée accompagne contextuellement la douleur de Bella, arrachée à ses illusions et à ses rêves, mais véhicule un halo de signification qui dépasse la diégèse précise et parle à toutes les sensibilités, à toutes les imaginations ; le succès de la saga est lié à cette compossibilité de rencontres et d'adhésion entre des mondes de représentations pourtant très distants.



Le troisième visuel est sans doute le plus riche, parce que le plus simple : un ruban rouge, qui serpente jusqu'à nous en montrant un large effilochement, exactement parallèle au « p » de *Eclipse*, lequel évoque aussi, bien entendu, les crocs acérés du vampire et leur coruscante agressivité... Bras humains et fruit dans le premier visuel, fleur rougie dans le second, simple objet dans le troisième : l'allégorisation de la défloration de l'héroïne se précise en s'absentant justement de toute prégnance trop charnelle – que ce soit la chair d'un fruit ou le velouté d'une fleur. L'image raconte aussi, par avance, les deux sacrifices ultérieurs qui attendent Bella : l'accouchement épouvantable, et la mort, inévitable. Ainsi, si les signes s'autonomisent les uns des autres en puisant dans des répertoires différents, ils entrent bien en résonance pour marquer les étapes du calvaire et de l'assomption de la jeune fille : tour à tour tentatrice et tentée, puis agressée et blessée, enfin épouse, mère d'un être qu'elle ne peut mettre au monde qu'en se brisant, et ressuscitée d'entre les morts [11] dans son nouveau monde vampirique. « Non seulement, la littérature tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde [12] », rappelait Dominique Maingueneau en 1993 ; ne pourrait-on voir, dans la construction de ces couvertures, le même souci de singularité et de cohésion ?

Dans ces conditions, peut-on imaginer des « thanatofictions » – récits sur la mort, sur les corps des morts – suffisamment constructives et supportables pour s’adresser quand même à un public *young adult* et lui apporter une paradoxale leçon de vie – y compris par les *exempla* les plus loufoques (*Forever*, *True Calling* ou *I M Zombie*) ?

Toute la production contemporaine centrée sur le corps adolescent monstrueux ou mort-vivant, s’articule en trois myèmes spécifiques dont seuls deux retiendront réellement l’attention : le/la jeune vampire (qui est un mort se sachant être mort), le/la jeune zombie (sans conscience dans *The Strain* [13] ou *The Walking dead* [14], mais de plus en plus conscient ailleurs, en particulier dans *In The Flesh* ou *Warm Bodies*), enfin le métamorphe, généralement loup-garou, qui raconte une tout autre histoire puisque indépendante du passage par la mort.

Ces innombrables fictions où les corps altérés ou monstrueusement modifiés forment un nouveau baroque, où l’horifique et l’émouvant s’épousent sans contrainte écrivent une esthétique du « comble », qui s’actualise par exemple dans le choix du jeune fantôme Victor/Louis Levanski [15], comme « icône » du feuilleton *Les Revenants* ; c’est son regard noir, ses traits figés indéfinissablement inquiétants et sa pâleur déconcertante qui « marquent » le best-seller inspiré par la série [16], et c’est aussi sa silhouette chétive et accusatrice qui, sur les jaquettes des DVD, focalise l’attention en occupant la place centrale, celle à partir de laquelle s’organisent et se hiérarchisent les autres personnages du récit. Quant au passage « courant » du roman au film, il s’inverse ici puisque la série pré-existe à la romance ; ce ré-échelonnement s’inscrit évidemment dans une époque précise et donne à lire des indices, témoins de genres distincts, car le cinéma reste art de la présence et la littérature celui de l’absence : « Un instant », rappelle J. Gracq dans *En lisant en écrivant*, « le courant du récit se fige (dans un roman, il n’y a jamais, *jamais* d’images, capables de se fixer sur la rétine [...] et c’est la singularité du monde brusquement captée qui émerge seule, étrangère et toute puissante ».



Ajoutons encore que toutes ces images, affiches, couvertures... font l'objet de ce que l'on appelle les *midnight release parties*, qui ont concerné au premier titre les lecteurs qui ont grandi en même temps que Harry Potter, mais qui se sont maintenant généralisées à d'autres séries, films, DVD ou albums comme les *Twilight Midnight Release Parties* ou les événements organisés pour la sortie du dernier *Star Wars*.

2. L'hypothèse d'une mutation

« Ce mélange des genres, consubstantiel du mythe contemporain du vampire, révèle la marque du fantastique, art bigarré, fiché entre le grotesque chanté par Poe, le tragique issu de l'antiquité, et le sublime qui, par définition, confine au divin, entre terreur et fascination, superstition et religion, surnaturel et préternaturel [17] ».

L'anthropo-thanatologue Louis-Vincent Thomas [18] explique que le déni de la mort prend souvent deux formes : faire comme si la mort n'existait pas... ou bien agir comme si elle n'avait pas d'importance ; ce qui est une tout autre chose. En effet, comme tout « grand récit » humain, acté et sédimenté, la confrontation au surnaturel procède à la fois d'une « superstructure » culturelle (littéraire mais aussi filmographique...) et d'une « infrastructure » sociétale, le chronotope bakhtinien que forme la couverture fantastique se présente donc, par les fictions générées et l'intérêt dû à un

phénomène de masse qui ne se dément pas, comme l'une des portes battantes vers l'autre monde ; les intercesseurs, les médiateurs, en assurent à la fois le sacré de cohésion et le sacré de transgression [19], ici marqué par le corps glacé d'un adolescent, en proie à toutes les lividités de la mort alors qu'il devrait manifester l'élan chaleureux et lumineux vers l'avenir. Le mytheme vampirique, discrètement présent dans nos quatre couvertures, ressortit aux deux attitudes, en proposant ce que les mormons appellent le moment de l'exaltation divine. C'est ce que nous allons maintenant découvrir.



Il semble en effet que la quatrième image, qui re-géométrise la fluidité ténébreuse des trois premières, projette une figure aux inférences très différentes, dans la mesure où la reine du jeu d'échec, occupant le premier plan, est justement extraite d'une « collection » déjà réalisée : les pièces du jeu ; il s'agit donc d'une citation ; blanche comme Jadis, la sorcière blanche de *Narnia*, elle l'emporte bien sûr en taille et en éclat sur l'arrière-plan, où se dresse un simple pion peint en rouge ; à partir du moment où le

motif de l'échiquier réintroduit une mémoire artistique liée aux anamorphoses des toiles d'Holbein (*Les Ambassadeurs*, par exemple), il nous pousse à voir ce qu'il n'y pas : la mort, le crâne, occulté mais non pas totalement évacué, de cet ultime visuel, puisque l'échiquier est comme maculé de sang... comme si la modeste petite figure rouge (Bella dans son état humain ? les méchants vampires finalement vaincus ?) avait au prix d'un terrible déchirement accouché d'elle-même – la reine du jeu redevenue le cygne immaculé que dit son nom, « Swan » – Triomphe, ou pétrification ?

En tout cas, euphémisation là encore : ce n'est pas du sang qui teint l'échiquier, mais par simple effet d'optique le reflet du pion rouge. Le féminisme indéniable de la dernière couverture, rachète l'exténuation trop programmée des équivoques, dans cette figure inversée du commencement : le rouge est relégué à l'arrière-plan, et ce qui nous est offert en ostension c'est le blanc, une fois balayées les autres pièces et sacrifiée l'humaine condition. Les caractères choisis pour l'écriture des titres accompagnent le message en créant, par l'allongement ou l'aiguïsement des jambages, un motif discrètement menaçant ; on se rappelle les « ff » de Buffy, tracés comme des poignards, par métonymie avec l'épieu dont se servait la Tueuse pour supprimer les vampires : ici, ce serait plutôt les crocs des prédateurs qui s'actualisent, dialoguant avec la vulnérabilité des objets proposés à notre sagacité.

Pourtant, s'il faut en croire les réflexions de Jacques Bouveresse dans l'essai *Prodiges et vertiges de l'analogie* [20], nous sommes peut-être trop prodiges en interprétations, insuffisamment attentifs aux contraintes matérielles qui président à ce type de construction : c'est vrai que les ambitions commerciales et artistiques se mélangent inextricablement, pour susciter une réactivité immédiate et si possible favorable à un objet ; nous sommes au croisement de logiques perçues comme différentes voire antagoniques, même si s'avère de plus en plus la réévaluation esthétique d'une production non homologuée comme telle ; cependant la lisibilité de chaque figure – unique, suffisamment abstraite pour ne pas trop en dire, suffisamment évocatrice pour accrocher le regard et l'attention – s'accompagne d'une mobilisation inconsciente du fonds culturel de chaque bassin : le « ruban », pour les Français, c'est le ruban volé des « *Confessions* » de J. J. Rousseau, le ruban de la comtesse Almaviva

que Chérubin porte sur son cœur dans *Le Mariage de Figaro*, ou mieux encore le « ruban » dérobé par Horace à Agnès, dans *L'École des femmes* de Molière – ruban qui, si l'on s'en souvient, désigne déjà par un quiproquo savoureux la virginité peut-être « endeuillée » de la jeune fille. Pour les Américains, le ruban réfère prioritairement à la chanson très populaire « *She wore a yellow Ribbon* » (« elle portait un ruban jaune »), qui servira de titre au film de John Ford en 1949, lequel raconte l'histoire d'une jeune femme attendant le retour de son amoureux.

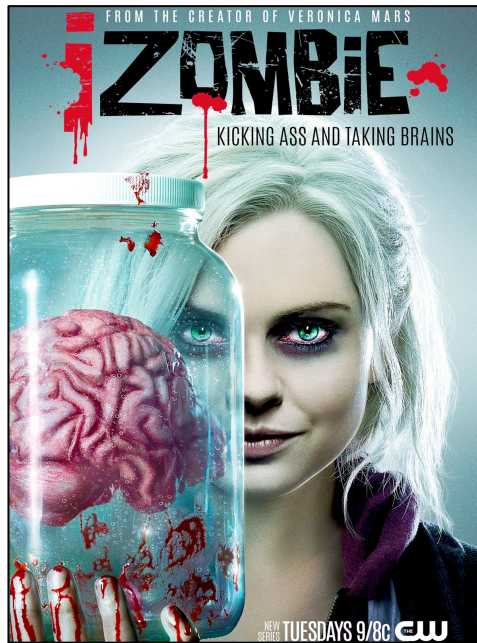
Il n'est en fait question ici que de tenir un discours de vérité, seul capable d'accompagner la morte jusqu'au bout de son chemin terrestre – avant de la remettre pour toujours à une autre mandature ; ce discours, c'est la *parresia*... et les « parrésias » opposent à la corruption de toute chair, surtout jeune et sacrificielle, l'évidence de leur *tekhné* – mariant le mythe de la Némésis (déesse du juste partage, et donc de la vengeance) à celui de Tisiphone (furie armée de fouets, et chargée de châtier, au fond de l'Hadès, les meurtriers).

De nombreuses séries fantastiques récentes nous confrontent, en effet, à la survie des jeunes morts – survie spectrale dans *Afterlife* (pour Alison Mundy), *Medium* (pour Allison Dubois) et *Ghost Whisperer* (pour Melinda Gordon), physiologique dans *Les Revenants*, *In the Flesh* ou *Walking Dead*... mais d'autres encore croisent deux ancrages *a priori* antinomiques : par exemple le récit d'autopsie et la « surnaturelle » vie des morts ; cette hybridation générique retransforme les cadavres en véritables acteurs de l'enquête, puisqu'ils demandent réparation ou, tout simplement, s'en remettent au légiste pour repartir 24 heures en arrière et empêcher ainsi leur meurtre... (Jon Harmon Feldman, *Tru Calling, Compte à rebours, USA, 2003*). L'intercession s'accomplit donc sous une ferme centripète : aider à revenir sur terre, à réhabiter son corps, à renouer le fil de sa vie [21].

Cette récente figuralité d'enfants revenants, de jeunes spectres à demi bienveillants, à demi inquiétants, suscite la perplexité de William Marx : « Alors, mort de la littérature ou bien résurrection ? On le sait au moins depuis *Œdipe roi* : bien des prophéties provoquent leur propre accomplissement. Cassandre, n'est-elle pas l'autre nom de la fiction et de la littérature : celle qui dit le vrai sans qu'on ose y croire ? [22] ».

Proche de Bella Swan par la pâleur, le caractère hybride et la destinée incertaine, a surgi Olivia « Liv » Moore, une fille-zombie

ravissante mais morte-vivante, qui a trouvé dans un IML matière à se nourrir (elle dévore les cerveaux des morts, acquérant au passage leurs qualités propres). Engagée par le légiste Ravi Chakrabarti, elle se débat sentimentalement entre son ex-fiancé Major, et son alter ego zombie Blaine... Il s'agit donc d'une « *zom-com* », une comédie zombique plus fantastique/fantaisiste que terrifiante. (*iZOMBIE* [23]), spécialisée dans le « burlesque atroce » (saison 1, épisode 2) – sorte de transposition innocente de *Hannibal*.



On notera le générique BD (très drôle, en partie déjà utilisé dans *Desperate Housewives*)... En fait, tout est déjà un peu utilisé ailleurs de toute façon, avec des bulles pour retracer les différentes étapes (contagion, réveil) du processus. Il y a même un autre zombie, blond comme l'était le Spike de *Buffy*, Blaines : David Anders ; la scène augurale est soignée : Liv se réveille en sac mortuaire, super-pâle, et vomit. Le policier qui la voit se sauve, persuadé d'avoir mis une femme vivante dans une housse de morgue ; en fait, oui et non : « *BUT I AM A ZOMBIE!* » est le leitmotiv qui vient scander toutes ses tentatives de retrouver une vie normale. Elle va faire équipe avec Clive Babineaux, détective afro-américain désabusé qui la croit médium : ainsi se trouve

activé un trio blanche-indien-noir, bonne image du *melting-pot*. Se croisent les réminiscences d'autres « grandes » séries, *Dollhouse* pour les dons soudains, *Tru Calling* pour les flashs mémoriels liés aux tranches de cerveau.

Puisque « ce qui est enfoui finit toujours par refaire surface [24] », la sérialité « *bit lit* » serait-elle en charge d'une spiritualité désormais opaque ? Selon J.B. Pontalis dans *Traversée des ombres*, « il nous faut croiser bien des revenants [...] converser avec bien des morts, donner la parole à bien des muets, [...] pour enfin, peut-être trouver une identité qui, si vacillante soit-elle, tienne et nous tienne ». C'est pourquoi la série de Bryan Fuller, *Pushing daisies* (2007), tient un discours inédit sur la mort : le héros, Ned, a la faculté de réveiller les morts en les touchant mais aussi celle de les replonger dans le néant en cas de second contact ! Chaque résurrection se prolongeant plus d'une minute entraîne inéluctablement une autre mort : amené à ressusciter son amour de jeunesse, Chuck, il ne peut se résoudre à la perdre de nouveau, lui sacrifiant un innocent. Le journaliste Lucas Armati, critique dans *Télérama*, résume avec pertinence le caractère exceptionnel de cette série méconnue : « Version fantastique des *Experts* ? Non, car l'emballage policier s'effrite vite pour livrer un conte kitsch, hyper visuel et attachant sur l'amour impossible de deux êtres qui ne peuvent se toucher sous peine de mort ».

Ce « mystère » pressenti autour du retour, ou de la survie, des morts s'actualise puissamment dans *Forever* (ou *Éternel* au Québec [25]). De la même façon qu'on a assisté au retour du tandem Mulder et Scully sur la Fox – et donc au retour des autopsies bizarroïdes de la légiste Scully (*X-Files*) – on suit l'élégant légiste (il est britannique, ce que surlignent son goût pour les écharpes en cachemire et son accent snob) dans son éternité douloureuse, comme le signale la journaliste Nathalie Schuck : « Le docteur Henry Morgan (Ioan Gruffudd) est immortel depuis déjà deux siècles. Il en ignore la raison et n'accepte pas cet état mystérieux. [...] Dans sa vie présente, il est médecin légiste à New York, ce qui lui permet d'étudier la mort sous toutes ses formes pour comprendre pourquoi il ne peut passer dans l'au-delà » (« *Forever* dégage son héros immortel »).

3. L'agencement de l'innommable ?

« Comme au début de toute révolution, nous ne percevons pas encore les formes du monde futur, pris que nous sommes dans l'effarement face à ce que nous voyons disparaître sous nos yeux, assis au milieu des débris du monde passé, incapables d'imaginer l'avenir [26] ».

En somme, les distinctions aristotéliennes entre des modes d'énonciation tels que le narratif et le représentatif seraient probablement opérationnelles pour redéfinir le champ de nos thanato-représentations. Des récits en mutation pourraient s'y mouvoir plus librement tout en connaissant les frontières qu'ils franchissent et les territoires qu'ils annexent. Tout se passe comme si le rêve de totalité cher aux Romantiques retrouvait ici une vigueur inattendue : la recherche d'un genre absolu s'accommodant pourtant d'une présentation morcelée et discontinuée d'un réel lui-même fragmenté.

Il n'en demeure pas moins que ce qui prévaut aujourd'hui, comme « *adynaton* » majeur de la représentation déviante du corps adolescent, reste le zombie... Popularisé – comme nous venons de le dire – par la série *IM Zombie*, ce rôle connaît une formidable recrudescence, que ce soit dans « *God bless Zombies* » websérie française de 6 épisodes de Paul Germain sur plateforme internet MyTF1, tournée à Caen (novembre 2015), ou dans le roman *Zombie Nostalgie* (Acte Sud, écrit par le norvégien Oystein Stene), qui raconte l'histoire d'un pays insulaire (dissimulé par les autres États) nommé Labofnia ; le héros, Johannes van der Linden, essaie de sauver des jeunes gens parqués comme les aliens dans *District 9*... On renverra pour « supplément d'informations » à l'article de Louise Florès intitulé « Pourquoi on voit des zombies partout ? » ; ludique, très documenté, il incite à tirer, de cet amoncellement hétéroclite mais ciblé, un enseignement à la mesure du phénomène : « Au-delà de son côté exutoire, le monstre nous touche parce qu'il cristallise l'homme devant la mort ; « Il est la maladie et le temps qui passe », poursuit Thierry Mornet [...]. Une sorte d'incarnation de la maladie d'Alzheimer qu'il ferait bon massacrer, en somme [27] ».

Plus récemment encore, plusieurs *opus* ont prolongé d'une façon originale et intéressante cette veine zombie ; résolument tournée vers le public adolescent, l'œuvre de Jonathan Levine

Warm Bodies (Renaissance) raconte les amours difficiles entre un jeune zombie et une ravissante humaine. De la même veine, une autre réussite, la série britannique *In the flesh* (Dominic Mitchell, 2013-2015), décrit le difficile retour à la vie « normale » (?) d'un zombie réhabilité, jeune mort-vivant suicidé quatre ans avant et soucieux malgré tout de reprendre la vie commune avec sa famille ; Kieren Walker porte fond de teint et lentilles de couleur pour ne pas effrayer son entourage, deux fois traumatisé : par sa mort... et par sa résurrection ! Beaucoup plus proche, par la thématique intimiste, des *Revenants* français que des *Walking Dead* américains, chaque saison ne comporte que trois épisodes : le succès critique salue d'ores et déjà « un patient et captivant récit sur le pardon et le courage d'exister [...] en attendant la suite ». Le même Pierre Langlais souligne toute la cruauté et la possible désespérance de ce sort terrible : « Kieren aura 18 ans pour le restant de sa vie – ou de sa mort. Son entrée dans l'âge adulte est repoussée pour toujours. Sa chair, à l'âge où elle devrait fleurir, est flétrie [28] », pour conclure quelques pages plus loin son analyse : « Une réussite troublante et crue, aux accents sociétaux, un peu comme si Ken Loach s'était aventuré dans le genre horrifique [29] ». Le brutal « *rotten* » dont le qualifient, dans la version originale, les opposants (« pourri ! ») est à peine atténué par la traduction, puisque en français les zombies sont appelés les « putréfiés » : l'incommensurabilité est la même.

Métaphore, analogie, allégorie..., les régimes d'images se superposent dans les « visuels » de ces séries, littéraires ou filmiques, et créent un objet indépendant : un objet de consommation, certes, mais un objet qui « pense », un objet pensant (pour reprendre les positions de Gérard Wajcma [30]).



Par comparaison, la grande fixité des jaquettes de DVD mime les génériques des séries télévisées qui rassemblent les personnages dans une sorte de précipité de leurs postures et activités principales ; souvent tournés vers nous mais en point de fuite, les héros nous convient tacitement à venir les rejoindre, installés dans une anaphore résumptive des situations réciproques : ni réalistes, ni abstraites, ces imageries puisent leur efficacité dans l'engouement planétaire pour le *casting* – qui a donc remplacé l'impersonnalité des premières couvertures. A l'arrière-plan, on distingue, comme par une sorte de bande-annonce fixée dans l'espace, les autres protagonistes mineurs, et quelques-uns des « moments forts ».

Il est vrai qu'on souligne souvent la « bassesse » des objets et la « hauteur » du sujet, mais ici les deux choix excipent d'une même pertinence : agencer l'innommable, ou plutôt l'in-nommé ; le cœur de cible de *Twilight*, plus féminin, que masculin, reçoit comme les pièces d'un puzzle à interpréter et à reconstituer les messages successifs des compositions de couvertures : le ruban déchiqueté, encore lui, renvoie à tout un engramme inépuisable de perte, de rupture, d'attachement délié et dénoué, et rejoint par syllepse herméneutique, la « cruche cassée [31] » de Greuze (un peu moins celle de Kleist [32]), ou les allusions grivoises de Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro* : « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle... s'emplit ».

Les quatre tableaux formant couverture ont été immédiatement adoués par une communauté lectante, partageant une poéticité élémentaire mais efficace ; voici d'ailleurs ce qu'en dit textuellement l'auteur, Stephenie Meyer : « Le pomme sur la couverture de *Fascination* est à la fois le symbole du fruit défendu et le symbole du choix, le ruban d'*Hésitation* représente l'impossibilité de laisser son passé derrière soi, et la couverture de *Révélation* symbolise l'évolution de Bella dans la série [33] » ; on apprend incidemment que le troisième visuel a été réalisé sans l'avis de l'auteure, ce qui ne l'invalide en rien, d'ailleurs. La nouvelle dérivée d'*Eclipse*, *L'Appel du sang* [34] (titre à l'explicite agressif, nullement contenu dans l'original, plus « *soft* » et plus mystérieux : *The short second life of Bree Tanner*) s'orne d'ailleurs d'un sablier au sable rouge, parfaite transition entre le temps humain, mesuré et compté, et l'éternité vampirique – qui immobilise les lignes et fige le présent en destin.

Dans un registre mineur, la multiplication des adolescents vampires dans les *short com* (toujours suffisamment glamour pour ne pas susciter l'horreur pure, mais assez inquiétants pour marquer la rupture avec la norme) nous renvoie aussi à la même mode « *bit lit* », dont la canadienne « *Ma baby-sitter est un vampire* [35] » ou la colombienne « *Chica Vampiro* [36] » sont de charmants épigones.

Ces séries sont surplombées par la puissante ambiguïté qui gouverne notre confrontation au corps mort, au corps du mort, et revêtent une figure archétypique particulièrement riche en enseignement : la fascination épouvantée pour l'objet-cadavre (et son cortège de fictions exorcisantes sur les spectres, zombies, vampires, revenants... qui en sont la textualisation fantasmagorique). Certaines séries cependant acceptent aussi d'engager le spectateur sur la voie de la déception : en effet, ni la foi ni le discours posthumaniste n'éliminent les incertitudes de la responsabilité ou des difficultés relationnelles. Il semble donc en définitive que le transgenre vampirique soit particulièrement en adéquation avec l'esprit de l'époque, et son esthétique disparitionniste. Évoquons brièvement pour clore ce chapitre quelques autres couvertures, appartenant au même canon : les novélisations [37] de *Buffy* mettent en surexposition le visage de Sarah Michelle Gellar, *Vampire diaries* [38] commence par le même choix iconique que *Twilight* (objets cryptés : clé, plume, pomme à demi croquée, bougie, toujours tachées de sang, en trichromie blanc/rouge/noir), puis propose rapidement, au fil des rééditions, des visages jeunes et sexy en couvertures – plus ou moins inspirés des acteurs de la série ; enfin *True Blood* (en fait *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris) refuse toute euphémisation (visage féminin en très gros plan, léchant d'une langue cramoisie du sang qui dégouline à la commissure des lèvres, avec vue sur croc surnuméraire à gauche de la mâchoire [39]). Mais nous sortons alors des littératures pour adolescents, et la comparaison s'éteint d'elle-même.

En conclusion, il semble bien que la question de la valeur esthétique du genre se pose. Disons qu'il est indispensable d'étendre la notion d'acceptabilité à des marges autrefois exclues de la lecture et de la critique, à condition que ces accompagnements aient pour objectif de mettre en lumière le travail du texte proprement dit. En ce qui concerne l'observation

des forces et enjeux qui disent le contexte énonciatif des images, leur accueil dans le public et plus largement toutes les relations qui les unissent à la société, la prise en compte des choix de couvertures semble légitime et indispensable, pour une acception élargie de la notion d'art, certes, mais à l'intérieur duquel des frontières persistent, et pour une inscription de ce genre (la « bit-lit ») dans un tissu social (ou paratopie) complexe, nécessaire et problématique, comme l'indique Pierre Barbéris : « Aussi la critique moderne a-t-elle habilité le fragment et le brouillon, l'avant-texte ou le péri-texte et ne s'en tient-elle plus aux chefs-d'œuvre en majesté des institutions [40] ».

Ouvrir un livre, aller au-delà de l'illustration, tapageuse ou absconse, de la couverture, nécessite que soit franchi un seuil, et que l'appel du visuel ne soit ni trop singularisant, ni trop universel ; c'est cette transaction que semble bien réussir l'entreprise de monstration contemporaine du jeune non-mort, ou déjà-mort, ou devant mourir... Ornementation de dentelle noire quasi sculptée dans la couverture, larmes de sang au coin des lettres, mise en tensions de tous les poncifs du décor gothique obéissent à la logique de la collection, en ré-assemblant autrement chaque fragment visuel du paradigme « bit-lit » ; l'objet ainsi obtenu peut emblématiser une génération, un sexe, une obsession, au-delà ou en-deçà des critères habituels du « bon goût » ou de « l'apport », généralement associé à l'œuvre d'art.

C'est sans doute ce dilemme, entre trace et lumière, que réarme et suggère la posture nouvelle de l'*aca-fan*, hybride mais intellectuellement productive, telle que décrite dans l'étude de Cristofari et Guittou : « Les contraintes sont donc asymétriques : il suffit de se déclarer fan pour l'être, mais s'identifier en tant qu'universitaire présuppose de rigoureusement effectuer un travail correspondant. Un *aca-fan* serait donc avant tout par définition un universitaire, par ailleurs intégré à une communauté de fans, plutôt qu'occupant une position exactement intermédiaire ou hybride [41] ».

Notes et références

[1] Gérard Genette, *Seuils*, p. 8.

[2] En référence à l'ouvrage de Frédéric Martel, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010. Il est clair aussi que les couvertures ne « choquent » pas des publics plus

- sensibles que les occidentaux, et correspondent ainsi à la fois aux attentes d'une édition pour la jeunesse ET aux pudeurs de cultures plus réservées.
- [3] Pour reprendre les mots, et la position, de Gracq : « A notre époque où toute conception d'art est sollicitée par une incarnation double, triple et peut-être même quadruple [...], je crois pouvoir annoncer le temps où un *plus* décisif s'attachera aux œuvres migrantes, à celles qu'une forme d'expression unique ne suffira plus à emprisonner », *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1986.
- [4] La conception originale est due à Gail Doobinin, et la réalisation photographique à Roger Hagadonne, pour Little et Brown.
- [5] On remarque tout de suite la vénusté des visages et des corps, leur pose doucement provocante mais finalement hiératique.
- [6] La tétralogie est publiée à l'origine aux États-Unis par Little, Brown and Company, (New York) entre 2005 et 2008. Nous utiliserons désormais les abréviations respectives suivantes : *Tw*, *Ec*, *NM* et *BD*
- [7] Rappelons que c'est le sens du mot « Nosferatu » (qui ne se peut nommer), titre et personnage éponyme du film de Murnau.
- [8] Auteur en particulier de *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- [9] Dans les années 1960-1970, l'École de Constance (du nom d'une ville du Sud de l'Allemagne, en Bavière) va établir le canon de la « réception », à partir d'un texte écrit en 1967 par H. R. Jauss, intitulé *L'Histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire*, adossé aux travaux du polonais Roman Ingarden, (regardé comme le fondateur de l'esthétique phénoménologique) comme à la réflexion de Hans-Georg Gadamer, disciple de Heidegger et spécialiste de l'herméneutique. Les deux principaux chercheurs sont Wolfgang Iser (tenant de « l'acte individuel de lecture »), et Hans-Robert Jauss (tenant de la « réponse publique au texte »).
- [10] Anne-Sophie Warmont a attiré mon attention (qu'elle en soit ici remerciée !) sur le fait que l'héroïne de *Pirates des Caraïbes* s'appelle aussi Swann (Elizabeth...) et qu'elle attendra son époux, le Hollandais volant, tout au long de sa vie terrestre... Lui est devenu immortel, mais pas elle.
- [11] Isabella Marie Swan naît le 13 septembre 1987 et s'éteint le 10 septembre 2006, à l'âge de 19 ans. Edward Masen-Cullen, son époux, est né en 1901 et est mort de la grippe espagnole en 1918. Il a donc 17 ans pour l'éternité.
- [12] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993, p. 20. Il ajoute « l'appartenance au champ littéraire serait une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localisation particulière, nous la nommerons paratopie » ; là encore

- se dessinent des similitudes avec le « lieu » assigné à la bit-lit, sous-genre d'un sous-genre, émergeant pourtant et suscitant gloses et ré-articulations légitimantes.
- [13] Guillermo del Toro, *The Strain*, 2014, deux saisons. Décapitée dans l'épisode 4 de la saison 1, l'enfant monstrueuse est en fait habitée par un parasite anthropophage qui l'a transformée en simple incubateur. Elle n'est donc plus « elle-même » quand Abraham Setrakian, le chasseur de vampire, l'exécute pour l'empêcher de nuire.
- [14] ... ou son prequel *Fear of the Walking Dead*.
- [15] Le jeune interprète, Swann Nambotin, a acquis une renommée foudroyante et immédiate, reléguant dans l'ombre quasiment l'ensemble du casting.
- [16] Seth Patrick, *Les Revenants*, trad. Sébastien Baert, Paris, Michel Lafon, 2015.
- [17] Brice Guérin, « Vampire », p. 984-990, dans Valérie Tritten (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.
- [18] Voir Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question : traces de morts, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- [19] Ainsi que le distribue Roger Caillois dans *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard 1970.
- [20] Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 1999.
- [21] La série britannique *The Fades* (Jack Thorne, 2011) véhicule un autre message : les morts invisibles nous environnent, et il faut les empêcher de ressusciter pour anéantir les vivants ; heureusement, un « élu », Paul, les voit et lutte contre le plus maléfique d'entre eux.
- [22] Marx William, « Ci-gît et renaît la littérature », in *Le Magazine Littéraire* n° 525, dossier « Ce que la littérature sait de la mort », novembre 2012, p. 79.
- [23] Série télévisée américaine développée par Rob Thomas (auteur de *Veronica Mars*) et Diane Ruggiero-Wright d'après la série de *comic book* éponyme de Chris Roberson et Mike Allred, et diffusée depuis le 17 mars 2015 sur le réseau The CW. (programmation sur France 4 à la rentrée 2015).
- [24] Jacques Morice, *Télérama* n°3313, 10/7/2013, p. 110.
- [25] Série télévisée américaine comportant 22 épisodes de 42 minutes créée par Matt Miller, diffusée entre le 22 septembre 2014 et le 5 mai 2015 sur le réseau ABC aux États-Unis et 25 heures en avance sur le réseau CTV au Canada ; et en France : du 28 avril 2015 au 16 juin 2015 sur TF.
- [26] Frédéric Martel, *op.cit.*, p. 443.
- [27] Louise Florès, « Pourquoi on voit des zombies partout ?, *Marie-France*, janvier 2013, p. 70.

- [28] Pierre Langlais, « Moi, zombie, 18 ans, mal dans ma peau », dans *Télérama*, n° 3336-3337, 18/12/13, p. 186.
- [29] *Op. cit.*, p. 216.
- [30] Voir Gérard Wacjman, *Les experts, la police des morts*, PUF, Paris, 2012.
- [31] Jean-Baptiste Greuze, entre 1772 et 1774 : une jeune fille, cotillon relevé sur une brassée d'œillets, ne sait quoi faire de ses fleurs une fois cassée la cruche qui devait les accueillir...
- [32] La pièce *Die zerbrochene Krug* fut écrite en 1808.
- [33] Voir interview de Stéphanie Meyer sur <http://www.lecture-academy.com/stephenie-meyer-vous-a-repondu/#.V58Wsl7zY4A>
- [34] Stephenie Meyer, *L'Appel du sang*, trad. par Luc Rigoureux, Paris, Hachette, 2010.
- [35] Série canadienne de 26 épisodes de 22 min, 2 saisons (2011-2012), créée par Bruce McDonald et inspirée du téléfilm éponyme, sorti en 2010 (*My Babysitter's a Vampire*). Elle narre les aventures de Sarah, entourée de ses amis Ethan, Benny, Erica et Roy.
- [36] Créée par Marcela Citterio, cette *télenovela* de 120 épisodes de 45 min chacun (mars-novembre 2013) raconte les amours et les catastrophes de Daisy, jeune vampire dont l'amoureux humain, Max, ignore tout de sa condition.
- [37] Aux éditions M6-Fleuve Noir.
- [38] Aux éditions américaines Harperteen.
- [39] Aux éditions britanniques Gollancz, Orion Publishing.
- [40] Pierre Barbéris, « La sociocritique », dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- [41] Cécile Cristofari et Matthieu J. Guitton, « L'*aca-fan* : aspects méthodologiques, éthiques et pratiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015, consulté le 24 juillet 2016. URL : <http://rfsic.revues.org/1651>

Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations

Côme Martin

Université Paris-Sorbonne

Définir ce qu'est un roman graphique s'avère, en 2016, une tâche tout aussi ardue (sinon impossible) que de définir ce qu'est ou n'est pas la bande dessinée. Thierry Groensteen l'exprime clairement dans sa note sur le sujet pour le site *Neuvième art* : « Le *graphic novel* cesse très vite d'obéir à une quelconque définition stable. Les dimensions des livres varient, l'impression en noir et blanc n'est pas un critère, le genre pas davantage puisque les super-héros ne tardent pas à investir le nouveau format [...] Face à cet éparpillement, il est plus difficile que jamais de dire ce qui relève proprement du "roman graphique". Dans une acception large, tout ce qui se situe entre l'album grand format traditionnel et le format poche peut sembler en relever [1] ». L'on trouve aujourd'hui les termes « roman graphique » accolés à toutes sortes d'œuvres que bien peu de choses, même pas leur format, rassemble : ainsi la récente application pour écran tactile *Phallaina*, dessinée par Marietta Ren, se voit-elle qualifiée de « roman graphique numérique » dans son dossier de presse. Comme l'écrit Jean-Mattieu Méon, « l'expression "*graphic novel*" a une portée heuristique limitée : la diversité de ses usages, la grande variété des œuvres auxquelles elle est appliquée empêche de la considérer comme recouvrant une réalité artistique et/ou éditoriale cohérente [2] ». La saturation du marché par des productions désireuses de se réclamer de la légitimité attachée au roman graphique semble l'avoir vidé de toute spécificité, d'autant plus en France où les formes précédentes de bande dessinée ont depuis au moins les années 1970 cultivé une grande diversité de formats et de récits.

Il est en effet nécessaire de distinguer la forme anglophone, le *graphic novel*, du roman graphique francophone, pour replacer ces termes dans les contextes éditoriaux qui les ont vus naître. En effet, écrit Jan Baetens, « du côté français, la différence entre roman graphique et bande dessinée est plus discutable encore, vu la diversité de la production "traditionnelle", ouverte dès les

années 70 à toutes sortes d'expériences et d'innovations que l'on aurait pu ranger à l'intérieur du roman graphique si une telle étiquette n'avait pas fait totalement défaut [3] ». Parmi ces innovations, l'on peut citer entre autres la collection (*À Suivre*) de Casterman, lancée suite à la parution de *La Ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt (1975), ou la collection *Autodafé* lancée par les Humanoïdes Associés en 1982 qui, sur chaque quatrième de couverture, se définit comme « un concept inédit entre roman et BD. Rendant toute la liberté aux créateurs, bannissant les frontières entre images et mots, c'est un format unique, une nouvelle dimension dans l'art de raconter ». Pour Jean-Matthieu Méon, « la présence, au sein du catalogue d'*Autodafé*, de deux des prétendants américains à une définition précoce du format (Eisner et Steranko) n'est pas une coïncidence. En effet, c'est l'ensemble du projet éditorial et des choix d'impression qui représentent une première esquisse des romans graphiques modernes [4] ».

Dans les années 1990, ce sont les éditeurs dits indépendants ou alternatifs comme l'Association ou Cornélius qui systématisent la publication d'épais volumes en noir et blanc, pas encore qualifiés de romans graphiques mais revendiquant clairement une certaine idée de la bande dessinée d'auteur. Suite à d'importants succès commerciaux, écrit Groensteen, en premier chef desquels *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003), « les grandes maisons d'édition ont repris à leur compte ces formes nouvelles en créant des collections *ad hoc* sur le même modèle (parmi les premières : "Roman BD" chez Dargaud, "Encrage" chez Delcourt, "Tohu-Bohu" aux Humanoïdes Associés et "Romans graphiques" au Seuil, puis "Écritures" chez Casterman) [5] ».

Le roman graphique s'impose donc aujourd'hui comme forme hégémonique, et s'il y a bien une caractéristique qui permet de le délimiter, c'est son attachement à une certaine littérarité, qui permettrait de tirer la bande dessinée vers le champ de la littérature. En effet, poursuit Groensteen, « la catégorie du "roman graphique" recompose le champ éditorial en introduisant une distinction entre le tout-venant de la production et des œuvres plus ambitieuses. Elle cherche à séduire un public (et des médias) qui n'avaient pas nécessairement l'habitude de considérer la bande dessinée comme une littérature à part entière [6] ». Cette littérarité, pour Jan Baetens, tente de s'imposer « *sui generis* », comme une forme « qui n'a plus besoin de base ou d'intertexte

littéraire pour se faire accepter comme un texte littéraire proprement dit [7] ». C'est une « littéarité narrative et non pas verbale [8] », c'est-à-dire qu'elle ne renie pas la forte composante visuelle du médium, bien qu'elle tende à l'enfermer dans un rapport d'analogie à un autre genre (le roman littéraire) sans ménager de place pour les productions qui ne s'inscriraient pas dans cette comparaison.

Ce sont précisément ces productions qui ne se réclament pas du roman graphique que nous souhaitons analyser ici. En effet, et malgré la domination dans le champ médiatique et critique du roman graphique, l'on note depuis plusieurs années l'apparition d'autres formes de bande dessinée qui, sans nécessairement se positionner explicitement contre le roman graphique, s'en écartent pour explorer d'autres pistes. « C'est signe que les choses avancent », écrit Jacques Dürrenmatt, « de voir les auteurs actuels s'en remettre à d'autres modes d'organisation [que le chapitre] et ne plus éprouver le besoin d'user d'indices romanesques. Le "roman graphique" était une étape et la bande dessinée a désormais bien d'autres cartes à jouer [9] ».

Sans avoir la prétention d'offrir un aperçu exhaustif de ces « autres cartes », il est cependant nécessaire pour nous de prendre la suite des nombreux articles et ouvrages recensant la généalogie du roman graphique et du *graphic novel*, les formes qui l'ont précédé [10], et de s'intéresser aux formes qui y succèdent ou qui dessinent une descendance possible. Si, comme nous le verrons dans un premier temps, d'autres assujettissements sont fréquents, en premier lieu desquels un lien aux arts visuels, les bandes dessinées d'aujourd'hui vont tout autant chercher à remettre en jeu leur matérialité ou leurs modalités de lecture ; profitant de la brèche ouverte par le roman graphique, les œuvres contemporaines se permettent une diversité de formes qui les place à la fois dans la rupture et la continuité de la forme qui les a précédées et domine le marché depuis plus d'une décennie.

1. La bande dessinée du côté des arts visuels

Se positionner hors du chemin tracé par le roman graphique semble nécessairement devoir se réaliser par un inintéret, voire un déni de ce qui peut faire la littéarité d'une bande dessinée ; pour cela, la solution la plus radicale (mais aussi, peut-être, la plus

simple) est de se tourner vers les arts visuels au lieu de la littérature.

Les rapports entre bande dessinée et art contemporain sont nombreux et déjà anciens : la planche d'album comme œuvre accrochable dans un musée est un concept entériné depuis l'exposition de 1967 *Bande dessinée et figuration narrative*. Si elle était alors montrée en comparaison avec des œuvres d'art plastique (comme cela est encore fréquemment le cas, par exemple en 2009 à l'exposition *Vraoum !* à la Maison rouge à Paris), depuis plus de dix ans plusieurs dessinateurs sont également représentés en galerie, tels Killoffer, Stéphane Blanquet ou Jochen Gerner à la galerie Anne Barrault, qu'il s'agisse d'exposer des planches d'album ou des œuvres inédites.

Parmi ces exemples, le cas de Jochen Gerner est particulièrement intéressant parce que l'auteur rassemble fréquemment en livres des œuvres d'abord exposées en galerie : c'est ainsi le cas de *Panorama du feu* (2010), *Panorama du froid* (2013) ou encore *Abstraction (1941-1968)* (2012). Si Gerner se tourne davantage vers les arts visuels que vers la littérature, il n'en rejette pas pour autant l'objet livre, une stratégie, on le verra, partagée par l'ensemble des autres œuvres analysées dans cet article. Les recueils tirés de ses expositions, qui n'en constituent pas pour autant les catalogues, semblent incarner ce que Thierry Groensteen appelle le « devenir art contemporain », en opposition au « devenir littéraire » du roman graphique : un « devenir art contemporain » qui permettrait de « revivifier au passage la tradition du livre d'artiste [11] », et donc l'attachement à la matérialité du livre.

L'intérêt de l'œuvre de Gerner est également son rejet, cette fois-ci patent, non seulement de la littéarité mais aussi de la narrativité. En cela ses planches, même exposées dans un contexte muséal, s'éloignent radicalement de la majorité des expositions de bande dessinée qui se contentent le plus souvent de présenter des planches originales détachées de leur contexte narratif. La production de Gerner se rapproche plus volontiers de la bande dessinée abstraite telle qu'elle est définie par Jan Baetens, définition qu'il n'est pas inutile de rappeler ici. Baetens, dans son article « *Abstraction in Comics* », distingue avec finesse la bande dessinée abstraite d'autres formes d'abstraction (musicales ou artistiques) en ce sens qu'elle autorise la figuration ; en effet, écrit Baetens, si

à un premier niveau, celle de l'image elle-même (ou celle de la case, si l'on préfère), il est possible d'affirmer que l'abstraction est l'opposé de la figuration [...] à un second niveau, plus important (celui du récit), les choses changent et l'abstraction n'est alors plus l'opposé de la figuration, mais de la narration. Au niveau narratif, ce qui établit l'écart entre abstrait et non-abstrait n'est pas la présence ou l'absence d'éléments figuratifs, mais l'absence ou la présence de potentiel narratif. À ce second niveau, l'abstraction signifie l'absence de sens narratif, et cette absence, lorsque l'on parle des contenus de l'image, peut comprendre à la fois les représentations abstraites et figuratives. Dans ce contexte, "abstrait" ne signifie plus "non figuratif" : cela signifie non-narratif, et même des éléments figuratifs peuvent devenir abstraits si leur fonction narrative cesse d'être évidente [12].

En effet, pour Baetens l'abstraction est un concept qui se construit plus qu'il n'est intrinsèquement [13], tant le lecteur est prompt à recomposer un récit même là où il n'y en avait pas à l'origine [14]. Cette définition signifie donc que la bande dessinée abstraite vient précisément attaquer l'une des caractéristiques majeures du roman graphique (sa narration riche) en laissant intactes ses qualités picturales.

Il est en outre important de distinguer, comme le fait Groensteen à propos du recueil *Abstract Comics Anthology* d'Andrei Molotiu (paru en 2009), les « bandes dessinées abstraites » — que Groensteen définit, de manière vague, comme « des séquences de dessins abstraits » — des « bandes dessinées infranarratives », « des séquences de dessins qui contiennent des éléments figuratifs mais dont la juxtaposition ne produit pas de narration [15] ». Ainsi chaque image conserve son potentiel narratif, mais ce potentiel ne s'additionne pas pour former un récit global et cohérent. Cela permet de percevoir une planche de bande dessinée abstraite « aussi bien [...] sur le mode du tableau c'est-à-dire comme une image globale, traversée par un réseau de lignes orthogonales (à la Mondrian). En ce cas, les rapports entre les zones (on évitera de parler encore de vignettes) sont de simples rapports spatiaux produisant un effet de champ », que par un « déchiffrement linéaire, c'est-à-dire une lecture, même s'il est d'emblée évident que les images, ici, ne représentent et, partant, ne racontent rien, si tant est que le dispositif est reconnu comme typique de la bande dessinée [16] ».

Dans le domaine francophone, des exemples antérieurs à 2009 existent, comme la rubrique récurrente de la revue *Bile noire* de l'éditeur suisse Atrabile (entre 2003 et 2007) ou le livre *Bleu* de Lewis Trondheim (2006). Mais si nous avons retenu comme exemple principal le travail de Jochen Gerner, c'est parce qu'il découle d'un procédé systématique de transformation de bandes dessinées pré-existantes [17] ; en d'autres termes, un travail d'abstraction de récits tout à fait conventionnels. En effet, comme le précise Christophe Gallois, les planches d'*Abstraction (1941-1968)* sont « basées sur une bande dessinée anonyme publiée en 1968 au sein de la revue *Navy*, récit d'une bataille navale située pendant la Seconde Guerre mondiale. Des images qui composent ce fascicule – pour la plupart, donc, des scènes d'action en mer –, n'ont été conservés que les motifs graphiques – traits, ronds, points, hachures, etc. –, qui s'apparentent désormais à des compositions abstraites. [...] “Parfois, on voit un fantôme de l'image précédente”, précise [Gerner] [18] ». Ce qui est à l'œuvre chez Gerner est en effet cette superposition de couches et, partant, cette interrogation de la tension entre narration et abstraction, soulignée par la reproduction, en épigraphe du livre, du texte du premier cartouche de la bande dessinée source. « Sans cette introduction », écrit Jean-Charles Andrieu de Levis, « le lecteur assisterait à une bataille anonyme dans un contexte arbitraire choisi par lui-même. Si cette introduction permet de bien visualiser un combat de la seconde guerre mondiale, elle n'est pas indispensable au fonctionnement du récit, mais rend sa lecture plus dirigée [19] ». Par cette direction, les images de Gerner continuent d'être « travaillée[s] par du récit de manière plus ou moins souterraine [20] » ; sans aller jusqu'à la littérarité du roman graphique, elles en côtoient l'intention pour mieux tirer le propos du côté du dessin. « Je kidnappe le passé pour explorer le futur », déclare Gerner dans un entretien avec Tom McCarthy [21] ; un futur de potentialités pour la bande dessinée qui n'exclut ni la force du récit, ni celle du graphisme.

L'autre tension explorée par Gerner est celle entre l'œuvre comme série de tableaux et comme série de planches. En effet, alors que les planches d'*Abstraction* étaient originellement exposées, elles sont ici « réorganisées, ordonnées en un livre relié dans lequel elles se font désormais face. Elles adoptent ainsi une logique de lecture [22] ». Gerner, qui de son aveu même s'intéresse « plus qu'à l'original, vraiment au support livre, au

support imprimé [23] » partage en ce sens avec le roman graphique, ainsi qu'avec nos autres exemples, l'idée du livre comme unité, pour reprendre les propos de Jan Baetens [24]. C'est cette unité du volume qui permet de remettre au centre du propos sa matérialité.

2. La bande dessinée face à sa matérialité

Considérer le livre de bande dessinée comme unité, c'est aller du côté de ce qu'Henri Meschonnic appelle en poésie la forme-sens : « Seule une conception de l'œuvre comme écriture, non ornement, peut se garder du vieux dualisme du "fond" et de la "forme" et montrer l'œuvre comme forme-sens – rhétorique traversée prenant le nouveau visage d'un style [25] ». Le livre ne peut plus être un espace neutre, et devient nécessairement un « objet total », pour utiliser les termes de Carl Malmgren [26]. Il a une existence spatiale, qui remet également en jeu (dans tous les sens du terme) l'acte de lecture lui-même, poussant le lecteur, dans la tradition postmoderniste, à manipuler le récit tout autant que ce dernier le manipule. Nous pensons ici, bien évidemment, aux œuvres de Chris Ware comme exemples d'objets où tout, des dimensions des livres au grammage du papier, est réfléchi pour faire écho, voire sens, avec le récit proposé. D'autres expérimentations, rendues possibles par les avancées techniques en matière de conception et d'impression, existent ; ainsi *Thomas & Manon* (2015) de Alex Chauvrel et Rémi Farnos, dont rien n'indique de prime abord qu'il s'agisse d'une bande dessinée si ce n'est la mention discrète des Éditions Polystyrène sur l'une des faces du cube que constitue l'objet (on ne peut guère continuer à le qualifier de livre). Les objets littéraires ou dessinés cubiques sont rares : en bande dessinée, on peut citer *Un fanzine carré numéro C* (2013) et *Le Pavé de Paris* d'Emmanuel Guibert (2004), qui demeurent des livres à feuilleter, tandis que *Thomas & Manon* est davantage destiné à s'étaler. En effet, le récit se présente ici sous la forme de 200 tuiles qui sont autant de cases que le lecteur peut agencer à loisir, permutant les *strips* potentiels en quête de sens. La lecture cesse alors de s'envisager comme l'exploration d'une série de couches sédimenteuses ou d'un « multicadre feuilleté[27] », et s'aborde, par l'assemblage des cases, comme une exploration en mouvement, une cartographie éphémère,

rappelant en cela les observations de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à propos de la circulation dans un texte comme acte spatial : « Le point central est de dispersion, le volume se fait mouvement, la région appartient à l'errance, et la place se trouve soumise au déplacement incessant de ses coordonnées [28] ». Le récit continue d'être une unité, mais ce n'est plus celle du livre à laquelle se rattache le roman graphique : au contraire, *Thomas & Manon* se présente au premier abord comme un volume inhabituel (car ne correspondant pas aux dimensions conventionnelles d'une bande dessinée) pour mieux déjouer les attentes de ses lecteurs en insistant sur la surface plane que représentent ses tuiles. À cette bidimensionnalité répond la possibilité d'une lecture forcément renouvelée à chaque ouverture du cube, une façon peut-être de rappeler que le numérique n'a pas la primauté du récit instable.

Là où la manipulation de l'objet *Thomas & Manon* appelle à la relecture, celle de *Un cadeau* (2013), de Florent Ruppert et Jérôme Mulot, refuse même une seconde lecture de l'ouvrage. Ruppert et Mulot, qui publient quasi-systématiquement en duo, interrogent dans leur œuvre à la fois le format de la bande dessinée – de l'album aux dimensions plus ou moins standards au petit format, en passant par la bande dessinée sous forme de journal – et sa matérialité depuis leurs débuts. Le récit d'*Un cadeau* se déroule dans une salle d'autopsie : l'ouvrage se présente comme une succession de couches de papier plutôt que de pages, que le lecteur doit inciser et ouvrir pour progresser dans sa lecture, imitant ainsi les gestes des deux protagonistes du récit. « Le livre est un objet vivant », rappellent les auteurs dans un entretien [29] : ici, il serait plutôt question de sa mise à mort, en tout cas en tant que succession de pages. Comme avec *Thomas & Manon*, c'est le principe même de livre qui est remis en question, un peu plus violemment par Ruppert et Mulot que par Chauvrel et Farnos. Dans *Un cadeau*, la forme épouse une fois de plus le sens, faisant du livre un objet fragile qu'il ne faut pas hésiter à attaquer, tant « lire, c'est devoir tailler dans le vif », comme l'écrit Christian Rosset [30].

La deuxième force de *Un cadeau*, au-delà de sa proposition de lecture en forme de blague potache, est d'offrir une lecture en profondeur qui laisse les strates précédentes toujours visibles, venant là aussi rappeler l'importance du volume d'un livre, même peu épais, dans le processus de dissection d'une œuvre. « Ce qui aura marqué le tournant du XIX^e et du XX^e siècle », écrit Tristan

Garcia, « ça aura été la remise à plat du texte avec l'image – l'affiche, la feuille de journal, l'enseigne publicitaire, la poésie d'avant-garde... Ce qui marque le passage du XX^e au XXI^e siècle, c'est la projection de ces images dans le fantasme de la tridimensionnalité [31] ». On dépasse ici « l'effet de surface [32] » habituellement présent en bande dessinée ou dans d'autres médiums faisant appel à l'image (notamment en photographie) pour, à l'instar de Jonathan Safran Foer avec son ouvrage *Tree of Codes* (2010), offrir au lecteur un vrai relief en creux qui permet de (se) plonger littéralement dans le livre.

On voit aisément la tendance qui se dégage, avec ces deux ouvrages, du jeu avec la matérialité : insister sur celle-ci, c'est aussi appeler à une plus grande immersion dans le récit, *via* l'interaction avec l'objet. On n'est jamais très loin de la « lecture comme jeu », pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de Michel Picard [33], et ce basculement vers le ludique est tout à fait concrétisé dans une bande dessinée comme *Vanille ou chocolat ?* (2012) du dessinateur américain Jason Shiga [34]. L'album, pourvu d'un mode d'emploi, se présente explicitement comme ludique. Son protagoniste, Jimmy, rencontre en effet un savant qui lui propose de tester ses inventions, lui permettant de voyager dans le temps ou de contrôler l'entropie en créant des univers parallèles. Là encore, le lecteur est soumis aux mêmes choix que Jimmy, et doit naviguer à travers un complexe système d'onglets et de connecteurs pour parvenir jusqu'à l'une des fins que propose le récit. L'ordre de lecture n'est donc pas fixe puisque, comme le revendique la couverture de l'ouvrage, « 3856 possibilités narratives » s'offrent au lecteur, et que l'ordonnancement des cases ne suit que rarement le sens occidental conventionnel.

Il est donc possible de gagner ou de perdre dans *Vanille ou chocolat ?*, un livre qui comporte également des codes qui permettent de débloquent certaines possibilités narratives. Impossible de lire cette œuvre OuBaPienne par feuilletage : à la manière des univers parallèles imaginés par le Professeur K., de nombreuses doubles pages présentent plusieurs variantes d'un même événement, voire se répètent entièrement, dans une tentative de décourager toute tentative de triche (pour prolonger l'analogie avec le jeu de société). Par ailleurs, deux doubles pages sont accessibles *seulement* par feuilletage, contribuant à accentuer la tension qui existe dans *Vanille ou chocolat ?* entre deux modes de lecture irréconciliables.

Interactif par nature, l'album de Shiga présente une forme qui ne ressemble à aucune autre dans sa matérialité. *Vanille ou chocolat* se détache presque entièrement des codes de la bande dessinée conventionnelle (sens de lecture, cases consécutives, etc.) : modèle de récit pluri-narratif, il nous permet d'envisager une troisième façon de s'éloigner du modèle du roman graphique, et n'est pas le seul à emprunter cette voie.

3. De nouvelles modalités de lecture

La pluri-narration telle qu'elle est présente dans *Vanille ou chocolat* peut se considérer, en bande dessinée, comme une variante à grande échelle de la pluri-lecturabilité, contrainte OuBaPiennne définie ainsi par Thierry Groensteen : « Une idée simple : un dessin n'a pas besoin d'être répété pour être vu ou lu plusieurs fois. Il suffit que le lecteur soit invité à suivre des yeux un parcours qui l'amène à passer plus d'une fois par la même vignette, ou que plusieurs parcours concurrents lui soient proposés, une même vignette participant alors de différentes séquences et s'offrant à autant de lectures [35] ».

S'inspirant des travaux de l'OuLiPo sur la littérature combinatoire [36], l'OuBaPo s'est naturellement intéressé assez rapidement aux façons d'arranger autrement les cases sur la planche que par un enchaînement linéaire ; parce que la notion de mise en page constitue l'un des piliers de l'écriture graphique, il était nécessaire pour l'OuBaPo de la remettre en question.

Groensteen, après cette première définition de la pluri-lecturabilité, a élargi la question en préférant à ce premier terme, dans un ouvrage paru en 2011, celui de plurilinéarité ou « récit bifurquant ». La pluri-lecturabilité correspond à des exemples comme l'acrostrip (on peut lire une série de strips horizontalement ou verticalement), la bande dessinée palindrome (chaque case est répétée symétriquement à partir de l'apparition d'une case centrale), ou encore les bandes dessinées dans lesquelles il y aurait, physiquement, un trou dans l'album, qui amènerait le lecteur à lire deux fois la (les) même(s) case(s). La contrainte de pluri-lecturabilité peut donc ne concerner qu'une case, et ne remettre en jeu qu'un seul passage de lecture, là où la plurilinéarité concerne un récit entier. Ce qui est dès lors en jeu, c'est bien « la notion de page » telle que la définit Groensteen : « À l'intérieur

d'une page, le parcours de lecture proposé ne peut mener que d'un point déterminé à un autre point déterminé. L'introduction de la plurilinéarité, c'est-à-dire de chemins qui se croisent, libère l'opération du découpage de l'interaction étroite qu'il entretient ordinairement avec la mise en page. Toute l'économie du système spatio-topique s'en trouve bouleversée [37] ».

Cependant, le terme « plurilinéarité » nous semble trop restreint puisqu'il met en avant cette notion de linéarité qui est battue en brèche, par exemple, dans *Vanille ou chocolat ?*. Par ailleurs, comme le note Ann Miller, « la potentialité de la bande dessinée à encourager la prise de conscience des relations non-linéaires est découragée lorsque le lecteur est incité à suivre une série de connections linéaires, la plupart du temps assurées par la continuité (relativement ténue) du dialogue, les images étant réduites à une fonction illustratives [38] ». Ériger la linéarité au rang de principe, c'est encore et toujours encourager une certaine conception du récit qui, malgré ses atours expérimentaux, ne s'éloigne guère de la littérature prônée par le roman graphique. Il est donc préférable d'y préférer le terme « plurinarration », qui permet d'aller plus loin et d'examiner des récits labyrinthiques (comme celui de Shiga), ou cycliques, comme ceux de Leif Tande et Ray Fawkes.

Morlac, de Leif Tande (2005), est un exemple intéressant à plus d'un titre, à commencer par son absence de texte qui nous autorise à minimiser les critiques d'Ann Miller sur les récits bifurquants. D'autre part, son récit, relativement sobre – un homme en costume et portant une mallette déambule dans un bâtiment – nous permet de nous concentrer sur sa mécanique de mise en page. Les cases de *Morlac*, à première vue, ne répondent pas à un principe de séquentialité (l'action débutée dans une case se prolonge dans la suivante selon l'ordre de lecture occidental) mais de superposition : l'action débutée dans une case se prolonge dans la case occupant les mêmes coordonnées spatiales sur la page suivante. Ce principe déjà déroutant se complexifie lorsque l'on comprend, à l'instar de Xavier Guilbert, que Tande « utilise la “grille” de trois cases par quatre d'une page comme autant d'univers parallèles [...] permettant à certains de ses personnages de descendre d'un étage, de passer d'une case-couloir à l'autre, voire même de se croiser [soi-même] dans un jeu de paradoxes réjouissant [39] ». *Morlac* met volontairement à mal le principe de coordination espace-temps qui régit la plupart des bandes

dessinées, faisant de ses cases des lieux fixes, comme l'écrit Jean-Michel Berthiaume : « Le personnage escalade les gouttières afin de passer d'une case à l'autre. Par conséquent, l'espace auparavant virtuel de la gouttière devient tangible. La gouttière devient simultanément un lieu et un non-lieu dans la bande dessinée, offrant donc un paradoxe fort riche à l'exploitation [40] ». Le titre du récit, enfin, nous éclaire – comme dans le cas des œuvres abstraites – sur sa volonté d'abolir toute linéarité : il dérive en effet de la contrainte OuBaPienne du « Morlaque », c'est-à-dire des récits qui se « mordent la queue » (inspiré de la contrainte OuLiPienne des cylindres [41]). Il n'y a pas d'autre issue au récit que son recommencement, et l'on comprend alors pourquoi il est nécessaire à *Morlac* de revêtir les atours formels d'un album conventionnel : la surprise n'en est que plus grande lorsque l'on comprend être en face d'un récit qui ne répond à presque aucun code connu de la bande dessinée.

Il convient cependant d'observer, avec Xavier Guilbert, que les cases *Morlac* ont une « tendance répétée [...] à entrer “en résonnance” les unes avec les autres [42] » : ramenant ponctuellement l'attention du lecteur à l'organisation de la planche, Tande s'amuse ponctuellement à faire coïncider des motifs visuels (comme un gros plan sur un visage) dans toutes les cases d'une même page. C'est la même tension, de façon beaucoup plus systématique, qui habite également *One Soul* de Ray Fawkes (2011), qualifié de « graphic novel » sur son quatrième de couverture et en reprenant les codes, y compris l'ambition littéraire. *One Soul*, dont les huit premières planches évoquent la bande dessinée abstraite, peut en effet se lire de deux façons : conventionnellement, en lisant une case après l'autre, ce qui révèle de nombreux jeux de symétrie (visuels comme verbaux), chaque double page étant mathématiquement divisée en dix-huit cases de même taille qui présentent dix-huit vies différentes à la même période de développement (naissance, enfance, adolescence, âge adulte, vieillesse, mort). Ces vies se répondent mais s'effleurent seulement, et il apparaît vite, sans que rien ne l'indique, que relire *One Soul* de la même manière que *Morlac* est essentiel pour saisir les subtilités du (ou des) récit(s). C'est là encore le titre de l'ouvrage qui en fournit la clef : ces dix-huit vies sont en réalité différentes incarnations d'une même âme à travers les âges, un récit à la fois unique et multiple.

Comme l'écrit Tamryn Bennet à propos des bandes dessinées poétiques, « *One Soul* révèle que les interprétations linéaires conventionnelles ne sont pas négatives, elles sont simplement trop étroites pour contenir toutes les formes de bandes dessinées, y compris les œuvres poétiques, multi-séquentielles et non-linéaires, en particulier celles qui ôtent les structures de case et de grille. À l'opposé, la segmentivité ne limite pas la poésie ou la bande dessinée à des formes purement linéaires ou non-linéaires, et ne suggère pas non plus que la poésie est ce qui permet à la bande dessinée de s'échapper des contraintes linéaires ou narratives. Elle démontre plutôt que considérer la bande dessinée par le biais de la segmentivité nous permet d'analyser des composants individuels sous diverses combinaisons, qu'elles soient linéaires, non-linéaires, multi-linéaires, abstraites, narratives ou non-narratives [43] ». La segmentivité, y compris dans une œuvre relativement conventionnelle dans son format et sa présentation, peut être utilisée à des fins poétiques qui démultiplient les potentialités narratives de la bande dessinée. Elle permet d'évoluer depuis une lecture linéaire de l'œuvre vers une lecture tabulaire, telle qu'elle est définie par Christian Vandendorpe : « La tabularité désigne tout ce qui rompt la linéarité du prélèvement d'indices que le lecteur effectue en cours de lecture ; elle consiste à faire intervenir dans l'établissement de la signification des informations puisées à divers niveaux de la matérialité du texte ou à des textes parallèles [44] ». Outre la transformation du récit en un espace non nécessairement chronologique, la lecture tabulaire « s'oppose à une lecture linéaire en ceci qu'elle est le résultat de cette dernière et de la relecture [45] ». En d'autres termes, la tabularité va de pair avec la relecture, et c'est bien ce à quoi nous incite *One Soul*, œuvre chorale qui ne livre ses subtilités qu'après plusieurs parcours attentifs à travers ses pages.

L'ouvrage de Ray Fawkes le prouve : si d'autres formes de bande dessinée s'organisent aujourd'hui bien loin des codes érigés par le roman graphique, qu'il s'agisse de réduire à sa plus simple expression la notion de récit ou de remettre en question les caractéristiques formelles de la bande dessinée que l'on pourrait tenir pour acquises, il est tout autant possible d'innover en restant à l'intérieur de catégories prédéfinies.

Les exemples développés dans cet article (auxquels nous aurions pu ajouter bien d'autres ouvrages, comme la production du FRMK [46]) montrent, d'une part, que le roman graphique n'est pas exactement aujourd'hui un lieu d'avant-garde pour la bande dessinée. Il l'a été, lorsqu'il ne portait pas encore ce nom, jusqu'aux années 1990, mais il est raisonnable de penser que la récupération, par les gros éditeurs, du format et du contenu développé par les maisons d'éditions indépendantes, a nécessairement limité les terrains d'expérimentation. La situation est parfaitement résumée par Éric Maigret : « Le roman graphique devient une position avancée en territoire anciennement ennemi [...] L'exemple le plus récent et probablement le plus spectaculaire est fourni par *Asterios Polyp* de David Mazzuchelli [...] L'ouvrage, acclamé par la presse et volontiers considéré comme "arty", brise de nombreux codes narratifs et graphiques [...] Là où cette avancée formelle devrait mener à un hermétisme, dans un schéma distinctif classique, elle révèle la grande valeur (hiérarchie intra-genre) d'un auteur qui ne renonce pas dans son discours comme dans son œuvre à viser le grand public [47] ». Une œuvre comme *Asterios Polyp* représente l'extrémité du territoire couvert par le roman graphique : la libération du format et des formes par rapport à l'album franco-belge ou le *comics* américain permet à Mazzuchelli de s'aventurer au-delà de ses productions précédentes, mais elle contraint dans le même temps le roman graphique à ne pas dépasser les barrières de ce qui peut être « acclamé par la presse », tant les considérations économiques jouent un rôle important dans l'affaire.

D'autre part, des œuvres comme *Abstraction (1941-1968)*, *Thomas & Manon* ou *Morlac* démontrent la nécessité de ne considérer le roman graphique que comme l'une des extensions possibles de la bande dessinée, aujourd'hui majoritaire en termes de nombre d'ouvrages mais nullement en termes d'importance. Il est crucial d'accorder la place qui convient à ces œuvres qui forcent la critique et la recherche à reconsidérer ce que l'on entend par « bande dessinée », et montrent que l'avant-garde est toujours présente dans ce champ : elle s'est simplement déplacée vers d'autres lieux.

Notes et références

- [1] Thierry Groensteen, « Roman graphique », *Neuvième art*, septembre 2012, en ligne : <http://neuviemcart.citebd.org/spip.php?article448> (consulté le 25 juin 2016).
- [2] Jean-Mathieu Méon, « Introduire le “graphic novel” », communication au sein du congrès international de l’AFEA, 26 mai 2016 (texte communiqué par l’auteur).
- [3] Jan Baetens, « Le roman graphique », *La Bande dessinée. Une médiaculture*, Éric Maigret et Matteo Stefanelli (éd.), Paris, Armand Collin, 2012, p. 203.
- [4] Jean-Mathieu Méon, « Of Fumetti and Graphic Novels », *Studies in Comics 4.1* (2013), p. 128 (notre traduction).
- [5] Thierry Groensteen, « Roman graphique », *art. cit.*
- [6] *Idem.*
- [7] Jan Baetens, « Le roman graphique », *art. cit.*, p. 209.
- [8] *Ibid.*, p. 212.
- [9] Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 113.
- [10] Voir, par exemple, *The Graphic Novel. An Introduction* de Jan Baetens et Hugo Frey (Cambridge University Press, 2014).
- [11] Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 196.
- [12] Jan Baetens, « Abstraction in Comics », *SubStance* 40.1 (2011), p. 96 (notre traduction).
- [13] *Ibid.*, p. 107.
- [14] *Ibid.*, p. 108.
- [15] Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 8.
- [16] *Ibid.*, p. 9.
- [17] Ainsi que d’autres sources visuelles, comme les catalogues des magasins Ikea. Rappelons que Jochen Gerner fait également partie de l’OuBaPo, ce qui explique ce goût pour les contraintes transformatives.
- [18] Christophe Gallois, « Jochen Gerner, le travail de la citation », *Jochen Gerner*, Paris, Éditions B42, 2015, p. 12.
- [19] Jean-Charles Andrieu de Lévis, « Abstraction (1941-1968) », *du9*, mars 2012, en ligne : <http://www.du9.org/chronique/abstraction-1941-1968/> (consulté le 25 juin 2016).
- [20] Christian Rosset, « Recouvrir/dévoiler ou la méthode Gerner », *Abstraction (1941-1968)*, Paris, l’Association, 2012, n. p.
- [21] Jochen Gerner et Tom McCarthy, « Ping-Pong », *Jochen Gerner*, op. cit., p. 12.
- [22] Jean-Charles Andrieu de Lévis, « Abstraction (1941-1968) », *art. cit.*

- [23] Xavier Guilbert, « Jochen Gerner », *du9*, février 2013, en ligne : <http://www.du9.org/entretien/jochen-gerner/> (consulté le 25 juin 2016).
- [24] Jan Baetens, « Le roman graphique », *art. cit.*, p. 213.
- [25] Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, pp. 20-21.
- [26] Carl Malmgren, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Londres, Associated University Presses, 1985, p. 25.
- [27] Thierry Groensteen, Bande dessinée et narration, *op. cit.*, p. 119.
- [28] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p. 10.
- [29] Mélissa Bounoua et Amandine Schmitt, « On voulait parler de sexualité en BD sans donner envie de faire l'amour », *BibliObs*, 31 janvier 2014, en ligne : <http://bibliobs.nouvelobs.com/angouleme-2014/20140201.OBS4684/ruppert-mulot-on-voulait-parler-de-sexualite-en-bd-sans-donner-envie-de-faire-l-amour.html> (consulté le 25 juin 2016).
- [30] Christian Rosset, *Éclaircies sur le terrain vague*, Paris, l'Association, 2015, p. 252.
- [31] Tristan Garcia, « Quelle est l'épaisseur d'une image ? », *Transactions photolittéraires*, Jean-Pierre Montier (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 269.
- [32] *Ibid.*, p. 261.
- [33] Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986. Voir notamment pp. 190-215.
- [34] Publié aux États-Unis en 2010 sous le titre *Meanwhile*.
- [35] Thierry Groensteen, « Premier bouquet de contraintes », *Oupus 1*, Paris, l'Association, 1997, p. 26.
- [36] Voir Claude Berge, « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », *Oulipo, la littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, pp. 47-61.
- [37] Thierry Groensteen, Bande dessinée et narration, *op. cit.*, p.79.
- [38] Ann Miller, « Oubapo : A Verbal/Visual Medium Is Subjected To Constraints », *Word & Image XXIII/2* (2007), p. 124.
- [39] Xavier Guilbert, « Morlac », *du9*, avril 2006, en ligne : <http://www.du9.org/chronique/morlac/> (consulté le 25 juin 2016).
- [40] Jean-Michel Berthiaume, *Concaténation en continu*, Montréal, Université de Concordia, 2012, p. 55.
- [41] Une application de cette contrainte est lisible dans *Chamboula* de Paul Fournel.
- [42] Xavier Guilbert, « Morlac », *art. cit.*
- [43] Tamryn Bennet, « Comics Poetry », *Image [&] Narrative 15.2* (2014), p. 119 (notre traduction).

- [44] Christian Vandendorpe, « Sur l'avenir du livre : linéarité, tabularité et hypertextualité », *Le livre. De Gutenberg à la carte à puce*, J. Bénard et J.J. Hamm (éds.), New York, Legas, 1996, p. 151.
- [45] Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 65.
- [46] La collection FRMK est issue du Frémok, un collectif regroupant les éditions du Fréon et d'Amok depuis 2002. Regroupant des auteurs comme Olivier Deprez, Dominique Goblet ou Vincent Fortemps, cette collection se rapproche davantage d'une forme de poésie visuelle mais trouve également des points de résonance vers la peinture, le cinéma ou la danse. Notons par ailleurs que, dans le discours du Frémok, la bande dessinée est située sur le même plan que les spectacles, installations et performances réalisées par les auteurs du collectif.
- [47] Éric Maignet, « Bande dessinée et postlégitimité », in *La Bande dessinée : une médiaculture*, *op. cit.*, pp. 143-144.

***Her Body, Himself* de Carol Clover et la figure de la Final Girl : une généalogie contestable**

Florent Christol

Rirra21, Université Paul Valéry

Au sommet de l'horreur on trouve les classiques : *Nosferatu* (1922) de Murnau, *King Kong* (1933), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), et divers films d'Alfred Hitchcock ou de Carl Theodor Dreyer [...]. Tout en bas on trouve – horreur des horreurs – le *slasher* (ou *splatter* ou *shocker*) : l'histoire immensément générative d'un psycho killer qui massacre une par une des victimes souvent féminines, jusqu'à ce qu'il soit lui-même mis hors d'état de nuire, traditionnellement par la fille qui a survécu.

Carol Clover, « *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* », *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, p. 66-113.

Sous-genre du cinéma d'horreur s'organisant thématiquement et visuellement autour d'un groupe de victimes décimées par un mystérieux tueur masqué, le *slasher film* [1] remporta un très grand succès auprès du public adolescent de la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980. Outre son succès commercial [2], le *slasher* a surtout marqué l'histoire du cinéma pour avoir été au centre d'un débat sur la violence dans les médias. Le *slasher* s'est en effet attiré en son temps les foudres de la critique et de la censure, et a choqué l'opinion par la représentation explicite d'actes violents et de scènes gores [3]. Parce que les tueurs de ces films s'en prennent souvent à des adolescents faisant la fête, le genre a été accusé de promouvoir une idéologie réactionnaire et « puritaine » témoignant d'une attitude hostile envers l'évolution des mœurs des années 1960. En sanctionnant des actes « immoraux » (sexe, consommation de drogues, *etc.*), les tueurs seraient l'incarnation primaire d'une morale punitive héritée de l'Ancien Testament. Le critique anglais Robin Wood, plutôt connu pour ses prises de position favorables au film d'horreur, condamne sans appel le *slasher* pour ces raisons :

Comme dans presque tout *slasher*, dans *Friday the 13th* le sexe et la violence sont inexorablement liés. La théorie prédominante

postule que, afin de satisfaire la sexualité naissante de l'audience essentiellement masculine et adolescente, de nombreuses scènes de nudité et d'actes sexuels gratuits se trouvent intégrées au scénario. Pour satisfaire l'idéologie puritaine encore présente dans notre société, ces mêmes adolescentes qui s'engagent dans des actes illicites sont punies de la manière la plus brutale possible [4].

Les critiques ont également reproché au genre une dimension misogyne qui exprimerait une attitude hostile à l'égard des mouvements féministes des années 1960. Au même titre que le film de *vigilante* [5] ou le film catastrophe, le *slasher* constituerait l'expression culturelle d'un *backlash* (retour de bâton) contre l'esprit hédoniste et/ou progressiste des *Sixties* [6], et serait, ce faisant, le véhicule d'une idéologie réactionnaire dans la droite ligne de la politique conservatrice de Ronald Reagan, élu en 1981. Brandissant des armes phalliques, le tueur œuvrerait à restaurer l'image du Père, mise à mal par les crises socio-politiques des années 1960-70 (guerre du Vietnam, scandale du *Watergate*, révoltes étudiantes, etc.).

Longtemps dédaigné par la critique et l'Université, le genre a été graduellement réhabilité, notamment par la parution de textes de Linda Williams [7] et de Vera Dika [8]. Mais c'est surtout le travail de Carol Clover, professeur de littérature scandinave et d'études cinématographiques à l'Université de Californie, qui a contribué à légitimer le genre et son étude auprès de la critique et du monde universitaire. Dans « *Her Body, Himself* », chapitre d'un livre devenu une référence [9], Clover met en relief le personnage de la *Final Girl*. À l'inverse de ses amies qui passent leur temps à s'amuser, la *Final Girl* est caractérisée par son sérieux (elle est souvent vierge), sa détermination, sa débrouillardise, son courage et son fort sens moral. Grâce à ces qualités, elle finit par triompher de ses ennemis monstrueux, Michael Myers, Jason ou Freddy, dans le *climax* du film [10]. L'une de ses caractéristiques principales est son côté masculin :

De la même manière que le tueur n'est pas complètement masculin, elle n'est pas totalement féminine – pas, en tous cas, féminine au sens où le sont ses amies. Son intelligence, son sérieux, ses compétences dans le domaine mécanique et autres aspects pratiques, et sa pudeur sexuelle, l'éloignent des autres filles et l'allient, ironiquement, avec les garçons dont elle a peur ou qu'elle rejette, sans parler du tueur lui-même [11].

Parmi les plus connues, on peut citer Laurie (*Halloween*), Alice (*Friday the 13th*) ou encore Alana (*Terror Train*) [12].

Le but, éminemment politique, de Clover, est d'interroger l'accusation de misogynie dont est fréquemment victime le genre. Alors que plusieurs critiques voient dans le film d'horreur un genre s'adressant essentiellement au spectateur masculin et qui offrirait un espace légitimant l'expression de pulsions sadiques (qui s'incarnent dans la figure du tueur), Carol Clover note que dans le *slasher*, l'audience, qu'elle postule comme étant essentiellement composée de jeunes hommes, est structurellement poussée à s'identifier à la *Final Girl*. Mobilisant un appareil théorique psychanalytique, en particulier le texte séminal de Laura Mulvey sur le rapport entre dispositif cinématographique et idéologie patriarcale [13], elle montre donc la complexité genrée de ces films, développant l'hypothèse d'une position voyeuriste masochiste (féminine et pré-œdipienne) dans laquelle serait ici placée le spectateur masculin, à l'inverse de la position sadique (post-œdipienne) postulée par Mulvey.

Nous voudrions ici revenir sur ce texte qui a grandement contribué à légitimer les études sur le *slasher* [14] afin de démontrer que la généalogie de la *Final Girl* proposée par Carol Clover s'avère, à l'étudier de près, problématique. Nous verrons qu'il est possible de lui en substituer une autre, opération qui modifie en profondeur le rapport postulé par Clover entre différents films (et qui est susceptible, à terme, de contribuer à transformer la perception du *slasher* et la fonction culturelle qui lui a été attribuée jusqu'ici). Précisons ici que cette intervention se situe dans le cadre d'une entreprise plus large se situant dans le champ de l'histoire culturelle et dont l'ambition est de dégager un genre jamais théorisé auparavant, dont l'argument scénaristique principal tourne autour de l'humiliation et de la vengeance d'un personnage de souffre-douleur (argument que l'on trouve dans des films aussi divers que *Freaks*, *Dumbo*, *Carrie* ou *The Toxic Avenger*) [15]. La démonstration que nous nous proposons de faire est moins un morceau autonome que la pièce d'un puzzle plus large.

1. Généalogie officielle de la *Final Girl*

Carol Clover trace une généalogie de la *Final Girl* qui partirait de Sally (Marilyn Burns) dans *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) et arriverait à Nancy (Heather Langenkamp) dans *A Nightmare On Elm Street* (Wes Craven, 1984), en passant par Laurie dans *Halloween*.

Dans le premier, film d'horreur indépendant à petit budget qui fut un énorme succès dans les *drive-in* et est devenu un classique du genre [16], Sally Hardesty, son frère invalide Franklin et trois autres jeunes gens sont pourchassés par une famille de bouchers au chômage dans une région reculée du Texas. Seule survivante, Sally se retrouve « invitée » à un repas macabre dans lequel elle est humiliée et persécutée par ses hôtes. Lors de ce repas, les cannibales se moquent de Sally, reprenant ses cris sur un mode parodique et faisant des grimaces censées reproduire les expressions terrifiées se peignant sur le visage de la jeune fille. Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret,

La scène du repas relève pour partie du grotesque, parce que s'y joue une forme de démesure, de folie, de surenchère, mais elle vire aussitôt à l'horreur parce que l'un des convives, Sally, n'y participe pas. C'est pourquoi, si, par de nombreux aspects, le film de Tobe Hooper évoque la langue rabelaisienne [...] il en évacue la dimension comique, burlesque voire joyeuse [17].

Allant puiser dans ses ultimes ressources, Sally finit par s'échapper mais elle est visiblement traumatisée (l'avant-dernier plan du film la montre hurlante et prise d'un rire fou, assise à l'arrière d'une voiture dans laquelle elle a réussi à grimper pour échapper à *Leatherface*, le tueur à la tronçonneuse).

Dans *Halloween*, Laurie est traquée par le monstrueux Michael Myers, échappé d'un asile psychiatrique après avoir assassiné sa sœur quinze ans auparavant. A l'inverse de Sally, essentiellement passive, Laurie fait face à son agresseur et, aidée par le docteur Moomis (Donald Pleasence), elle finit par le mettre hors d'état de nuire. Selon Clover, *Halloween* s'inscrit dans la continuité de *The Texas Chain Saw Massacre*, le film allant simplement plus loin dans la masculinisation de la *Final Girl*. Laurie serait, dans cette perspective, une Sally « active », arborant les caractéristiques viriles de son modèle mais « augmentées » d'un cran.

Dans *A Nightmare on Elm Street*, Nancy affronte quant à elle le monstrueux Freddy Krueger (Robert Englund), croquemitaine clownesque (il se distingue par son humour carnavalesque) qui peut se matérialiser dans les rêves de ses victimes. A la fin du film, Nancy trouve un moyen de se débarrasser de Freddy en le renvoyant d'où il vient (bien qu'une fin ajoutée par les producteurs vienne remettre en question cette victoire).

Selon la généalogie cloverienne, Sally, Laurie et Nancy occuperaient la même fonction (selon la terminologie de Vladimir Propp) [18], ce que l'on peut illustrer par le tableau suivant :

Film	Final Girl	Tueur masqué
The Texas Chainsaw Massacre	Sally	Leatherface
Halloween	Laurie	Michael Myers
Friday the 13th	Alice	Jason
The Burning	Alfred	Cropsy
Terror Train	Alana	Kenny
A Nightmare on Elm Street	Nancy	Freddy

Or, le rapport entre Sally et Laurie (et par extension, Nancy) postulé par Clover nous paraît erroné. En effet, nous pensons que Laurie ne poursuit pas un geste entamé par Sally dans le film de Hooper. Bien au contraire, le monstre qu'elle combat *est* Sally elle-même (en termes de fonction propienne), transformée en « monstre » après s'être vengée. Pour exposer notre thèse, il est nécessaire de réévaluer la place de *Carrie* (De Palma, 1976) – film que les historiens du cinéma n'envisagent pas comme un *slasher* – dans l'histoire du genre.

2. *Carrie* et le *slasher*

Avant d'être adapté au cinéma par Brian De Palma, *Carrie* est à l'origine un roman de Stephen King publié en 1976. La protagoniste, Carrie White, est une jeune fille corpulente persécutée par ses camarades, « *The girl no one likes and everyone makes fun of* », comme le spécifiaient les publicités de l'époque. Elle est marginalisée en raison de son physique disgracieux et de sa condition sociale : sa mère est une fanatique religieuse abusive

persuadée que sa fille est une sorcière. Carrie compense ses faiblesses par des pouvoirs télékinésiques qui se déclenchent lorsqu'elle est en colère. Le soir du bal de fin d'année, elle est victime d'une mauvaise plaisanterie particulièrement cruelle. Élue reine du bal par le biais d'une supercherie montée par quelques-uns de ses camarades, elle se trouve terriblement et publiquement humiliée lorsqu'un baquet de sang de cochon lui est déversé sur la tête au moment de son intronisation. Du statut de victime, Carrie accède sans transition à celui de bourreau en déchaînant ses pouvoirs télékinésiques sur ceux qui se sont moqué d'elle, ainsi que sur toutes les autres personnes présentes, victimes collatérales de sa rage. En quelques secondes, le lycée prend feu et ses persécuteurs périssent. Après avoir détruit son lycée, Carrie rentre chez elle, espérant trouver un peu de réconfort auprès de sa mère, mais c'est pour découvrir que celle-ci a prévu de la mettre à mort lors d'un sacrifice expiatoire. Carrie tue alors sa mère (dans le roman elle l'étouffe, alors qu'elle la poignarde à l'aide d'ustensiles de cuisine dans le film) et périt elle-même, poignardée par cette dernière [19].

L'histoire du cinéma a appréhendé *Carrie* de manière isolée, sans l'envisager dans un quelconque rapport de continuité avec le *slasher film*. Étrangement, alors qu'elle ouvre son étude sur *Carrie*, Clover n'inclut pas le film de De Palma dans son texte sur la *Final Girl*, sans doute parce qu'il est trop éloigné du modèle théorique qu'elle construit. De même, selon Vera Dika, l'une des premières universitaires à avoir consacré une étude complète au *slasher* (qu'elle appelle *stalker film*), il s'agit d'un film opposé au *slasher*. Comparant *Carrie* et *Prom Night*, un film qui serait selon elle modelé sur *Halloween* (et serait pour le coup un *slasher* archétypal), l'auteure écrit :

Bien que *Prom Night* partage sa situation, son thème (le rite de passage) et plusieurs éléments scénaristiques ainsi que des personnages avec *Carrie*, on peut le classer dans la catégorie du *stalker film*, ce qui n'est pas possible dans le cas de *Carrie*. Ceci est dû à la configuration du personnage, du décor, des conventions scénaristiques dans ces deux films, ainsi qu'à leur usage distinctif de stratégies formelles. Dans *Carrie*, par exemple, l'héroïne est séparée de la communauté jeune (ses camarades de lycée) et de la communauté adulte (sa mère et ses professeurs) [...]. De plus, il n'y a pas de tueur isolé dans *Carrie*, qui serait notamment conservé hors-champ et révélé

principalement par ses plans subjectifs. [...] Au lieu de cela, Carrie elle-même occupe la position du tueur hors-champ [...] et exécute subséquemment tous les membres de la communauté jeune et âgée dans un acte de vengeance qui n'est pas totalement injustifié [20].

A l'inverse de Vera Dika et de Carol Clover, nous pensons que *Carrie* est un jalon essentiel, une articulation centrale pour comprendre la fonction de la *Final Girl* dans les *slasher films* [21].

3. De Sally à Carrie : de la passivité à la vengeance

On a vu que Carol Clover voyait dans Sally, la jeune femme victimisée de *The Texas Chain Saw Massacre*, la première *Final Girl* [22]. Elle retrouve ensuite ce personnage dans *Halloween*. Intégrer *Carrie* à cette histoire modifie radicalement le tableau.

Carrie reprend l'idée d'une victime persécutée et objet de moqueries mis en scène dans *The Texas Chain Saw Massacre* (la scène du repas), mais propose, à l'inverse du film de Hooper, de mettre en scène la vengeance de celle-ci, vengeance montrée comme criminelle mais néanmoins légitime (Carrie vit un enfer et personne ne semble pouvoir l'aider) et cathartique pour le personnage et le spectateur qui s'identifie à elle [23]. Si, d'un point de vue diégétique, Carrie se venge de ses persécuteurs, on pourrait dire que, d'un point de vue intertextuel, elle venge également l'humiliation de Sally. En effet, là où la multiplication des gros plans et des très gros plans sur les yeux de Sally dans *The Texas Chain Saw Massacre* signale le moment où la jeune femme, rendue folle par les rires moqueurs de ses bourreaux, perd une part de son humanité, les gros plans sur le visage et les yeux de Carrie après son humiliation finale chez De Palma coïncident avec le moment où la jeune fille s'affirme et se retourne contre ses tourmenteurs. Mais, ce faisant, la jeune fille devient monstrueuse : bien que compréhensible (le film fait tout pour nous mettre à sa place et suggère que personne d'autre ne peut régler son problème), sa violence est démesurée par rapport à celle dont elle est la victime (elle massacre des personnes qui se moquent d'elle...)[24]. Or, c'est, selon nous, à cette figure de victime vengeresse devenue monstrueuse que va répondre la figure de la *Final Girl* qui, dans la généalogie que nous proposons ici, n'apparaît pas dans *The Texas Chain Saw Massacre* mais dans

Halloween avec Laurie, comme nous aimerions l'exposer dans les pages suivantes.

4. Halloween et le *slasher*

Rappelons tout d'abord deux choses. La première est qu'une partie de la critique a voulu voir dans *Halloween* la matrice du *slasher*. Selon Andrew Tudor :

c'est le succès de *Halloween* qui ouvrit les vannes, assurant que les diverses copies du film de Carpenter dominent le film de *psycho-killer* des années 80's – de *Friday the 13th*, *Prom Night* et *Terror Train* (tous de 1980) jusqu'à *House of Evil*, *The Slumber Party Massacre* (les deux de 1983) et *Friday the 13th the Final Chapter* (1984). *Halloween*, qu'on peut considérer comme un prototype ici, est construit de façon beaucoup plus subtile que la plupart des autres *slasher* [25].

De même, pour Kim Newman, « *Halloween* a fourni à *Friday the 13th*, et aux vagues d'imitations suivantes, des conventions toutes faites qui devinrent immédiatement aussi prédictibles et ritualisées que le scénario des magazines de romance féminins ». D'après Adam Smith, enfin : « Après le film de Carpenter, aucune étudiante ne prenant une douche n'était à l'abri de la légion de psychopathes masqués qui hantaient les écoles, les dortoirs universitaires, les camps d'été et les soirées pyjamas [...] Sans Michael Myers, il n'y aurait jamais eu de Jason Voorhees ou Freddy Krueger [26] ».

La deuxième chose à rappeler est que, dans *Halloween*, la folie meurtrière de Michael Myers semble totalement arbitraire, le film ne fournissant aucune clé permettant de comprendre pourquoi Myers s'attaque à telle ou telle personne. Selon Eric Dufour, « Michael Myers tue sans raison : c'est par hasard que son chemin croise celui de Laurie et de ses amies [27] ». Pour Kim Newman, « Michael Myers est simplement un psychopathe. Il n'a aucune motivation œdipienne, il aime simplement faire peur aux gens [28] ». D'après John McCarty, enfin :

les scénaristes Carpenter et Debra Hill caractérisent simplement Michael comme « psychotique » et n'en font rien d'autre. Pourquoi tue-t-il ? Il tue parce qu'il tue, c'est tout [...] Non, ça ne rime à rien, mais ça n'est pas sensé faire sens, parce que *Halloween* n'est pas un film sérieux. C'est un tour de

montagnes russes, et son psychopathe n'est rien d'autre qu'un bon vieux monstre de film d'horreur classique sous de nouveaux habits [29].

Or, fait surprenant, l'intrigue de la plupart des *slashers* diffère fondamentalement de celle d'*Halloween* (censé être le modèle archétypal du genre...) en ce qu'elle ne gravite pas autour d'un *psychokiller* fou ou d'une incarnation du Mal qui tue (apparemment) sans motifs, mais, comme *Carrie*, d'une victime souvent pathétique et physiquement « monstrueuse » qui se venge – directement ou indirectement – de ceux qui lui ont fait du mal. Dans *To All a Goodnight* (David Hess, 1980), les tueurs sont les parents d'une jeune fille morte à la suite d'un bizutage qui a dégénéré. Dans *Prom Night* (Paul Lynch, 1980), un jeune homme venge la mort de sa jeune sœur tuée suite à des brimades infligées par d'autres enfants (brimades menant à un accident au cours duquel elle chute d'un immeuble). Dans *Terror Train* (1981), le tueur est un jeune homme victime de brimades à l'Université et qui se venge en exécutant ses bourreaux des années plus tard lors d'une fête costumée. Dans *The Burning* (1981), un gardien de camp de vacances accidentellement brûlé par un groupe de jeunes qui cherchent à s'amuser se venge de ces derniers en revenant des années après sur les lieux du drame. Dans *House on Sorority Row* (1983), le tueur venge la mort de sa mère, tuée à la suite d'une mauvaise plaisanterie organisée par des étudiantes irresponsables et cruelles. Dans *Sleepaway Camp* (1983), pour prendre un dernier exemple, une jeune fille (du moins c'est ce que l'on pense jusqu'au dernier plan) se venge des brimades infligées par ses camarades.

A l'inverse de Michael Myers dans *Halloween*, la plupart de ses « clones » ont une raison (aussi illégitime qu'elle puisse paraître) de tuer : venger un affront personnel (mauvaise plaisanteries, brimades cruelles...) ou une offense commise à l'égard d'un proche. Ces *slasher films* sont donc, diégétiquement parlant, beaucoup plus proches de *Carrie* que d'*Halloween*. Comme *Carrie*, ils mettent en scène la victimisation d'un personnage de souffredouleur, et s'ouvrent souvent sur une *practical joke* (mauvaise plaisanterie) particulièrement élaborée, très proche de celle qui conclut le film de De Palma. Dans les deux cas, on assiste à l'humiliation puis à la vengeance de la victime. Dans les deux cas, il est plus ou moins explicite que les transgressions morales et sociales des adolescents découlent en grande partie de l'absence ou de l'irresponsabilité des adultes et, de manière plus générale,

des figures d'autorité. Dans *Carrie*, la mère, le proviseur et le professeur d'anglais de Carrie sont dépeints de manière excessivement négatives (fanatique religieuse, la première maltraite régulièrement sa fille, le second n'arrive pas à se rappeler son prénom et le troisième l'humilie en cours) et la seule figure adulte sympathique, le professeur de gymnastique, Miss Collins, qui est une sorte de mère symbolique pour Carrie, se caractérise surtout par son inefficacité, n'arrivant pas à empêcher la moquerie dont la jeune fille est victime au début et à la fin du film. Dans *Friday the 13th* ou *Terror Train*, les adultes sont quasiment absents.

En réalité, la principale différence entre *Carrie* et *The Burning* ou *Terror Train* se joue au niveau de la focalisation : *Carrie* raconte cette histoire de l'humiliation d'une victime innocente et de sa vengeance du point de vue de la victime. Le film délaisse par moments la jeune fille pour s'intéresser à d'autres personnages, mais c'est elle qui structure la narration et c'est à elle que le spectateur s'identifie prioritairement [30]. Cette focalisation contribue à générer pour Carrie une forte dose de sympathie qui perdure après que celle-ci est devenue criminelle. Le *slasher*, en revanche, raconte la même histoire mais du point de vue des « bourreaux » et de la *Final Girl*. La figure humiliée transformée en tueur/tueuse (jouant donc la fonction de Carrie) est quant à elle rapidement rejetée dans le hors-champ après la scène de persécution ouvrant le film. Ce basculement du foyer d'identification rend les motifs du tueur opaques et transforme ce dernier en une menace évasive, quasi-inhumaine, ne surgissant du hors-champ que pour occire ses proies. Lors de son combat avec la *Final Girl*, le tueur réapparaît plein cadre, mais assez brièvement, le temps de se faire proprement refouler, jusqu'à son retour dans une suite éventuelle. En employant la terminologie de Rick Altman, on pourrait dire que le *slasher* constitue une réorganisation syntaxique d'éléments sémantiques apparus dans *Carrie* [31]. Cette réorganisation modifie radicalement la façon dont la figure du tueur est perçue. A la différence de Carrie, le tueur du *slasher* perd rapidement ses traits victimaires, et les traces de sa persécution sont de plus en plus oubliées, refoulées aux marges du récit. D'autre part, la vengeance de la victime se déroule fréquemment des années après sa victimisation. C'est par exemple le cas dans *The Burning*, *Friday the 13th*, ou encore *Terror Train*. La vengeance du tueur paraît donc plus arbitraire, comme

détachée de l'événement qui l'a motivée. Ses crimes semblent disproportionnés et abominables comparés aux « fautes passées » des adolescents responsables de la « mauvaise plaisanterie ». Sa violence apparaît de moins en moins comme une forme de justice privée (au demeurant, bien évidemment, condamnable) et de plus en plus comme une expression criminelle pathologique [32].

Cette nouvelle généalogie, inscrivant le tueur (et non la *Final Girl*, terme que nous limiterons à partir de maintenant au personnage qui *affronte* ce tueur dans les *slashers*) dans la lignée de Sally et de Carrie vient profondément remettre en question une idée qu'on retrouve souvent sous la plume des auteurs écrivant sous le *slasher* : loin d'incarner les codes culturels de la masculinité phallique, le tueur est souvent décrit comme un être physiquement faible et vulnérable, parfois handicapé, souvent efféminé (c'est le cas de Kenny dans *Terror Train* et de Marty dans *Slaughter High...*) [33]. Bien avant l'apparition de la *Final Girl* dans le film, le spectateur masculin est donc poussé à s'identifier à une figure relevant sexuellement de l'ordre masculin mais culturellement et structurellement codé comme féminin ou, en tous cas, comme une sorte de parodie grotesque de la masculinité telle qu'elle est construite dans la société patriarcale américaine. Par une idéologie qu'on pourrait qualifier de darwinisme social, la culture américaine valorise en effet le héros fort et puissant qui incarne les valeurs de la Frontière américaine. Symboliquement, le corps difforme du *freak*, ou celui, féminin, du *nerd*, incarne donc l'envers grotesque du rêve américain [34].

La formule narrative de la victime persécutée qui se venge commence à dévier, voire à s'inverser, à partir de *A Nightmare on Elm Street*. Premier film d'une série extrêmement populaire qui compte aujourd'hui sept épisodes (et un *crossover* très médiatisé, *Freddy vs. Jason*, en 2003) [35], *A Nightmare on Elm Street* signale la première apparition de Freddy Krueger, croquemitaine muni d'un gant aux lames d'acier, connu pour ses jeux de mots bouffons autant que pour son aspect terrifiant. Tueur d'enfants lynché par des parents furieux après que la justice institutionnelle a échoué à le mettre en prison, Freddy revient d'entre les morts pour se venger en massacrant les enfants de ses bourreaux. S'immisçant dans les rêves de ses victimes, il prend la forme de leurs pires cauchemars et les tue dans leur sommeil. Comme Carrie, Cropsy (*The Burning*) ou Marty (*Slaughter High*, 1986), Freddy est victime d'une violence collective. Comme eux, il possède un physique

difforme (son visage est intégralement brûlé). Cependant, à l'inverse des *slashers*, où la victime « innocente » bascule dans la criminalité suite à la persécution dont elle est l'objet, la criminalité de Freddy *précède* son lynchage. Dans la logique idéologique et diégétique du film, Freddy n'est pas un bouc émissaire mais un criminel qui « mérite » son châtement. En outre, là où les victimes vengeresses des films précédents sont « simplement » l'objet de moqueries ou de comportements irresponsables, Freddy est victime d'un acte criminel. Le film de Craven possède, de plus, une dimension ouvertement fantastique qui s'accroîtra dans les épisodes suivants et deviendra l'une des caractéristiques de ce que Ian Conrich appelle le *post-slasher*, dans lequel le tueur devient quasiment immortel et indestructible [36].

5. *Halloween* : de la victime au croquemitaine

Comme nous l'avons vu, Carol Clover situe Laurie *Halloween* dans la lignée de Sally, la *Final Girl* de *The Texas Chain Saw Massacre*. Intégrer *Carrie* à la discussion modifie en profondeur cette généalogie. En effet, à l'inverse de Clover, nous pensons que Laurie ne joue pas la fonction originellement jouée par Sally, mais constitue un *nouveau personnage* ayant précisément pour fonction de lutter *contre Sally*.

A priori, *Halloween* a l'air de s'éloigner radicalement de *Carrie* et de *Texas Chain Saw Massacre* : aucune scène ne montre Michael Myers être persécuté ou victimisé par son entourage. L'origine de sa violence n'est pas expliquée, si ce n'est par la diabolisation opérée par le docteur Loomis qui le décrit comme le Mal absolu, une incarnation du croquemitaine des contes de fées. Bien qu'un tel jugement paraisse peu scientifique, il est difficile de le lui reprocher. Le croquemitaine constitue en effet le coupable idéal ; qui d'autre pourrait être responsable d'une telle hécatombe la nuit d'Halloween [37] ? Pourtant, il nous semble qu'une autre explication, moins fantaisiste et paranoïaque, est possible, et que le film de Carpenter peut, en dépit de la volonté farouche des personnages (Loomis notamment) et de certaines critiques d'annexer le film sur le genre fantastique, être rapproché de *Carrie* et de sa figure vulnérable. S'il n'est pas directement persécuté, comme Sally, Carrie, Kenny Hampson dans *Terror Train* ou Angela dans *Sleepaway Camp*, Michael Myers, un petit enfant, un

être faible, sans défense, au début du film, est délaissé par ceux qui étaient censés le surveiller, comme les moniteurs de Jason dans *Friday the 13th*. Michael est même doublement abandonné : par ses parents d'abord, qui sont sortis et n'apparaissent qu'à la fin de la première séquence et, surtout, par sa sœur, Judith, à laquelle a été délégué le soin de le surveiller et de s'occuper de lui, mais qui préfère passer du temps avec son petit ami. Traditionnellement, c'est à l'aînée que revient le rôle de veiller sur le membre le plus jeune de la famille, or la grande sœur ici n'a pas respecté ce devoir.

Mis en danger par son entourage irresponsable, Michael va alors se venger et punir ceux qui mettent en péril les plus jeunes et les plus faibles, notamment Tommy Lloyd, l'enfant dont Laurie est censée s'occuper en tant que *babysitter*, dans la suite du film [38]. Michael ne tue donc pas, comme le soutiennent Eric Dufour, Kim Newman, ou John McCarthy, de façon arbitraire. Il s'en prend en réalité à ceux dont les transgressions ou l'irresponsabilité mettent en péril le tissu social, notamment les plus faibles [39].

Selon cette généalogie, dans *Halloween*, c'est Michael Myers, et non Laurie, qui occupe la fonction jouée par Carrie (et, à l'origine, par Sally) dans le film de De Palma. Laurie n'est donc pas l'évolution d'un ancien personnage lui pré-existant mais bien un *nouveau personnage* qui apparaît pour lutter *contre* ce dernier. Dans une démarche pragmatique, c'est à ce personnage que nous proposons d'appliquer (et de limiter) la terminologie de *Final Girl*.

L'introduction de la *Final Girl*, fonction et figure qui sera ensuite reprise dans la plupart des *slashers*, permet au spectateur de rompre l'identification moralement problématique avec la figure du tueur, la *Final Girl* représentant les valeurs morales dont sont dépourvus les autres adolescents et incarnant les valeurs d'autonomie, de courage et de ressources caractéristiques du mythe de la Frontière, mythe américain fondateur dans lequel l'individu devient un héros en s'ensauvant pour faire face à un ennemi sauvage [40]. C'est par exemple le cas d'Alice dans *Friday the 13th*. Isolée dans un environnement hostile, elle finit par décapiter Pamela Voorhees à la fin du film, violence sauvage mais rendue acceptable par l'argument de la légitime défense, à l'inverse de la violence du tueur, violence qu'on pourrait à de nombreux égards qualifier d'« éthique » (Pamela cherche à éviter

que le drame ayant causé la mort de son fils se reproduise) mais qui reste *in fine* illégitime car excessive.

Dans cet article, nous avons essayé de montrer que, à l'inverse de ce que postule Carol Clover et les historiens du *slasher* qui se sont inscrits dans sa lignée, Laurie (*Halloween*) ou Alice (*Friday the 13th*) n'occupent pas, structurellement parlant, la place occupée précédemment par Sally ou Carrie, c'est-à-dire la place de la victime. Elles occupent une *nouvelle position* et se battent contre « Carrie » (envisagé ici comme fonction propiétienne), qui est elle-même une version « excessive » et réactive de Sally. On pourrait exposer l'apparition de cette nouvelle figure dans le tableau suivant :

Film	Victime « passive »	Victime vengeresse	Final Girl
The Texas Chain Saw Massacre	Sally		
Carrie		Carrie	
Halloween		Michael Myers	Laurie
Friday the 13th		Jason	Alice
The Burning		Cropsy	Alfred
Terror Train		Kenny	Alana
A Nightmare on Elm Street		Freddy	Nancy

Ce panorama ne répond cependant pas aux autres questions posées par le texte de Carol Clover : pourquoi est-ce une fille qui, dans ces films, est chargée de restaurer l'ordre, et non un personnage masculin comme c'est traditionnellement le cas dans le cinéma américain ? Comment comprendre la fonction culturelle du *slasher* ? Pourquoi celui-ci émerge-t-il à la fin des années 1970 ? Autant de questions en suspens auxquelles il s'agira de répondre dans l'avenir [41].

Notes et références

- [1] Nous ne chercherons pas ici à définir plus précisément le *slasher*, qui est une entité générique aux contours assez lâches, sur laquelle il n'existe aucun consensus réel, et qui recoupe ou exclut, selon les

critiques, les (sous-)genres connexes du « *teenie kill-pic* », *stalker movie*, *psycho-killer movie*, ou *splatter film*. Pour une historique des étapes ayant mené le terme « *slasher* » à être accepté comme terme fédérateur, voir le premier chapitre de Richard Nowell, *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, London, Continuum, 2011. S'il est évident que des éléments génériques apparaissent avant le premier film formellement qualifié de *slasher*, nous suivrons la plupart des critiques et historiens du cinéma qui s'accordent pour voir dans *Halloween* (John Carpenter, 1978) le premier *slasher* « officiel ». Comme Vera Dika le montre dans son étude structuraliste consacrée au genre (*Games of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Genre*. Rutherford, NY, Fairleigh Dickinson, UP, 1990), il s'agit clairement du film qui servit de modèle à toute une série de films d'exploitation indépendants ou produits par des studios auxquels les critiques font en général référence lorsqu'ils écrivent sur le *slasher*. Pour une analyse sur les ancêtres du *slasher* comme *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *13 Women* (George Arcachinbaud, 1932), *The Ninth Guest* (Roy William Neil, 1932) ou encore *The Walking Dead* (Michael Curtiz, 1936), voir Adam Rockoff, *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986* (Jefferson, McFarland, 2002).

- [2] Sur le succès commercial du genre, voir Richard Nowell, *op. cit.*
- [3] Sur la question de la censure, nous renvoyons à notre article, « La violence du *slasher film* : une affaire de morale », *Darkness* n°15, revue sur la censure au cinéma, 2014, Besançon Sin'Art.
- [4] Robin Wood, *Hollywood, from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 81. Nous traduisons.
- [5] Le *vigilante* est la version américaine de la figure du justicier solitaire, tels que Billy Jack (la série *Billy Jack*), Paul Kersey (la série *Death Wish*), ou encore Bufford Pusser (la trilogie *Walking Tall*). Héros d'une Frontière souvent urbaine, le *vigilante* défend la veuve et l'orphelin contre des ennemis « sauvages » (souvent issus des minorités raciales). Au cinéma, il apparaît sous les traits musclés et charismatiques de Clint Eastwood, de Sylvester Stallone ou de Charles Bronson. Les bases mythologiques de cette conception de la justice remontent aux fondements de l'Amérique, à une époque où, en l'absence d'État, les colons sur la Frontière n'hésitaient pas à faire justice eux-mêmes. Le concept de *vigilantism* fut ensuite théorisé et légitimé par la notion de souveraineté populaire pendant la Révolution américaine. Pour une exploration de la figure du *vigilante*, voir Arnold Madison, *Vigilantism in America* (New York, The Seabury Press, 1973), Richard Slotkin, *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1992).

- [6] Sur le sujet, voir notamment Michael Ryan et Douglas Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988; et Stephen Prince, *A New Pot of Gold, Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989 (History of the American Cinema, vol. 10)*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 351.
- [7] Linda Williams, “*When a Woman Looks.*”, *Re-Vision: Essays in Feminist Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams. Frederick (é.), MD, American Film Institute, 1984, pp. 83-99.
- [8] Vera Dika, *op. cit.*
- [9] Carol Clover, “Her Body, Himself”, in *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1988. Une version plus longue de cet article, que nous citons en exergue, a été publié dans le volume *The Dread of Difference. Gender in the Horror Film*, B.K. Grant (éd.), Texas Film Studies, 1996.
- [10] Notons que la thèse féministe de Clover doit être nuancée : la *Final Girl* est souvent secourue par un homme, comme Donald Pleasence à la fin de *Halloween*. En outre, elle finit souvent le film dans un état de terreur absolue (Sally est rendue folle à la fin de *The Texas Chain Saw Massacre* ; dans *Halloween*, Laurie termine le film prostrée, terrifiée, et en larmes). On est donc objectivement assez loin de la figure héroïque construite par Clover.
- [11] Carol Clover, *op. cit.*, p.40. Nous traduisons.
- [12] Parfois, la *Final Girl* est un *Final Boy*, comme Alfred dans *The Burning*. Vera Dika note cette exception pour aussitôt remarquer que les traits anti-héroïques, voire « féminins » du personnage le codent comme *Final Girl* : « Alfred, le héros de *The Burning*, est différent des hommes traditionnellement présents dans les *stalker films*. A l’inverse du héros américain typique, il est petit, maigre, physiquement faible, et a des traits ethniques assez prononcés. Alfred a le teint brun, un nez épais et une tête allongée. De par son « inadéquation » physique, Alfred est le substitut parfait de la *Final Girl* habituelle. Les deux sont des versions physiquement « diminuées » du héros américain typique » (Vera Dika, *op. cit.*, p. 119). Nous traduisons.
- [13] Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Film Theory and Criticism*, Leo Braudy, Marshall Cohen, p. 837-848.
- [14] Au moment où nous écrivons ces lignes, un colloque autour de la pérennité et de l’importance du texte de Clover est annoncé à Chicago, en mars 2017 (“*Revisiting the Final Girl: The 30th Anniversary of « Her Body, Himself, »* SCMS, Chicago, <https://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2016/06/03/revisiting-the-final-girl-the-30th-anniversary-of-her-body-himself-scms-chicago-il>)
- [15] Nous avons ailleurs baptisé ce genre “*Hop-Frog movie*” car nous l’envisageons comme l’expression contemporaine d’un mythe

- culturel appréhendé de manière archétypale par Edgar Poe dans la nouvelle *Hop-Frog* (1846), dans laquelle un nain, bouffon à la cour d'un roi sadique, se venge des mauvaises plaisanteries infligées par ce dernier en exécutant le monarque lors d'un bal masqué (Pour un développement sur le « *Hop-Frog movie* », voir notre article « La violence du *slasher film* », *op. cit.*, et « Les résurgences d'*Hop-Frog* (Edgar Poe, 1849) dans le film d'horreur américain des années 1970-80, *Torso* n°13 (Aix-en-Provence) ; à paraître).
- [16] Le film a engendré trois suites, et a donné lieu à un *remake* produit par Michael Bay en 2003, lui-même suivi d'une préquelle en 2006, et d'un nouveau *remake* en 2013.
- [17] Jean-Baptiste Thoret, Une expérience du chaos : Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper, Dreamland, Paris, 2000, p. 121.
- [18] « Les éléments constants, permanents du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies [...] Les situations, les personnages ou les modalités d'action varient : les fonctions restent, quant à elles, identiques [...] un personnage peut remplir plusieurs fonctions, et une fonction peut être remplie par plusieurs personnages », in J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p. 91-92. Pour une discussion sur l'application du schéma de Vladimir Propp au cinéma, voir Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California press, 1975.
- [19] Le film de De Palma, qui reprend fidèlement la trame du roman de King, connut un succès retentissant à sa sortie en 1976. Il donna lieu à une suite (*The Rage : Carrie 2*, Katt Shea, 1999), à un *remake* télévisuel réalisé par David Carson en 2002, et même à une comédie musicale à Broadway en 1988.
- [20] Vera Dika, *op. cit.*, pp. 86-87. Nous traduisons.
- [21] Il est important de souligner que *Carrie* n'est pas le seul exemple de film des années 1970 mettant en scène une figure de victime « marginale », bouc émissaire de ses camarades ou de ses supérieurs, et qui se venge de ces derniers. Citons, avant *Carrie*, *Willard* (Daniel Mann, 1971), *Stanley* (William Greffe, 1972), *Horror High* (Larry Stouffer, 1974), *Phantom of the Paradise* (Brian De Palma, 1974) et *Massacre at Central High* (René Daalder, 1976). Après *Carrie*, on peut citer *Fade to Black* (Vernon Zimmerman, 1980), *Christmas Evil* (Lewis Jackson, 1980), *The Pit* (Lew Lehman, 1981), l'adaptation de Stephen King *Christine* (John Carpenter, 1983), *Silent Night, Deadly Night* (Charles E. Sellier, 1984) ou, sur un versant plus burlesque, *Revenge of the Nerds* (Jeff Kaney, 1984), *Funland* (Michael Simpson, 1987) *The Toxic Avenger* (Michael Herz, 1984), ou encore *The Garbage Pail Kids Movie* (Rod Aamteau, 1987).

- [22] Clover trouve des préfigurations de cette figure dans *Psycho* (le personnage de Lila Crane, qui enquête sur la disparition de sa sœur), mais argue que le modèle « achevé » de la *Final Girl*, qui sera ensuite décliné dans des films, est Sally (Clover, *op. cit.*, p. 36).
- [23] *Carrie* peut d'ailleurs être appréhendé comme une réponse formelle à *The Texas Chain Saw Massacre*, De Palma reprenant certains cadrages du film de Hooper (notamment des plans serrés en plongée ou contre-plongée très accentuées et de très gros plans sur les yeux révoltés de la protagoniste) pour traduire l'impuissance de la victime.
- [24] « Mais qu'est-ce qui, au fond, horrifie ici ? Si ce qui fait peur est la « libération des femmes », est-ce que Carrie est le monstre ? Et si c'est le cas, qui est la victime, et qui est le héros ? La réponse semble être que Carrie est les deux à la fois. A travers le film, elle est la victime de camarades de classe et d'une mère monstrueux, mais quand, à la fin, elle se venge, elle devient elle-même une sorte d'héroïne monstrueuse – héroïne dans le sens où elle se dresse contre les forces de la monstruosité, monstrueuse dans le sens où elle est elle-même devenue excessive, démoniaque. » (Carol Clover, *op. cit.*, p. 4) Nous traduisons.
- [25] Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Blackwell, 1989, p. 199. Nous traduisons.
- [26] Adam Smith, « *Halloween* », *Empire*, « The Greatest Horror Movies Ever » (Hors série), Londres, Seventh Flour, 1990, p. 80. Nous traduisons.
- [27] Eric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 131.
- [28] Kim Newman, *op. cit.*, p. 146. Nous traduisons.
- [29] John McCarty, *Movie Psychos and Madmen, Film Psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter*, New York, Citadel Press Book, 1993, p. 165. Nous traduisons.
- [30] Nous faisons référence ici à l'identification secondaire, avec le personnage, et non à l'identification primaire à la caméra. Sur cette distinction, voir Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire* [1977], Paris, Christian Bourgois, 2002.
- [31] Rick Altman, *Film/Genre*, London, BFI Publishing, 1999.
- [32] L'exemple paradigmatique de notre propos est la série *Friday the 13th* et particulièrement les derniers épisodes, dans lesquels la violence de Jason semble totalement arbitraire, sans relation avec sa vengeance initiale. Enfant difforme victime de l'irresponsabilité d'adolescents immatures, Jason perd au fil du temps toute caractéristique victimaire pour devenir une monstrueuse machine à tuer, une créature surnaturelle (il meurt à la fin de chaque épisode pour être ressuscité au début du suivant) aux pouvoirs quasi-illimités.

Le *slasher* constitue de ce point de vue une forme mythique au sens où l'entend René Girard, c'est-à-dire un récit masquant le lynchage d'un bouc émissaire en transformant une victime innocente en monstre (voir Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1972). Le comble du processus de mythification transformant ce dernier en monstre est atteint avec la série des « Freddy », où la victime est coupable (Freddy est présenté comme un tueur d'enfants) avant même d'être lynchée. À l'inverse de *Terror Train* ou de *The Burning*, qui consacrent une séquence (le prologue) à la représentation de cette violence collective, *A Nightmare on Elm Street* ne met pas en scène le lynchage de Freddy. L'événement qui mène Krueger à se venger est seulement verbalisé par la mère de Nancy (Heather Langenkamp), la *Final Girl*, poussée par sa fille à révéler les origines du croquemitaine aux griffes d'acier. Véritable scène primitive du genre, la victimisation du bouc émissaire est ici entièrement escamotée du récit.

[33] On peut d'ailleurs lire le port (fréquent) du déguisement et la nécessité pour le tueur d'avoir recours à des armes phalliques pour assurer sa vengeance comme une forme de palliatif ou de prothèse à une masculinité « défaillante », ce qui signale bien que 1) le tueur n'est pas, à la base, une incarnation hyper-masculine 2) que la masculinité n'est pas une donnée ontologique mais bien un « bricolage » de codes esthétiques, de symboles, d'emblèmes, qui peuvent se greffer sur un corps (À ce sujet, voir notre article « *Massacres and Masquerades: the Killer's Costume in the American Slasher Film and the Cultural Myth of the Foolkiller* », *Fashion and Horror* (Gudrún D Whitehead, Julia Petrov, Bloomsbury (éd.), à paraître en 2017).

[34] Voir R.G. Thomson, *op. cit.*

[35] La série des « Freddy » comprend *A Nightmare on Elm Street*, *A Nightmare on Elm Street 2 : Freddy's Revenge* (Jack Sholder, 1985), *A Nightmare on Elm Street 3 : Dream Warriors* (Chuck Russel, 1987), *A Nightmare on Elm Street 4 : The Dream Master* (Renny Harlin, 1988), *A Nightmare on Elm Street 5 : The Dream Child* (Stephen Hopkins, 1989), *Freddy's Dead : The Final Nightmare* (Rachel Talalay, 1991), *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, 1994). En 2003, Ronny Yu réalise le « crossover » *Freddy vs. Jason*. New Line produit un remake du premier film en 2010 (Samuel Bayer).

[36] Ian Conrich, « La série des *Vendredi 13* et la fonction culturelle d'un Grand-Guignol moderne », *Cauchemars américains, Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, éd. Cefal, Liège, p. 110. Après 1986, le *mythos* de la victime persécutée qui se venge est encore mobilisé dans quelques films comme *Killer Party* (William Fruet, 1986), la première histoire du film à sketch *Screamtime* (Michael Armstrong, 1986) ou

- encore *Pledge Night* (Paul Ziller, 1988), mais, à l'instar de la série des Freddy qui évolue vers le Grand-Guignol, ces films relèvent autant du genre comique que du film d'horreur. Depuis le milieu des années 1990 on assiste à une résurgence régulière de cette formule avec des films comme *Valentine* (Jamie Blanks, 2001), *Tamara* (Jeremy Haft, 2005), *Drive Thru* (Brendan Cowles, 2007), *Truth or Die* (Robert Heath, 2007), *Stitches* (Conor McMahon, 2012), ainsi que l'épisode de la série *Masters of Horror*, *We All Scream for Ice Cream* (Tom Holland, 2007). Cette résurgence est probablement à interpréter à la lumière du massacre de Columbine, dans lequel deux adolescents objets de harcèlement ont mis en application le script culturel préfiguré par ces films (et, à l'origine, par Edgar Poe dans sa nouvelle *Hop-Frog*).
- [37] Pour des développements sur la circulation de la figure du croquemitaine dans *Halloween*, voir notre article « Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démythification d'*Halloween* », *CinémAction. Les Cinémas de l'horreur*, Anne-Marie Paquet-Deyris (éd.), Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010.
- [38] Myers vient notamment à la rescousse de Tommy lorsque ce dernier se fait persécuter par des camarades à la sortie de l'école. Montant dans une voiture de police, il veille ensuite à ce que l'enfant rentre chez lui sans problèmes. A ce titre, il est possible de percevoir Myers comme une figure conjurée par l'inconscient de l'enfant pour punir les *bullies*, à l'instar de Cropsy dans *The Burning*. Cette lecture est d'autant plus légitime que Carpenter intègre un intertexte avec *Forbidden Planet* (Fred Mc Wilcox, 1957). Dans ce classique de la science fiction, regardé par Tommy à la télévision, l'entité monstrueuse est une figure protectrice conjurée par l'esprit d'un père désirant protéger sa fille.
- [39] Cette fonction de protecteur permet de comprendre pourquoi Laurie, figure maternante et protectrice, est la dernière à subir la violence du tueur. A un certain niveau, Laurie apparaît pour Michael comme la « bonne » sœur qui remplace la « mauvaise » sœur qu'il a tuée. Le tueur et la *Final Girl*, qui sont liés par leur ambiguïté genrée, partagent ainsi également la fonction sociale de protection des plus vulnérables.
- [40] Le mythe de la Frontière repose sur l'idée que les valeurs idéologiques et le caractère exceptionnel du développement socio-économique américain proviennent du contact régénérateur avec une nature sauvage et d'une guerre purificatrice contre un ennemi racial (Amérindiens, Noirs, Mexicains...). Voir Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman, University of Oklahoma, 1973.
- [41] Le lecteur curieux trouvera des amorces de réponse dans nos articles « La violence du slasher film », op. cit., « Massacres and

Masquerades: the Killer's Costume in the American Slasher Film and the Cultural Myth of the Foolkiller », op. cit., et « Vulnérabilité et intronisation carnavalesque dans le film d'horreur américain des années 1970-80 », Revue Leaves (Université de Bordeaux), n°3 consacré à la figuration de la vulnérabilité (<http://climas.u-bordeaux3.fr/leaves>) (À paraître).

Obsolescence de genres classiques et émergence de nouveaux genres populaires en contexte de « participatory culture » ?

Sylvie Périneau-Lorenzo

Université de Limoges

La fécondité se reconnaît par la progéniture, et non par les honneurs.

Alexandre Grothendieck (*Le Monde*, 4 mai 1988).

Même si certains des genres dits « classiques » de l'audiovisuel se trouvent représentés sur les plates-formes des pures players ou les sites de fans, à travers des courts-métrages ou des clips par exemple, la production sur Internet génère ses propres codes. Faut-il penser que c'est un mouvement d'obsolescence naturel, à l'instar d'une décadence des formes qui, hormis dans la brièveté, ne rencontreraient plus guère de demande ? Faut-il comprendre que nous sommes complètement entrés dans le nouveau paradigme de « *participatory culture* [1] » ?

Pour autant, la notion de genre est si productive qu'il semble difficile de la biffer cavalièrement. Cet article sera plutôt l'occasion de faire un point sur les genres classiques et les formes conventionnelles (*interview*, reportage, portrait, *etc.*) plébiscitées par les plates-formes d'usagers (*YouTube* et *Dailymotion* essentiellement [2]) et souvent héritées des pratiques télévisuelles ou vidéo. Au-delà, le propos est de se demander si le genre est la notion adéquate pour comprendre la généricité et s'il ne faudrait pas adapter notre niveau d'observation soit par un agrandissement soit par un amenuisement d'échelle. Ainsi, le ton volontiers parodique de nombre de productions semble porter suffisamment de conditions de généricité pour s'étendre parmi les producteurs, être identifié et apprécié des spectateurs. La notion de *registre* telle que développée par P. Achard (1993 et 1995) peut venir suppléer aux limites de rentabilité que semble atteindre celle de genre, paradoxalement plus restreinte.

L'immense terrain d'observation de la production audiovisuelle participative permet de dégager un corpus de référence constitué par toutes les productions audiovisuelles mises

en ligne sur *YouTube* et renvoyant à *Games of Thrones* (*GoT* [3]). Il englobe donc des productions de fans, fictionnelles et non fictionnelles : les premières mettent en jeu « *a process whereby communities of like-minded individuals produce and share their own artistic products linked to a particular source narrative* [4] » tandis que le reste des productions n'est pas destiné à être artistique au sens large ni même à se présenter sous une forme fictionnelle. L'œuvre référente, *Game of Thrones*, permet de construire un *fandom*, entendu comme l'univers de référence pour le fan individuellement et collectivement.

Le corpus de référence est alors réduit pour dégager *in fine* deux corpus de travail qui serviront tous deux à interroger dans quelle mesure les genres peuvent être dictés par les œuvres ou leur échappent pour entrer dans la logique plus large du site lui-même et de la culture participative sur Internet. Le premier corpus de travail prend en compte les vidéos postées sur la fin de la saison 5 et le début de la saison 6 de *GoT*. Le second corpus de travail s'appuie sur des formes repérées comme potentiellement natives des *pure players* (Périneau-Lorenzo et de Possel Deydier, 2016 [5]) : les *crack video* et les *reactions* [6] auxquels viennent s'ajouter les *mèmes*. S'agit-il de nouveaux genres discursifs (Beacco, 2004) audiovisuels ? de patrons narratifs ? ou de tout autre forme de normativité plus lâche, comme une phrase qui se répèterait à l'envi ?

1. Production participative prolifique autour et à partir de *Game of Thrones* sur *YouTube*

D'emblée, la production associée à *Game of Thrones* (*GoT*) frappe par son ampleur. Dans la mesure où l'on s'intéresse à la culture participative, sont volontairement écartés du corpus toutes les vidéos officielles émanant d'HBO et *YouTube* est plutôt exploité en tant que « *a « bottom-up » platform for vernacular creativity* [7] ». Lorsque l'on sonde le site *YouTube* [8], le mot-clé du titre livre l'approximation de 2 670 000 résultats [9] et se réduit – toutes proportions gardées – à 918 000 si l'on y adjoint la spécification « *tv series* », à 760 000 si l'on restreint la recherche avec le terme « *TV Show* », à 569 000 résultats si l'on restreint la recherche à « *series* » ou bien à 257 000 si l'on choisit l'occurrence

« *tv program* ». Logiquement, la forte généralité de la requête entraîne une massivité dans la réponse.

Mais, même lorsque l'on sort d'une approche thématique pour affiner la recherche sous un angle plus rhématique, la requête « *Game of thrones fan* » affiche le score de 483 000 résultats et se maintient même à 142 000 lorsque l'on précise « *fan made* », par exemple.

Pour aller vers un genre très prolifique, le tutoriel, on n'obtient pas moins de 411 000 résultats [10] dont la gamme est d'une large variété. Cela va des conseils de beauté (coiffure, maquillage, ongles, nouage de foulard [11], *etc.*) à la musique (le thème de *GoT* étant proposé à la guitare, au piano, au violon, à la flûte indienne, au violoncelle [12], *etc.*), au dessin (un dessin assisté par ordinateur et consacré à concevoir une tête de marcheur blanc [13] ; une explication de ce que peut être le « *character design* » à partir de l'exemple du jeune roi Joffrey [14]) en passant par la cuisine (avec une forte prédilection pour les gâteaux [15]) et les réalisations ludico-créatives variées à base de modelage (confection d'un trône, d'un œuf de dragon [16], *etc.*), de gravure (gravure sur verre de l'emblème des Stark [17]) ou plus simplement de typographie (titre à la manière de ceux des bandes annonces [18]).

En bref, la production et la culture participatives se donnent comme autant de produits dérivés, gravitant autour de l'œuvre de référence. Ils ne suivent pas des critères de qualité de contenus mais dépendent, comme l'ensemble des vidéos de *YouTube*, de critères de popularité, de nouveauté ou de recommandation ou même de « tendance [19] » imposés par le système éditorial et technique du site. La particularité des contenus participatifs est qu'ils sont conçus, animés et parfois également consommés par les mêmes personnes ou du moins par des internautes assez semblables, ce qui renforce la dimension communautaire des pairs. Nous sommes donc bien dans la définition telle que donnée par Henry Jenkins [20] : « *fans and other consumers are invited to actively participate in the creation and circulation of new content* ».

2. Temporalités et patrons génériques privilégiés ?

Même si nous pouvons souscrire à l'affirmation de Henry Jenkins (*op. cit.*, 1992, p. 285) pour qui « force est de constater que

ces dites alternatives se calquent néanmoins sur la programmation télévisuelle quant au moment de leur mise en ligne [21] et qu'elles héritent également de spécificités télévisuelles. D'ailleurs, *You Tube* avec ses chaînes se rapproche de l'institution télévisuelle et en duplique la logique de fidélisation à travers la fonctionnalité de l'abonnement, qui se retrouve évidemment pour chaque contenu mais également en page d'accueil pour la section des « Émissions télévisées », notamment.

2.1. Coefficients temporels d'attraction

Lorsque l'on consulte les vidéos mises en ligne à propos de la séquence finale de la saison 5 de *GoT* [22], par exemple, on constate soit qu'elles remontent à juin 2015 [23], c'est-à-dire exactement au moment où s'est achevée la saison, soit qu'elles datent du mois d'avril 2016, c'est-à-dire du lancement de la saison 6. Précisons que l'épisode y fait mourir assassiné Jon Snow, fils illégitime issu de la lignée des Stark et potentiel candidat au statut de « Roi du Nord », sous les coups de couteaux de ses frères d'armes. Or, ces meurtriers sont tous issus de la Garde de Nuit commandée par Jon Snow et chargée de surveiller le Mur, ultime rempart entre les Humains et les Autres, des morts-vivants venus du froid. Avec la mort de Jon Snow, la menace grandit donc de ce côté.

Les contenus des vidéos sont de même conditionnés par des coordonnées temporelles. Orientés tout d'abord par la simultanéité, les productions traitent très massivement des réactions [24] engendrées par l'issue de l'épisode ; aussi ce format des réactions fera-t-il l'objet d'un développement plus spécifique dans la suite de l'article, d'autant que sa fixation semble s'être réalisée dans le contexte de la culture participative digitale.

Dans la logique de la protestation engendrée par cette mort, on trouve d'autres contenus, plus marginaux et qui mettent en œuvre une créativité plus poussée. Ce sont les réécritures de l'épisode 10 par une fin alternative [25]. Du côté des fins sérieuses, soit elles ressuscitent le personnage et lui font tuer celui qui lui porte le dernier coup de couteau ou lui font retrouver un oncle porté disparu, Benjen, désamorçant ainsi le traquenard mortel ; soit elles amplifient le pathétique de la fin en intercalant des scènes remémorées par un Jon Snow agonisant. Apparaissent également des hommages (« *tribute* [26] ») au personnage dont l'un qui se

termine par l'image de la sorcière Mélisandre, capable de ressusciter les morts. Que ce soient les réécritures de la fin ou l'hommage, ils témoignent d'une dynamique créative des fans qui engagent ainsi un dialogue, histoire pour histoire, fin pour fin avec une œuvre qui existe vraiment dans sa capacité à nourrir l'imaginaire et les passions. Henry Jenkins (*op. cit.*, 2006, p. 258) voit même dans le développement du *fandom* l'expression d'un mouvement de libération et d'exutoire : « *Fandom [...] is born of a balance between fascination and frustration : if media content didn't fascinate us, there would be no desire to engage with it ; but if it didn't frustrate us on some level, there would be no drive to rewrite or remake it* ». À cet égard, la vidéo d'un internaute [27] ajoutant sur le plan fixe d'un Jon Snow progressivement baigné de sang le texte « *Kill the Boy and Let the Man be Born* » montre bien tout l'espoir symboliquement investi dans un simple épisode de série.

Par ailleurs, émergent des contenus récurrents aux épisodes et aux saisons de *GoT* : ce sont les résumés (« *recap* [28] ») qui constituent un assez grand nombre de contenus postés, que ce soit juste après l'épisode ou juste avant la nouvelle saison [29]. Bien souvent, ils glissent déjà des hypothèses sur la future saison et ses développements narratifs. Justement, c'est sur cet axe du bilan et de l'anticipation, deux autres coordonnées temporelles importantes, que se développent des contenus plus analytiques qui mêlent interprétations, évaluations et hypothèses. C'est à la fin de la saison cinq que se massent les interprétations et hypothèses, beaucoup plus qu'à l'orée de la saison six. Inversement, les résumés de la saison 5 sont bien présents au début de la saison 6, assumant cette fonction de récapitulation nécessaire à la *mise en mémoire* [30] pour une série longue. Ces explications, clairement annoncées par les titres [31] ou non annoncées [32], ces divers modes de commentaires (« *review* ») aux intitulés divers tels que « *Best Moments* [33] », « *Best Scenes* », ou plus clairement encore quant à l'activité interprétative, « *Analyse saison 5 et hypothèses sur la saison 6* [34] » regroupent le troisième type de contenu le plus répandu. Sitôt la saison finie, ces vidéos proposent, par des interprétations, de se projeter dans le devenir de la série, à partir d'indices issus des saisons antérieures, autour de théories existantes dans la communauté ou en prenant appui sur des prophéties existantes dans le roman de G. R. R. Martin. Ainsi, dès le 21 juin 2015, un internaute [35] particulièrement versé dans la formule des « *Théories sur ...* » postait une vidéo

particulièrement bien médiatisée par l'indexation [36] et qui enregistre une somme de 375 868 vues et très peu de commentaires réprobateurs.

Pour leur part, les programmes télévisuels [37] incitent à une immédiateté et à une simultanéité de la réception et de la production, la seconde étant présentée comme une forme augmentée, épanouie de la première. Cette coordonnée temporelle qui développe à l'excès le temps présent ne surprend guère en contexte médiatique, qui plus est pour une série à vocation d'audience mondiale et de diffusion synchronisée – notamment en France –, depuis la saison 5. Ainsi, la chaîne OCS a-t-elle développé dès avril 2014 une application [38] dont la bande-annonce interpelle ainsi les téléspectateurs : « faites plus que regarder l'aventure, participez à l'aventure avec la communauté de fans ». Donnée pour une interaction entre fans et une augmentation de l'expérience, c'est un moyen pour la chaîne et pour l'opérateur de téléphonie Orange de tracer les fans et abonnés dont ils peuvent se servir comme prescripteurs. Cette application conduit à des connections et à une fréquentation mais sans produire de contenus, ce qui évidemment serait plus complexe à gérer. Pour autant, dans le sillage du direct télévisuel, apparaissent sur *YouTube* des contenus qui rivalisent de vitesse dans la mise en ligne [39]. L'attraction pour une conversation généralisée autour de *GoT* est donc bien aimantée par la diffusion source.

2.2. Relater : statut englobant du reportage ?

C'est à travers un genre de reportage au sens large que s'exprimerait peut-être le mieux à quoi sert le *fandom*, c'est-à-dire à être actif « *as an interpretive community* » (Jenkins 1992 : 2). Il faut entendre par « reportage » la pratique qui consiste à « raconter ce qui a été vu et compris ; trouver les mots pour le dire et faire sentir, voir, entendre [40] ». En tant que « travail de la restitution [41] », le reportage fait dépendre de son écriture d'une part et de son lecteur d'autre part la possibilité de faire exister le terrain comme expérience partageable et porteuse de témoignage. Ce terrain est évidemment l'expérience vécue puis relatée de la série et celle également des livres sur lesquels s'appuient souvent les *YouTubers* lorsqu'ils croisent les propositions narratives. La norme du reportage des amateurs de *GoT*, ne diffère pas tellement d'un

credo de reportage classique attaché aux faits, aux recoupements des informations et aux témoignages par des sources proches du sujet. Par ailleurs, l'activité de production des fans se légitime du point de vue d'une « *competency and shared knowledge* » (Jenkins, *op. cit.*, 1992, p. 243) dans la mesure où elle peut apporter, en images et en discours, un éclairage sur des faits, des personnages ou des propos de saisons antérieures. Mais les reportages peuvent tout autant prendre l'allure de « récits de vie », jouant fortement sur l'émotion authentique de témoins directs qui se mettent eux-mêmes en scène.

Henry Jenkins (*op. cit.*, 1992, p. 285) relève que « *the nature of fan creation challenges the media industry's claims to hold copyrights on popular narratives* ». Mais il semble que cela va plus loin : la compétition s'instaure autour des livres mêmes de G. R. R. Martin et des choix scénaristiques des *showrunners*. Ainsi, un *YouTuber* met clairement en doute l'opportunité de rendre le personnage de Sansa Stark enceinte de son bourreau de mari, Ramsay Bolton [42]. Plus même, on pourrait dire que dans certains cas, la minutie des comparaisons relèverait d'une véritable démarche d'enquête [43] pour déterminer les probabilités de ce qui arrivera.

L'on ne peut que souscrire à la conclusion suivante de Henry Jenkins (*op. cit.*, 1992, p. 284) : « fan viewers watch television texts with close and undivided attention, with a mixture of emotional proximity and critical distance ». Pour autant, il serait utile de rentrer un peu plus dans les rôles sous lesquels les *YouTubers* s'improvisent ou s'installent, tour à tour contribuant chacun à attester, à relater et à documenter la vitalité culturelle de GoT par ses prolongements transmédiatiques : chroniqueurs, commentateurs, témoins, simples spectateurs, exégètes, etc.

2.3. Contours d'une genericité participative

Le préalable à l'existence d'une culture, puis d'une genericité participative [44], est que ne cesse pas le mouvement de sa circulation. Tel est le sens d'un commentaire que fait un internaute, Babe, à propos d'une vidéo : « *you have to put game of thrones in your tags title or description... you know I think a lot of people would have seen this video if you did* ». Effectivement, la dite vidéo n'enregistre que 8596 vues alors qu'elle conjugue deux atouts médiatiques, parler d'un sujet brûlant et le faire sur le ton du coup

de gueule. Pour autant, cette vidéo apparaît dans une compilation [45] et peut tout à fait avoir été vue en tant qu'extrait 262 826 fois.

Les *YouTubers* seraient, d'après ce que propose Gallarino (2013, p. 2), des « bricoleurs de sens, ils envahissent les béances narratives laissées par les producteurs de contenus officiels pour prolonger, compléter, augmenter, revisiter leurs « textes » d'affection, prenant le pouvoir en écrivant dans les « marges » ». Or, lorsque l'on sonde les quinze ou vingt premières pages de contenu, ce qui frappe c'est la masse d'extraits que les internautes proposent et relaient, soit juste après l'épisode concerné, soit à la fin d'une saison. Sur la saison 5, par exemple, revient assez souvent, outre la mort de Jon Snow, la bataille de la Garde de nuit contre les marcheurs blancs ou la bataille d'où s'échappe une autre prétendante au Trône de fer, Daenerys Targaryen, grâce à l'intervention de son dragon géant. Même si effectivement, les extraits désignent ce que les *YouTubers* veulent plébisciter, force est de constater que l'acte créatif est assez mince, puisque réduit à deux dimensions : la sélection et la publication. S'il est aisé de différencier les contenus proposés par la chaîne HBO de ceux relayés par les amateurs, la présence d'acteurs institutionnels reste forte et brouille les finalités de la plate-forme.

Idéalement formés, ces extraits sont souvent brefs, entre cinquante secondes à l'instar d'une durée de teaser et un peu plus de trois minutes ; ils sont donc vus aisément et circulent avec facilité. D'autres extraits, plus longs, exigent d'être sectionnés en deux ou trois parties, ce qui ne garantit pas au YouTuber qu'ils soient tous vus ni même avec autant de succès [46]. La brièveté semble être une propriété intéressante, notamment lorsqu'il s'agit de réunir les conditions pour être repris intégralement ou pour figurer dans une compilation [47].

2.4. Formats de genres, natifs d'un Internet participatif ?

Dans l'optique de comprendre un peu mieux comment les *YouTubers* contribuent à façonner une véritable culture participative, qui ne se borne pas à redupliquer des contenus institutionnels canoniques (*interviews*, bandes-annonces, extraits, notamment) il faut se pencher sur ces genres ou plus exactement sur ces formats de genre qui seraient natifs d'un contexte numérique. Par « format de genre », l'on signifie un ensemble de « normes de constitution spécifiques au plan d'expression [48] »

ou système de règles délimitant « un patron, un modèle à décalquer, un prototype, une macro [49] ». Dans tous les cas, « le *format* s’appréhende comme une entité autonome et bornée, à la différence d’une séquence, qui peut être considérée comme un élément non autonome composant une entité [50] ». Trois semblent identifiables : les « mêmes [51] », les « crack vidéos » et les « réactions ». L’hypothèse qu’ils soient natifs d’Internet ne sera pas étayée ici mais il nous semble que le codage numérique plutôt que la nature analogique des contenus publiés ici entre pour beaucoup, sinon dans les conditions de leur existence, du moins dans celles de leur propagation. Aucun format n’est particulièrement rattaché à *GoT* ni ne serait né avec lui.

Les « mêmes » ou *répliqueurs* sont des duplications d’un dispositif icono-textuel. Le terme a été forgé par Richard Dawkins [52] pour transposer dans le domaine culturel un phénomène analogue à celui que l’on trouve dans le domaine biologique à propos des gènes. Sur la base d’un contexte culturel propice et par transmission sociale, une idée prend forme et se stabilise en tant que modèle duplicateur. Par extension, Zoë Shacklock (2015, p. 273) [53] indique que le même tend à s’appliquer à l’action de communication par duplication en soi : « *Inside fan cultures, however, “meme” tends to be used as shorthand to refer to a particular artifact which has a tendency to “go viral” – the image macro, in which images are edited with humorous captions* ». Le mécanisme du même est rôdé puisqu’il « *follows a simple but strict blueprint : a still image with two superimposed text lines — one at the top of the image which tends to be descriptive, and the punch line at the bottom* [54] ».

Sur *YouTube*, les mêmes associés à *GoT* semblent assez répandus puisqu’ils récoltent 54 700 résultats. À titre de comparaison, ceux que l’on trouve pour *The Walking Dead* vont jusqu’à 60 700 résultats et le plus ancien est attesté il y a trois ans de cela.

Le support est effectivement une image fixe – plus rarement deux images l’une au-dessus de l’autre – avec des inscriptions, le plus souvent deux inscriptions qui produisent une dynamique, le plus souvent contradictoire et décalée puisqu’elles se complètent et se répondent. Ainsi, dans une vidéo [55] qui enchaîne différents mêmes, on aperçoit un Jaime Lannister qui énonce une première phrase « *I don’t always have sex* » et poursuit « *But when I do, it’s incestous* ». Mais une image associée à un légende unique aboutit tout autant à un même. Ainsi, sur l’un deux, on voit Jon Snow

avec la mention en haut à gauche « *But what happens north of the wall stays north of the wall* » : cette fois, l'humour du même est dans la tautologie des propos. Il est dans la détermination propre au même de se dupliquer à l'infini, dans son principe évidemment mais également dans le choix des images et dans la récurrence des portraits de personnages, puisque l'on retrouve tous les protagonistes et même l'auteur des ouvrages insinuant en deux temps « *You're all forgetting the most tragic person that can die before the series ends/ ME [56]* ». Ces mêmes seraient donc des agents de dissémination précieux pour une fiction qu'il faut certes identifier mais avant tout propager : puisque « *the life of a story thus depends on its ability to reproduce itself; by definition, a successful story will always be open to a thousand lives* » (Zoë Shacklock, *op. cit.*, 2015, p. 273). Leur répétitivité intrinsèque a pour conséquence, d'après Zoë Shacklock (*Idem*) qu'« *after seeing one or two examples of a meme, the audience stops looking at the image, and starts looking through it* »

Le second format natif d'Internet et représentatif de la culture participative correspond aux « *crack* vidéo ». Aussi abrégé en « *crack vid* », avec la variante « *crack* », il totalise pour *GoT* 232 000 résultats pour 231 000 pour *The Walking Dead*, ce qui atteste d'une certaine fortune. Parce que l'on reconnaît là les prolongements d'une pratique spectatorielle comme d'un type d'émissions ou de séquence attestées dans un contexte télévisuel, l'on propose de nommer ce format *zapping*. De même que les émissions ou pratiques télévisuelles éponymes, les *crack* vidéos offrent un montage d'extraits volontairement discontinu, tel qu'aurait pu le produire un changement de chaîne ou des incidents techniques (d'où le recours aux mires, écrans noirs et les perturbations d'affichage). De même, la sélection des extraits repose sur leur caractère remarquable que ce soit par l'insolite des faits ou le spectaculaire des émotions, et répond à des conditions de représentativité quant à ce qui se serait passé en rapport avec le média (de même que la télévision parle ainsi d'elle-même, se définit et se valorise) ou avec un fait (le *zapping* est alors une chambre d'échos divers et désorganisés mais non sans effets de saillance). Les procédés employés dans les *crack* vidéos varient quant aux opérations : des suppressions de parties d'images ou de voix ; des additions de textes, de sources visuelles (allant du recours à des extraits autres que ceux de la série à des incrustations de vignettes ou d'icônes, voire même à des interventions du YouTuber [57] en direct) ; des substitutions de musiques ou de

voix ; des interruptions brutales, des accélérations, *etc.* Ils ont cependant majoritairement un registre qui oscille entre l'humoristique et le parodique. Ainsi, le personnage de Daenaerys visitant ses dragons se trouve-t-il projeté dans le contexte générique du film d'horreur [58] grâce à l'addition d'une voix *off* au timbre grave et qui l'accueille avec un « *welcome to the mad house* ». Dans une autre vidéo, des extraits de publicité pour une crème anti-âge viennent ridiculiser la redoutable sorcière Mélisandre, qui sitôt son collier ôté reprend les traits d'une hideuse vieille. Cette inventivité formelle, la possibilité de démonter et de recomposer les épisodes à tous les niveaux, jointes à l'absence de censure face aux personnages et des faits (les événements légers sont traités avec tout autant de dérision que les morts ou les scènes de torture) fait certainement des *crack* vidéos l'un des formats les plus jubilatoires pour les vidéastes amateurs.

Les « réaction(s) » sont le troisième format et elles donnent lieu à 523 000 résultats en association avec *GoT*, tandis que la même requête portant sur *The Walking Dead* s'élève à 538 000 résultats. Au plus loin que l'on puisse remonter apparemment, l'on trouve une vidéo [59] qui correspond à ce format mais sans que le mot de « réaction » n'apparaisse. La première occurrence de « réactions » filmées de spectateurs regardant *GoT* date de trois ans et renvoie à l'épisode des noces sanglantes qui clôt la saison 3. Ce format correspond à ce qu'on propose d'appeler le *direct* : « Il vise à saisir l'acte spectaculaire dans son cours de réalisation (et dans ses suites immédiates) et à mettre en évidence le caractère lui-même spectaculaire de cet acte, filmé par une caméra de surveillance privée [60] ». À ce dispositif de filmage le plus courant, il faut ajouter les webcams des ordinateurs et potentiellement aussi les téléphones portables, c'est-à-dire tout moyen technique qui puisse faire office de caméra intime des spectateurs. Parmi les extraits susceptibles d'alimenter un *direct*, se rangent les événements décisifs quant à la narration et porteurs d'un capital émotionnel élevé. Il n'est donc pas étonnant qu'y figurent : un massacre collectif anéantissant quasiment toute une famille (les noces sanglantes des Stark) ; un combat violent et à mains nues à l'issue duquel une tête est littéralement réduite en bouillie (le duel entre la Vipère et la Montagne) ; une crémation d'une petite fille en offrande au dieu de la sorcière Mélisandre (le sacrifice de Shireen) ; l'explication tragique du destin d'un personnage (Hodor dont le nom provient de la déformation de

l'expression « Hold the Door ») ; ou l'assassinat par ses frères d'armes de Jon Snow, fils illégitime de Ned Stark et potentiel candidat au statut de « Roi du Nord ». Les réactions de spectateurs à ces passages sont choisies pour l'intensité et la spectacularité de leurs manifestations : des sursauts et sauts du corps [61] jusqu'à en tomber à genoux, de la surprise voire de la sidération, des pleurs plus ou moins copieux [62], des protestations, de l'incrédulité persistante, des plaintes et des prises à parti des personnages de la fiction, voire des scénaristes de la série qui se font copieusement insulter [63].

Au-delà du caractère spectaculaire mis en scène et même attendu par un dispositif d'auto-filmage consenti ou piégé [64], l'extériorisation des réactions rejoint les premières émotions des spectateurs du muet. C'est une preuve que la « *participatory culture* » (Jenkins, 1992) porte bien son nom compte tenu des phénomènes d'identification et d'empathie émotionnelle observable à longueur de ces directs. Mais c'est aussi un indice probant pour comprendre que les ressorts spectatoriels continuent de fonctionner sur deux ingrédients simples : une histoire et des personnages. D'abord diffusées isolées, ces réactions en direct finissent par être montées en boucle et par intégrer une compilation [65], de longueur variable qui les met les unes à la suite des autres. L'on trouve aussi des « *mash-up* [66] » de ces réactions. Littéralement, c'est un collage qui dispose en simultanéité les différentes réactions, sur un écran au maximum du *split screen*, avec le contenu source au centre, permettant ainsi de maximiser les vues tout en conservant à la vidéo une faible durée.

Ces trois formats, sont eux-mêmes porteurs de répétition et de schématisation, et favorisent sûrement la persistance de *GoT* comme récit. Zoé Shacklock signale d'ailleurs que « *transmedia storytelling depends on active fan engagement for the continued survival and propagation of the narrative* [67] » les *Youtubers* ne cessent de montrer que voir une série est une expérience, collective et individuelle (le même), qu'elle s'appuie sur un contexte de délinéarisation et un régime de circulation généralisée des images, sons et séquences (le *zapping*) et que la temporalité de cette expérience est un présent à fort potentiel d'événement (le direct). Par ailleurs, ils manifestent une généralisation forte d'un ton humoristique, contestataire voire parodique, à telle enseigne qu'il faudrait doubler notre analyse de la généricité comme « présence de marques formelles » par celle

d'un « registre » social pour décrire les formations discursives [68] » que traduisent ces vidéos. L'on mettrait mieux en relief que le *Youtubeur* du *zapping* ne contribue décidément pas de la même manière à populariser l'univers de *GoT* que ces autres *Youtubers* qui publient des clips d'hommage [69] sur leurs personnages favoris, à partir de thèmes généraux ou en rejouant la musique.

3. Une invention est-elle possible ?

On ne peut pas évaluer cette culture participative, qui est avant tout une culture populaire, avec les mêmes critères ni le même regard que l'on aurait pour une culture classique. Tout d'abord, par ce terme de « populaire », on entend « *a way of understanding 'the culture of the people' is as authentic, homegrown culture* » (Burgess et Green, *op. cit.*, 2009, p. 12), auquel s'ajoute la mise en valeur logique de l'amateur, quoi que certains des internautes soient ce que l'on peut nommer des « *pro-am* » selon le terme de Charles Leadbeater et Paul Miller [70] (2005). Dès lors, les œuvres ne sont plus seulement des œuvres mais s'étendent tels des univers et les textes ne sont plus uniquement des textes mais, avec les expansions, les greffes et les manifestations discursives et narratives de toutes sortes que leur ajoutent les Youtubers, ils se transforment également en méta-textes. À ce propos, Zoë Shacklock (*op. cit.*, 2015, p. 264) renvoie à Jonathan Gray (2009) qui, selon elle, « *argues that contemporary media texts cannot be analyzed in isolation from their proliferations, which increasingly come to live with and influence the meanings of the texts themselves* ».

Ceci signifie que, outre l'obsolescence probable de genres dans leur forme canonique et précise – le reportage qui tout à la fois se vide de sens et implose tant il est chargé de fonctions –, l'affadissement de leurs fonctions (ainsi, l'interview qui passe définitivement du côté de la promotion et du discours officiel), les productions de fans œuvrent pour bien plus que « *multiplying the text into various versions* » comme le dit James Gray (2009, p. 174). À l'instar de cette double affirmation de Henry Jenkins (1992, *op. cit.*, p. 228), « *fangenerated texts cannot simply be interpreted as the material traces of interpretive acts but need to be understood within their own terms as cultural artifacts* ».

Premièrement, il faut aller au bout de ce qu’implique la culture participative dont l’instauration « *effaces the distinction between reader and writer, opening the program to appropriation by its audience* » (Jenkins, *op. cit.*, 1992, p. 284). Ceci veut dire que les genres, en tant que constructions textuelles socialement déterminées (la chanson de geste, la poésie lettriste, par exemple) que l’on a tant de mal à appréhender autrement que rétrospectivement et dont on continue à utiliser les catégories parfois indépendamment de leur terreau socio-historique, ne permettent pas vraiment d’appréhender des conditions de généricité effective. À l’inverse, réfléchir en termes de formats de genre permet d’entrer dans cette dynamique de la lecture/écriture au sens large. Par ailleurs, il est délicat d’appréhender la culture participative indépendamment de ses finalités, c’est-à-dire du positionnement des différentes instances mises en scène. Jean Burgess et Joshua Green (*op. cit.*, 2009, p. 103) en distinguent deux : l’une faite de « *playful subversion with no purpose but exhibiting the awesome speed and creativity of ‘viral’ web culture* » et qui représente pour le coup une véritable alternative culturelle et l’autre, « *a cultural public sphere where conversations, self mediated representation, and encounters with difference [...] can occur on popular terms, and yet with noticeably less dynamism and independence from official public culture than ‘viral’ culture exhibits* » (*idem*). Pour réellement appréhender la culture participative de *YouTube* comme une écologie, traversé par ces deux mouvements de fond, il faudrait trouver à combiner deux aspects : l’analyse des vidéos à travers la généricité par formats de genre, toujours évolutifs, et la cartographie de leur circulation, en déterminant comment et pourquoi ces formats sont pris en main, remodelés, plébiscités ou délaissés par les *Youtubers* amateurs de *GoT*.

Notes et références

- [1] Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York and London, Routledge, 1992.
- [2] Afin d’éviter les enjeux cross-médiatiques qui auraient brouillé le sujet et de se focaliser sur les contenus audiovisuels en relation avec la forme sous laquelle *Game of Thrones* existe médiatiquement le plus, c’est-à-dire celle de série télévisée, Dailymotion n’a pas été retenu comme terrain de corpus. En effet, il fait apparaître une concentration très forte de contenus plutôt liés au jeu vidéo éponyme mais surtout, il les met excessivement en avant lors d’une requête générale, sur le simple titre de l’œuvre par exemple, alors que sur

- YouTube* cette visibilité est moindre ou mieux catégorisée. Par ailleurs, *YouTube* est considéré par Jean Burgess et Joshua Green (voir *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, Polity Press, 2009, *Preface*, p. vii) comme « *now part of the mainstream media landscape, and a force to be reckoned with in contemporary popular culture* ».
- [3] Cette abréviation utilisée par convention désigne la série télévisée diffusée par OCS (2013-) et dont les scénaristes sont David Benioff et D. B. Weiss.
- [4] Jes Battis et Susan Johnston (ed.), *Mastering the Game of Thrones, Essay's on Georges R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*, Jefferson, North Caroline, Mc Farland & Company, Inc. Publishers, 2015, p.243.
- [5] Sylvie Péreineau-Lorenzo & Bertrand De Possel-Deydier, « Autour de *Game of Thrones* sur *YouTube* : des médiations amateurs aux éditorialisations de contenus », p. 1-20 À paraître dans Sémir Badir & François Provenzano (dir.), *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Limoges, Lambert Lucas, 2016. Par défaut, les pages originelles seront celles mentionnées.
- [6] Elles se déclinent et s'associent aussi bien à des films de cinéma, à des séries télévisées ou même à des personnages.
- [7] Jean Burgess and Joshua Green, *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, Polity Press, 2009.
- [8] Toutes les requêtes qui suivent ont été formulées en juin 2016. À titre indicatif, la série *The Walking Dead* de Frank Darabont et Robert Kirkman (2010-2017) obtient 6 430 000 résultats mais il est vrai qu'elle entame sa septième saison.
- [9] À comparer *Dailymotion* et *YouTube*, l'on constate un écart assez conséquent avec seulement 50 271 résultats sur *Dailymotion* pour les mêmes requêtes, ces chiffres restant par ailleurs stables [Dernière consultation le 26.06.2016]. Une précaution s'impose évidemment : ces chiffres de « résultats » ne signifient pas qu'il existe un chiffre équivalent d'occurrences effectives pertinentes mais qu'est explorable cette quantité maximum de pistes potentielles. Pour autant, nous n'avons pas cherché à rendre la recherche plus experte en y intégrant des opérateurs logiques par exemple et nous sommes contents d'y ôter les mots vides, en considérant toutefois le titre de la série comme un syntagme figé.
- [10] Avec la requête « *Game of Thrones tutorial* ». Dernière consultation le 26.06.2016.
- [11] Les coiffures et le maquillage des personnages féminins donnent lieu à des listes fournies d'occurrences. *Glam&Gore* reprend ces tutoriels pour les détourner en seconde partie : « *Game of Thrones – Khaleesi / Daenerys Targaryen Makeup Look & Tutorial* », <https://www.youtube.com/watch?v=hSKcOlz-Tzg>. Dernière consultation le 25.06.2016.

- [12] MrGalagomusic, « *Game of Thrones* (Générique) – Tuto piano facile », <https://www.youtube.com/watch?v=jTqZeswbmoE>. Consulté le 25.06.2016, qui renvoie lui-même à un autre internaute, Guitare-Facile.fr, qui a d'ailleurs produit « *Game of Thrones* – Tuto Guitare Accompagnement PART 1 », <https://www.youtube.com/watch?v=ec6pT5lEzww>. Dernière consultation le 25.06.2016.
- [13] *Zbrush Sculpting Tutorial – White Walker from Game of Thrones HD* », <https://www.youtube.com/watch?v=ICYcxG6LYNAèè>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [14] Bobby Chiu, « *King Joffery Game of Thrones tutorial with Stephen Silver* », <https://www.youtube.com/watch?v=BSHXSBIQuU>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [15] *Home Cooking Adventure*, « *Game of Thrones Cake* », <https://www.youtube.com/watch?v=GJwY1ywkSyU>. Dernière consultation le 25.06.2016.
- [16] KlaireredeLysdotcom, « *Tutorial Props: Dragon Egg* », <https://www.youtube.com/watch?v=ndhyHXb655U>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [17] Javier Melendez, « *Glass Engraving for the Beginner – Game of Thrones Beer Mug Tutorial* », <https://www.youtube.com/watch?v=Y7bDpJSEj7I>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [18] VectanProduction2, « [TUTO] CRÉER UN TITRE *GAME OF THRONES* ». Consulté le 25.06.2016.
- [19] Selon le terme consacré de la rubrique éponyme.
- [20] Henry Jenkins, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 290.
- [21] Indépendamment d'ailleurs du fait de regarder la télévision directement ou d'accéder aux programmes par des sites web dédiés ou par des moyens moins légaux. *GoT* passe d'ailleurs pour la série la plus illégalement téléchargée et des phénomènes records s'observent dès 2014, d'après le site Torrentfreak (<https://torrentfreak.com/game-thrones-season-finale-sets-piracy-record-140616/>. Dernière consultation le 26.06.2016) ce qui n'entamerait en rien ni son audience ni sa popularité, au contraire.
- [22] Avec la requête générale « *game of thrones season 5 finale* », on obtient 852 000 résultats. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [23] Il apparaît quelques rare exceptions qui font remonter à 9 ou 11 mois la mise en ligne de contenus, preuve non pas que la teneur de l'épisode avec la mort d'un Jon Snow plébiscité a été conservée inconnue car les rumeurs allaient bon train sur le net, mais que les images de ce *finale* n'ont pas filtré.

- [24] Don Pablo Cruz, « *Game of Thrones Season 5 Finale – BEST REACTIONS – Compilation* S05E10 », <https://www.youtube.com/watch?v=SpRVJXbVYAo>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [25] Ces fins auraient quelques 22 400 résultats.
- [26] Sonyman7, « *Jon Snow Tribute – Spoiler Alert*** Season 5 Finale Game of Thrones* » <https://www.youtube.com/watch?v=IN91wOwM7yI>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [27] Zakarya Abid, « *Game Of Thrones Saison 5 Episode 10 Ending Theme* », <https://www.youtube.com/watch?v=xVZkbUD0Ja8>.
- [28] SourceFedNERD, « *Game of Thrones Season 5 Finale REVIEWED !* », <https://www.youtube.com/watch?v=jMv8tqTSuik>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [29] Pheme, « Résumé complet de la saison 5 de *Game of Thrones* », https://www.youtube.com/results?search_query=game+of+thrones+saison+5. La vidéo, en date du 23 avril 2016, appose en bandeau l'accroche suivante : « La vidéo à absolument voir avant la saison 6 ».
- [30] Cette fonction est typiquement assurée par les bandes-annonces de récapitulation. Sylvie Périneau-Lorenzo, « Sérialités brèves : nouvelle écriture du récit ou nouveau format de genre? », in François Jost (dir.) *Télévision*, n°7, *Repenser le récit avec les séries télévisées*, Paris, CNRS Éditions, p.124.
- [31] *Emergency Awesome*, « *Game Of Thrones Season 5 – White Walker Prophecy Explained* », <https://www.youtube.com/watch?v=7DWa-JQnB20>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [32] *Emergency Awesome*, « *Game Of Thrones Season 5 Episode 10 Finale – TOP 10 WTF* », <https://www.youtube.com/watch?v=Kecyal3ZDoQ>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [33] https://www.youtube.com/watch?v=Q13_XYH6dhM.
- [34] Floxetrox, « #Fr *Game Of Thrones* : Analyse saison 5 et hypothèses sur la saison 6 », <https://www.youtube.com/watch?v=ijN5N9J8vhE>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [35] Didi Chandouidou, « *Game of Thrones SAISON 6 – Théorie JON SNOW* », https://www.youtube.com/watch?v=UVdk_z61Uw0. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [36] Avec la requête « *game of thrones* saison 5 » et le filtre automatique de la « pertinence », elle apparaît en 9^{ème} position sur la première page alors que son titre mentionne uniquement la saison 6. Si l'on filtre par « nombre de vues », elle recule en page trois et disparaît après la page 15 avec le filtre des « avis ».

- [37] La chaîne officielle de *GoT*, OCS, délivre ainsi à chaque diffusion l'injonction d'une activité spectatorielle augmentée par la participation en direct au concert des réactions.
- [38] Raphaële Karayan, « L'application « *Game of Thrones* », première d'une longue série », *L'Express L'Expansion*, Économie High-Tech, publié le 12/05/2014 à 15:36, http://lexpansion.lexpress.fr/high-tech/l-application-game-of-thrones-premiere-d-une-longue-serie_1537908.html. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [39] Notamment les contenus mis en ligne par la chaîne *TheGrandTest*, ce que souligne un internaute avec plaisir qui glisse directement du visionnage de l'épisode à son commentaire.
- [40] Laurent Beccaria et Patrick de Saint Exupéry, « Manifeste XXI. Un autre journalisme est possible », supplément à *XXI*, n°21, Paris, Rollin publications, hiver 2013, p. 17.
- [41] Frédéric Lambert, « Esthésie de la dénonciation. Albert Londres en Terre d'ébène », *Le Temps des médias* 2016/1 (n° 26), p. 82.
- [42] *TheGrandTest* prévoit une « catastrophe scénaristique si la série s'engouffrait dans l'usage à outrance des voyages temporels et des boucles temporelles ... cela risquerait de faire perdre tout le tragique de la série puisque les morts ne seraient plus inévitables ».
- [43] [RedTeamReview](http://www.youtube.com/watch?v=xzgecwhDU5g), « *Game of Thrones Season 6: Top 5 Most Anticipated Moments* », <https://www.youtube.com/watch?v=xzgecwhDU5g>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [44] Aurore Gallarino, « Jenkins *Reloaded* : évolution de la pensée d'Henry Jenkins de *Textual Poachers* à (l'avant) *Spreadable Media* », Terminal [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 31 juillet 2015.
- [45] *New Rockstars*, « *Game of Thrones Season 5 Finale BEST REACTIONS – FUNNIEST Compilation Supercut S05E10* », <https://www.youtube.com/watch?v=U1bmEBiibLU>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [46] C'est le cas pour le « *Game of Thrones Season 5 Best Scenes Part 2* » et « *Part 3* » de Chris Kesner qui enregistrent 293 200 vues et 258 732 vues, soit plus de deux fois moins de que le « *Part 1* » qui cumule 766 991 vues.
- [47] Pour ce cas précis, on le vérifie avec des compilations sur *Game of Thrones*, toutes saisons confondues et de toutes sortes, qui sont majoritairement situées sous la dizaine de minutes.
- [48] Sylvie Périneau-Lorenzo & Bertrand De Possel-Deydier, *op.cit.*, 2016, p.6-7.
- [49] Sémir Badir, « Six propositions de sémiotique générale », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Recherches sémiotiques, avril 2009. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2946>. Consulté le 01/06/2014.

- [50] Sylvie Péreineau-Lorenzo & Bertrand De Possel-Deydier, *op.cit.*, 2016, p.12.
- [51] Aussi écrit « meme ». Une analyse des mêmes, menée en 2015 par Eric Bertin dans le cadre de la recherche ANR « Cultures émergentes et médiations sémiotiques » et à l'occasion du colloque 2015 de l'AFS est disponible à l'écoute sur <https://www.youtube.com/watch?v=tyxvbyCq6E&feature=youtu.be>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [52] Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- [53] « A reader lives a thousand lives before he dies » : Transmedia Textuality and the Flows of Adaptation, in Jes Batis, Susan Johnston, Mastering The Game of Thrones. Essays on Georges R.R. Martin's A Song of Ice and Fire, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.
- [54] Idem.
- [55] Bestpostoftheweek « *Funny Game of Thrones Meme Compilation* » https://www.youtube.com/watch?v=21K4q7n_tSM. Dernière consultation le 26.06.2016
- [56] Sir Jadeja, « *Meme Of Thrones -Part 1 | EPIC Collection of Game Of Thrones Meme* », <https://www.youtube.com/watch?v=0RjoQKqFoEM>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [57] MidnightPhenomenon, « *Game of Thrones s05 | song spoof 🍷 crack!vid [Part 1]* » <https://www.youtube.com/watch?v=4w9OdImum2k>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [58] Christina Muser, « *Game Of Thrones ► Crack Video< #1 [S3 SPOILERS]* », <https://www.youtube.com/watch?v=aTFwHrTVlks>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [59] albinwonderland, « *Angelina Watches: The Walking Dead Season 2 Midseason Finale* », <https://www.youtube.com/watch?v=G8cqAS0BWgI>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [60] Sylvie Péreineau-Lorenzo & Bertrand De Possel-Deydier, *op. cit.*, 2016.
- [61] Javier Gutierrez, « *Jon Snow Death Reaction (Español)* », <https://www.youtube.com/watch?v=ParYADQIWf0>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [62] Jasmine Raine, « *Game of thrones season 5 finale reaction* », <https://www.youtube.com/watch?v=acCYtAch8EM>. Dernière consultation le 26.06.2016.

- [63] Muchlovefromky, « HBO *YOU TRIED IT TONITE C M D* », <https://www.youtube.com/watch?v=Rq8U3Ovlj3g>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [64] L'exercice consiste à piéger ses proches, n'ayant pas lu les ouvrages de G. R. R. Martin et ignorants des développements ultérieurs afin de les filmer en train de regarder la série à des moments critiques, que ce soit parce que des personnages meurent ou parce que l'histoire prend une nouvelle orientation narrative.
- [65] AdikTheOne, « Jon Snow, *Season 5 Finale – Reactions Compilation (24 Reactions) Game of Thrones* », <https://www.youtube.com/watch?v=f6ZY4VmIH4I>. Dernière consultation le 26.06.2016. Le même internaute fait se répondre entre elles les réactions en proposant le même type de contenus mais cette fois pour la résurrection du personnage : AdikTheOne, « *Jon Snow Ending | Season 6 Episode 2 – Reactions Compilation (60 Reactions) Game of Thrones* », <https://www.youtube.com/watch?v=-S4kTCUCnyY>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [66] Carnatavr T, « *Game of Thrones Season 5 Episode 10 Final Reactions Mashup* », <https://www.youtube.com/watch?v=SfL6f3SbaY>. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [67] Zoë Shacklock, *op. cit.*, 2015, p. 272.
- [68] Pierre Achard, « Le style et la langue. Réflexions autour d'un ouvrage de H. Weinrich », *Langage et société*, 1990, n°53, p. 7.
- [69] jess9191, « *Broken Crown – Game of Thrones* », <https://www.youtube.com/watch?v=dkeY7HPotIQ>. Ou Jillian Aversa, « *Game of Thrones « Main Theme / Opening Song » – Jillian Aversa Vocal Arrangement* », <https://www.youtube.com/watch?v=CpgjwvhSpa4> qui chante en dothraki, langue inventée de *GoT*, le générique d'ouverture. Dernière consultation le 26.06.2016.
- [70] Charles Leadbeater et Paul Miller, *The Pro-Am Revolution : How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*, Londres, Demos, 2005.

**De l'usage des genres : auteurs, critiques,
éditeurs et bibliothèques**

Le paratexte dans les contes fantastiques espagnols du XIX^e siècle : autojustification et mises à distance d'un genre décrié

Justine Pédeflous

CRIMIC, Université Paris-Sorbonne

Le genre fantastique est traditionnellement associé aux pays du « Nord », l'Angleterre étant la patrie du roman gothique, et l'Allemagne, terre de prédilection des ballades merveilleuses et du fantastique moderne, notamment avec Hoffmann. A l'inverse, l'Espagne est *a priori* plus connue pour son penchant réaliste (la picaresque, *Don Quichotte*, la *comedia* de Lope de Vega, etc.) que pour sa littérature d'imagination. Cependant, malgré un contexte historique et culturel peu enclin à l'introduction du fantastique, de nombreux écrivains espagnols du XIX^e siècle ont fait le choix de s'inspirer de ce type de littérature venue d'Europe.

L'adoption de ce genre nouveau ne s'est pourtant pas effectuée de façon naturelle et encore moins de façon franche. En effet, le fantastique jouit dans l'Espagne du XIX^e siècle d'une très mauvaise réputation, pour des raisons littéraires et culturelles qu'il nous faudra éclaircir. La revendication du genre fantastique est donc presque impensable, ce qui oblige les auteurs qui le cultivent à le faire de façon voilée. Nous nous proposons d'étudier l'ensemble des stratégies mises en place par ces écrivains afin de contourner la délégitimation du fantastique en Espagne. Ces mécanismes apparaissent le plus souvent dans le discours de l'auteur visible dans les éléments de paratexte.

Nous verrons ainsi que certains auteurs omettent volontairement la dénomination générique « fantastique », et lui en préfèrent d'autres qui sont plus légitimes pour l'Espagne de l'époque. Nous étudierons également les multiples stratégies discursives, dont certaines vont dans le sens d'une autojustification du choix du fantastique, par exemple en raison d'une supposée utilité morale, alors que d'autres (ironie, mise à distance) tentent de minimiser l'influence d'un genre littéraire conçu comme essentiellement incompatible avec l'identité nationale et littéraire espagnole.

Les données factuelles présentées dans cet article à propos de l'histoire littéraire espagnole sont tirées d'un travail de thèse sur la littérature fantastique espagnole du XIX^e siècle, qui s'est appuyé sur un corpus de plus de cinq cents textes contenant un élément surnaturel publiés en Espagne entre 1830 – date de parution de la première adaptation de roman gothique – et 1890 – date du début du modernisme [1]. Ici, nous avons sélectionné huit récits fantastiques publiés entre 1831 et 1890 et qui sont représentatifs du corpus global. Notre définition du fantastique est conforme à la tradition française (Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jean Fabre), dont la conception du genre est plus restreinte que celle de la tradition hispanique (María Montserrat Trancón Lagunas, Ana María Barrenechea), qui mêle différents traitements du surnaturel sous la bannière du fantastique [2].

1. Le préjugé espagnol face au genre fantastique : quelques données sur le contexte de l'Espagne du XIX^e siècle

L'incompatibilité entre l'Espagne et le genre fantastique était déjà un *topos* au début du XIX^e siècle, étayé par la théorie des climats. Dans un article de 1836, un critique français explique les disparités entre les poésies populaires espagnole et allemande par la différence entre les climats des deux pays : « On dirait que le ciel brumeux du Nord enfante naturellement les créations étranges, et que la limpide clarté du soleil d'Espagne dissipe ces images nébuleuses, ces figures ossianiques [3] ». Or, il ne s'agit pas uniquement d'un préjugé étranger sur l'Espagne mais également d'une idée partagée par les Espagnols eux-mêmes. Un article publié en 1819 dénonce les figures littéraires dites « septentrionales », sorcières, vampires, diables, et se réjouit du fait que ses compatriotes soient naturellement préservés de ce goût : « *Por fortuna los españoles no son muy propensos a llenarse los cerebros de ideas tétricas y sangrientas* [4] ».

Outre l'allusion à peine voilée à Don Quichotte (« del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro [5] »), l'aversion des Espagnols pour la représentation du surnaturel doit être mise en relation avec l'existence d'un canon national fondé sur la vraisemblance et le réalisme. La première moitié du XIX^e siècle reste en effet très attachée à l'idéal néo-classique hérité de la

France de Boileau et représenté en Espagne par Ignacio Luzán. A partir du XVIII^e siècle, la notion de vraisemblance devient un critère essentiel dans le jugement esthétique espagnol, alors que les excès de l'imagination sont réprouvés : « *La fantasía, pues, bien como caballo ardiente, requiere mucho tiento para que no se desboque, y que el juicio cuerdo y remirado le ande siempre a la mano y la modere en sus fogosidades, para que no se desmande ni desordene, y para que sus imágenes tengan la debida proporción* [6] ».

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec l'apparition du roman réaliste, la notion centrale de vraisemblance sera remplacée par celle de réalisme. Leonardo Romero Tobar a étudié les processus qui ont conduit à la canonisation du roman réaliste, conçu comme la continuité d'une autre forme authentiquement nationale, la picaresque [7]. Cette canonisation atteint son apogée dans l'œuvre critique de Ramón Menéndez Pidal, qui fait du réalisme la caractéristique fondamentale de la littérature espagnole quelle qu'en soit l'époque : « *La misma sobriedad que en el arte inclina al hispano a la simplicidad de las formas estilísticas y métricas arriba notada, le inclina a cierta sencillez general de poetización, una especial manera de realismo* [8] ». Cette idéologie conduit le critique à ignorer les formes non-réalistes, comme le merveilleux et le fantastique, dont la rareté en Espagne démontrerait selon lui l'inauthenticité.

Cette disqualification de la représentation du surnaturel se fonde donc en Espagne sur un critère d'ordre esthétique mais aussi sur un critère moral. « Fantastique », « gothique » et « romantique » sont fréquemment amalgamés par la critique en raison de l'immoralité supposée des œuvres appartenant à ces différents genres et courants. Par exemple, la revue romantique *No me olvidas* précise qu'elle ne veut pas être confondue avec ce que nous appellerions en France « littérature frénétique » :

Si entendiésemos nosotros por romanticismo esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio de la literatura [9].

Dans ce jugement, apparaissent dans un même temps le critère esthétique – la dimension ridicule de la fantasmagorie, son invraisemblance – et le critère moral – l'apologie du crime.

2. L'emploi du terme « *fantástico* », signe d'une assimilation paradoxale du genre

Un tel contexte culturel et littéraire était donc loin d'être propice à la revendication du genre fantastique en tant que tel. Si l'on s'intéresse tout d'abord à la désignation des récits, on s'aperçoit que l'histoire du terme « *fantástico* » est extrêmement paradoxale : cet adjectif est, dans certains cas, omniprésent mais mal employé et, dans d'autres, étonnamment absent. En raison de la plurivocité du mot en espagnol, désignant à la fois le genre fantastique mais pouvant aussi être utilisé comme synonyme d'« imaginaire » en tant que dérivé de « *fantasía* » (l'imagination), « *fantástico* » apparaît souvent à contre-emploi dans des sous-titres de contes merveilleux, de fantaisies et même d'opérettes (*zarzuelas*). On ne compte plus le nombre de récits et d'œuvres théâtrales qui portent la mention « *fantástico* », non pas comme un renvoi au genre fantastique, mais simplement pour indiquer la présence d'un élément surnaturel, quel que soit le traitement, merveilleux, fantaisiste, humoristique, qui lui est réservé. En outre, ce sont souvent des œuvres populaires qui revendiquent ce terme afin d'attirer un public lui aussi populaire, friand de surnaturel : les auteurs de ces œuvres se placent donc d'emblée en dehors du canon littéraire mis en évidence plus haut.

A l'inverse, les récits véritablement fantastiques et explicitement désignés comme tels sont plutôt rares en Espagne. D'autres termes, plus traditionnels et donc considérés comme plus espagnols et authentiques, sont utilisés, tels que « *leyenda* », « *tradición* », « *crónica* ». Face au genre fantastique considéré comme moderne, étranger et subversif, le sous-genre de la légende incarne en Espagne un contre-modèle traditionnel, national et absolument orthodoxe dans sa version religieuse. Le fondement idéologique du choix des termes utilisés pour désigner les textes apparaît très nettement chez José Zorrilla lorsqu'il évoque une de ses légendes :

Margarita la tornera es una fantasía religiosa, es una tradición popular; y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. Las fantasías de Hoffman sin embargo no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada; tengo experiencia de ello [10].

Cependant, la position de cet auteur face au fantastique est loin d'être dénuée de toute contradiction. En effet, cette remarque apparaît dans le prologue d'une autre de ses légendes qui est pourtant sous-titrée comme « *cuento fantástico* » : il s'agit du premier emploi de cet adjectif par un écrivain connu et reconnu en Espagne, bien que, strictement parlant, la légende en question soit plus merveilleuse que fantastique. Il semble donc que Zorrilla soit partagé entre une attirance pour l'écriture fantastique d'Hoffmann en tant qu'écrivain, et, en tant qu'Espagnol, une résistance naturelle face à un genre jugé « *inoportuno en España* [11] », en raison de la théorie des climats évoquée précédemment :

En un país como el nuestro, lleno de luz y de vida, cuyos moradores vivimos en brazos de la más íntima pereza, sin tomarnos el trabajo de pensar en procurarnos más dicha que la inapreciable de haber nacido españoles; ¿quién se lanza por esos espacios tras de los fantasmas, apariciones, enanos y gitanas de ese bien aventurado Alemán? Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías [12].

3. Paratexte et (dé)légitimation

3.1. La préface paratonnerre ou l'auteur qui se justifie

Si Zorrilla est le seul écrivain espagnol à s'être explicitement interrogé sur la désignation générique de ses récits, plusieurs autres auteurs accompagnent leurs récits d'un paratexte qui met en lumière leur conception du genre qu'ils cultivent. En effet, dans *Seuils*, Genette définit le paratexte comme :

[...] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés [13].

Dans les diverses fonctions de la préface, élément essentiel du paratexte, mises en avant par Genette, la « déclaration d'intentions » est la plus utilisée par les écrivains fantastiques qui souhaitent justifier le choix de ce genre qui ne va pas de soi. En 1831, Pascual Pérez y Rodríguez publie un roman gothique et fantastique intitulé *La torre gótica o el espectro de Limberg*. Connaissant parfaitement la mauvaise réputation du genre gothique en Espagne, taxé tout comme le fantastique d'in vraisemblance et d'immoralité, l'auteur s'emploie à justifier son écriture dans un prologue. Tout d'abord, il insiste sur la dimension édifiante de son œuvre :

Habiendo, pues, sido forzoso sujetarnos a las leyes de la cronología, a lo menos en cuanto a lo esencial, ofrece la parte moral de esta obrita lecciones terribles, que convencen de cuán poco sirven los cuidados de una educación sólida y cristiana, cuando la vil adulación y un perverso natural echan a perder el más bello cultivo [14].

On retrouve cet argument de la moralité dans certains prologues écrits par des traducteurs espagnols afin de justifier leur choix de traduire des œuvres fantastiques étrangères [15].

Un peu plus loin, Pérez y Rodríguez pare une autre attaque possible, fondée non plus sur un critère moral mais esthétique :

Hemos procurado observar la mayor verosimilitud posible en los lances al parecer sobrenaturales y prodigiosos, sin recurrir en su desenlace a agente extraordinario, ni a potencia milagrosa. Desvanece todo el prestigio y placer del lector una narración inverosímil, o un personaje sin relación con los que figuran en la historia, creado únicamente por la caprichosa fantasía del escritor. [...] Esto no puede menos de inspirar tedio, sin satisfacer la curiosidad, que aunque se ceba con preferencia en lo maravilloso, pero jamás en lo inverosímil y descabellado [16].

De même que Zorrilla, l'auteur laisse transparaître deux tendances contradictoires : d'un côté la curiosité naturelle du lecteur (et, apparaissant en creux, celle de l'auteur) pour le merveilleux, de l'autre le critère essentiel pour la critique littéraire de l'époque, la vraisemblance. Suivant le modèle du fantastique expliqué d'Ann Radcliffe, l'auteur laissera planer la possibilité du surnaturel, ce qui satisfera le goût du public, avant d'apporter dans le dénouement une explication rationnelle à tous les

événements décrits, ce qui permettra d'éviter toute invraisemblance.

Ici, l'auteur énonce les principes néo-classiques [17] grâce à des présents de vérité générale (« desvanece », « esto no puede ») tout en mettant en avant la difficulté de s'y tenir (« *habiendo sido forzoso sujetarnos* », « *hemos procurado observar* »). Ce discours permet également de prévenir certaines attaques que l'on pourrait lui faire : en indiquant que les événements ne sont qu'« en apparence surnaturels et prodigieux » et en anticipant sur la fin du roman (« *sin recurrir en su desenlace* »), Pérez y Rodríguez suggère qu'une lecture partielle de son œuvre en donnerait une fausse idée, ce qui invite donc les lecteurs à aller au bout de la lecture.

3.2. L'auteur décline toute responsabilité

Dans d'autres prologues, l'auteur ne tente pas de légitimer le surnaturel mais cherche à se dédouaner. Dans « *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos. Tradición* », Zorrilla insiste sur son rôle d'intermédiaire et non d'inventeur du texte :

Como lo vas a leer
Me lo contaron, lector [...]
El pueblo me la contó
Y yo al pueblo se la cuento:
Y pues la historia no invento
Responda el pueblo y no yo [18].

S'agissant d'une tradition populaire et non d'une création propre de l'écrivain, celui-ci n'est donc pas responsable des invraisemblances qu'elle pourrait contenir. Ainsi, Zorrilla suggère que sa légende n'est pas conforme aux critères néo-classiques : « *La razón fría y severa / no hallará esta fantasía / muy de su gusto* [19] ». Mais il se dédouane à nouveau en indiquant qu'il ne force personne à croire ce qu'il écrit : « *Lo que más le plazca de ello / crea tu razón discreta [...] piense lo que quiera* [20] ». Il oppose l'historien qui est le seul à même de déterminer l'authenticité des faits (« *atañe al historiador / lo cierto que pudo haber* [21] ») et le poète qui ne cherche pas à atteindre la vérité mais se place uniquement dans le domaine du beau, quitte à devoir être en même temps dans le mensonge :

[...] al poeta
Pertenece lo más bello. [...]

Lo falso a lo verdadero
Lleva ventaja infinita,
La mentira es más bonita
Y yo siempre la prefiero [22].

Contrairement à Pérez y Rodríguez, qui tentait de prouver son respect des critères de vraisemblance et d'utilité morale, Zorrilla se situe explicitement en dehors de ces exigences canoniques. En effet, il néglige volontairement le volet *utile* du principe horacien pour ne garder que le *dulci* :

Yo no pretendo enseñarte,
Lector [...]
Me daré por muy contento
Si es que consigo agradarte.
Sólo a arrancarte un suspiro
o una sonrisa aunque leve
mi estéril pluma se atreve,
sólo a deleitarte aspiro [23].

Une posture très similaire apparaît dans les quelques lignes qui précèdent une légende du second grand écrivain fantastique, Gustavo Adolfo Bécquer :

Que lo crea o no, me importa bien poco.
Mi abuelo se lo narró a mi padre;
mi padre me lo ha referido a mí,
y yo te lo cuento ahora,
siquiera no sea más que por pasar el rato [24].

N'étant pas l'inventeur du récit, l'auteur ne s'intéresse pas au fait d'être cru par ses lecteurs. Dans les deux cas, l'intention divertissante est soulignée, bien que sa réussite soit mise en doute par l'usage de formules restrictives : chez Zorrilla, « me daré por muy contento si es que », « sólo », « sólo », et chez Bécquer, « *siquiera* » et « *no más que* ». Si Pérez y Rodríguez parait les éventuelles attaques en montrant la canonicité d'une œuvre qui semblait *a priori* y échapper, Zorrilla et Bécquer utilisent une autre stratégie, celle du déplacement : le garant de la vraisemblance de l'œuvre n'est plus l'auteur mais le peuple, la fonction du récit n'est plus l'utilité morale mais le simple divertissement.

Ce déplacement de la responsabilité est assez fréquemment représenté dans le texte lui-même et pas uniquement dans le paratexte. Les écrivains utilisent souvent une structure

encadrée dans laquelle un premier narrateur, citadin, d'une classe sociale haute, rationaliste, donne la parole à un second narrateur, villageois ou paysan, crédule et superstitieux. Cette structure narrative permet à l'auteur, qui se confond presque toujours avec le premier narrateur, de laisser au second narrateur la responsabilité du récit et des événements difficilement croyables pour un esprit rationaliste. Par un mouvement paradoxal qui démontre un certain malaise, l'invraisemblance des faits est donc rejetée sur la crédulité du petit peuple, que l'auteur-narrateur traite avec une certaine hauteur paternaliste, tout en lui donnant une tribune dans sa narration : « *A falta de espectáculos o de asuntos políticos sobre qué tratar, aquellas sencillas gentes cuentan cuentos e historias [25]* » ; « *Así es la tradición de la Peña del maldito, una de las más profundamente arraigadas entre las creencias religiosas del pueblo asturiano; muestra elocuente de una fe inquebrantable, al par que de la sencillez de aquellos hijos de Covadonga [26]* ». La simplicité apparaît ici dans son acception péjorative, comme synonyme de crédulité et presque de puérité, mais elle est parfois prise en bonne part :

El pueblo tiene el hermoso privilegio de poetizar todo aquello en que la sencilla palabra de su narración, cae como gota de rocío sobre las plantas. Su imaginación crédula y encantadora, da formas extrañas a todas las concepciones, y les presta un perfume desconocido, una luz suave y de misterio con que las envuelve. Así nos seducen, así nos hacen sentir, así logran conmover las fibras de nuestro corazón, gastadas ya por las grandes obras del arte [27].

3.3. Un modèle de délégitimation : le prologue de Galdós à ses *Cuentos fantásticos*

Cette ambivalence, entre attirance et répulsion face au surnaturel, trouve son comble dans le prologue de Benito Pérez Galdós à un recueil de récits explicitement désignés comme fantastiques [28]. Il faut tout d'abord préciser que Galdós représente en Espagne l'écrivain réaliste puis naturaliste par excellence, ce qui constitue une raison supplémentaire pour qu'il adopte une posture d'auto-justification dans son prologue. Ainsi, dès la première phrase, il annonce cette stratégie : « *No estarán de más, a la cabeza del presente tomo, algunas líneas que lo expliquen, o, si se quiere, que lo disculpen [29]* ».

Par la suite, l'auteur développe l'idée selon laquelle le fantastique n'est pas un genre qu'il a l'habitude de pratiquer, ce qui lui permet de réclamer la bienveillance de son public : « *El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en estas acierta menos que en aquellas* [30] ». La fonction « paratonnerre » du paratexte est ici représentée de façon très claire dans la mesure où l'auteur imagine une accusation que son public pourrait lui faire et y répond explicitement, comme dans un interrogatoire fictif : « *De la acusación que pudieran hacerle por entrar en un terreno que no le pertenece, se defenderá alegando que [...] [31]* ».

Les arguments déployés par l'écrivain afin de justifier la publication de ce recueil fantastique sont de divers ordres. Premièrement, il insiste sur la distance temporelle – 25 ans – qui sépare l'écriture de son premier texte fantastique de la date de parution du recueil :

La Sombra data de una época que se pierde en la noche de los tiempos, (tan a prisa van en esta edad las transformaciones y mudanzas del gusto), y tan antigua se me hace y tan infantil, que no acierto a precisar la fecha de su origen, aunque, relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla vagamente a los años 66 o 67 [32].

La distance temporelle permet à Galdós de développer deux motifs d'excuse pour cette œuvre que le lecteur doit donc envisager avec bienveillance : d'une part le changement des modes et des goûts littéraires (« *tan a prisa van en esta edad las transformaciones y mudanzas del gusto* [33] »), d'autre part, le jeune âge de l'auteur, qui peut expliquer le choix d'un genre qui peut paraître infantile. En effet, il indique : « *En ella hice los primeros pinitos, como decirse suele, en el pícaro arte de novelar. No por buena, que dista mucho de serlo, ni por entretenido, sino por respetable, en razón de su mucha ancianidad, [...] [34]* ». Comme dans les deux prologues précédents, on retrouve des formules restrictives qui contribuent à la dévaluation de l'œuvre : « *no* », « *ni* », « *sino* », « *dista mucho de* ».

De même, à l'instar de Zorrilla et Bécquer, Galdós décharge la responsabilité qu'il a eue, non pas comme eux dans l'invention du récit, car il en est bel et bien l'auteur, mais dans sa publication. Il prétend ainsi avoir été « forcé » par ses amis à publier *La Sombra*

(« *se empeñaron mis amigos en que la publicase en forma de libro, y accediendo a estos deseos, dispuse en 1879 la presente colección* [35] »).

Cependant, l'auteur reconnaît que l'âge n'explique pas tout puisque ses autres récits fantastiques ont été écrits bien plus tard. Galdós justifie cette « rechute » dans le fantastique par son besoin de cultiver un genre distrayant : « *literatura simpática [...] a la cual se aplica la pluma con más gusto que libertad* [36] » ; « *son divertimientos, juguetes* [37] ». Malgré cet aveu d'un goût pour l'écriture fantastique, le genre reste assimilé à une simple distraction par rapport à un genre plus digne et sérieux, à un jeu puéril (« *juguetes* »), et même à un caprice de l'auteur, « *[que] se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales* [38] ». En outre, tout comme dans le terme français « œuvrette », le diminutif est employé deux fois afin de dévaluer l'œuvre et de la mettre à distance : « *obríta* [39] », « *obrillas* [40] ». En allant de plus en plus loin dans la qualification paradoxale, le fantastique est représenté comme une sorte de plaisir coupable car il peut « *compararse al estado de alegría, el más inocente, por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez* [41] ».

En raison d'un contexte peu enclin à l'acceptation du fantastique, les écrivains espagnols qui font néanmoins ce choix déploient différentes stratégies dans leur discours sur le genre. Certains vont dans le sens de l'auto-justification en mettant en avant les efforts faits pour le rendre plus acceptable pour un public espagnol, notamment en soulignant le respect du critère de vraisemblance. D'autres au contraire mettent le genre à distance : que cela soit par l'instauration d'une distance temporelle, par le déplacement de la responsabilité sur un autre que l'auteur, ou par la dévaluation de sa propre œuvre, l'écrivain entend montrer qu'il se désolidarise de son texte. Malgré tout, cette image que l'auteur ne peut faire oublier que le rejet du genre ne va pas sans une attraction tout aussi forte car, sans cela, les récits n'auraient pas vu le jour ou auraient été reniés avant même leur publication. Le malaise des écrivains espagnols du XIX^e siècle face au fantastique apparaît de façon criante chez Galdós, qui compare le goût pour ce genre à un mauvais penchant, fort agréable mais qui doit toutefois être combattu. Son prologue se termine en effet par cette injonction : « *Zapatero a tus zapatos* [42] ». Comme un enfant, l'écrivain ayant passé trop de temps à « jouer au fantastique » doit

donc retourner à son véritable « travail », la représentation de la réalité.

Il faudra attendre le dernier quart du XX^e siècle pour assister à une remise en question du canon espagnol fondé sur le réalisme et pour que le fantastique ne soit plus considéré comme une simple distraction ni comme un genre mineur qui appelle nécessairement une justification. Pour n'en donner qu'un exemple, en 1997, après avoir indiqué à quel point ses lectures fantastiques avaient été fondatrices pour son écriture, l'écrivain José María Merino évoque la haute qualité littéraire du genre :

[Eso] confirmaba ante todo aquella intuición adolescente, casi traicionada por mí, de que en lo fantástico se refugiaba una peculiaridad profundamente literaria, pues al no apoyar toda su estructura en los datos de la realidad exterior, debía sostenerse muy principalmente en la calidad de la pura invención [43].

Notes et références

- [1] Justine, Pédeflous, *Morale, religion et exemplarité dans la littérature fantastique espagnole (1830-1890). Poétique d'un genre non canonique*, thèse de doctorat soutenue le 24 octobre 2015, sous la direction de M. le Professeur Sadi Lakhdari, Université Paris-Sorbonne (CRIMIC).
- [2] Pour plus de détails sur ce positionnement par rapport aux différentes traditions critiques sur le fantastique, voir n° 1 ou l'article suivant : Justine, Pédeflous, « Le corps dans le genre fantastique : problématisation(s) », *Revista Eletrônica de Estudos do discurso e do corpo*, « Corpo fantástico na literatura portuguesa », vol. 6, n° 2, juillet-décembre 2014, p. 77-84. Disponible à l'adresse suivante : <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/issue/view/205/showToc>
- [3] Xavier Marnier, « Forêt de romances espagnols, de Jacob Grimm », *Revue de Paris*, n° 28, 1836, p. 236.
- [4] s.n., « Novelas », *La Crónica Científica y Literaria*, n° 275, 16 novembre 1819. Pour chaque citation en espagnol, nous proposerons en note, à la suite de la référence bibliographique, une traduction française : « Par bonheur, les Espagnols ne sont pas très enclins à se remplir la cervelle d'idées lugubres et sanglantes ».
- [5] Miguel de, Cervantes, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, Madrid, Clásicos Castalia, 2003, p. 73. « A force de dormir peu et de lire beaucoup, sa cervelle se dessécha ».
- [6] Ignacio de, Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra, 1974 [1737], livre II, chap. XV,

- p. 192. « L'imagination, tout comme un cheval ardent, exige beaucoup de prudence pour qu'elle ne s'emballe pas, et il est nécessaire que le jugement sage et pointilleux lui tienne toujours la bride et modère sa fougue, pour qu'elle ne s'emporte pas et pour que ses images aient la bonne proportion ».
- [7] Leonardo, Romero Tobar, *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros, 2006, p. 175.
- [8] Ramón, Menéndez Pidal, introduction de *Historia general de las literaturas hispánicas*, Guillermo Díaz-Plaja (dir.), Barcelone, Barna, 1949, tome I, p. XXXVII. « La même sobriété qui, dans l'art, prédispose l'Hispanique à la simplicité des formes stylistiques et métriques évoquées plus haut, le prédispose à une certaine simplicité générale dans la poétisation, à une forme particulière de réalisme ».
- [9] Jacinto, Salas y Quiroga, « *Profesión de fe* », *No me olvidés*, n° 1, 7 mai 1837. « Si nous entendions par romantisme cette ridicule fantasmagorie de spectres et de cachots, cette violente exaltation de tous les sentiments, cette immorale parodie du crime et de l'iniquité, cette apologie des vices, nous serions certainement les premiers à élever notre faible voix contre de tels abus, contre un outrage si manifeste à la littérature ».
- [10] José, Zorrilla, « *La Pasionaria. Cuento fantástico* » [1840], dans *Obras de don José Zorrilla. Tomo primero. Obras poéticas*, Paris, Baudry, 1847, p. 359. « Marguerite la tourière est une fantaisie religieuse, une tradition populaire, et ce genre fantastique ne répugne pas à notre pays, qui a toujours été religieux jusqu'au fanatisme. Cependant, les fantaisies d'Hoffmann ne seront jamais lues et considérées en Espagne autrement que comme des folies et des songes d'une imagination dévoyée ; je le sais par expérience ». En réalité, les légendes que Zorrilla désigne comme « *fantásticas* », « *Margarita la tornera* » et « *La pasionaria* », appartiennent plutôt à la catégorie du merveilleux.
- [11] *Ibid.*, p. 359. « [...] importun en Espagne ».
- [12] *Idem.* « Dans un pays comme le nôtre, plein de lumière et de vie, où nous – ses habitants – vivons dans les bras de la paresse la plus parfaite, sans faire l'effort de penser à nous procurer un autre bonheur que celui, inestimable, d'être nés Espagnols, qui se lancerait, dans de tels lieux, à la poursuite des fantômes, apparitions, nains et gitanes de ce bienheureux Allemand ? Notre soleil éclatant donnerait aux contours de ses esprits effrayants des couleurs chatoyantes qui éclairciraient le ridicule mystère dans lequel les brumes de l'Allemagne enveloppent ces fantaisies si extravagantes ».
- [13] Gérard, Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7-8.
- [14] Pascual, Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o el espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV*, Valence, López, 1831, p. VI. « Ayant donc

- dû nous soumettre aux lois de la chronologie, du moins pour l'essentiel, la partie morale de cette œuvrette offre de terribles leçons, démontrant à quel point les soins d'une éducation solide et chrétienne sont inutiles quand la vile adulation et un naturel pervers gâtent ce qui a été si bien cultivé ».
- [15] Par exemple, le traducteur de *Adelina o la abadía de la selva*, d'Ann Radcliffe, ajoute ceci : « Encierra la obra la moral más pura y cristiana, y es sumamente útil para desterrar los terrores vanos y ridículos que atormentan a ciertas personas. » (cité par Miriam, López Santos, *La novela gótica en España, (1788-1833)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 65). « L'œuvre renferme une morale pure et chrétienne, et elle est fort utile pour éradiquer les terreurs vaines et ridicules qui tourmentent certaines personnes ».
- [16] Pascual, Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o el espectro de Limberg*, *op. cit.*, p. IX-XI. « Nous avons tenté d'observer la plus grande vraisemblance possible dans les événements apparemment surnaturels et prodigieux, sans avoir recours dans leur dénouement à un agent extraordinaire, ni à une puissance miraculeuse. Tout le prestige et le plaisir du lecteur sont anéantis par une narration invraisemblable ou par un personnage sans relation avec ceux qui figurent dans l'histoire, créé uniquement par la capricieuse imagination de l'écrivain. [...] Cela ne peut qu'inspirer de l'ennui, sans satisfaire la curiosité, qui, quoiqu'elle apprécie le merveilleux, ne se nourrit jamais de choses invraisemblables et échevelées ».
- [17] La perdition de l'idéal néo-classique, notamment du critère de la vraisemblance, tout au long du siècle en Espagne peut être démontrée grâce à un autre prologue datant de 1875. Vicente Barrantes anticipe sur les critiques que les lecteurs espagnols pourraient lui faire en indiquant que, s'il s'est bel et bien inspiré de contes étrangers « extravagants », il s'est efforcé de les adapter au public espagnol en les rendant plus vraisemblables : « [*Estos relatos*] han sido acomodados a nuestra literatura y costumbres de las extranjeras más exóticas, no sin procurar [...] que lo que perdieran en perfume y excentricidad, lo ganasen en verosimilitud, que es el mayor atractivo para los lectores españoles » (Vicente, Barrantes, « Advertencia », dans *Cuentos y leyendas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de P. Núñez, 1875, p. V). Nous soulignons. « [Ces récits] ont été adaptés à notre littérature et à nos coutumes à partir d'œuvres et de mœurs étrangères plus exotiques, non sans faire en sorte [...] que ce qu'ils perdraient en saveur et en excentricité, ils le gagnent en *vraisemblance*, qui constitue un atout majeur pour les lecteurs espagnols ».
- [18] José, Zorrilla, « *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos. Tradición* », dans *Obras de don José Zorrilla, op. cit.*, p. 386. « On m'a raconté cette histoire, / lecteur, telle que tu vas la lire [...] Le peuple me l'a

- racontée / et au peuple je la raconte : / et comme je n'invente pas l'histoire / que le peuple, et non moi, en réponde ».
- [19] *Idem*. « La raison froide et sévère / ne trouvera pas cette fantaisie / très à son goût ».
- [20] *Id.* « Que ta raison prudente croie / ce qu'il lui plaira le plus [...] qu'elle pense ce qu'elle voudra ».
- [21] *Ibid.* « La vérité de cette histoire / est du ressort de l'historien ».
- [22] *Id.* « Le poète s'occupe du beau. / [...] Le faux possède un avantage / infini sur le vrai, / le mensonge est plus beau / et moi je le préfère toujours ».
- [23] *Id.* « Je ne prétends pas t'éduquer, / lecteur [...] Je serai très satisfait / si seulement je parviens à te plaire. / Ma plume stérile n'ose / t'arracher autre chose qu'un soupir / ou qu'un sourire même léger, / je n'aspire qu'à te divertir ».
- [24] Gustavo Adolfo, Bécquer, « *La cruz del diablo* » [1860], dans *Leyendas*, Pascual Izquierdo (éd.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 172. « Que tu croies cette histoire ou non, cela m'importe bien peu. / Mon grand-père l'a racontée à mon père ; / mon père me l'a rapportée, / et maintenant je te la relate, ne serait-ce que pour passer le temps ».
- [25] M., Vázquez Taboada, « *El castillo del Otero (cuento)* », *Museo de las Familias*, tome XXII, 1864, p. 21. « Faute de spectacles ou de questions politiques à commenter, ces gens simples racontent des contes et des histoires ».
- [26] Luciano, García Real, « *Tradiciones asturianas. La Peña del castigo* », *La Ilustración de Madrid*, n° 13, 12 juillet 1870, p. 8. « Voilà la tradition du *Rocher du maudit*, une des croyances religieuses les plus profondément enracinées parmi le peuple asturien, preuve éloquente d'une foi inébranlable, ainsi que de la simplicité de ces enfants de Covadonga ».
- [27] Manuel, Murguía, « *Ayuda de Dios* », *Museo Universal*, n° 20, 30 octobre 1858, p. 158. « Le peuple a le merveilleux privilège de tout poétiser, faisant en sorte que la parole simple de son récit tombe comme une goutte de rosée sur les plantes. Son imagination crédule et charmante donne des formes étranges à toutes les idées et leur prête un parfum inconnu, une lumière suave et mystérieuse dans laquelle elle les enveloppe. C'est ainsi qu'elles nous séduisent, qu'elles nous font ressentir et qu'elles réussissent à émouvoir les fibres de notre cœur, épuisées par les grandes œuvres d'art ».
- [28] *La Sombra* est un roman fantastique, mais les trois autres récits sont entre le merveilleux et l'allégorie.
- [29] Benito, Pérez Galdós, *La sombra ; Celín ; Tropiquillos ; Theros*, Madrid, Imprenta de La Guirnalda, 1890, p. 5. Edition digitale disponible à l'adresse suivante :

- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-sombra-celin-tropiquillos-theros-0/html/ff41a07c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0 « Quelques lignes au début de ce volume ne sont pas de trop pour l'expliquer ou, si l'on veut, pour l'excuser ».
- [30] *Ibid.*, p. 7. « Le caractère fantastique des quatre compositions contenues dans ce livre réclame l'indulgence du public, s'agissant d'un auteur plus intéressé par le réel que par le rêve, et qui, sans doute, réussit moins dans ce dernier domaine que dans le premier ».
- [31] *Ibid.* « De l'accusation que l'on pourrait lui faire de s'aventurer sur un terrain qui n'est pas le sien, il se défendra en alléguant que [...] ».
- [32] *Ibid.*, p. 5. « *L'Ombre* date d'une époque qui *se perd dans la nuit des temps*, (les transformations et les changements du goût vont si vite aujourd'hui), et elle me semble si ancienne et si enfantine, que je n'arrive pas à préciser la date de son origine, bien que, en la reliant à d'autres faits de la vie de l'auteur, je puisse le rapporter vaguement aux années 66 ou 67 ».
- [33] Cet argument apparaît également au début de la légende « Los maitines de navidad », dans laquelle l'auteur avoue avoir « [...] procurado revestir [este relato] del traje que en mi juicio le conviene, resucitando la decaída y mal parada forma romántica » (José J., Soler de la Fuente, « Los maitines de navidad. Tradición monástica », Museo Universal, n° 5, 8 avril 1860, p. 115). « [...] essayé de revêtir [ce récit] du costume qui lui convient selon moi, en ressuscitant la forme romantique caduque et dégénérée ». De même, en publiant un recueil de légendes en 1865, Tomás Aguiló reconnaît que ses textes, écrits pendant la période romantique, ne sont plus au goût du jour : « Quizás algunos, so pretexto de haber caído en desuso la literatura lúgubre y sombría, prefirieran matices más halagüeños. » (Tomás, Aguiló, « Dos palabras al lector », dans *A la sombra del ciprés. Cuentos y fantasías*, Palma, Impr. de D. Felipe Guasp, 1865). « Peut-être certains, sous prétexte que la littérature lugubre et sombre est tombée en désuétude, préféreraient-ils des nuances plus douces ».
- [34] Benito, Pérez Galdós, *La sombra...*, *op. cit.*, p. 5-6. « Avec elle, je fis mes premiers pas, comme on dit, dans l'art coquin du roman. Ce n'est point parce qu'elle est bonne, car elle est loin de l'être, ni amusante, mais parce qu'elle est respectable, en raison de sa grande ancienneté, [...] ».
- [35] *Ibid.*, p. 6. « Mes amis insistèrent pour que je la publie sous forme de livre, et accédant à leurs désirs, je projetai cette collection en 1879 ».
- [36] *Ibid.*, p. 7. « [...] littérature sympathique [...] à laquelle la plume s'applique avec plus de goût que de liberté ».

- [37] *Idem.* « [...] ce sont des amusements, des jouets ».
- [38] *Id.* « [qui] s'entête parfois, par lassitude ou par caprice, à détourner les yeux des choses visibles et réelles ».
- [39] *Ibid.*, p. 5.
- [40] *Ibid.*, p. 7.
- [41] *Id.* « [...] être comparé à l'état de *joie*, le plus innocent, étant le premier sur l'échelle graduelle de l'ivresse ».
- [42] *Ibid.*, p. 8. Le proverbe français le plus proche serait : « A chacun son métier et les vaches seront bien gardées ».
- [43] José María, Merino, « *Prólogo a Cincuenta cuentos y una fábula* » [1997], dans *Historias del otro lugar*, Madrid, Alfaguara, 2009. « [Cela] confirmait avant tout cette intuition d'adolescent, que j'avais presque trahie, selon laquelle dans le fantastique se réfugiait une particularité profondément littéraire, car, n'appuyant pas toute sa structure sur les données de la réalité extérieure, il devait se soutenir essentiellement sur la qualité de la pure invention ».

Marcel Pagnol et la légitimation du genre scénaristique : vers une nouvelle forme de pièce de théâtre

Marion Brun

CELLF 19e-20e, Paris IV

Le scénario n'est pas considéré comme un genre littéraire, ni comme un objet artistique. Genre – s'il en est un – délégitimé par excellence, il se définit généralement comme un objet transitoire, qui fait passer une œuvre du virtuel à la réalisation. Dès lors, le geste de publication du scénario, l'avènement de cet objet préparatoire en livre, est emblématique d'une volonté de renversement de la valeur, en le proposant comme genre littéraire autonome. Marcel Pagnol édite les textes de ses films : il est un cas exemplaire d'une entreprise de légitimation du genre scénaristique. Il appelle les cinéastes à « introduire le cinéma dans la littérature [1] », à proposer une forme éditoriale de leur cinéma, en prenant *in fine* pour modèle le théâtre. Se servant de la légitimité institutionnelle de la pièce de théâtre pour donner ses lettres de noblesse au genre scénaristique, Marcel Pagnol aboutit à un brouillage générique entre scénario et pièce de théâtre, deux genres à la marge du littéraire, proches du livret d'opéra, qui reposent sur l'alternance entre dialogue et didascalie. Nous étudierons ainsi cette démarche aporétique qui n'obtient la légitimation d'un genre qu'au prix de l'abandon de ses spécificités.

1. Le scénario et la pièce de théâtre, deux genres non littéraires ?

Les traits génériques donnés au scénario répondent au besoin tenace d'une spécificité du médium cinématographique face au médium littéraire, et alimentent le cliché du scénario comme sous-genre. Les critiques cinématographiques n'accordent qu'au film le statut d'œuvre, qui a été au XX^e siècle si difficile à conquérir. Le mécanisme de défense du cinéma se fait aux dépens du scénario qui mettrait en péril l'autonomie cinématographique en tant qu'art de l'image. Il est dès lors visible que les critères

prétendument génériques du scénario ne sont que des stratégies qui visent à contourner le dangereux rapprochement avec le médium théâtral. Quand Anne Huet écrit : « Son écriture n'a pas à être littéraire. Il doit être concis et clair, sans commentaires superflus, éviter les "effets" de style, les digressions ou toutes remarques n'ayant pas trait directement à ce qui est visible à l'écran [2] », elle croit décrire une spécificité du scénario alors qu'elle décrit un fonctionnement possible du texte théâtral, qui doit avoir trait à ce qui est visible sur scène, et dont les didascalies ont demandé (du moins jusqu'aux innovations du XX^e siècle) la même objectivité et précision pour permettre l'adaptation de l'écrit à la scène [3]. Ce qui fait défaut au scénario pour être un genre littéraire, d'après les critiques, ce serait l'autonomie : « Le scénario est le point de départ de travail du film, mais n'est pas en soi un "objet artistique". Il n'aura pas d'existence propre [4] ». « Structure tendant à être une autre structure », d'après Pasolini [5], le scénario oscillerait entre la « maquette [6] » et le document de travail, et n'aurait pas la perfection constitutive d'un objet artistique qui existe en soi. Il serait ce brouillon, cette trace d'un processus artistique dont le produit fini serait le film. Voué à disparaître après la réalisation, le scénario revêtirait des traits techniques qui le rendent lisible seulement pour les professionnels du tournage. Même lorsqu'il fait l'objet d'une publication, sa dépendance voire son absence de valeur est soulignée, comme on peut le constater chez Robbe-Grillet :

Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description : ce que serait, pour un opéra, par exemple, le livret, accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu *etc* [7].

Cette comparaison avec la partition et le livret trahit l'évidence : le scénario et le texte de théâtre ont un statut équivalent, qui les place dans un rapport de dépendance face à une représentation qui doit les actualiser. Le scénario serait dans cette perspective un genre aussi peu littéraire que l'est le livret de théâtre et pourrait de fait acquérir la même valeur que celui-ci. Le cas de *César* dans le corpus pagnolien est significatif de la position de Pagnol qui considère le scénario à égalité en terme de valeur avec la pièce de théâtre. En effet, le scénario de *César* donne

lieu à de multiples éditions, là où la pièce de théâtre, adaptée à partir du film, n'est publiée qu'une fois de façon confidentielle dans la revue *Réalités*. On aurait pu croire qu'une fois la version théâtrale publiée, elle serait la version de référence pour les éditions à venir, respectant par là la hiérarchie institutionnelle entre pièce et scénario. Ce n'est pourtant pas le cas et Pagnol assigne au scénario de *César* une supériorité parce qu'il est l'œuvre originale. Autant dire que le scénario ou la pièce ne valent ni plus ni moins l'un que l'autre et que seule l'antériorité est un critère pour hiérarchiser les différentes versions d'un même texte [8]. Si Francis Vanoye admet que « dès que l'on tente de cerner une éventuelle spécificité entre les dialogues de théâtre et de cinéma, elle échappe [9] », il tente d'en établir une en proposant le critère de la continuité et de la discontinuité. Ce sont ces critères qui avaient, remarquons-le, déterminé la réception de la pièce *César* jouée aux Variétés en 1946 : la discontinuité cinématographique envahissait la scène, vouée à la continuité. Mais les critiques qui proposent ce critère pour distinguer scénario et pièce de théâtre en admettent d'emblée les limites :

Au théâtre, le dialogue, le texte, le tissu verbal se doivent d'assurer la continuité. La parole souveraine crée la diégèse. Contraint d'être toujours dramatique, le théâtre est continûment dialogué. Au cinéma, la continuité est assurée par montage audio-visuel, l'interaction du visuel et du verbal, l'implication de l'image et du dialogue. Mais on sait bien que la discontinuité peut travailler l'écriture dramaturgique, comme d'ailleurs la mise en scène théâtrale [10].

De même, Jean-Paul Torok convient que le découpage en scènes rapproche les unités théâtrales et cinématographiques :

Il apparaît ainsi que la scène n'est qu'un segment autonome parmi d'autres, même si c'est le plus répandu. Sa définition est identique à celle de la scène de théâtre : une action autonome se déroulant dans le même décor et en temps continu. [...] Ce n'est qu'à partir du moment où la représentation théâtrale se libère de la règle des trois unités et où l'acte éclate en tableaux correspondant à un changement de décor et à une saute de temps que la définition de la scène théâtrale tend à se rapprocher de celle de la scène cinématographique [11].

Les distinctions entre les deux genres ne tiennent que si l'on en reste à une dramaturgie classique qui fait du théâtre un art

déclamatoire, reposant sur une unité de lieu et de temps, et une prééminence de la langue littéraire. Dès lors que l'on confronte le scénario à une conception dramatique moderne, les démarcations ne tiennent plus. Par exemple, le propos de Jean-Paul Torok repose sur une conception logocentrée du théâtre :

La vérité, Jacques Feyder, ce grand cinéaste narratif, la détenait lorsqu'il disait : « au théâtre la situation est créée par les mots ; au cinéma, les mots doivent surgir de la situation ».[...] Un écrivain de théâtre peut écrire une réplique sans se soucier de savoir si l'acteur la dira assis, debout ou en train de marcher, de face ou de dos, et pourtant le sens ne sera pas le même. Le scénariste, lui, détermine le jeu physique de son personnage, sa position dans le décor et par rapport aux autres personnages, parce que ce sont autant d'éléments signifiants qui peuvent renforcer la signification du dialogue, et même parfois la contredire [12].

Ces propos ignorent complètement l'importance de l'espace scénique, qui lui aussi détermine, modifie et contredit le sens du dialogue. Pour s'octroyer une indépendance vis-à-vis du médium littéraire, les critiques cinématographiques feignent de ne pas prendre en compte la libération du théâtre face au texte. La visualisation est partie prenante du processus d'écriture au théâtre et au cinéma, puisque l'écrit dans les deux cas va être performé dans un espace déterminé. André Helbo [13], de même, pense que le texte et la représentation doivent se penser dans une stricte égalité, dans une synchronie, ce qui s'opposerait à l'assujettissement du scénario au film. D'après lui, alors que le scénario se situe dans une antériorité qui permet la réalisation du film, le texte de théâtre n'est pas voué à s'effacer mais possède une existence autonome au-delà de la représentation. Il ajoute que le scénario propose une traduction, une réalisation une fois pour toutes dans un film, là où la pièce de théâtre se performe dans plusieurs spectacles éphémères, que le spectateur peut voir de différents endroits dans la salle de spectacle. S'il y a un tel décalage en terme d'autonomie entre scénario et pièce de théâtre, cela relève moins d'une différence de nature que d'intégration dans le canon littéraire. Michel Marié et Francis Vanoye soutiennent dans le même sens que « les différences essentielles résident dans le faible degré d'existence institutionnelle du dialogue filmique écrit [14] ». D'autre part les différences de réalisation (film et représentation) n'ont pas d'inférence particulière sur leurs traces

écrites, le scénario et la pièce. Un même scénario peut être l'objet de plusieurs réalisations, faisant du « *remake* » une voie pour sortir le scénario de ce seul statut de brouillon d'une œuvre. La lecture du scénario comme de la pièce de théâtre implique une représentation imaginaire du film comme de la performance à venir. Nous retrouvons dans ces lignes de Jean-Claude Carrière et de Pascal Bonitzer la description de cette posture paradoxale propre au lecteur de scénario et de théâtre, confronté à des textes troués :

Il faut apprendre à voir et à entendre le film à travers cette chose écrite, même au risque de se tromper, de voir un autre film. Il ne faut pas lire un scénario mais en le lisant le voir déjà sous une autre forme [15].

Proches à la fois dans l'élaboration scripturale, dans la présentation livresque qui fait alterner dialogue et didascalie, dans le mode de lecture, dans le statut qui en font des textes tournés vers une réalisation potentielle, le scénario et le texte de théâtre sont deux genres jumeaux, qui se confrontent de façon similaire aux frontières de la littérature. Ce serait ainsi la proximité des usages d'un texte plus que des critères formels qui déterminent l'appartenance générique. Et l'on pourrait souscrire ainsi à la réflexion de Jacqueline Van Nypelseer : « le scénario n'est guère qu'une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre, lui aussi à la fois outil et livre [16] ».

2. Qu'est-ce que Marcel Pagnol publie ? Quelques éléments pour la définition du scénario comme genre

Je tiens compte de toutes les possibilités que m'offre la technique cinématographique. Mais cela ne m'empêche pas de bâtir l'action aussi solidement que je le ferais au théâtre et d'écrire le dialogue d'un bout à l'autre comme je le ferais s'il était appelé à être dit en scène. D'ailleurs, où est la différence ? Ne dit-on pas le texte au cinéma comme au théâtre ? [...] Lorsque j'ai transposé *Fanny* à l'écran, non seulement j'ai respecté tout le dialogue théâtral, mais encore j'ai été amené à ajouter du texte, beaucoup de texte [17].

Cette proximité entre des genres jumeaux nous conduit à poser la question suivante : que publie Marcel Pagnol ? Pense-t-il proposer une forme de pièce de théâtre qui au lieu d'être mise en

scène sera réalisée, ou marque-t-il une distinction générique lorsqu'il s'agit des textes de ses films ? Les pratiques scénaristiques font que des textes très divers – une nouvelle, comme chez Rohmer, une continuité dialoguée, un découpage technique – peuvent être communément appelés scénarios. Pagnol publie essentiellement des continuités dialoguées, dont les didascalies ne font presque jamais de place au découpage technique. Le seul découpage technique d'un film de Marcel Pagnol disponible à la lecture n'est pas de sa main, mais a été reconstitué *a posteriori* après visionnage du film par la revue *L'Avant-scène* [18] : cela concerne le film *Le Schpountz*. Dans les scénarios définitifs publiés par Marcel Pagnol, seuls deux textes recourent, de façon épisodique, à des termes cinématographiques, comme « générique », « fondu enchaîné », « gros plan » : ce sont *La Belle Meunière* et *La Fille du Puisatier*. Toutes les autres éditions de films ne présentent aucun détail concernant les champs, les enchaînements entre les scènes, les mouvements de caméra *etc.* Pour autant, le critère des données techniques n'est pas au fondement de la définition du genre du scénario :

Notons que nous excluons le découpage technique, dont la rédaction incombe au metteur en scène et non au scénariste. Contrairement à ce qui est écrit dans de nombreux ouvrages, le découpage ne représente pas le dernier stade du scénario avant le tournage mais constitue la première opération de réalisation proprement dite [19].

Si l'absence de données techniques pourrait alimenter les accusations qualifiant Pagnol de cinéaste incompetent, elle peut être surtout révélatrice de l'importance du plein air dans le tournage. Le plein air exclut de prévoir à l'avance le découpage, qui se décide en fonction des données du terrain [20].

La question de la retranscription *a posteriori* du dialogue dessine une limite générique au scénario, ou du moins établit un degré d'authenticité. Isabelle Raynauld est formelle : « Une transcription écrite après coup à partir du film n'est pas un scénario [21] ». Il faut que le scénario soit le document authentique qui précède le tournage. Or, les écarts entre les diverses éditions des scénarios mettent en évidence que Pagnol, peu soucieux d'un tel critère, réécrit ces textes et en propose des améliorations à chaque nouvelle édition. Ces modifications, loin de rétablir des écarts entre le scénario initial et le texte tourné,

cherchent à proposer un nouveau film à venir. Aussi, les réécritures scénaristiques sont parallèles aux phénomènes de réalisations répétées, comme *Topaze*, tourné en 1936 puis en 1951. Claude Gauteur a raison d'écrire que « les films (« qu'on peut lire ») de Marcel Pagnol ne vont pas, parfois, sans poser quelques problèmes aux exégètes [22] ». Pour autant, l'exemple de *Manon des sources* publié en livre dès le tournage, et dans les mains des acteurs dès 1952, montre combien Pagnol édite le travail préparatoire du film et ne l'adapte pas pour coller au découpage du film. Dès lors, avec l'édition du film, on accède à la genèse de la réalisation, qui « relève de la critique génétique, un peu comme celle des "avant textes" pour la littérature [23] ». Poser comme critère limite du genre l'antériorité revient de nouveau à discréditer l'autonomie du scénario et à en faire un sous-genre, un brouillon, dont l'intérêt serait strictement génétique. Robbe-Grillet y voyait un laboratoire génétique qui permet de « suivre avec un œil critique l'évolution génératrice d'un film [24] ». Pagnol est loin de vouloir cantonner le scénario au statut de brouillon génétique. Pourquoi, s'il s'agissait de rendre compte d'un processus de réalisation, publierait-il *La Prière aux étoiles*, film dont la pellicule a été détruite, ou *Premier Amour*, film qui n'a jamais été réalisé ? Outre la fascination qu'exercent ces textes tournés vers une absence, exhibant leurs manques et leurs échecs, ces scénarios fantômes désignent la possibilité du genre d'acquérir une autonomie, de valoir en eux-mêmes, en dépit de cet à venir qui ne s'est pas réalisé. Le statut de genre littéraire est accordé lorsque celui-ci ne se destine pas à un tournage et n'appelle que la lecture. Ainsi, Michel Collomb évoque ce projet de Robert Desnos, symptomatique d'une accession du scénario au genre littéraire :

Cette même nostalgie est sensible dans le scénario que Robert Desnos avait remis aux *Cahiers du mois* à titre de participation à un numéro spécial consacré au scénario littéraire. Le projet des animateurs de cette revue, André et François Berge, était de promouvoir le scénario en tant que nouveau genre littéraire. [...] Les six scénarios publiés dans la revue n'avaient nullement été écrits en vue d'un tournage. Ils se voulaient des textes littéraires, qui dépassant le stade du simple canevas s'efforçaient d'atteindre à l'efficacité narrative du cinéma [25].

Il est d'ores et déjà évident que la publication du scénario représente un enjeu de légitimation médiatique, qui l'apparente à la pièce de théâtre et le fait gagner en autonomie et en valeur. Loin de chercher à différencier génériquement le scénario de la pièce, Pagnol s'est évertué à aller vers l'indistinction des deux genres. Forme instable, dont la spécificité est remise en question par les cinéastes, le scénario se définit *a minima* comme une histoire filmable [26].

3. « Faire entrer le cinéma dans la littérature » ou faire du scénario un genre littéraire

Pour Pagnol, faire du scénario un genre littéraire consiste avant tout à l'introduire dans le monde littéraire, par l'édition, par la revue, par la reconnaissance d'institutions littéraires. La publication des scénarios entre dans une stratégie auctoriale qui consiste à conférer une légitimité au médium cinématographique en le rapprochant de la littérature. L'édition, les revendications de l'auctorialité du cinéaste, l'entrée à l'Académie, les participations à des comités littéraires du cinéma, la fondation de la revue *Les Cahiers du film* sont autant de gestes qui participent de ce projet : « faire entrer le cinéma dans la littérature ». Cette expression de Pagnol est l'une des lignes de force de sa doctrine cinématographique, qui le distingue et en fait un des premiers auteurs du cinéma :

En somme, on peut admettre que les producteurs, depuis deux ans, ont essayé de faire entrer la littérature dans le cinéma : leur réussite, de ce côté, n'est pas contestable. Ce qu'il faudrait faire, maintenant, ce serait écrire directement un film. Un film dont l'histoire eût une valeur humaine, une valeur dramatique, une valeur picturale. Un film dont le texte eût une valeur littéraire et dont on pourrait citer une scène dans un manuel de morceaux choisis. Celui qui le premier écrira un tel film, son nom restera dans l'histoire de notre temps parce qu'il aura fait entrer le cinéma dans la littérature [27].

Pagnol est conscient de l'importance symbolique du livre et de l'écriture pour donner un statut artistique au scénario et par extension au film. Nul doute qu'il cherche à être ce pionnier qui entre dans l'histoire littéraire et cinématographique par la publication de ses scénarios. Jean Félix dans *Le Film Sonore* qualifie

Pagnol de « précurseur », qui « inaugure une ère nouvelle dans l'art cinématographique [...] : l'avènement du vrai intellectuel au cinéma [28] ». Albert Thibaudet, plus sceptique, commentant la publication de *Merlusse*, déclare que « l'heure du cinéma littéraire n'a pas encore sonné [29] ».

Pour autant, à l'heure des bilans, habilités par un regard rétrospectif, les historiens du cinéma ne manquent pas de souligner l'innovation de Pagnol, qui mérite d'entrer dans l'histoire du cinéma à ce titre. Ces éditions transforment un genre marginal en succès de librairie :

On peut citer comme unique dans l'histoire du cinéma le fait que, sur un plan littéraire, Pagnol ait obtenu avec le texte d'un scénario un succès populaire équivalent à celui d'un roman ou d'une pièce. [...] Pagnol fut ainsi le premier – et sans doute le seul – cinéaste au monde à publier lui-même ses scénarios. Cinquante ans plus tard, ces mêmes textes, ainsi que beaucoup d'autres, se vendent toujours en librairie sous forme de livre de poche. Avoir donné un statut littéraire durable à des scénarios de films que les lecteurs achètent au même titre que des romans ou des pièces de théâtre participe aussi à ce qu'a d'absolument unique le destin de Pagnol comme cinéaste [30].

« Donne[r] un statut », voilà la gageure que se propose Marcel Pagnol, qui cherche à institutionnaliser le texte d'un film. Il le répète lors de plusieurs entretiens avec des journalistes :

Ce que je veux – et c'est ce que j'ai déjà essayé depuis *Le Gendre de M. Poirier* – c'est introduire la littérature dans le cinéma. Avant tout, il faut un texte écrit. Ensuite, mon ambition serait d'introduire le cinéma dans la littérature. Je suis sûr que j'écrirai un jour un livre, un roman qui sera sans qu'une virgule en soit changée un scénario, un découpage de film. Et je voudrais avec ce roman – formule de demain – obtenir un prix littéraire [31].

Quelle que soit la forme générique que choisit le scénario, roman, dialogue, découpage, le livre des films de Pagnol a pour ambition d'entrer au palmarès de la littérature. Ne souscrivant pas à une pensée essentialiste du genre littéraire, Pagnol conçoit de façon pragmatique le genre littéraire comme une pratique. L'enjeu est bien toujours d'obtenir pour ce texte déconsidéré un prestige et une reconnaissance institutionnels. Le cinéaste confie également à George Berni :

Tous mes films seront désormais édités en librairie, déclara Pagnol en 1935. Il ajoutera, en ne plaisantant qu'à demi : bien que je ne brigue aucun honneur, je ne serais pas fâché d'obtenir pour le texte d'un film, un prix de l'Académie Française. Cela marquerait d'emblée l'entrée du cinéma dans la littérature [32].

Sans avoir reçu de prix littéraire de l'Académie pour ses films, il a été élu à l'un de ses sièges, réalisant ainsi symboliquement l'institutionnalisation de la figure de l'auteur de films et de scénarios. Son geste est proprement symbolique lorsque le jour de son élection à l'Académie Française, il décide de faire entrer pour la première fois l'appareil cinématographique dans le temple de la consécration de la littérature et de la langue françaises. Filmer son entrée à l'Académie revient ainsi à dater l'entrée du cinéma dans la littérature. Michel Aubriant analyse de même l'entrée du premier cinéaste à l'Académie :

Mais en la personne d'un jeune homme de quarante ans, bohème et désinvolte, le cinéma, pour la première fois, recevait comme des lettres de noblesse. Dorénavant, il ne serait plus déshonorant, pour l'écrivain soucieux de sa gloire, d'écrire des films, puisque cela risquait d'ouvrir les portes de l'Académie. En la personne de M. Marcel Pagnol, le film entra dans les manuels de littérature, sur le même pied que l'oraison funèbre, la tragédie en cinq actes et le sonnet, l'épopée et les autres genres reconnus. [...] Il était recommandé d'écrire des films ; selon son humeur, comme l'on écrit un roman. [...] Le film se mettait à vivre dès que la dernière ligne du découpage et des dialogues avait été écrite. Le reste n'était plus que formalité. Comme il existe un théâtre qui se lit, on pouvait imaginer une cinémathèque composée de films qui n'auraient jamais connu la caméra. [...] Le film perdait de sa valeur unique. Il n'était plus que certaine manière, pas meilleure, pas plus mauvaise qu'une autre, de représenter un sujet. [...] Ce qu'il pouvait y avoir d'insolite, en 1947, à ne voir dans le film qu'une nouvelle forme littéraire, aujourd'hui ne surprend plus [33].

Outre la mise en scène ménagée par les projecteurs et les *sunlights* sous la Coupole, Marcel Pagnol prononce le terme de « cinémathèque » dans son *Discours de réception* [34], réaffirmant discrètement qu'il ne se présente pas seulement à l'immortalité comme dramaturge mais comme le premier homme qui a alimenté une bibliothèque du cinéma. À côté des symboles

dramatiques, l'épée de l'immortel exhibe l'identité de cinéaste de son propriétaire : elle comporte sur la fusée une pellicule de film et en dessous de la garde une croix de Malte, rappelant la forme d'une pièce que comportaient les premières caméras. Cette intronisation est le résultat de nombreuses démarches qui tendent vers la « littérisation » ou l'institutionnalisation du cinéma. Les liens que Pagnol essaie de tisser entre le monde littéraire et cinématographique contribuent à donner leurs lettres de noblesse au scénario comme genre dramatique. De même, la fondation de la revue *Les Cahiers du film*, « dont la prétention est d'être à la fois cinématographique et littéraire [35] », vise à inscrire le médium cinématographique dans les us et coutumes de la littérature, qui se commente et s'élabore dans les pages des revues. Marcel Pagnol confie à Roger Régent le programme de cette revue de doctrine :

En tête de notre programme est écrit ceci : le texte avant tout. On a jusqu'à présent fait trop bon marché de l'auteur : nous voulons le réhabiliter et fonder toute une école nouvelle et dont les principes même seront énoncés et défendus dans une revue cinématographique mensuelle que je fonderai bientôt [36].

Le texte de Charles Fasquelle, dans le premier numéro de la revue, fait plus que promouvoir le dialogue scénaristique et présente le film comme un support médiatique, qui propose une nouvelle impression, un nouveau mode de conservation, une nouvelle édition du texte littéraire. Cette réduction du film au médium, qui en fait une simple technique d'enregistrement, est sans doute la théorie qui va le plus loin dans le rapprochement du littéraire et du cinéma, l'inscrivant dans la production éditoriale du livre et non du cinéma.

L'édition, c'est-à-dire la présentation au public d'une œuvre littéraire, ne doit plus se borner à la simple transformation d'un manuscrit en un livre. Le manuscrit, du reste, ne mérite plus son nom. La plupart des écrivains publient d'abord leur œuvre dans un journal, un hebdomadaire ou une revue. La publication en livre est surtout pour l'auteur, le moyen de livrer dans sa forme la plus définitive son œuvre ; sans plus avoir à se soucier de la clientèle de la revue ou des nécessités du nombre de lignes et de divisions de chapitres. C'est pourquoi du reste, le livre représente pour l'écrivain le moyen d'expression qui lui permet de s'approcher le plus possible de la perfection de son art littéraire. Lorsque l'auteur et l'éditeur ont obtenu pour un roman, en plus de l'édition courante, une édition de luxe, une édition populaire

et quelques traductions, ils considèrent que l'œuvre a été exploitée à fond. C'est à ce moment-là, au contraire, que l'éditeur doit poursuivre son effort, et puisqu'il est admis que le film est l'imprimerie du théâtre, il est normal que l'éditeur imprimeur du livre s'intéresse à cette nouvelle édition [37].

Dans cette perspective, le film, devenu produit dérivé du livre, tend à être un objet dévalorisé : il n'est pas premier dans la création – contrairement au scénario – il ne vise qu'à la diffusion massive d'une œuvre. Cette théorie assimile le film à l'impression d'une écriture scénaristique, plaçant le texte au centre de la création cinématographique, à la fois origine et finalité du film (diffuser le texte écrit). On voit combien cette théorie – très polémique – inverse la hiérarchie entre le film et le scénario, et fait de la réalisation non le geste d'achèvement d'une œuvre, mais l'exécution d'une œuvre qui est déjà finie. La sacralisation artistique ne se porte pas sur la mise en scène du film mais sur l'écriture scénaristique d'un écrivain. Cette hiérarchie entre scénario et film se fonde sur le modèle du théâtre dans sa conception classique, qui fait de la pièce un objet fini dont la mise en scène n'est qu'une actualisation. Ce faisant, Pagnol éprouve les limites et les contradictions de sa doctrine, quand pour le théâtre, il admet l'importance de l'exécution scénique.

Si la publication des scénarios est un enjeu primordial, c'est pour prouver d'une part, que le texte est, non pas un brouillon, mais une œuvre aboutie, d'autre part, que le cinéaste produit une œuvre de qualité. Le titre que le cinéaste a donné à sa collection, « Les films que l'on peut lire », souligne que la possibilité de lecture ajoute à leur qualité. Contre ces films illisibles, les films de Pagnol sont des élus, ayant la capacité d'entrer dans la noble bibliothèque. Ces textes publiés lui permettent d'asseoir sa posture de cinéaste-auteur. Émile Vuillermoz, commentant sa lecture de *La Femme du boulanger* et le titre de la collection, souligne combien le livre se fait le gage d'un cinéma de qualité :

Ce principe étant admis, je déclare hautement que la lecture du livre de cent cinquante pages qui contient le dialogue tiré par Marcel Pagnol de la nouvelle de Jean Giono est un véritable régal. Ce texte est publié dans une collection intitulée « les films que l'on peut lire ». Cette étiquette est tout un programme et situe parfaitement la question. À partir de l'instant où l'on nous propose de lire un film au lieu de le regarder, il n'y a plus d'entente possible entre écrivains et

cinéastes. Mais je suis parfaitement d'accord avec l'éditeur de cette brochure lorsqu'il déclare que *La Femme du boulanger* est un film que l'on peut lire. J'ajouterai même que c'est un film qu'on doit lire, car ce texte est, d'un bout à l'autre, d'une très haute qualité [38].

L'étude des différentes éditions des films met en évidence que Marcel Pagnol joue sur la proximité avec le dialogue de théâtre. Si dans la première édition (aux « Éditions Marcel Pagnol »), le médium filmique reste présent par l'inclusion d'images notamment, la seconde aux Éditions Fasquelle joue sur le trouble générique. La suppression du sous-titre « film » d'une édition à l'autre est significative à cet égard et invite à une labilité des réalisations qui peuvent se faire sur scène ou à l'écran. Cette fluidité médiatique rappelle les pratiques génériques de Marguerite Duras, qui sous-titre *India Song* « texte-théâtre-film », niant les frontières génériques. Mais là où Duras exhibe l'hybridité, Pagnol la dissimule. Le brouillage se pose comme critère d'une modernité esthétique, dont Marcel Pagnol participe. Fasquelle supprime également les photographies du film, que l'on trouvait précédemment en guise d'illustrations au texte. Avec ces illustrations, les Éditions Marcel Pagnol ne proposaient pas un véritable aperçu de la bande-image. Il est notable qu'elles ne suivaient pas la progression du film, et qu'elles échouaient à illustrer véritablement le texte. Souvent décalées par rapport au dialogue, ces images légendées par une réplique référaient à une scène lue bien antérieurement. La légende n'était pas fidèle à la photographie proposée. Autant d'indices qui mettent en évidence que l'image ne se proposait pas du tout comme une possibilité de lecture alternative. Sans cohérence ni correspondance avec le film, l'image ne constituait qu'un aperçu assez erroné de l'œuvre filmée. Dès les Éditions Marcel Pagnol, c'est la lettre qui prévaut sur l'image, et qui dit la conjuration du cinématographe dans la version publiée. L'édition Fasquelle indique clairement le statut dramatique des textes publiés. En quatrième de couverture, nous lisons « choix de pièces », dans lequel nous trouvons : *Angèle, Merlusse – Cigalon, César, La Fille du Puisatier, Le Schpountz* et *Regain*. D'autre part, ces « pièces de théâtre » cohabitent sur cette quatrième de couverture avec celles d'Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck, Octave Mirbeau ou Sacha Guitry. Ce choix éditorial indique combien Marcel Pagnol entend légitimer l'art cinématographique en le faisant entrer dans une maison d'édition

historique mais aussi en le rapprochant de l'art théâtral. Le processus éditorial qui « théâtralise » peut ainsi être lu comme une tentative d'éliminer ce qui est proprement « mineur ». L'édition ferait oublier combien il s'agit d'un art dépendant de la technique, d'un art pourrait-on dire d'exécution, puisqu'il « réalise » une écriture. L'édition ferait ressortir davantage le « dramatique » qui ennoblit le cinématographe, en l'inscrivant dans un art quasi intemporel, éloigné des contingences matérielles.

Pagnol donne la première édition d'un scénario original avec *Merlusse* en 1935 dans la revue théâtrale *La Petite Illustration*. Cette publication doit représenter un événement historique qui consacre le scénario comme genre littéraire à part entière. À l'occasion de cette parution, un article de Robert de Beauplan accompagne le texte :

Le présent fascicule de *La Petite Illustration* comporte une innovation remarquable : pour la première fois est publié, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, le texte intégral d'un film parlant. [...] Au temps du film muet, *La Petite Illustration* avait consacré un certain nombre de ses numéros à des productions cinématographiques. Le jour où un texte parlé s'est ajouté au déroulement des images, il est devenu impossible sans trahir un film, d'en reproduire seulement l'aspect visuel. [...] Mais une autre difficulté alors a surgi. Dans la plupart des cas ce dialogue était élémentaire, schématique ou d'une valeur littéraire manifestement insuffisante pour mériter qu'on en fit cas. Il tenait lieu, à peu près, des anciens sous-titres dont le film muet ponctuait son développement. [...] Cette réinvention du théâtre par le film parlant, c'est ce que M. Marcel Pagnol a voulu tenter. Sans préjuger du film lui-même, qu'ils auront d'autant plus envie d'aller voir qu'ils en auront eu la connaissance anticipée, ils pourront constater que le texte de M. Pagnol est comparable pour sa qualité à celui de ses meilleures pièces et que cette simple histoire où l'émotion se mêle à l'humour, au pittoresque et au mouvement est en tous points digne de l'auteur auquel on doit l'inoubliable premier acte de *Topaze* qui se passait, lui aussi, parmi les enfants d'une institution scolaire [39].

La Petite Illustration met en scène le caractère pionnier de cette publication, qui marquerait l'avènement du scénario comme genre littéraire. La présentation et le choix d'une revue théâtrale soulignent le parti pris de donner la même forme générique

qu'une pièce de théâtre. D'autre part, la décision de faire paraître le texte avant la sortie du film en salle se veut symbolique de l'antériorité et de l'indépendance du texte scénaristique face à la réalisation cinématographique. La stratégie auctoriale de Marcel Pagnol fait système : s'adonnant à un nouveau genre littéraire, il pousse les journalistes à pratiquer eux aussi un genre inédit, le compte-rendu de lecture de scénario, inscrivant subtilement le scénario dans les usages littéraires. René Bizet propose ainsi son compte-rendu de lecture :

Voici un petit événement à la fois littéraire et cinématographique. Pour la première fois, dans *L'Illustration théâtrale*, paraît le texte d'un film : *Merlusse* ; il est signé Marcel Pagnol. L'auteur de *Marius* a pris l'excellente précaution de ne pas nous donner un découpage du travail, mais une véritable pièce, fidèle en cela d'ailleurs à son esthétique personnelle dont on sait qu'il applique les règles avec rigueur. [...] Nous ne la raconterons pas pour ne pas gâter le plaisir de ceux qui verront la présentation prochaine du film. [...] On a pris un grand plaisir à cette lecture de *Merlusse*. Nous ne préjugeons pas de celui que nous aurons à la vue des images. Mais félicitons Marcel Pagnol, dans un temps où l'on bâcle tant de *scenarii* et où la plupart semblent avoir été faits sans souci de la composition, ni du style, de nous en donner un qui se présente comme un beau conte [40].

Le film comme le scénario de Pagnol se distinguent nettement de la production courante par ce parti-pris littéraire, et engagent le cinéaste sur les voies des honneurs et de la reconnaissance. Maurice Bardèche donne lui aussi un commentaire intéressant du texte du film :

La Petite Illustration, qui ne se pique pas d'être à l'avant-garde, vient pourtant d'offrir à son public la primeur d'une expérience ingénieuse : elle a en effet publié un « dialogue pour film » de M. Marcel Pagnol. Ce n'est pas du théâtre, ce n'est pas un scénario, c'est un genre nouveau sorti tout armé comme Minerve du cerveau de son créateur, un genre littéraire comme le sonnet, le poème épique et la lettre aux sels Kruschen. [...] Il en vint à cette conclusion qu'on devait écrire pour le cinéma comme on écrit pour le théâtre, et créer, avant toute réalisation du film, un texte scénique qui emprunterait au théâtre l'art du dialogue et au cinéma les facilités du mouvement. On obtiendrait ainsi des œuvres courtes écrites comme une pièce de théâtre mais disposant de la mobilité du

roman. [...] Seulement ce genre amphibie qui tient du roman ou plus exactement de la nouvelle par sa maniabilité et du théâtre par sa présentation, n'échappe pas au reproche de sacrifier à l'apparence littéraire et à l'apparence seulement [41].

Le journaliste, s'il conteste la valeur littéraire du texte qui n'est qu'une « historiette », remarque l'innovation que revêt une telle démarche, qualifiée tour à tour d'avant-garde et d'expérience. Surtout, Bardèche relève l'hybridité d'un tel genre, entre le roman et le théâtre. Cette pratique amphibie des genres et des médias concentre les intentions modernistes de Marcel Pagnol.

Ainsi, la démarche pagnolienne, qui consiste à théâtraliser et à donner une forme littéraire au cinéma, est pionnière. Contrairement à ce que prétend Michel Aubriant, l'assimilation du scénario à un genre littéraire est loin d'aller de soi. Malgré les multiples possibilités de passage d'une sphère à l'autre, la relation entre cinéma et littérature reste habituellement de l'ordre de l'adaptation, présupposant deux modalités distinctes d'écriture. Marcel Pagnol martèle dans ses interviews l'identité entre l'écriture dramatique et cinématographique, ce qui ramène *in fine* le film en territoire littéraire au même titre que le théâtre. Le cinéaste calque les modes de réception du théâtre et du cinéma, genres qui peuvent être à la fois vus sur scène et à l'écran, lus dans un fauteuil, commentés dans des comptes-rendus journalistiques, publiés en revue. Les auteurs de la cinémathèque française comme les dramaturges peuvent être élus au rang des Immortels. Le livre de cinéma est un enjeu symbolique pour faire du réalisateur et scénariste un auteur, qui garantit une légitimité artistique à la fois à son film et à son scénario. Dissimulant les traits distinctifs qui pourraient séparer l'écriture scénaristique et dramatique, Pagnol rend invisibles les démarcations génériques et brouillent les frontières, au point que ces textes deviennent des histoires disponibles aussi bien pour la scène que pour l'écran.

Notes et références

- [1] Roger Régent, « Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire », *Candide, grand hebdomadaire parisien et littéraire*, n° 500, 12 octobre 1933, p. 15.

- [2] Anne Huet, *Le Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2005, p. 13.
- [3] Voir Frédérique Toudoire-Surlapierre « « Regarder l'impossible » : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 17. Elle parle notamment d' « un certain mode d'écriture » de la didascalie.
- [4] Anne Huet, *op. cit.*, p. 13.
- [5] Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Éditions Payot, 1976, p. 36-46
- [6] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 13.
- [7] Robbe-Grillet, « Préface de *L'Immortelle* », dans *L'Immortelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 7.
- [8] Le cycle romanesque *L'Eau des collines* qui novellise le film *Manon des sources* prend le pas sur l'édition du scénario, qui n'est que peu réédité. Ce n'est pas à cause de la supériorité générique du roman face au scénario, mais parce que le roman reconstitue l'intégralité de la fable, là où le film et le scénario, pour des raisons de longueur, ne l'ont pas permis.
- [9] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 177.
- [10] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 179.
- [11] Jean-Paul Torok, *Le Scénario, histoire, théorie, pratique*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1986, p. 141.
- [12] Jean-Paul Torok, *op. cit.*, p. 156-157.
- [13] André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 98-99.
- [14] Michel Marié et Francis Vanoye, « Comment parler la bouche pleine », *Communications : Enonciation et cinéma*, n°38, 1983, p. 52.
- [15] Jean Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, La Femis, 1990, p. 36.
- [16] Jacqueline Van Nypelseer, « La Littérature de scénario », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 1, 1991, p. 93.
- [17] Yvon Nody, « « Je ne fais que du théâtre » nous dit Marcel Pagnol », *Le Jour*, 23 février 1935, p. 6.
- [18] « Spécial Pagnol. Le Schpountz. Cinéma », *L'Avant-Scène*, n° 105-106, juillet-septembre 1970, p. 10. Vis-à-vis du *Schpountz*, remarquons que notre texte est différent de l'édition du découpage original, puisque nous avons visionné, selon notre habitude, le film tel qu'il a été monté définitivement. En cours de texte, nous signalons

- les différences, ainsi que les coupures, pour que nos lecteurs apprécient mieux le travail du scénariste-dialoguiste-cinéaste. J-G P.
- [19] Jean-Paul Torok, *op. cit.*, p. 98.
- [20] C'est ce qu'expliquent Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 34-35 : « Naguère, quand tout le cinéma se faisait en studio et que le décorateur, le directeur de la photo et l'ensemble des techniciens pouvaient exécuter fidèlement tout ce qu'on leur demandait (ou presque), l'écriture du scénario offrait un aspect strictement technique, tout était découpé, souvent dessiné plan par plan avec des indications précises d'objectif, de durée de plan, de mouvements d'appareil etc. [...] Le tournage en décors naturels, qui s'est généralisé avec la nouvelle vague (pour des raisons esthétiques et économiques) a fait évoluer l'écriture du scénario. On ne pourra pas repousser les murs, construire une chute d'eau : il faudra donc que le découpage et l'ensemble de la réalisation technique s'adaptent aux décors – et non le contraire. »
- [21] Isabelle Raynaud, Lire et écrire un scénario, le scénario de film comme texte, Paris, Armand Colin 2012, p. 17.
- [22] Claude Gauteur, « À la recherche de Pagnol », *La Revue du cinéma/Image et son*, n° 275, juin-juillet 1969, p. 154.
- [23] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 11.
- [24] Robbe-Grillet, « Préface pour *Glissements progressifs du plaisir* », dans *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 9.
- [25] Michel Collomb, *La Littérature art déco, sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 177.
- [26] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 7 : « Mais l'histoire semble montrer que le scénario a toujours connu la relative instabilité de forme et de fonction que nous observons aujourd'hui ».
- [27] D'après une page manuscrite exposée à Aubagne, centre d'art des Pénitents noirs, lors de l'exposition « Marcel Pagnol de l'encrier au projecteur », du 2 octobre 2015 au 30 janvier 2016.
- [28] Cité dans la Revue de presse des *Cahiers du Cinéma*, 19 janvier 1934
- [29] Albert Thibaudet, « Cinéma et littérature » [1^{er} février 1936], dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 1597.
- [30] *Dictionnaire du Cinéma*, tome III, Paris, Les Films de Jacques Lourcelles (Robert Laffont), coll. « Bouquins », 1992, p. 224-226 et p. 1332-1333.
- [31] Roger Régent, « Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire », *Candide, grand hebdomadaire parisien et littéraire*, n° 500, 12 octobre 1933, p. 15.
- [32] Georges Berni, *Merveilleux Pagnol: l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1993, p. 79 : Marcel Pagnol à Charles A. Rickard, Le Vingtième siècle, Bruxelles, 13 décembre 1935.

- [33] Michel Aubriant, « Marcel Pagnol et les historiens de cinéma », *Paris-Théâtre*, n°115, décembre 1956, p. 9-10.
- [34] Marcel Pagnol, *Discours de réception*, *op. cit.* : « Mais il est certain que les chefs-d'œuvre anciens prendront place, l'un après l'autre, dans la cinémathèque qui se complète chaque année : c'est grâce à cette forme nouvelle du théâtre d'ombres que l'œuvre de Maurice Donnay ne subira point l'éclipse fatale ».
- [35] Anonyme, « Marcel Pagnol fonde une revue », *Comoedia*, 16 décembre 1933.
- [36] Roger Régent, *op. cit.*, p. 15.
- [37] Charles Fasquelle, « Le point de vue de l'éditeur », *Les Cahiers du film*, 15 décembre 1933, p. 9-10.
- [38] Emile Vuillermoz, « *La Femme du boulanger* », *Le Temps*, 8 octobre 1938.
- [39] Robert de Beauplan, « M. Marcel Pagnol et le cinéma parlant », *La Petite Illustration*, 1^{er} juin 1935, n° 725, p. 31.
- [40] René Bizet, « Le texte de *Merlusse* de Marcel Pagnol », *Le Jour*, 4 juin 1935.
- [41] Maurice Bardèche, « Sur un film inédit de Marcel Pagnol », 1935, 17 juillet 1935.

Introduction et enjeux de la littérature pour jeunes adultes dans le paysage éditorial français

Violaine Beyron

Bibliothèque Municipale de Lyon

La littérature de jeunesse est toujours soumise au contexte de sa production et de sa réception. En cela, il semble que les caractéristiques constitutives de l'œuvre – l'intrigue, la construction des personnages, le discours – ne peuvent être considérées indépendamment de son destinataire supposé. Concernant la littérature pour jeunes adultes, l'enjeu premier est de tenter de déterminer l'étendue du public visé, parallèlement au public adolescent, déjà largement visé par l'édition jeunesse et qui ne semble par conséquent pouvoir être exclu de cette étude. A l'opposé, même s'il faut constater que de nombreux adultes lisent des romans pour adolescents ou jeunes adultes, il ne peut s'agir d'un élément constitutif d'une possible définition de ces genres, dans la mesure où toute œuvre jeunesse aura toujours une visée de lecture par l'adulte, que ce soit dans un objectif de plaisir, de prescription ou de recherche. Mais l'âge du lectorat-cible n'importe pas tant dans ses limites que dans le fondement de cette démarche éditoriale.

Par ailleurs, il s'agira d'observer les codes narratifs et éditoriaux auxquels appartiennent ces romans, afin de tenter de définir un ensemble de critères marquant l'appartenance de ces titres à la littérature de jeunesse. A quoi doit-on la catégorisation de collections historiquement destinées aux adolescents telles que « Macadam » chez Milan Jeunesse, « Wiz » chez Albin Michel Jeunesse ou encore « doAdo » aux Éditions du Rouergue en littérature pour jeunes adultes ? De même, pourquoi un auteur tel que John Green, véritable portraitiste de l'adolescence, voit aujourd'hui ses romans redirigés vers un public de jeunes adultes ?

L'ampleur de ce phénomène éditorial se mesure ainsi par cette redirection préméditée de tout un pan de la littérature de jeunesse vers un public plus large et plus âgé d'une part, et d'autre part par l'approbation de ce même public, marquée par la prédominance

de ces romans dans les meilleures ventes littéraires. Cette légitimation passe également par les prescripteurs habituels – bibliothécaires, libraires, enseignants –, mais ceux-ci semblent en partie supplantés par l’appropriation du concept de transmédialité par ces jeunes publics eux-mêmes. Ainsi, si la notion d’une littérature à destination d’un lectorat de jeunes adultes n’est pas nouvelle, elle pose toujours question quant à sa place réelle dans le monde de l’édition francophone.

1. Littérature pour jeunes adultes : une passerelle symbolique

Après avoir été un adulte comme les autres, l’adolescent, dans les sociétés contemporaines occidentales, a pris une place de plus en plus importante, et ce phénomène se révèle notamment dans la prise en compte de ce public dans les productions littéraires. C’est dans la première moitié du XX^e siècle que les premières collections et premiers titres sont publiés à l’attention des lecteurs adolescents, à commencer par « La Bibliothèque verte » chez Hachette en 1923, au départ plutôt tournée vers les rééditions de classiques, ou encore « Signe de piste » en 1937, initiée par le mouvement scout et fondée autour du roman d’aventure. L’après-guerre voit ensuite l’essor des romans de science-fiction et policiers. Une nouvelle collection aussi voit le jour « Marabout Junior », essentiellement connue pour avoir lancé la série *Bob Morane*. Par la suite, un élan important s’étendant sur les années 1960 à 1980 voit le jour, initiant les jeunes lecteurs aux romans aux thématiques sociales. La publication aux États-Unis en 1951 de *L’Attrape-Cœur* de J.D. Salinger, et l’apparition de son personnage Holden Caulfield, semble être à l’origine de ce nouveau courant. Son héros, un jeune homme de 17 ans, est un personnage en errance, seul et désorienté, impulsif et fasciné par la sexualité. En dessinant le portrait d’un adolescent à travers son milieu social et en explorant sa conscience, l’auteur initie un genre différent qui tourne autour de thèmes difficiles en lien direct avec la société et perçu par le regard immédiat du jeune héros. Bien que d’abord destiné à un public adulte, ce texte est généralement présenté comme le roman-source des *problem novels*, qui s’attachent à traiter des thèmes tels que la drogue, la mort, la sexualité, l’homosexualité, les conflits familiaux ou les difficultés sociales et

émotionnelles, à travers le point de vue d'un protagoniste adolescent. Cette catégorie d'œuvres, désormais nommées « romans-miroir », s'impose au fil des décennies.

De nombreuses collections continuent de voir le jour, proposant une gamme de romans réalistes mais aussi issus de l'imaginaire, et donnant ainsi une nouvelle forme au roman d'apprentissage, cherchant à mettre en scène des adolescents à un moment charnière de leur existence, face à des événements – plus ou moins tragiques – d'un quotidien contemporain ou passé, ou d'un autre monde. Cette fin de XXe siècle a vu de grands éditeurs s'intéresser nouvellement à ce public, tels que Thierry Magnier (*Romans adolescents*), Gallimard Jeunesse (*Scripto*), Flammarion Jeunesse (*Tribal*), Le Rouergue Jeunesse (*doAdo*).

La notion de littérature pour jeunes adultes, quant à elle, n'a été adoptée par l'édition française que très récemment, à la suite des pays anglo-saxons qui s'intéressent à ce public élargi, les *young adults*, depuis plusieurs décennies déjà. La détermination de cette catégorie de lecteurs, volontairement visée ou non par les politiques éditoriales, demeure difficile à préciser. Comme l'indique l'expression évocatrice de littérature passerelle, ou *cross-age* chez les anglo-saxons, cet ensemble semble recouvrir plusieurs générations. Ces récits visent-ils ainsi un lectorat de grands adolescents et de jeunes entrants dans la vie adulte, faisant alors de ce courant le cadet de la plus récente encore littérature *new adult*, qui ne vise que les lecteurs adultes âgés d'une trentaine d'années au plus ? Ou bien s'agit-il tout simplement d'une nouvelle dénomination de l'habituelle littérature fictionnelle pour adolescents, elle-même lue par de nombreux adultes ?

Pour Daniel Delbrassine, qui préface en 2002 l'ouvrage de Déborah Danblon *Lisez jeunesse ! La littérature pour adolescents et jeunes adultes*, « ces collections visent un public de lecteurs en âge d'école secondaire, et parfois-au-delà. », définissant ainsi le public-cible comme de « grands adolescents [1] ». De son côté, Sophie Winter, dans un article pour la revue *InterCDI*, tente d'apporter plus de précisions. Selon elle, la littérature de jeunesse s'adresse à des adolescents jusqu'à 14 ans, tandis que la littérature pour jeunes adultes vise un public allant de « ces grands adolescents, souvent lycéens [2] » aux jeunes âgés de 25 ans, qu'elle considère être le début de l'âge adulte. En réalité, cette cible des 15-25 ans, bien qu'elle ne corresponde pas de manière restrictive à l'âge des lecteurs puisqu'il est admis que de nombreux lecteurs situés hors

de cette tranche ont adopté cette littérature, apparaît comme une considération éditoriale. Cette tranche d'âge, bien qu'hétéroclite, est considérée comme une génération de grands consommateurs et donc visée prioritairement par le *marketing* publicitaire. Cette période de construction identitaire est synonyme pour les annonceurs de moment idéal pour fidéliser ce public, les clients de demain, en le faisant adhérer à un concept, une idée, une marque. Récemment donc, les éditeurs ont eux aussi intégré ce mécanisme en lançant des collections destinées directement aux jeunes adultes. De la même manière, il s'est alors agi de créer un produit ciblé, capable de correspondre aux besoins et aux envies de ce public, et de développer des stratégies de communication adaptées. Dans la forme d'une part, cela passe d'abord par une couverture attrayante et moderne, afin de séduire le lecteur avant même d'avoir lu le résumé. Ainsi, nombreuses sont les collections, à l'image de la collection « Medium » de l'École des Loisirs par exemple, à avoir revu leurs maquettes ces dernières années. D'autre part, si la littérature pour jeunes adultes n'échappe pas aux histoires mêlant romance et fantastique, l'un des critères prédominants semble de proposer des contenus énergiques, des histoires audacieuses et des textes rythmés. Par ailleurs, bien que l'attrait de nouveaux publics et la fidélisation des lecteurs passent toujours par les pairs et les prescripteurs, les éditeurs savent aussi utiliser les réseaux sociaux et les sites communautaires comme le site *Lecture Academy* de Hachette. Ainsi, il semble que l'apparition de cette dénomination de littérature pour jeunes adultes ne désigne pas réellement un nouveau public mais correspond en grande partie à une prise de conscience des éditeurs et à leur adaptation à des principes *marketing* déjà en place dans d'autres domaines.

Cependant, cette notion de lectorat élargi, et la confusion qu'elle amène quant à une distinction entre lecteur adolescent et lecteur jeune adulte n'est pas indistincte de plusieurs problématiques. Pour commencer, elle peut également être associée à un phénomène sociologique non négligeable dans les sociétés occidentales. Il concerne le décalage de l'entrée dans l'âge adulte, de plus en plus tardive, comme le montrait déjà en 2000 une enquête de l'Insee [3]. Les étapes clés – la fin des études, le départ du foyer parental, l'autonomie financière, la stabilité familiale – sont franchies à des âges plus avancés et prolongent donc la position adolescente du jeune. L'apparition d'une

catégorie littéraire intermédiaire, permettant de représenter cet état d'entre-deux, n'apparaît alors plus aussi inopinée.

Ainsi, si le contexte sociétal semble cohérent, il faut aussi expliquer la notion de littérature passerelle associée à ce genre destiné aux jeunes adultes. Le secteur de la littérature pour adolescents et jeunes adultes apparaît comme l'un des plus lucratifs, puisqu'il concerne 7,2% des exemplaires vendus en 2014 selon le Syndicat National de l'Édition (en comparaison, les romans contemporains généralistes représentent 14,2% des ventes) [4]. Ces chiffres importants sont à compléter par ceux de la dernière étude menée en 2015 par l'Ipsos à la demande du Centre National du Livre, intitulée « Les Français et la lecture [5] », qui indique que 35% des 15-24 ans lisent tous les jours ou presque, chiffre cependant inférieur à toutes les autres classes d'âge supérieures. Mais d'autres données, celles concernant les pratiques de lectures des adolescents, ne doivent pas être négligées. En 2011, 33,5% des enfants de 11 ans déclaraient lire un livre quotidiennement, tandis qu'ils n'étaient plus que 18% à 13 ans et 14% à 15 ans [6]. Cette tendance négative constatée au moment de l'entrée dans l'adolescence repart donc nettement à la hausse chez les jeunes adultes. De plus, le rapport du CNL exprimant également le fait que les types de lectures privilégiées des 15-24 ans concernent la science-fiction, le fantastique et l'*heroic fantasy*, genres qui, nous le verrons, sont prédominants dans l'édition pour jeunes adultes, amène par conséquent à l'hypothèse d'un lien intéressant entre le renouveau de l'engouement post-adolescence pour la littérature et ce phénomène éditorial. De ce fait l'un des enjeux de la littérature pour jeunes adultes semble être, pour les prescripteurs comme pour les lecteurs eux-mêmes, de permettre la sortie d'une littérature de l'enfance tout en préservant ou en réactivant une habitude de lecture sur le chemin de l'âge adulte.

2. Les différentes formes de la littérature pour jeunes adultes

La littérature pour l'enfant, l'adolescent ou le jeune adulte – en termes génériques, la littérature de jeunesse – a la particularité d'être initialement examinée par le biais de son lectorat supposé, reléguant alors au second plan les considérations littéraires,

esthétiques, discursives. Bertrand Ferrier, dans *Tout n'est pas littérature !*, replace cette branche éditoriale dans sa fonction d'œuvre littéraire et décline les trois caractéristiques qui, selon lui, justifient le caractère littéraire de ces œuvres. La première tient au vocabulaire employé, « accessible mais non nécessairement pauvre », stipulant que « le manque de vocabulaire n'est pas réductible au jeune public ; il n'est qu'une variable parmi d'autres [7]. » Le deuxième élément touche à la syntaxe, « intelligible mais non systématiquement normée », puisque, pour Bertrand Ferrier, « l'exigence de clarté spécifique aux livres pour jeunes lecteurs n'impose pas d'être toujours respectueux des règles grammaticales [8]. » Enfin, la littérarité dans le roman pour la jeunesse se manifeste également « par le recours à différents registres [9] », particulièrement oral et écrit. Ce groupement d'éléments permet de faire le constat de la corrélation qui existe entre toutes les littératures d'un point de vue formel, et confirme la difficulté de faire réellement la distinction entre un roman pour adolescents et un roman pour jeunes adultes par le biais de tels critères.

Par ailleurs, la qualité d'« archi-genre [10] » du roman pour jeunes adultes, à l'instar du roman à destination d'un public adulte, n'est pas à démontrer non plus. On retrouve notamment parmi les genres de l'imaginaire, les plus plébiscités actuellement, des romans fantastiques, de science-fiction, de *fantasy*. Deux sous-genres apparaissent particulièrement surexploités, donnant presque à eux seuls un cadre à la littérature pour jeunes adultes : la dystopie, démocratisée par la trilogie *Hunger games*, et la *bit lit*, dont la saga *Twilight* fut la première d'une longue série de romans mettant en scène la rencontre de jeunes personnages avec des vampires. L'étude menée par Babelio en 2012 [11] indiquait que la littérature pour jeunes adultes était associée majoritairement à la science-fiction et à la *fantasy*, suivie plus loin par la littérature féminine ou *chick-lit* et par les romans contemporains, autrement dit les romans réalistes plaçant leur protagoniste dans un contexte similaire à celui du lecteur. De plus, au-delà d'une simple démarcation entre réalisme et imaginaire, la littérature destinée aux jeunes adultes propose des collections caractérisées par un certain mélange des genres du roman. Par exemple, la collection *Exprim'*, chez Sarbacane, mêle couramment des thématiques sociales et des événements surnaturels, comme dans *Good Morning, Mr Paprika !* de Lucie Land ou *100 000 canards par un doux soir d'orage*

de Thomas Carreras. De même, la collection Thriller, de Rageot, fait cohabiter dans de nombreuses œuvres des enquêtes menées dans le monde réel, mais où les personnages sont confrontés à des éléments fantastiques ou de science-fiction.

Ces différents éléments ne divergent pas de manière notable de la littérature éditée pour un public adulte. En revanche, l'un des enjeux de tout roman pour la jeunesse est de présenter au lecteur des protagonistes qui lui ressemblent et qui traversent les mêmes épreuves, liées à une crise identitaire ou sociale ou à divers événements perturbateurs, même si celles-ci peuvent être camouflées dans un univers imaginaire. Pour cela, la littérature pour jeunes adultes se distingue dans sa forme, à l'instar d'une littérature de l'enfance et de l'adolescence, par l'âge de son ou de ses personnages principaux qui désigne ainsi un lectorat cible. Ce procédé permet d'ajuster les thématiques abordées, l'environnement dans laquelle se situe l'histoire, ainsi que la forme du discours. C'est pourquoi de nombreux romans, classés initialement comme romans pour adolescents, se voient intégrés à la catégorie de la littérature pour jeunes adultes. Un héros lycéen, ou en âge de l'être, rentre dans les critères définis précédemment. De même, on trouve désormais des collections axées vers un public jeunesse proposant des personnages plus âgés encore. C'est souvent le cas de la collection *Exprim'* de Sarbacane, dans laquelle les personnages ont souvent une vingtaine d'années ou *Black Moon* chez Hachette qui peut parfois proposer des *thrillers* autour de jeunes étudiants à l'université. Les auteurs cherchent avant tout à attirer le lecteur par le biais de personnages du même âge ou un peu plus âgés ayant les mêmes préoccupations que lui, tout en s'assurant d'une grande proximité avec le réel par l'utilisation d'un « système de représentations communes dont les romans sont le vecteur [12] » et par l'usage d'un point de vue interne. L'utilisation d'un langage, de références culturelles comme par exemple les marques ou la musique, ou encore l'introduction de moyens de communication prisés par les jeunes dans la forme même du récit sont des moyens d'attirer ce public et de le sensibiliser aux thématiques abordées.

3. Mutations de la littérature de jeunesse et nouveaux modèles de légitimité

La littérature pour jeunes adultes, en tant que segment important de la littérature de jeunesse, en est également la marque d'une évolution importante. On constate notamment un éloignement progressif des règles imposées par la loi du 16 juillet 1949, relative à la protection de la jeunesse. Cette loi, éditée au milieu du XX^e siècle, est toujours en vigueur de nos jours et définit les limites fixées quant au contenu des œuvres publiées. L'article 2, notamment, est emblématique de la volonté de contrôle des écrits et des images à destination d'un jeune public :

Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés de crimes ou délits de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse [13].

Il faut constater aujourd'hui une prise en compte bien moindre de ces recommandations. Les thématiques abordées dans les romans pour grands adolescents et jeunes adultes sont de plus en plus graves et variées, principalement dans ceux issus de la veine réaliste dure, où ces thèmes sont traités de façon plutôt abrupte. Cette tendance hyperréaliste, à l'origine pratiquée par les Anglo-Saxons, ne cherche à éviter ou édulcorer aucun sujet. De même, les textes de l'imaginaire, comme ceux développant un univers dystopique, n'hésitent plus à mettre en scène des épisodes très violents. Bien que le héros se batte généralement contre un système abusif et pour rétablir un équilibre plus juste, les descriptions peuvent être suffisamment sanglantes et détaillées pour aller à l'encontre de ce qu'instaure cette loi. Ainsi, même s'il est de coutume de dire que la littérature de jeunesse est indissociable d'un discours politiquement correct, il semble que désormais, de par ses thématiques plus sombres, ce constat ne peut plus être généralisé. Certaines collections, labellisées pour grands adolescents et jeunes adultes, osent proposer des textes violents tant au niveau des sujets abordés que de leurs conclusions

hors des sentiers battus de la morale généralement admise par notre société. Ceci est le cas, par exemple, du roman de Guillaume Guéraud *Je mourrai pas gibier*, qui décrit sans fioritures l'explosion d'une violence extraordinaire, au cours d'un texte qui s'achève sans aucune remise en cause éthique et donc loin d'une conclusion morale et rassurante, alors que la littérature de jeunesse, en tant que littérature d'initiation, est toujours envisagée sur un modèle constructif et basée sur une fin positive et morale.

Cette évolution se poursuit désormais au sein de certaines maisons d'édition qui affranchissent des collections spécifiques – Exprim' chez Sarbacane, doAdo aux Éditions du Rouergue, ou encore la plus récente collection R chez Robert Laffont – de cette loi. En ne l'inscrivant plus à la fin de chaque ouvrage, les éditeurs laissent une liberté plus grande à l'auteur et l'incitent ainsi à s'éloigner de l'autocensure qui régit encore souvent son travail. Néanmoins, il faut noter que la disparition de cette mention ne signifie pas que la commission de surveillance et de contrôle ne s'intéresse pas à ces œuvres, puisque celle-ci a pour mission d'étudier toutes les publications susceptibles d'être lues par des jeunes, incluant les romans, les bandes dessinées et la presse publiés dans des collections jeunesse mais aussi adultes.

Au-delà de ces considérations juridiques, certains éditeurs jouent également avec l'âge de leur lectorat en permettant une grande porosité entre les collections pour adultes et pour adolescents. Initialement réservé à des titres plus classiques, ce procédé est repris pour des romans contemporains. Gallimard, principal acteur sur ce terrain, propose ainsi plusieurs titres, tels que la série du *Clan des Otori* de Lian Hearn ou celle de Philip Pullman *A la croisée des mondes*, en grand format jeunesse et en format poche adulte. *Eon et le douzième dragon*, de Alison Goodman est, quant à lui, paru simultanément en 2009 aux Éditions Gallimard Jeunesse et à La Table Ronde.

Ces évolutions ont nécessairement un impact sur le travail de prescription des professionnels. Le succès auprès du public de nombreux titres, le plus souvent anglophones, et de leurs adaptations cinématographiques qui, à l'exception des œuvres de John Green, sont issus de la veine de l'imaginaire et construits en cycles ou séries, a déclenché un véritable phénomène commercial. Cet engouement est en effet répercuté par un déferlement éditorial de nouvelles collections et souligné par un renouveau *marketing* :

Les codes graphiques ont eux-mêmes évolué, tout comme les noms des collections. Il s'agit de gommer les attributs « jeunesse ». Ainsi, les photographies remplacent les illustrations ; des logos au *design* moderne évincent les mentions « jeunesse » en couverture ou sur les quatrièmes, *etc.* Le roman pour adolescent a revêtu des attributs hybrides, lui permettant de s'insérer dans les différents rayons des librairies et des bibliothèques [14].

Cette surproduction oblige ainsi à se poser la question de la place de ces ouvrages dans les rayonnages, notamment des points de vente. En librairie, on constate l'apparition autour de 2010 d'espaces spécifiques pour « Ados et *Young Adults* », soit « intégr[és] dans le rayon de la jeunesse », soit sorti « de la lecture junior pour l'implanter à mi-chemin entre la jeunesse et la SF-*fantasy* adulte [15] », dans le but de les rendre plus visibles et d'accroître les ventes.

En bibliothèque, la question se pose d'autant plus que le rôle de prescription et la mission d'accès à la lecture y sont prépondérants. Certains établissements, comme par exemple l'espace « Intermezzo » au sein de la médiathèque José Cabanis de Toulouse, font également le choix de réserver une section passerelle, permettant à la fois aux jeunes lecteurs de s'y retrouver dans l'offre qui leur est initialement destinée, aux adultes de s'intéresser à une autre littérature et aux faibles lecteurs de trouver des ouvrages pouvant correspondre à leur niveau de lecture. Plusieurs problématiques sont alors à prendre en compte, comme la constitution du fonds qui induit la notion de détermination d'un public précis pour chaque titre, ou encore l'organisation de l'espace et de la signalétique. Ce dernier point est stratégique, puisqu'il s'agit de prendre en compte l'envie et la capacité du public adolescent à s'éloigner ou non de la section jeunesse pour potentiellement s'intégrer à la section adulte. Cependant, l'évolution actuelle des bibliothèques tend à résoudre progressivement cette question. Cette innovation consiste notamment à rassembler dans un même espace les collections jeunesse et adultes. De cette manière, toutes les éditions et tous les degrés de lecture sont à la disposition de tous les publics, facilitant alors, par l'effacement des barrières physiques, le passage de la littérature de l'enfance à celle de l'adolescence puis à la littérature généraliste.

Quoiqu'il en soit, les prescripteurs que sont les bibliothécaires ne rejettent pas ce phénomène, mais participent au contraire à son amplification et à sa pérennité, comme l'indique le Baromètre des prêts et des acquisitions en bibliothèques 2015 produit par le Service du Livre et de la Lecture du Ministère de la Culture et de la Communication [16]. Il regroupe dans une même liste l'ensemble des documents jeunesse, tous âges confondus. En termes d'acquisition, on constate que l'on trouve, sur les dix premiers titres, huit ouvrages destinés à un public de grands adolescents/jeunes adultes, dont les trois tomes de la série *L'Épreuve* de James Dashner et les quatre tomes (parus simultanément cette année-là) de la série française *U4*. À noter également la neuvième place du tome 3 de la série des *Autodafeurs* de Marine Carteron et la onzième du dernier *opus* de *Divergente*, *Divergente raconté par Quatre*. En termes d'emprunts par les lecteurs, la tendance est moins visible, puisqu'elle concerne évidemment des titres contenus dans l'ensemble des fonds des bibliothèques et donc pas uniquement des nouveautés. Néanmoins, les séries précédemment évoquées restent très bien placées, tout comme des séries cultes comme *Harry Potter* ou *Hunger Games*. Et malgré la prépondérance des œuvres sérielles issues des genres de l'imaginaire, le document le plus emprunté par les lecteurs est le roman réaliste de John Green, *Nos étoiles contraires*, dont la promotion a été décuplée par son adaptation cinématographique.

Cela dit, la prescription dépasse désormais le cadre traditionnel du libraire-bibliothécaire-enseignant. On sait que les conseils des pairs, particulièrement à ces âges de grande socialisation, sont majeurs dans l'acquisition de réflexes culturels, et il faut constater que ceux-ci prennent depuis quelques années un caractère moins confidentiel et plus largement reconnu. Le blog et les forums ont bien sûr un succès substantiel dans le partage d'avis littéraires entre adolescents, mais ce sont les *booktubers* qui sont aujourd'hui à l'origine d'une diffusion massive de chroniques vidéo, visibles sur la plateforme *Youtube*, à l'attention de véritables communautés de fans. Essentiellement utilisé par des lecteurs jeunes adultes, ce procédé, extrêmement interactif par l'usage qu'il peut aussi faire des réseaux sociaux, trouve sa définition entre la critique et la promotion de romans dont il peut donner une visibilité importante. Cette forme de

médiation prend le dessus auprès des jeunes sur des médias plus traditionnels.

Par ailleurs, ces jeunes adultes s'approprient également le terrain de l'écriture. Parmi les auteurs habituels publiés dans ce secteur, de nombreux jeunes de moins de 25 ans émergent et connaissent un succès important, surtout dans la catégorie des romans dits féminins. Certains d'entre eux apparaissent même particulièrement exceptionnels par leur jeune âge, comme par exemple l'italienne Alice Ranucci de 17 ans, dont le roman *Dans le silence de ton cœur* est publié cette année chez Hachette Romans. En 2016 également, Morgan Bicaïl, 15 ans, voit son ouvrage *Phone play* édité par les éditions Robert Laffont, après avoir été écrit sur *Wattpad*, un site d'écriture très utilisé par les adolescents et écumé par les éditeurs à la recherche de jeunes talents. Ainsi, l'utilisation stratégique du secteur jeunes adultes des éditeurs d'une part et l'utilisation qu'en font les prescripteurs d'autre part pour lutter contre l'abandon des pratiques de lecture par les adolescents s'accompagnent désormais de ces nouveaux usages, laissant apparaître progressivement une véritable littérature conçue par et pour les jeunes adultes.

D'ailleurs, ce phénomène de rajeunissement notable des auteurs d'une littérature à destination d'un public de jeunes adultes est intéressant dans la mesure où l'on semble s'éloigner encore de l'un des principes de la littérature jeunesse, qui consiste en la transmission d'un discours produit par un auteur adulte à un lecteur en construction. Habituellement, le fait qu'un auteur adulte s'adresse à un lecteur enfant ou adolescent, puis que des prescripteurs adultes autorisent ou non la lecture, indique que les intentions de la littérature de jeunesse vont bien au-delà du plaisir du lecteur. Avant tout, il s'agit de veiller à transmettre certaines valeurs propres à nos sociétés et à fournir aux jeunes lecteurs des modèles de comportements, risquant alors de retrouver dans les romans concernés un discours unique, socialement et politiquement correct, par le biais de personnages adultes bien-pensants et de jeunes héros-citoyens défendant le respect de valeurs humanistes universelles. Écrite par un auteur du même âge que le personnage et que le lecteur supposé, une œuvre serait *a priori* moins tentée par l'écueil du roman à thèse et des personnages caricaturaux et sans profondeur, même s'il faut constater qu'il s'agit plus souvent de transmettre les mêmes idées

en se démarquant néanmoins du poids de l'auteur adulte qui peut peser sur la réception d'un roman.

Pourtant, s'il faut bien sûr constater la disparition du postulat d'éducation propre à la littérature de jeunesse ainsi qu'une plus grande indépendance dans le discours, la littérature pour jeunes adultes n'en demeure pas moins à destination d'une partie des adolescents, aussi proches de l'âge adulte soient-ils. De ce fait, les enjeux ne peuvent diverger en totalité. Cette catégorie de romans se développe souvent dans un contexte plus sombre et plus dur, lequel se présente et s'analyse différemment en fonction du genre littéraire dans lequel s'inscrit le récit, mais ne se détache pas entièrement des principes vertueux de la littérature de jeunesse. A l'exception de quelques titres où des personnages, comme Martial dans *Je mourrai pas gibier* de Guillaume Guéraud ou Noah dans *Laisse brûler* d'Antoine Dole, achèvent leur parcours sans aucun espoir et dans une violence inouïe, le lecteur assiste le plus souvent à une issue heureuse du récit, ou *a minima* à une fin nantie d'espoir. Les grandes séries telles que *Hunger Games*, *Harry Potter* ou encore *Entre chiens et loups* de Malory Blackman, comme les romans réalistes à succès de John Green du côté anglophone et de Clémentine Beauvais du côté francophone, font traverser à leurs héros des épreuves d'une grande difficulté, en les confrontant notamment souvent à la mort voire à la destruction de leur monde, mais se concluent du côté de la paix (même relative), de la vie et de la justice. Comme la littérature de jeunesse, la littérature pour jeunes adultes semble demeurer un moyen d'initiation à la vie adulte et d'apprentissage des relations sociales. L'histoire est toujours l'occasion de démontrer l'accomplissement du héros, lequel peut sans doute faire face à autant de barrières que le héros adulte mais dont l'épreuve aboutit généralement à un succès aussi significatif que dans le cas d'un héros enfant. Ainsi, sous couvert de distraction plus que d'instruction, et dans un style bien moins édifiant et moralisateur, il s'agit toujours de guider le lecteur vers une certaine maturité et un système de valeurs auquel adhérer, et de lui proposer des personnages auxquels s'identifier.

En définitive, bien que les raisons ayant amené les éditeurs à repenser la mise en exergue d'un pan de la littérature de jeunesse, celui destiné aux jeunes adultes, soient avant tout liées à une logique commerciale, les effets sur la lecture des jeunes sont vérifiables. Ce remodellement a permis de créer un nouvel espace

de lecture qui, depuis plusieurs années maintenant, atteint un public large et mobilise de nombreux acteurs pour penser la mise à disposition de ces œuvres. Mais, utilisée par les prescripteurs tant pour lutter contre l'abandon des pratiques de lecture des adolescents que pour illustrer un certain système de valeur, la littérature pour jeunes adultes demeure, comme l'ensemble de la littérature de jeunesse, divisée entre une ambition littéraire légitime et la responsabilité de jouer un rôle déterminé.

Notes et références

- [1] Déborah, Danblon, *Lisez jeunesse ! La littérature pour adolescents et jeunes adultes*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2002, p.8.
- [2] Sophie Winter, « Quelle littérature pour les jeunes adultes ? », *InterCDI*, 250 / n° spécial 2014, p.46.
- [3] Olivier Galland, *Entrer dans la vie adulte : des étapes toujours plus tardives mais resserrées*, *Économie et statistiques*, n° 337-338, 2000.
- [4] Les chiffres clés de l'édition 2015, données 2014, Syndicat National de l'Édition [En ligne], http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/672/fichier_fichier_c_hiffrescles_juin2015.snc.pdf, 2015 [consulté le 14/06/2016].
- [5] *Les Français et La Lecture*, Centre National du Livre [En ligne], http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/etudes_rapports_et_chiffres/les_francais_et_la_lecture/, 2015 [consulté le 12/06/2016].
- [6] Sylvie Octobre ; Nathalie Berthomier, « L'enfance des loisirs. Éléments de synthèse », *Culture études*, 2011, p. 2.
- [7] Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, P.U.R., coll. Interférences, 2009, p. 155-156.
- [8] *Ibidem*, p. 221.
- [9] *Ibid.*, p. 261.
- [10] Bruno Blanckeman, « Idéologie(s) et roman(s) au XXI^e siècle », Gilles Béhotéguy, Christiane Connan-Pintado et Gersende Plissonneau (dir.), *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXI^e siècle*, Bordeaux, P.U. Bordeaux, coll. Modernités, 2015, p. 28.
- [11] *Le Lecteur jeune adulte*, Babelio, [En ligne] <http://fr.slideshare.net/Babelio/etude-lecture-jeune-adulte>, 2012 [consulté le 12/06/2016].
- [12] Marie-Hélène Routisseau, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage*, Paris, Belin, Guide Belin, 2008, p.101.

- [13] Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.
- [14] Claire Anne, « La littérature « jeunes adultes », une invention marketing ? », Nathan Jeunesse [En ligne] <http://blog.nathan.fr/jeunesse/2013/08/la-litterature-jeunes-adultes-une-invention-marketing/>, 2013 [consulté le 22/06/2016].
- [15] « L'implantation des rayons « Ados et *Young Adults* » en librairie », Lecture Jeunesse [En ligne] <http://www.lecturejeunesse.org/articles/limplantation-de-rayons-ados-young-adults-en-librairie/>, 2013
- [16] *Baromètre des prêts et des acquisitions en bibliothèque – 2015* [En ligne] <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Livre-et-Lecture/Actualites/Barometre-des-prets-et-des-acquisitions-en-bibliotheque-2015>, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016 [consulté le 11/06/2016].

Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires

Fabienne Soldini

Aix-Marseille Université, CNRS, LAMES

Longtemps associé à un genre populaire qui s’opposerait à la littérature savante [1], considéré comme une sous-littérature [2], le roman policier fait aujourd’hui l’objet d’un procès de légitimation, montrant ainsi comment le regard social porté sur un genre littéraire se modifie. Le genre est une notion mixte, qui peut être définie de façon interne, c’est-à-dire en tenant compte des « règles du genre », en fait des procédures d’écriture et des thématiques communes à un ensemble d’œuvres et de façon externe en faisant intervenir des éléments extérieurs aux œuvres, qui sont les modes de fonctionnement sélectifs des agents du champ littéraire, éditeurs, auteurs et lecteurs [3]. L’appartenance générique attribuée aux œuvres détermine leur distribution et leur répartition dans le champ littéraire [4], le genre fonctionnant comme un principe classificatoire discriminant. C’est ainsi que le roman policier, du fait de ses caractéristiques génériques, tant intrinsèques comme ses codes narratifs et ses contraintes d’écriture qu’extrinsèques comme son public longtemps considéré à tort comme exclusivement populaire [5], s’est vu enfermé dans la paralittérature [6]. Or, à présent, il se produit un déplacement de tout un pan de la production littéraire policière contemporaine, qui fait l’objet d’un procès de légitimation le rattachant à la littérature légitime dont il est présenté désormais comme une forme dérivée.

1. Le roman policier contemporain, une forme littéraire légitimée

Différents indicateurs désignent ce rapprochement du littéraire et du policier, à commencer par les changements structuraux [7] effectués par les producteurs, auteurs et éditeurs, sur la matérialité textuelle policière, telle la rupture avec le nombre standard de

pages imposé par les collections sérielles ; alors que les romans policiers d'avant les années quatre-vingt tournaient autour des deux cent cinquante pages, répondant au calibrage formel exigé par les contraintes éditoriales, à présent la production abonde de romans dépassant les cinq cents pages. Conjointement est arrivée une reconnaissance de la part d'instances de consécration extérieures, dont des prix littéraires. Jusqu'alors réservés aux œuvres de littérature générale, ils sont à présent attribués à des romans [8] ou des auteurs policiers [9]. Cette reconnaissance se manifeste également dans les discours critiques de la presse écrite, qu'elle soit littéraire, culturelle ou d'actualités, qui représente une instance de légitimation [10], à la fois légitimée et légitimante. Alors que la littérature policière faisait l'objet d'un silence éloquent traduisant son absence de légitimité, elle est désormais amplement traitée, jusqu'à faire l'objet de dossiers d'un nombre conséquent de pages [11], voire de numéros hors-séries. L'analyse du discours social légitimant énoncé sous forme de critiques littéraires à partir d'un corpus de dix magazines [12] littéraires et culturels va permettre de saisir le procès de légitimation du genre policier. L'hétérogénéité du corpus – si *Lire* et *Le Magazine Littéraire* sont deux magazines exclusivement littéraires, le premier s'inscrit dans une des fractions les moins valorisées de la presse littéraire [13] et s'intéresse à la production littéraire contemporaine alors que le second s'attache surtout à des auteurs classiques, consacrés et/ou canonisés par l'institution scolaire ; de même *Le Monde* et *Marianne*, qui publient tous deux des hors-séries consacrés au roman policier, se situent dans des pôles opposés de la presse d'actualité- s'avère pertinente pour analyser les discours critiques légitimant le roman policier ; en effet, quel que soit le positionnement des magazines dans le champ de la presse écrite, l'analyse des critiques montre une congruence dans les discours produits, soulignant ainsi la validité du procès de légitimation du genre policier.

1.1. Le discours légitimant, entre tradition et prestige

La littérature policière a atteint la troisième des quatre étapes du procès de légitimation établies par Jacques Dubois [14], qui est la consécration, résultant du travail des critiques et de l'attribution de prix littéraires, les trois autres étant l'émergence, la

reconnaissance et la canonisation. Depuis une trentaine d'années romans et auteurs policiers bénéficient d'un certain écho dans la presse écrite légitime [15], écho qui au fil des ans s'amplifie. Les discours critiques construisent à présent la littérature policière comme une des formes de littérature légitime contemporaine, telle cette critique du *Magazine Littéraire* : « le polar né dans les années 1980-1990 [...] est devenu une part entière de la littérature – pas uniquement de la littérature policière [16] ». L'ancrant dans l'histoire littéraire, ils la présentent comme l'héritière des romans réalistes du XIX^e siècle tout en l'affiliant à un réseau d'écrivains consacrés du XX^e siècle.

L'un des fondements de la légitimité, tant sociale et politique que culturelle, étant la tradition sur laquelle elle s'appuie et à laquelle elle réfère, la référence à une tradition littéraire devient un élément de monstration de la légitimité d'une œuvre et fait figure d'argument d'autorité. A l'instar de l'éditorial de *Lire* qui affirme que « personne ne peut sérieusement douter que le polar soit l'héritier d'une longue tradition [17] », les articles des magazines présentent le policier comme un genre ancien, lui attribuant des racines antérieures à sa naissance que les théoriciens de la littérature policière s'accordent à dater du début de la seconde moitié du 19^e siècle [18]. La critique de *Lire* note qu'*Une ténébreuse affaire* d'Honoré de Balzac [19] peut être considéré comme un précurseur du roman policier [20] alors que celle de *Marianne* explique que « plus que les thèmes, le grand roman du XIX^e siècle construit les personnages du roman policier [...] S'il n'est pas le héros du roman mais le persécuteur de Valjean, Javert n'en est pas moins le premier grand flic de l'histoire romanesque [21] », tandis que celle du *Magazine littéraire* affirme à propos d'*Œdipe roi* : « enfin le chef d'œuvre de Sophocle était reconnu pour ce qu'il était : un excellent polar [22] », désignant la tragédie de Sophocle comme une première forme de récit policier, bien antérieure à sa mise en forme romanesque. De même, les auteurs de romans policiers légitimés sont inscrits dans la droite lignée des auteurs français du XIX^e siècle canonisés par l'institution scolaire, tel Jean-Patrick Manchette, auteur emblématique des années soixante-dix, présenté dans *Lire* comme un « bon disciple de Flaubert [23] ». Cet ancrage dans une tradition littéraire constitue un premier maillage légitimant qui va être doublé par une mise en relation avec des auteurs plus récents, dont la légitimité ne découle pas de

la tradition mais du prestige que leur confère l'attribution de prix littéraires, témoignages irréfutables de la « grandeur [24] » de l'écrivain et de la valeur de son œuvre, à commencer par le Prix Nobel de Littérature. Des œuvres majeures d'écrivains nobélisés sont redéfinies comme policières, telles « *La Nausée*, que Sartre [25] conçut comme un polar philosophique [26] » ou *L'Étranger* [27] d'Albert Camus [28]. Sont aussi convoqués des prix nationaux prestigieux [29], véritables « droit d'entrée [30] » dans le champ littéraire français : *Les Bienveillantes* [31] de Jonathan Littel, prix Goncourt et Grand Prix du roman de l'Académie Française en 2006, devient un roman policier [32] tandis que Jean Echenoz, lauréat du prix Médicis en 1983 [33] et du prix Goncourt en 1999 [34], est présenté comme l'« héritier de Jean-Patrick Manchette [35] ».

1.2. Décloisonnement générique, et hybridation

Le rapprochement du policier et du littéraire consacré suppose un rejaillissement de la valeur symbolique des productions légitimes sur les œuvres comparées. Cependant, pour que ce travail de légitimation par rapprochement et comparaison s'accomplisse, ce doivent être les qualités de l'œuvre consacrée qui se transfèrent sur le roman policier en l'anoblissant et non l'inverse, qui induirait une dévaluation des œuvres avec lesquelles il est comparé. L'utilisation d'œuvres consacrées et d'auteurs canonisés annule ce risque de contamination et confère d'autorité une légitimité au genre policier qui accueille dès lors en son sein l'excellence littéraire. En effet, la suspicion du « mauvais genre [36] » qui contaminerait de manière sournoise la « bonne » littérature demeure, puisqu'on peut lire dans *Le Magazine Littéraire* que « le polar infiltre toute la littérature avec le cheval de Troie du fait divers [...] il infiltre le roman historique [37] », car, explique cette critique de *Transfuge*, « le polar est partout, infiltre toutes les littératures et impose ses codes [38] ». Cette « infiltration » révèle la perméabilité générique qu'engendre le brouillage des codes scripturaux. Littérature policière et littérature générale n'apparaissent plus comme deux formes romanesques qui coexistent de façon hermétiquement séparée mais au contraire s'entremêlent, conduisant l'éditorial de *Lire* à constater qu'« il n'y a plus de frontière [39] ! ». La perte du cloisonnement générique engendre une normalisation du roman

policier qui devient « un roman comme les autres [40] », « un vrai roman [41] » *i.e.* un roman dont la forme et la structure s'éloignent des codes et des contraintes d'écriture générique, donnant naissance à une nouvelle forme de roman policier dont le changement morphologique relève d'une hybridation [42] littéraire. La critique du *Magazine Littéraire* affirme que « les temps sont aux ouvrages qui comportent plusieurs dimensions [43] », conjointement à celle de *Lire* qui explique qu'« en réalité, le roman policier subit une mutation depuis plusieurs années et les écrivains les plus doués sont ceux qui ont su mélanger les influences [44] », c'est-à-dire qui se sont éloignés des codes stylistiques, formels et structuraux du roman policier pour s'appropriier les critères normatifs de la littérature générale. Les romans policiers contemporains apparaissent comme des œuvres hybrides, dans lesquelles « l'enquête est présente, certes, mais elle n'est plus toujours aussi importante que le contexte, l'écriture, la façon dont s'installe un suspense [45] ». L'enquête constituant la séquence narrative essentielle du récit policier, sa minoration montre comment le procès de légitimation s'appuie sur un détachement d'avec le genre, que manifeste aussi la valeur critique attribuée à un « polar sans meurtre, sans méchant [46] », alors que le meurtre représente la fonction constitutive fondamentale [47] du récit policier [48]. Les romans valorisés par les critiques sont ceux qui retravaillent les invariants du récit policier, tels ceux de Denis Lehane : « Avec ses deux derniers livres *Un pays à l'aube* et *Ils vivent la nuit* [...] il s'est détaché des stricts codes du genre pour écrire l'histoire *underground* de la grande nation [49] ».

1.3. Légitimation et effacement du genre

La (con)fusion du policier et du littéraire qu'opère l'hybridation narrative s'accomplit au détriment du genre. Si, comme l'expose Uri Eisenzweig, la dévaluation du roman policier est inhérente à sa constitution en genre – c'est parce qu'elle est générique que la littérature policière ne peut être de la « vraie » littérature [50] -, l'effacement du genre apparaît alors un préalable indispensable à l'intégration du roman policier dans la littérature légitime. Les récits valorisés détachent le roman policier du genre policier tel qu'il a été défini et codifié notamment par l'auteur américain S.S. Van Dine qui en a établi

les règles [51] en 1928, règles non d'écriture littéraire [52] mais d'élaboration d'un jeu cognitif dont la matérialité textuelle ne serait qu'un support. La valeur attribuée aux récits impose aujourd'hui un éloignement d'avec les contraintes d'écriture générique et ludique, qui détache les romans d'une production sérielle notamment définie par une écriture non littéraire. Alain-Michel Boyer explique que si le discours critique de la première moitié du XX^e siècle « refuse toute valeur [à la paralittérature], c'est qu'elle lui semble procéder d'une esthétique du non élaboré, de l'informe, de l'élémentaire, du répétitif – associé au « mécanique », au « fabriqué ». D'où les accusations d'indigence narrative, de défaillance grammaticale, de pauvreté psychologique, de ressassement [53] ». Les critiques légitimantes opèrent un reversement montrant que si auparavant la forme textuelle servait de support au jeu, désormais c'est la forme ludique du roman policier qui devient un support stylisé d'une forme contemporaine de littérature réaliste. Sont mises en avant les qualités littéraires des œuvres valorisées induites par une attention portée aux codes stylistiques, qui outrepassent leurs qualités narratives formelles, marquant la rupture avec le paralittéraire : « Si le propos tient quasi du cliché dans moult néopolars de toutes nationalités, Solares, lui, le sert avec maestria à travers un récit choral oscillant entre rêve et réalité, passé et présent, mêlant les codes du genre et le réalisme magique qui nimbe de larges pans de la littérature sud-américaine [54] ». Abondent dans les critiques des références à la littérature consacrée ou canonisée, montrant comment policier et littéraire s'entremêlent pour donner naissance à un « vrai roman » littéraire qui dépasse ou « transcende » les codes du récit policier [55] : « Avec *Mourir, la belle affaire* (2013), Noriega transcende, à sa manière singulière, les thèmes chers au roman noir – injustice sociale, corruption et fatalité du destin – portés par une écriture dense et magnétique. Ce polar crépusculaire, où s'invitent même quelques vers de Borges, cultive avec grâce les fleurs du mal [56] ».

La mise en discours littéraire de l'intrigue policière n'efface pas la logique narrative générique, alliant mystère et suspense, mais l'enquête qui n'est plus auto-finalisée permet d'ouvrir le récit sur une perspective réaliste, introduisant des problématiques sociales [57], ce qui induit une autre rupture avec les règles génériques [58]. D'essentielle qu'elle était, la trame policière

apparaît désormais un prétexte pour traiter d'aspects cachés de la réalité humaine et sociale, fournissant au récit policier une plus-value littéraire. Le meurtre n'est plus une énigme cognitive abstraite mais un argument littéraire qui questionne le réel, ce qui conduit la critique du *Monde* à affirmer que « le mauvais genre a gagné. Vous voulez comprendre le monde ? Lisez des romans noirs [59] », rejoignant celle de *Lire* qui pose que « le polar, en 2012, sert à dire le monde [60] ».

2. La légitimation du roman noir, forme contemporaine de littérature réaliste

Les romans policiers valorisés paraissent des œuvres complexes qui conjuguent fictionnel et réel, formes stylistiques littéraires et codes narratifs génériques, à l'instar de *Mapuche* de Caryl Férey : « Ce livre magnifique est publié en Série Noire, il pourrait l'être dans toute collection littéraire qui se respecte [61] », étant « un polar à la fois poignant et très documenté [62] ». Effectuant une mise en récit d'une réalité sociale et politique, ces romans d'objectivation de la réalité opèrent par un double brouillage de frontières ; au brouillage entre le littéraire et le policier s'ajoute un brouillage entre le réel et le fictif : ils réalisent une réécriture du réel, mêlant événements historiques, faits politiques et sociaux, personnages réels et fictionnels, à l'instar de James Ellroy, l'un des auteurs les plus valorisés dans les critiques [63], qui tisse ses fictions sur du réel dans un écheveau tellement serré qu'il en devient difficile de démêler le réel du fictionnel : « Histoire et fiction, tout est ici plus mixé qu'un cocktail dans une villa de nabab, toute l'assise documentaire d'Ellroy est sans cesse recomposée, trafiquée, manipulée [64]. ». Héritière de la littérature réaliste du XIX^{ème} siècle, la littérature policière contemporaine devient pour les critiques une monstration littérisée des réalités sociales et géopolitiques : « Depuis la fin des années 1980, le polar est ainsi devenu pour beaucoup d'auteurs, le moyen d'ausculter nos sociétés contemporaines, substitut au roman social, voire au journalisme ou au travail des historiens dans certains pays [65] ».

2.1. *Le roman noir*

Plutôt que de la fiction pure qui serait issue d'une imagination débridée, les critiques mettent l'accent sur l'observation du milieu dans lequel vivent les écrivains ou au sein duquel ils vont s'insérer pour bâtir une intrigue riche et dépeindre un univers précis : « Pelecanos, lequel est à Washington ce qu'Ellroy, Lehane [...] sont à Los Angeles, Boston [...] : des archivistes de terrain et ethnologues de l'asphalte [66] ». Ils insistent aussi sur l'important travail de recherche et de documentation réalisé par l'auteur, qui articule la figure de l'écrivain avec celle du reporter témoin des événements ou de l'historien qui exhume des archives jusqu'alors dissimulées, conjuguant littérarité et véracité. Les discours critiques valident la qualité de l'exploitation et du traitement littéraire du matériau recueilli et exposé dans les romans à l'aide de références issues des sciences humaines dont la philosophie [67] et la sociologie [68] pour expliquer le rapport de l'homme au monde et à l'Histoire et la sémiologie [69] pour justifier le traitement littéraire du social et du politique, qui viendront renforcer et compléter les références littéraires à des écrivains consacrés et/ou canonisés : « Quitte à paraphraser ce bon vieux Walter Benjamin [...] disons que les (bons) écrivains « de noir » cherchent à « historiciser » le présent pour actualiser l'histoire [70] ».

Toutefois, les thématiques valorisées et leur traitement narratif ne s'avèrent pas représentatifs de l'ensemble de la littérature policière mais caractérisent en réalité le roman noir, un des trois sous-genres qui la composent. Si la dénomination « roman noir » a supplanté l'appellation « roman policier » dans la majorité des discours critiques, cela traduit non une équivalence où roman noir serait synonyme de roman policier et où l'on passerait indifféremment d'une appellation à l'autre mais montre que la légitimation du genre policier s'avère partielle : de ce genre polymorphe, un seul des trois sous-genres qui le composent acquiert ses lettres de noblesse, le roman noir, les deux autres, le roman à énigme et le thriller, demeurant dans les limbes de la non légitimité littéraire.

Dès sa création dans les années 1920 le roman noir comportait une forte dimension de critique sociale et de dénonciation politique. Ces récits qui explorent crûment la réalité sociale et où le crime se conjugue avec la violence et la corruption sont apparus

en réaction contre la première forme du roman policier, le roman à énigme, qui expose des assassinats souvent irréalistes bien que vraisemblables [71] dans le monde du texte [72] ; perpétrés de façon particulièrement complexe, les meurtres sont présentés comme de purs problèmes intellectuels qui s'accomplissent généralement dans des sphères sociales très policées. Quant au troisième sous-genre, le *thriller*, né dans les années cinquante, il base sa narration sur le pur suspense et allie fréquemment policier et horreur, avec la création d'un tueur *serial killer*. Pendant longtemps, le roman à énigme a constitué la forme noble bien que futile du roman policier en raison du travail cognitif qu'était l'énigme à résoudre, tandis que le roman noir, par l'exhibition du corps à travers la violence et la sexualité, devenait l'emblème d'une littérature populaire et vulgaire, tout comme le thriller. Le roman noir contemporain s'inscrit dans la lignée de celui des origines [73], ouvrant les thématiques socio-politiques sur des problématiques historiques et ethnographiques : « L'intrigue criminelle souligne à la fois les zones d'ombres et les trous noirs du passé, les crimes du colonialisme, du fascisme et de la répression de classe, mais aussi le goût amer des révolutions défaites et des engagements trahis [...] Chez les auteurs du noir contemporain, la fréquentation du passé se révèle indissociable d'une critique du présent [74] ».

Si les romans noirs plongent leur intrigue dans un passé récent, ils se distinguent toutefois des romans policiers historiques, car, plus qu'à retracer fidèlement une époque, ils s'attachent davantage à la mise au jour de la corruption politique qui a gangrené le passé et poursuit ses ramifications dans le présent. Ils se différencient aussi des polars dits ethnologiques [75], même si les auteurs français prisés par les critiques situent leur intrigue au sein d'ethnies spécifiques comme les Indiens Mapuche, les Maoris et les Zoulous pour Caryl Férey ou encore les Lapons pour Olivier Truc, car plus que la description de coutumes et de façons de vivre, ces romans dénoncent avec force les injustices et la discrimination que subit une minorité, s'intéressant plus au contexte socio-économique qu'aux mœurs folkloriques, lesquels sont recontextualisés socialement. La culture locale est présentée comme inscrite dans un champ politique qui l'englobe et la dépasse. Ainsi, contrairement aux romans policiers historiques et ethnologiques qui restent bien souvent des formes dérivées du roman à énigme, le roman noir contemporain met au jour non le

passé d'un individu, victime ou tueur, mais révèle le passé historico-politique[76] d'un pays [77], d'une classe ou d'un groupe sociaux dont les agissements ont été passés sous silence : « Des séquelles de la dictature chilienne [...] à la violente Histoire du Mexique [...], des dessous de l'ère Mitterrand [...] à la vacuité de l'Italie berlusconienne [...], des origines de la société américaine actuelle [...] aux mutations de la Chine moderne [...] : partout, le polar s'affirme comme un outil efficace pour raconter notre monde contemporain [78] ».

2.2. Les clivages génériques

La valorisation du roman noir s'opère par opposition et dévalorisation du roman à énigme et du thriller, qui tous deux appuient leurs intrigues sur un vraisemblable littéraire autofinalisé [79] tandis que le réalisme des récits noirs trouve sa signification en dehors du monde clos du texte. Le travail d'imagination pure est dévalué au profit du travail de recherche et de documentation révélant un renversement des valeurs au sein du genre policier, où, à présent, l'art de l'écrivain ne saurait se réduire exclusivement à inventer des histoires, aussi complexes soient-elles. Pour les critiques l'intrigue policière ne doit plus être sa propre finalité, conception que partagent les auteurs. Par exemple, Don Winslow que *Le Magazine Littéraire* présente comme « l'un des maîtres du polar américain [80] » précise « je ne sais pas si je pourrais donner dans la pure imagination [81] », tournant en dérision le roman à énigme : « Il y a d'excellents polars où un chat résout un mystère. Mais ce ne sont ni ceux que j'écris ni ceux que j'ai envie d'écrire [82] ». Le reproche majeur adressé au roman à énigme est la vacuité de ses intrigues, opposée à la véracité de celles du roman noir, formulé ainsi dans cette critique du *Monde* : « que valent les histoires, mêmes admirablement construites, d'énigme en chambre close face à des intrigues peuplées de passions, de trahisons, de luttes pour le profit et le pouvoir, de sexe, de violence et de mort ? Pas grand-chose car elles ne disent rien du monde dans lequel nous vivons, de ses contradictions, de son désenchantement [83] ». Ainsi, quelles que soient les qualités de construction formelle et structurale des récits à énigme, quelle que soit la solidité de leur cohérence narrative, le vraisemblable narratif devient insignifiant face à la valeur ajoutée que donne le réalisme. La légitimation du roman noir

passe ainsi par la rupture avec la forme du roman policier qui longtemps a symbolisé le genre avant de tomber en légère désuétude et dont la perte de vitesse coïncide avec l'ascension du thriller tant sur le plan de la production que de la réception. Car les thrillers, contrairement aux romans noirs, représentent les plus fortes ventes de romans policiers en France. Cependant, ce sous-genre est peu évoqué dans les critiques du corpus analysé. Exception faite des auteurs de best-sellers Franck Thilliez et Harlen Coben, dont *Le Magazine Littéraire* [84] et *Lire* [85] publient une interview, les auteurs de thrillers sont bien souvent ignorés, voire mentionnés comme repoussoirs du roman noir : « De nouveaux auteurs ont fait leur apparition, moins soucieux de critique sociale que de faire jeu égal, et même d'en remonter, aux bons gros thrillers « à l'américaine » [...] Ils éparpillent du *serial killer* déchaîné, des complots maçonniques, du surnaturel de pacotille, des fiches Wikipédia à peine retravaillées, de la psychologie à deux balles et emballent le tout dans des récits lorgnant lourdement vers l'adaptation télé ou cinéma. Mais le public adhère, comme en témoignent les succès phénoménaux de Jean-Christophe Grangé, l'auteur des *Rivières pourpres*, de Maxime Chattam ou encore Guillaume Musso [86] ».

Facilité d'écriture et utilisation *ad nauseam* de clichés qui étaient les reproches longtemps adressés au roman policier en comparaison avec la littérature dite littéraire sont désormais ceux adressés au *thriller* en comparaison avec le roman noir, *thrillers* qui symbolisent les mauvais romans policiers tout comme les romans policiers symbolisaient jusqu'il y a peu la mauvaise littérature : « le polar est un marché pour lequel on bataille âprement mais en sort-il grandi ? Pas vraiment, si l'on évoque le énième récit de disparition d'enfant ou de traque de *serial killer*. Mécaniques sans fond trop bien huilées – du frisson répétant inlassablement les mêmes schémas [...] Heureusement [...] derrière la surexploitation de filons porteurs et les livres ressassant des clichés centenaires, le noir a pris le dessus [87] ».

Pour éloignés qu'ils soient posés par les critiques, roman noir et thriller partagent une extrême violence qui s'exprime dans des scènes narratives décrivant avec force détails une corporalité sanglante, exacerbée et tourmentée. Mais alors que cette violence devient un argument supplémentaire de non légitimité du thriller, les critiques la justifient pour le roman noir, tant sur le plan du sens que du style : « Dans leurs polars frénétiques [...] on y meurt

copieusement, dans des conditions dantesques. Les personnages principaux ne sont pas épargnés par cette poésie sombre et vertigineuse, où le sublime – sa quête, du moins – caresse l’effroyable. Omniprésente, la mise à mort, réelle ou symbolique, se teinte des oripeaux expressionnistes d’un cauchemar à plusieurs entrées [88] ». La violence extrême est construite non comme auto-finalisée telle la violence « gratuite » prêtée au thriller mais comme un outil de dénonciation, un moyen de décrire la face obscure de la société. Aussi insoutenable soit-elle, la violence narrative du roman noir paraît un témoignage sans concession d’une société violente, un reflet des institutions qui la génèrent et l’instrumentalisent (la violence étatique) ou du désespoir social (la violence criminelle), contrairement à celle du *thriller* définie comme la marque du sadisme d’un tueur, n’ayant d’autre finalité narrative que sa propre monstration : « Ces auteurs ne font pas du crime le déchaînement d’une force arbitraire, mais reconstituent une chaîne de responsabilités, en dépiautant les excavations, pour en faire non une pulsion inconsciente d’elle-même, mais une machinerie intellectualisée de la mise à mort, procédurière et assumée [...] Ces épisodes d’hystérie macabres font émerger les souillures d’un monde-abattoir [89] ».

L’analyse des discours critiques montre que la légitimation du roman noir s’accomplit par le détachement d’avec le genre policier d’une part et d’autre part par la dissociation d’avec les deux autres sous-genres, le roman à énigme et le thriller. Il se produit aujourd’hui dans le sous-champ de la littérature policière ce qui s’était produit dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans le champ littéraire [90], où le roman, jugé alors la plus basse des formes littéraires [91], pour intégrer les Belles-Lettres et pour être légitimé à son tour s’était détaché de tout un pan de sa production ; les romans réalistes, dont les auteurs sont aujourd’hui canonisés, avaient dû s’extraire, à l’aide de formes d’instances de consécration dont les prix littéraires et le travail des critiques, de l’ensemble de la production littéraire. Le clivage au sein du genre policier reproduit le clivage entre littérature et paralittérature au sein du champ de la littérature romanesque. Le mode de légitimation s’est déplacé ; plutôt que d’opposer un genre dans son ensemble à la littérature générale, il s’exerce désormais à l’intérieur du genre lui-même. Sous couvert d’unification de la production policière sous la dénomination généralisante de

« polar » devenu synonyme familier de roman policier, le genre demeure en réalité un fort principe discriminant qui travaille les sous-genres, lesquels définissent, hiérarchisent et distribuent les œuvres, auxquelles sont attribuées ou refusées un ensemble de valeurs. Les définitions génériques continuent de valider l'ensemble de la production littéraire policière contemporaine.

Notes et références

- [1] Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.
- [2] Jacques Dubois, « Champ légitime et genre périphérique : situation du roman policier », *Lendemain*, n° 36, 1984, p. 64-68.
- [3] Fabienne Soldini, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », *Sociologie de l'Art*, Paris, 2002, p. 37-67.
- [4] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 1991, p. 3-46.
- [5] Alors que les différentes enquêtes sur *Les Pratiques culturelles des Français* montrent qu'en réalité le lectorat du roman policier se recrute dans toutes les classes sociales. Selon la dernière enquête réalisée en 2008, le genre policier est lu par 38% des ouvriers, 39 % des employés, 45 % des professions intermédiaires et 43 % des cadres supérieurs et professions intellectuelles.
- [6] Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1992.
- [7] « Structure » au sens de Claude Lévi-Strauss qui regroupe la forme et le contenu (« La structure et la forme », *Cahiers de l'I.S.E.A.*, n°99, 1960.
- [8] Par exemple *Le Diable tout le temps* de Donald Ray Pollock (Paris, Albin Michel, 2012), Grand Prix de Littérature policière 2012 élu Meilleur livre de l'année 2012 par *Lire*, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert* de Joël Dicker (Paris, de Fallois, 2012) Grand Prix du roman de l'Académie française et Goncourt des lycéens en 2012.
- [9] Comme Pierre Lemaître dont le roman *Au revoir là-haut* (Paris, Albin Michel, 2013) a reçu le Prix Goncourt en 2013.
- [10] « L'accès à la visibilité, par l'offre de l'œuvre au public, à travers la médiation de la presse littéraire, est une marque de reconnaissance, fût-elle négative. Pour tout écrivain, il ne suffit pas d'être publié, il importe d'être critiqué ». Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, 2/2004, p. 42.
- [11] Par exemple, en 2015, 32 pages pour *Le Magazine Littéraire* (n° 556) et 27 pages pour *Lire* (n° 434).

- [12] Le corpus analysé se compose de dix magazines parus entre 2012 et 2016, répartis ainsi : six numéros de magazines littéraires et un numéro d'un magazine culturel, comprenant un imposant dossier consacré au roman policier (*Lire*, n° 406, juin 2012, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs de l'année 2012 » ; *Lire*, n° 414, avril 2013, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs » ; *Lire*, n° 424, avril 2014, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs » ; *Lire*, n° 434, avril 2015, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs » ; *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, dossier « Le polar aujourd'hui » ; *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, dossier « spécial série noire » ; *Transfuge*, n° 77, avril 2014, dossier « spécial polar ») et trois numéros hors-séries de la presse d'actualités, traitant exclusivement du genre policier (*Le Monde*, avril/juin 2014 ; *Marianne*, mars 2015 ; *Marianne*, mai 2016).
- [13] Voir Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art* 2/2004 (OPuS 4), p. 37-66.
- [14] *L'Institution de la littérature*, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1986.
- [15] La recension critique de romans policiers contemporains a commencé dans les années quatre-vingt. Eric Neveu note que le néo-polar, forme contemporaine politisée du roman noir, a eu une rubrique dans *Le Monde des livres* dès 1982 (*L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985). En une trentaine d'années l'exposition critique du roman policier est passée de quelques lignes à plusieurs dizaines de pages.
- [16] N° 519, mai 2012, p. 62.
- [17] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.
- [18] Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1982. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992. Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, 1997.
- [19] Paru en 1841.
- [20] N° 406, juin 2012, p. 35.
- [21] 2016, p. 62.
- [22] N° 519, mai 2012, p. 48.
- [23] N° 406, juin 2012, p. 42.
- [24] Voir Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.
- [25] Qui a refusé le prix Nobel qui lui avait été décerné en 1964.
- [26] *Le Magazine Littéraire*, mai 2012, p. 57.
- [27] *Le Magazine Littéraire*, mai 2012, p. 57.
- [28] Prix Nobel de Littérature en 1957.
- [29] Voir Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *COnTEXTES*, 7, 2010.

- [30] Sylvie Ducas, « Prix Goncourt et reconnaissance littéraire : stratégies d'accès à la consécration », *Droit d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Gérard Mauger (dir.), Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006.
- [31] Paris, Gallimard, 2006.
- [32] Le Magazine Littéraire, mai 2012, p. 57.
- [33] Pour *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.
- [34] Pour *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.
- [35] N° 77, avril 2014, p.79.
- [36] « Les mauvais genres », *Les Cahiers des paralittératures*, 3, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1992.
- [37] N° 519, mai 2012, p. 53.
- [38] N° 77, avril 2014, p.79.
- [39] N° 406, juin 2012, p. 5.
- [40] *Lire*, n° 434, avril 2015.
- [41] « Le roman policier est un vrai roman ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 51.
- [42] « La notion d'hybridation désigne un processus multiple de brouillage qui trouble les classements traditionnels opérés au sein de la fiction. » Annie Collovald, Eric Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI, 2004, p. 84-85.
- [43] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 48.
- [44] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.
- [45] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.
- [46] *Lire*, n° 414, avril 2013, p. 51.
- [47] Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- [48] Fabienne Soldini, « Construction et interprétation du sens du texte : la lecture de romans policiers à énigme », *Formes textuelles de la communication. De la production à la réception*, Galati (Roumanie), Galati University Press, 2009.
- [49] *Marianne*, mars 2015, p. 31.
- [50] « On pourrait même se demander si le roman policier n'est pas rejeté précisément *parce qu'il s'agit d'un genre*. Dans une telle perspective, l'aspect « mauvaise littérature » ne constituerait nullement un jugement de valeur, mais bien un décret proprement *constitutif* du genre. Il ne s'agit pas d'une catégorie comportant un grand nombre de mauvais échantillons, mais bien d'une mauvaise littérature *parce que* constituée en catégorie ». Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., 1983, p. 20, souligné par l'auteur.
- [51] Par exemple, la règle numéro 5 stipule que « un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas » tandis que les règles 9 et 12 posent qu'il ne doit y avoir qu'un seul assassin et un seul détective. Thomas

- Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975, p. 98.
- [52] Selon la règle 16, « il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable [...] Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire [...] Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies » (Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 52-53).
- [53] *Op. cit.*, p. 34.
- [54] *Marianne*, mars 2015, p.32.
- [55] « D'une écriture sèche, haletante, où les descriptions sont réduites au minimum, Ellroy brise à chaque fois les conventions du polar ». *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 10.
- [56] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 18.
- [57] « Cette fiction rassemble tout ce qu'on aime chez cet écrivain : la précision du détail, l'empathie du héros pour les victimes, une intrigue admirablement ficelée, sans oublier une réflexion sur l'évolution sociale et les progrès scientifiques ». *Lire*, n° 434, avril 2015, p. 36, à propos de *Dans la ville en feu* de Michael Connelly.
- [58] La règle 19 de Van Dine imposait que « le motif du crime doit toujours être strictement personnel. Les complots internationaux et les sombres machinations de la grande politique doivent être laissés au roman d'espionnage ». Voir « Les 20 règles du roman policier », *Québec français*, n° 141, 2006, p. 60.
- [59] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 16.
- [60] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.
- [61] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.
- [62] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 58.
- [63] Par exemple, tandis qu'il est présenté ainsi dans *Marianne* : « Ellroy est un maître de la langue, et se place toutes époques et tous genres confondus, parmi les grands écrivains des États-Unis » (Mars 2015, p. 30), sa photo fait la couverture des hors-séries du *Monde* et du *Magazine Littéraire* 2015, qui proposent également une longue interview de cet auteur.
- [64] *Transfuge*, n° 77, avril 2014, p. 81.
- [65] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 46.
- [66] *Marianne*, mars 2015, p. 30.

- [67] « Comme Walter Benjamin, ces auteurs expriment, dans leurs fictions, un désir qui excède celui de savoir comment se sont réellement déroulés les événements historiques : ils veulent rappeler ce qui a été possible et ce qui a été manqué. » (*Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62)
- [68] « On peut aussi bien comprendre le polar contemporain comme une étude de milieu selon Pierre Bourdieu, qui réconcilie dans ses travaux l'histoire quotidienne et l'histoire sociale ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62.
- [69] « Une logique qui est celle du paradigme indiciel analysé par Carlo Ginzburg, où le sens se construit à partir de détails apparemment insignifiants ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 51.
- [70] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 17.
- [71] Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- [72] Pierre Ricoeur, *Temps et récit. Tome 1*, Seuil, 1983.
- [73] « Il est aujourd'hui l'un des maîtres du roman noir américain [...] l'héritier de l'immense Raymond Chandler [...] Depuis près de vingt ans, Bosch [l'enquêteur récurrent créé par Connelly] accompagne Michael Connelly dans les bas-fonds de Los Angeles et lui permet de tendre à la société américaine un miroir dans lequel elle se voit moins triomphante qu'elle ne le souhaiterait [...] Il suit en entomologiste l'évolution de la Cité des Anges », *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 86.
- [74] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 61.
- [75] Comme ceux de Tony Hillerman qui se déroulaient chez les Indiens du Nouveau-Mexique ou de Arthur Upfield chez les Aborigènes d'Australie, très en vogue dans les années quatre-vingt-dix.
- [76] « Ces romans ne reposent plus sur la quête du tueur – dans la plupart des cas il est connu – mais exhument un temps resté dans l'ombre ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62.
- [77] Si les romans policiers édités en France restent majoritairement des romans français, américains et britanniques, ces trois nationalités étant celles du genre policier – rappelons en effet que l'origine du récit policier est attribuée conjointement à l'Américain Edgar Allan Poe pour la nouvelle et au Français Emile Gaboriau pour le roman ; rappelons aussi que les romans à énigme et les romans noirs étaient respectivement surnommés romans policiers anglais et romans policiers américains –, témoignant ainsi de la suprématie de ces trois origines nationales, depuis une vingtaine d'années sont aussi présents de façon notable dans le champ éditorial français des romans venus d'autres horizons, dont les pays scandinaves. Les critiques analysées, même si elles laissent la part belle aux romans français et anglo-saxons, s'attachent aussi aux auteurs scandinaves et

- sud-américains, ainsi qu'à ceux d'Europe du Sud et d'Asie. L'élargissement géographique des romans policiers édités, autorisant de fait un discours géopolitique sur « le monde », participe à la légitimation du genre dans le discours critique.
- [78] *Transfuge*, n° 77, avril 2014, p. 79.
- [79] « Le vraisemblable est donc ici un signifié sans signifiant, ou plutôt il n'a pas d'autre signifiant que l'œuvre elle-même ». Gérard Genette, *op. cit.*, p. 76.
- [80] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 64.
- [81] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 64.
- [82] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 64-65.
- [83] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 16.
- [84] N° 519, mai 2012.
- [85] N° 406, juin 2012.
- [86] *Marianne*, mars 2015, p. 87.
- [87] *Transfuge*, n° 77, avril 2014, p. 79.
- [88] *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, p. 79.
- [89] *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, p. 80.
- [90] Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- [91] Alain-Michel Boyer rappelle que jusque dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, « le roman était resté en marge de la littérature. Méprisé, honni, il [...] était considéré, selon les époques, comme un genre « bas », « mineur », « secondaire » : un divertissement vulgaire, sans qualité artistique [...] qui s'adressait à la partie la moins estimable du public [...] Les termes employés alors ne sont guère différents de ceux dont on use aujourd'hui à l'égard de la paralittérature ». *La paralittérature*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1992, p. 28.

Le roman policier en bibliothèque : institutionnalisation et légitimation d'un genre littéraire

Cécile Rabot

CESSP, Université Paris Nanterre

Quoiqu'il constitue une catégorie hétérogène où se côtoient des sous-genres différents (roman à énigme, *thriller*, espionnage, roman noir, policier historique, etc.) et des perspectives opposées (pôle commercial sans prétention littéraire *vs.* pôle plus intellectuel, à l'image du champ littéraire tel que le décrit Pierre Bourdieu [1]), le polar constitue un genre bien identifié avec des collections spécifiques et des codes narratologiques et visuels propres. Il s'agit donc moins d'interroger la classification de livres comme polars que le classement dont le genre fait l'objet, au sens à la fois matériel et symbolique du terme, et qui renvoie au degré de légitimité qui lui est associé. Le roman policier a en effet progressivement changé de statut au cours des dernières décennies. À ce processus de légitimation ont participé différentes instances, parmi lesquelles les bibliothèques. La place accordée aujourd'hui au roman policier dans les bibliothèques constitue à la fois un des indices et un des instruments de cette légitimation.

Le présent article se propose d'analyser le traitement du roman policier dans les bibliothèques de lecture publique françaises, vues à travers le cas des bibliothèques municipales, qui forment, avec les bibliothèques départementales de prêt, l'essentiel des établissements dits de lecture publique, lesquels visent, *via* une offre documentaire, un ensemble de services et des propositions d'action culturelle, à donner au plus grand nombre accès à la lecture mais aussi à d'autres formes de culture et constituent un des principaux outils de la politique culturelle des collectivités territoriales. Quoique non exempt de jugements de valeur négatifs de la part d'une partie des bibliothécaires et des usagers, le polar occupe aujourd'hui dans ces établissements une place importante, qu'il s'agit d'analyser ici en interrogeant les modalités de traitement du genre par les bibliothécaires et les causes de

l'investissement des bibliothèques de lecture publique dans ce genre. On examinera la place ambiguë faite au genre, entre distance et évidence, avant d'analyser le processus de légitimation dont il fait l'objet et qui passe par un travail d'esthétisation, d'auctorisation et de patrimonialisation, mais aussi d'appropriation, en lien avec les missions que se donnent les bibliothèques. On tentera ainsi de saisir la convergence d'intérêts qui préside à ce processus de légitimation et qui semble une des raisons de son efficacité.

L'analyse s'appuie sur une enquête menée de 2004 à 2011 dans les bibliothèques de la Ville de Paris (réseau d'une soixantaine de bibliothèques qui tient sa spécificité de sa taille, de l'existence de services communs et de l'autonomie des établissements qui le composent). L'enquête a combiné entretiens approfondis (avec des bibliothécaires, spécialisés ou non), observations non participantes (réunions de bibliothécaires pour présentation de la production éditoriale et constitution d'une liste de propositions d'acquisition), analyse de catalogues, analyse de discours (critiques publiées dans le guide *Les Crimes de l'année*) et analyse d'archives (en particulier du prix littéraire adolescents « Les Mordus du polar »).

1. Des romans à succès consentis

Le polar occupe en bibliothèque une place significative du statut social d'un genre, qui, comme l'ont montré Annie Collovald et Erik Neveu [2], est parvenu à se faire reconnaître, mais dont la légitimation, quoique largement entamée, n'est pas complètement aboutie. Considéré jusque dans les années 1970 comme un genre illégitime qui n'avait pas à faire partie d'un fonds de lecture publique essentiellement destiné à transmettre la culture légitime [3], le polar s'est peu à peu imposé dans les bibliothèques municipales et départementales, comme un moyen de diversifier les collections pour élargir les publics [4], tandis que sa reconnaissance comme genre littéraire à part entière progressait dans le champ littéraire, par l'entremise de spécialistes, de revues, de maisons d'édition et d'instances de consécration qui ont participé à en faire un objet digne d'étude et d'intérêt.

Le polar garde néanmoins dans les bibliothèques un statut ambigu qui est la trace de cette histoire et la marque de l'inachèvement du processus de légitimation dont il a fait l'objet. Son classement à part dans la plupart des établissements constitue le premier indice de cette ambiguïté : il prolonge une segmentation éditoriale qui conduit à publier le policier dans des collections très clairement identifiées par leur maquette, leurs couleurs et les autres codes génériques qu'elles respectent, mais ce faisant, il conduit à distinguer le policier de la littérature dite générale. Catalogué sous une cote qui le distingue des autres romans et rangé sur des rayonnages dédiés pourvus d'une signalétique participant à sa catégorisation générique, le roman policier est bien identifiable et reconnu comme un genre propre, à la différence par exemple des romans sentimentaux ou des romans de terroir qui ne sont qu'exceptionnellement réunis sur des étagères spécifiques. Ce classement à part est le plus souvent défendu par les bibliothécaires pour la visibilité qu'il donne, visibilité qui est la condition pour permettre la découverte de ce qui est moins connu à l'intérieur même de ces genres, c'est-à-dire de produire une hiérarchie de valeurs en leur sein. Responsable de la bibliothèque départementale du Val d'Oise, Dominique Lahary se fait l'écho de cette conception dominante dans la profession :

On ne peut par exemple promouvoir le policier « de qualité » que si on classe les romans policiers à part : les noyer entraîne le refuge du pauvre lecteur, condamné à se repérer dans l'océan qu'est un fonds de romans pour adultes, vers les auteurs qu'il connaît déjà [5].

Ces rayonnages spécifiques suscitent cependant aussi dans la profession des réflexions et des remises en cause motivées par l'idée qu'ils participeraient à maintenir ces genres dans la semi-légitimité de genres à part, n'appartenant pas pleinement à la littérature, et à entretenir un cloisonnement des « menus de lecture », les lecteurs de ces genres se cantonnant à chercher à l'intérieur de ces étagères sans ouvrir leurs horizons. Ce mode de classement sépare du reste les policiers et les autres romans d'écrivains qui, à l'instar de Didier Daeninckx, se sont adonnés à différents genres, publiant par exemple tantôt dans la Série noire de Gallimard tantôt chez un éditeur très littéraire comme Verdier, mais dont l'œuvre se trouve ainsi disloquée et non

identifiable dans son unité. C'est l'argument mobilisé par une spécialiste du roman policier pour rejeter un classement à part qu'elle décrit comme « une honte » :

C'est déjà une honte, de mon point de vue [de classer les polars à part]. Je veux bien qu'on pastille les polars, mais qu'on les laisse par pitié dans les romans ! D'abord parce qu'il y a des auteurs qui écrivent dans plusieurs genres et que c'est intéressant. Je prends au hasard Georges-Jean Arnaud qui a une œuvre de plus de 400 titres, a écrit du roman d'aventure, de la science-fiction et du polar. Il est excellent dans les trois domaines. Alors, vous allez mettre du Georges-Jean Arnaud partout ? Hein ? Non. C'est quand même plus intéressant pour un lecteur qui vient de lire un Georges-Jean Arnaud science-fiction, de dire : « Tiens, qu'est-ce que c'est que ça ? Ah, ça ne ressemble pas ! » Ça c'est mon point de vue que je défends bec et ongles. [Extrait d'un entretien mené le 3 août 2007]

Le ton passionné employé ici révèle l'importance de l'enjeu : il s'agit bel et bien de la reconnaissance du roman policier comme appartenant à part entière à la littérature et de la possibilité pour un auteur de « faire œuvre » en passant d'un genre à l'autre. Dans la même optique, l'auteure d'un manuel de bibliothéconomie conseille plutôt d'éviter un classement à part qui peut participer d'une stigmatisation autant que d'une reconnaissance :

Il semble, par contre, que l'on n'ait guère avantage à séparer du reste des romans les romans policiers et de science-fiction, car ce classement s'effectue en fonction d'un critère de valeur : littérature « cultivée » d'un côté, « sous »-littérature de l'autre. Or, si certaines collections policières n'offrent évidemment qu'un intérêt très réduit, il n'en est pas de même de certains titres qui sont excellents [6].

Cette séparation conduit à l'absence du roman policier des dispositifs de valorisation qui puisent *de facto* dans la littérature générale. Considéré comme un genre à part, à l'instar de la *fantasy*, il ne se trouve par exemple qu'exceptionnellement sélectionné en « coups de cœur » et en « premiers romans [7] », selon un principe tacite d'exclusion justifié par la moindre nécessité pour ces genres au succès plus assuré de faire l'objet d'une valorisation, c'est-à-dire d'un travail de prescription de la part des bibliothécaires. Du reste – et cette dernière raison n'y est sans doute pas étrangère –, toute une partie du groupe professionnel

des bibliothécaires manifeste à l'égard du roman policier une forme de distance qui oscille entre mépris pour un genre à la légitimation inaboutie et désintéret pour un domaine auquel leurs études universitaires les ont souvent peu préparés, qu'ils avouent pour beaucoup mal connaître et qui, du fait de son statut, est assez peu susceptible de les valoriser aux yeux de leurs usagers. Une bibliothécaire responsable de la section adulte d'une bibliothèque parisienne de quartier évoque ainsi ces différentes raisons pour expliquer qu'elle ne sélectionne jamais de romans policiers en « coups de cœur » :

Les policiers, j'en mets pas parce que j'y pense pas, parce que j'en lis jamais et parce que... voilà. Maintenant, si, une fois, il y en a un qui traîne et que je sais qu'il va plaire, je peux le mettre, mais bon, certains policiers sortent tellement, c'est même pas la peine d'attirer leur attention dessus, donc c'est vrai que j'en mets pas. [Extrait d'un entretien mené le 12 avril 2005]

Le polar reste en effet, malgré tout, associé à des usages décriés, reliés à des formes de démesure et de perte de soi (boulimie, addiction, absorption, exclusivité), qui ne sont pas sans rappeler les discours sur les mauvaises lectures construits dans la seconde moitié du XIX^e siècle et longuement décrits par Loïc Artiaga [8]. Une conservatrice, responsable d'un grand établissement parisien et elle-même peu lectrice de romans policiers, quoiqu'elle ait eu l'occasion de monter un fonds polar dans un centre culturel français à l'étranger, cite le lecteur de polars comme un exemple de lecteur déterminé et exclusif face auquel le travail de médiation du bibliothécaire révèle ses limites :

Convaincre un amateur de polar qui vient râler auprès de vous en disant « Vous n'avez rien ! », en disant : « Mais si ! Mais tout est sorti et ce qui reste, vous l'avez déjà lu. Mais aujourd'hui vous pourriez peut-être aller voir... » C'est peine perdue ! Il veut du polar et pas autre chose ! [...] Il y a des gens qui sont pas du tout curieux, hein ! Il y a des gens alors là, pfff, très cadrés, qui veulent surtout pas être dérangés dans leurs habitudes, et notamment les amateurs de polars, hein, je peux vous dire que c'est des gens en général qui sont... enfin les gros amateurs de polars... je sais pas si c'est pareil pour le cinéma, mais il est difficile de leur proposer autre chose, c'est du polar, du polar, du polar... Alors c'est vrai que les polars sont de plus en plus diversifiés, hein, dans l'écriture, le style,

en France, c'est vraiment très varié maintenant. Et donc il y en a vraiment pour tous les goûts, mais je suis souvent un peu surprise quand même. Je peux comprendre qu'on adore quelque chose et qu'on veuille à tout prix toujours toujours dans cette veine, mais pourquoi pas tenter aussi parallèlement autre chose à côté ? Mais c'est tous des mono-maniaques, hein ! Bon. [Extrait d'un entretien mené le 28 mai 2008]

Le roman policier est associé à un mode de lecture ordinaire plus ou moins disqualifié par les discours lettrés. Même si les contenus ne suffisent pas à déterminer les usages, il se prête plutôt à une lecture d'évasion et de divertissement, par laquelle le lecteur s'échappe de son quotidien en s'absorbant dans le jeu de l'intrigue et de l'identification aux personnages. Cette forme de lecture courante, parfois qualifiée de naïve [9], se situe aux antipodes du mode de lecture analytique et distancié que l'institution scolaire s'efforce d'enseigner comme mode légitime d'approche des textes [10] : captivé par des techniques de construction qui le tiennent en haleine, le lecteur se laisse emporter par l'intrigue et, jouant notamment à se faire peur, prend plaisir aux émotions que lui procure la fiction plus qu'il ne s'adonne au plaisir esthétique du texte. La réalité des pratiques témoigne plutôt d'un entremêlement des usages, la lecture esthète ne se rencontrant guère à l'état pur, comme l'ont montré Gérard Mauger et Claude Poliak [11], tandis que la lecture « naïve » d'une Emma Bovary qui confondrait fiction et réalité est bien plus souvent, selon les analyses de Richard Hoggart, une lecture « oblique [12] », dans laquelle le lecteur joue un jeu en ayant, comme un enfant qui joue, tout à fait conscience de jouer ce jeu [13]. Il reste que le roman policier est plutôt associé à une lecture de loisir et constitue souvent un objet de consommation courante, déjà très demandé et pour lequel le bibliothécaire n'a donc pas à jouer un rôle de découvreur-initiateur, comme il peut avoir à le faire pour d'autres formes de littérature. Pour un genre comme le polar, la bibliothèque remplit donc moins une fonction de prescription qu'elle ne joue le rôle d'une source d'approvisionnement gratuit en livres dont la valeur d'usage l'emporte de loin sur la valeur symbolique et qui, destinés à être lus, et lus rapidement, plus qu'à être exposés dans une bibliothèque privée, peuvent être empruntés plutôt qu'achetés [14].

S'il ne participe guère à valoriser symboliquement les bibliothèques et les bibliothécaires, le roman policier connaît en

bibliothèque un succès massif. Sa facilité de lecture et sa capacité à tenir le lecteur en haleine en font un objet de lecture attractif pour un large public, comme le note la conservatrice déjà citée, non sans réaffirmer la hiérarchie de valeurs qu'elle établit tout en la niant entre le « polar » et ce qu'elle appelle le « roman psychologique » :

Le polar a énormément d'amateurs et c'est quand même plus facile à lire qu'un roman psychologique. Enfin il y a de très très bons polars, c'est pas ce que je veux dire, mais ça tient quelque'un quoi, le polar... [Extrait du même entretien]

L'existence de toute une série de sous-genres et d'une grande diversité interne permet à des publics très divers de trouver un intérêt au roman policier, en fonction de leurs propres goûts, le travail des bibliothécaires consistant alors à aiguiller un usager vers tel segment de la production. Une bibliothécaire décrit ainsi ce travail d'appariement entre offre et demande :

La littérature policière, c'est très très large... Donc, on peut aussi affiner la question. Souvent les gens ont des demandes assez vagues. Donc ce qu'il faut essayer de faire, c'est leur demander de préciser leur demande. Parce que moi, si vous voulez, quelque'un qui me demande un roman policier, qu'est-ce que je vais lui dire ? Je vais lui dire d'abord : « Quelle époque vous voulez ? Contemporain ? Plutôt années quarante ? Plutôt français ? Américain ? Anglais ? Vous aimez le suspense ? Vous aimez le *thriller* ? Vous aimez quand il y a du sang ? Quand il n'y en a pas du tout ? » Vous voyez, c'est très très large en fait. Suivant nos connaissances, on va diriger la personne vers un côté ou l'autre. On est aussi censé connaître les collections. Quand vous passez le concours de bibliothécaire, vous êtes censés connaître les grandes collections, vous êtes censés savoir par exemple que dans les « Série Noire », c'est tel genre d'auteurs. Donc déjà, ça peut aider : on peut aussi dire à la personne : « Voyez dans cette collection. » Même si vous ne connaissez pas les auteurs, si c'est une collection, par définition, c'est quelque chose d'homogène, qui a été fait dans un but précis. Par exemple, toute la vague sanglante du roman sanglant – je parlais de James Patterson – c'est une littérature américaine extrêmement violente qui est très appréciée par exemple par les mamies. [Extrait d'un entretien mené le 8 avril 2005]

Le genre policier fait au total l'objet d'une forte demande qui se traduit par la présence de romans policiers dans les meilleurs emprunts et par des taux de rotation élevés [15]. Dès lors que ces derniers constituent un des outils d'évaluation des établissements à l'heure de la rationalisation des dépenses publiques [16], il présente donc un intérêt stratégique. Lors des réunions de réseaux destinées à présenter la production aux établissements et à élaborer des propositions d'acquisition pour les bibliothèques du réseau, certains ouvrages sont ainsi catégorisés oralement dans la « grosse cavalerie américaine », c'est-à-dire qu'ils sont conçus selon un principe de conformité à l'horizon d'attente du lectorat qui assure leur succès en même temps qu'il marque leur absence de prétention littéraire [17]. La bibliothécaire spécialiste du polar qui utilise cette dénomination décrit ce caractère convenu qui est aussi une garantie de succès :

Ce que j'appelle la grosse cavalerie américaine, [...] on sait comment c'est fabriqué : il y a un processus de fabrication qui est mis en place par les éditeurs américains et auquel les auteurs ne peuvent pas ne pas se plier, donc ça veut dire trois rebondissements dans le livre à des pages absolument calibrées, donc on sait ce que c'est et puis on sait que ça fonctionne, que ça marche très bien, donc on sait que nous en France, Dieu merci, on n'a que la crème... Le nombre de romans policiers publiés aux États-Unis est dix fois ce que nous recevons, donc on sait qu'on a le meilleur et que ça va forcément marcher, c'est fait pour, c'est un produit fabriqué, hein, donc ce n'est pas la peine de lire ces livres-là jusqu'au bout. [Extrait d'un entretien mené le 3 août 2007]

Des ouvrages de ce type, jugés d'un assez faible intérêt littéraire, peuvent être sélectionnés pour figurer parmi les propositions d'acquisition avec l'argument « pour les stats [18] » : acheter ce genre de livres est donc un moyen de répondre à la demande mais également de satisfaire la tutelle. Stratégiquement, c'est aussi se donner la possibilité d'acquérir par ailleurs des documents moins rentables, selon un principe de péréquation déjà analysé dans les politiques des maisons d'édition.

2. Un genre institutionnalisé et privilégié

Fût-ce par stratégie plus que par adhésion, le polar occupe aujourd'hui en bibliothèque de lecture publique une place privilégiée qui se traduit par exemple par des acquisitions importantes, par l'existence d'une bibliothèque spécialisée dans le réseau parisien, par un prix littéraire adolescents dédié au roman policier, ou encore par la place privilégiée du polar dans les réunions de réseau des bibliothèques de la Ville de Paris. Le roman policier est ainsi le seul genre littéraire qui bénéficie d'un établissement exclusivement dédié à sa conservation et à sa valorisation : la Bibliothèque des Littératures Policières (Bilipo). Cet établissement résulte de la mobilisation d'un groupe d'experts désireux de faire reconnaître le polar à une époque, en 1975, où il n'était encore qu'« infralittérature [19] ». L'obtention, en 1983, d'un exemplaire du dépôt légal pour toute publication de roman policier, la création, en 1985, par la Ville de Paris d'une bibliothèque spécialisée, et son installation, en 1995, dans des locaux propres ont été les étapes successives d'une institutionnalisation du genre qui a accompagné sa reconnaissance progressive.

L'existence de cette bibliothèque, aujourd'hui lieu de référence pour des chercheurs du monde entier, produit des effets sur la place et le traitement du polar dans l'ensemble du réseau parisien, pour lequel elle constitue un espace d'expertise, qui sert de ressource mais aussi, par un effet de division du travail, autorise les bibliothécaires non spécialisés à ne pas investir le genre en développant une connaissance propre à son propos mais à s'en remettre à leurs collègues spécialistes. Une bibliothécaire d'un établissement de prêt témoigne de ce rôle, indispensable mais non sans ambiguïtés, joué par la Bilipo :

Pour les policiers, il y a un truc qui est vraiment super, parce que maintenant il y a eu la création de la Bilipo, je ne sais pas si vous connaissez. Eux, ils éditent carrément un fascicule tous les ans, qui s'appelle *L'Année du Crime* [20]. Alors les bibliothèques le prêtent, ce fascicule, parce qu'il y a des conseils de lecture. C'est thématique et ça peut être historique aussi dans certains cas. Et c'est vraiment un outil de travail formidable pour qui s'intéresse à la littérature policière. Parce que eux ont vraiment pour vocation de... Ils archivent aussi. Ils ont des documents très très rares. Je sais plus d'où ils les ont

eus. Ils ont des coffres-forts où il y a des documents qui sont uniquement à la Bilipo, qui sont consultables à mon avis uniquement par des chercheurs, un peu à l'image de la BN. – Dans la sélection du fascicule, il y en a que vous connaissez ? – Non. Il n'y en a aucun que je connais. De nom, bien sûr : ils passent sur nos listes de commande. Mais sincèrement, il n'y en a aucun que je connais. [Extrait d'un entretien mené le 8 avril 2005]

Cette attitude qu'on peut lire comme une forme de remise de soi devant l'expertise est analysée par une bibliothécaire de la Bilipo comme une marque de désintéret, voire de mépris, de la part des bibliothécaires parisiens :

Ah non, au sein du réseau parisien, eux ils ne connaissent pas le polar : ils ne veulent pas le savoir. Je fais des formations pour les bibliothécaires dans la France entière – quand je dis la France entière, même à la Réunion régulièrement tous les deux ans je vais faire une formation d'une semaine à la Réunion, je dois avoir fait à peu près tous les départements (je fais des formations en général dans le cadre des BDP [21]) – sauf la région parisienne ! À Paris, on sait tout, on n'a pas besoin d'apprendre et on ne regarde absolument pas... De toute façon, puisque je vais à la réunion du service technique, il n'y a pas besoin de se former, puisque je suis là ! Le jour où je ne serai plus là, je ne sais pas comment ils feront, mais... Voilà. Non, non, là, les collègues parisiens, c'est ahurissant, je n'ai jamais vu ça ! J'ai des collègues qui me disent : « Pourquoi tu ne nous fais pas des formations ? » Je dis : « Eh bien, demandez-les ! Moi je ne vais pas vous faire une formation comme ça. » Et on n'arrive jamais à trouver plus de deux personnes ! Non, non, ça ne les intéresse pas... de savoir qu'il y a plusieurs genres dans le roman policier, pfff, ça ne les intéresse pas ! Je me demande comment ils font pour conseiller leurs lecteurs. Effectivement je pense que c'est les lecteurs des bibliothèques qui doivent lire *Les Crimes de l'année* et pas les bibliothécaires. C'est exaspérant. [Extrait d'un entretien mené le 3 août 2007]

L'emploi du « ils » et du « on » pour désigner le réseau des bibliothécaires parisiens ne cesse ainsi de marquer la distance prise à partir de cette position privilégiée en bibliothèque spécialisée à l'égard des bibliothèques de prêt généralistes et de celles et ceux qui y travaillent.

La Bilipo joue en particulier un rôle d'expertise dans l'organisation d'un prix littéraire adolescents : le prix des Mordus du Polar, qui récompense annuellement un auteur de littérature policière choisi par un jury constitué d'une centaine de jeunes. La Bilipo joue dans ce prix un rôle essentiel d'organisation et de sélection, qui mobilise une partie du temps de travail d'une bibliothécaire de cet établissement : il s'agit d'organiser le prix dans ses différentes étapes, de la présélection à la cérémonie de remise, en coordonnant les différents acteurs impliqués, notamment la dizaine de bibliothèques du réseau qui y prennent part ; il s'agit surtout d'assurer une veille culturelle qui aboutit à une présélection d'ouvrages et de participer à les faire découvrir aux bibliothécaires participants de manière qu'ils puissent sélectionner les cinq livres qu'ils donneront à lire aux jeunes, donnant ainsi un rôle prépondérant, quoique masqué, aux bibliothécaires dans ce qui se présente comme un prix de lecteurs [22].

La Bilipo joue surtout un rôle d'expertise à l'échelle du réseau en matière de littérature policière adulte. Au moment de l'enquête, une bibliothécaire est chargée d'un travail approfondi de veille, appuyé sur le dépôt légal, auquel elle consacre une large partie de son temps de travail (lecture de la production, indexation et rédaction de critiques) et dont elle rend compte dans des réunions de réseau consacrées à l'examen des nouveautés éditoriales. Un tel dispositif d'expertise, avec les moyens afférents, est exceptionnel dans les bibliothèques parisiennes, les autres genres n'étant traités, au mieux, que par un groupe de bibliothécaires volontaires, déchargés pour quelques heures par mois à cet effet, et engageant plus ou moins leur temps libre dans la lecture des nouveautés, mais ne bénéficiant jamais d'un temps de travail défini autour de cette mission d'analyse critique de la production d'un secteur éditorial donné.

Cette expertise très particulière dont bénéficie la littérature policière se traduit de manière concrète et multiple au moment des réunions de réseau. L'organisation même de ces dernières incarne la place privilégiée dont bénéficie le roman policier au sein du réseau parisien. Destinées à établir une liste de documents que les différentes bibliothèques du réseau pourraient acquérir, ces réunions bihebdomadaires rassemblent les représentants des différents établissements (par roulement) et les représentants des différents comités d'experts qui analysent la production éditoriale

dans un secteur donné. Elles sont organisées selon un premier grand principe d'opposition entre fiction (ou littérature), le matin, et non fiction (ou documentaires), l'après-midi, chaque demi-journée voyant ensuite se succéder les représentants des différents comités qui présentent les livres qu'ils ont pu analyser en suivant les rubriques correspondantes de *Livres Hebdo* (l'hebdomadaire professionnel qui recense l'ensemble des publications des éditeurs français).

L'ordre de succession des différents comités au moment de l'enquête participe à donner une place privilégiée au polar et à produire une hiérarchie entre les comités qui place le polar au sommet et la littérature non romanesque au plus bas. Le roman policier se voit consacrer la première partie de la matinée et bénéficie donc d'une capacité d'attention accrue, à l'inverse de la littérature non romanesque, traitée en toute fin de matinée devant un auditoire dont l'attention est saturée et en vue de compléter une liste de titres déjà très étoffée. De fait, l'ordre de passage des comités se retrouve dans la mesure de leur influence. Si l'on considère en effet le taux de propositions d'un comité écoutées par les participants, c'est-à-dire inscrites sur la liste quand ce sont des prescriptions ou écartées quand elles font l'objet d'un avis négatif, le roman policier l'emporte de loin, suivi par la bande dessinée, la science-fiction *fantasy*, les autres romans et, pour finir, la littérature non romanesque.

Genre	Année	Part des avis favorables du comité inscrits sur liste	Part des avis défavorables du comité non inscrits sur liste
Polars	2005	69 93%	14 100%
	2006	89 87%	10 91%
	2005 & 2006	158 90%	24 96%
SF	2005	74 85%	22 100%
	2006	128 90%	8 100%
	2005 & 2006	202 88%	30 100%
BD	2005	154 79%	42 98%
	2006	149 82%	54 100%
	2005 & 2006	303 81%	96 99%
Romans	2005	288 71%	308 96%
	2006	292 80%	268 98%
	2005 & 2006	580 75%	576 97%
Littérature	2005	97 51%	101 96%
	2006	88 52%	58 92%
	2005 & 2006	185 52%	159 95%

Tableau : Influence des différents comités d'analyse des « fictions » : part des avis des comités suivis en réunion de réseau en 2005-2006 [23]. *Exemple de lecture : En 2005, 93% des avis favorables du comité polars (soit 69 titres) et 100% des avis défavorables du même comité (soit 14 titres) ont été suivis en réunion de réseau.*

L'ordre de passage des comités n'est bien sûr pas seulement une cause du différentiel d'influence : il est aussi la traduction des places institutionnelles très inégales des différents genres. Ces

dernières se retrouvent dans les modalités du travail d'analyse de la production (avec une opposition entre des genres dont les ouvrages peuvent faire l'objet d'une lecture intégrale et d'autres dont les livres ne peuvent qu'être lus très partiellement) et dans les modes de présentation des ouvrages analysés : tandis que les ouvrages lus *in extenso*, et en particulier les polars, sont présentés sur un mode assuré et assertif, avec une subjectivité assumée et des jugements de valeur explicites, les ouvrages qui ont fait l'objet d'une analyse plus succincte sont plus souvent évoqués sur un mode neutre, objectivant et impersonnel, qui entend donner non pas une ligne de vote mais quelques caractéristiques censées pouvoir produire un jugement propre de l'auditeur et un vote éclairé).

Grâce aux conditions privilégiées dont il bénéficie, et notamment au rôle de la Bilipo, le roman policier fait l'objet de lectures intégrales et expertes (c'est-à-dire de lectures comparatives capables de mettre chaque livre en perspective avec d'autres et de le rapporter systématiquement à l'histoire du genre et à l'ensemble de la production contemporaine). Il donne lieu à des présentations détaillées et fortement engagées, faisant ressortir les traits saillants de l'ouvrage mais aussi l'avis, très tranché, de l'expert prescripteur, exprimé à grand renfort de superlatifs redoublés et autres hyperboles (« c'est très très très bon, très très bien écrit, très original » *vs.* « c'est sans aucun intérêt »). Ces présentations emportent par conséquent presque automatiquement l'adhésion des auditeurs, parce qu'elles s'appuient sur une rhétorique efficace décrite comme de l'enthousiasme par la bibliothécaire qui le met en œuvre.

Dans l'ensemble vous avez l'impression d'être bien reçue, bien écoutée ? – Oui, même trop bien quelquefois : quelquefois je suis un peu trop gentille pour certains livres et du coup ils passent, alors que vraiment, si vous regardez sur *BibOffice* les analyses écrites que j'ai faites, que je ne lis pas parce que ce serait ridicule, elles sont beaucoup plus modérées que l'impression que j'ai pu donner en parlant qui fait que le livre est quand même passé sur la liste. C'est comme ça, qu'est-ce que vous voulez, quand on est enthousiaste... [Extrait du même entretien]

Cet « enthousiasme » lié à une posture assurée et engagée, qui définit une forme de charisme professionnel, est évidemment à relier aux ressources dont dispose l'experte, en l'occurrence

précisément une expertise, appuyée sur une longue expérience de lecture, sur une parfaite insertion dans les réseaux d'interconnaissance des spécialistes du polar (critiques de presse, jury de prix littéraires) et sur un poste de travail lui permettant de continuer à accumuler du capital spécifique et la dégageant de toute autre obligation et notamment de cette part généralement importante du travail de bibliothécaire, à savoir le « service public » à des usagers dont elle dit ne pas se préoccuper, marquant ainsi sa distance avec des collègues qui ne bénéficient pas de la possibilité de s'y soustraire :

Je ne travaille pas par hasard en bibliothèque spécialisée parce que ce que je préfère dans le métier de bibliothécaire, c'est la bibliographie, c'est [Elle fait avec les deux mains un geste circulaire] faire des ensembles. [Elle rit.] Donc c'est peut-être un moyen de faire découvrir les choses, bien sûr. Mais je vais vous dire quelque chose de très très vilain : je me fiche du public, comme de ma première chaussette ! [Elle rit.] C'est pour ça d'ailleurs que je travaille là où je suis et non pas dans une bibliothèque de lecture publique : je me fiche du public : le public ne m'intéresse absolument pas ! [Elle rit.] Je comprends que ça intéresse mes collègues, mais moi personnellement ça ne m'intéresse pas. Donc je suis contente moi de découvrir des choses nouvelles. Si le fait que moi je fasse ces découvertes peut bénéficier à quelqu'un d'autre, tant mieux, mais ce n'est pas mon but dans l'existence ! [Extrait du même entretien]

Ces conditions institutionnelles privilégiées aboutissent à ce que le roman policier représente plus d'un ouvrage de littérature sur dix inscrits sur les listes de propositions [24].

3. Un travail de légitimation au service d'une politique

En même temps qu'elles accordent une place privilégiée au roman policier, les bibliothèques de la ville de Paris participent au processus de légitimation de celui-ci via la Bibliothèque des Littératures Policières, et notamment le travail de sélection critique produit en son sein et donnant lieu à la publication des *Crimes de l'année*. Ce guide annuel, publié de 1991 à 2008, succède aux *Crimes du trimestre*, publiés de 1986 à 1990, et propose une sélection commentée de plusieurs centaines de romans policiers ou de recueils de nouvelles repérés au sein de la production de

l'année écoulée et considérés par les sélectionneurs comme les meilleurs, comme l'indique le sous-titre « sélection critique des meilleurs romans policiers parus entre ... et ... ». Il s'est peu à peu imposé comme un outil de référence dans le monde du polar, comme le souligne la bibliothécaire qui le coordonne :

C'est un outil qui était destiné à la base aux bibliothécaires et puis maintenant le public s'est très largement étendu, ce qui permet quand même aux bibliothécaires d'ailleurs de faire leurs acquisitions en connaissance de cause. – Vous pensez que *Les crimes de l'année* ça sert d'outil ? – Ah, je ne le pense pas, je le sais. [Elle rit.] Je le sais ! Ça sert d'outil pour les libraires, pour les bibliothécaires, et puis après c'est lu par un certain nombre d'amateurs. Mais c'est principalement un outil de travail pour les bibliothécaires et les libraires, ça, je ne le crois pas, je le sais ! [Extrait d'un entretien mené le 3 août 2007]

Chaque ouvrage fait l'objet d'une notice comportant titre, nom d'auteur, autres indications bibliographiques, reproduction du premier plat de couverture, résumé, analyse critique et mots clés dans l'indexation Rameau. Comme dans toute démarche de critique artistique, la légitimation résulte, d'une part, du geste de sélection lui-même [25], d'autre part, de la légitimité du sélectionneur, et, enfin, de la production d'un discours critique et savant sur les œuvres sélectionnées. La sélection opérée au sein de la production annuelle dans le genre considéré puise plus particulièrement dans les publications à plus forte prétention littéraire que Patrick Parmentier avait nommées les « policiers cultivés [26] ». En isolant les titres dignes d'intérêt, elle participe à une hiérarchisation interne au genre qui semble indissociable de sa légitimation : la légitimation d'un genre passe en effet non seulement par un travail pour la reconnaissance du genre en son entier mais aussi par l'apparition ou la mise en avant d'un pôle légitime, aboutissant à reproduire au sein du genre une polarisation semblable à celle qu'on observe dans le champ littéraire entre un pôle de grande production à l'optique commerciale et un pôle de production restreinte aux visées esthétiques ou intellectuelles.

L'efficacité du geste de sélection tient aussi à la position du sélectionneur et à sa propre légitimité [27]. En l'occurrence il s'agit d'abord d'une légitimité institutionnelle, conférée par une position, en l'occurrence par l'appartenance à une bibliothèque publique, et plus spécialement à une bibliothèque qui est

parvenue à se faire reconnaître nationalement et internationalement comme bibliothèque spécialisée unique en son genre par les fonds qu'elle propose. Il s'agit par ailleurs de la légitimité personnelle de la sélectionneuse, bibliothécaire spécialiste du genre, petite-fille et fille de traducteurs pour la Série Noire de Gallimard, devenue elle-même traductrice de polars après des études d'anglais, parvenue à obtenir un poste dans cette bibliothèque spécialisée qui lui a permis de faire « tout ce qu'[elle] aime au monde » et surtout d'accumuler et de faire reconnaître un capital spécifique qui lui donne voix au chapitre dans différents espaces consacrés au polar et consacrant le polar, mais aussi dans d'autres espaces où elle intervient alors comme experte et comme formatrice :

Je suis tombée dedans quand j'étais petite, puisque ma grand-mère et puis mon père étaient traducteurs pour la Série Noire. Donc j'ai vraiment commencé à lire des vrais... enfin des romans policiers pour adultes à partir de l'âge de huit ans. J'ai lu énormément d'autres choses, mais j'ai toujours lu du polar et j'adore ça. Je suis moi-même traductrice de polar, ma fille est traductrice de polars, c'est une dynastie ! C'est vraiment le genre littéraire qui m'intéresse le plus pour ce que ça véhicule de bien et de pas bien d'ailleurs. Je ne parle pas des crimes qui sont commis, hein, ça c'est totalement accessoire, mais de la société qu'elle représente, qui fait que c'est cette littérature-là que je privilégie sur n'importe quoi d'autre. Et puis maintenant je suis quelqu'un qui est reconnu comme spécialiste, donc je roule sur... je continue mes recherches, je travaille vraiment sur le genre. Tout le temps. Je ne fais que ça. [...] Je lis un polar par jour pour pouvoir conseiller mes collègues. J'apporte la bonne parole à tous ceux qui la réclament. J'essaie de rencontrer tous les acteurs du genre. Je vis dans ce monde littéraire. [...] On leur fournit l'aide dont ils ont besoin quand ils en ont besoin. On fait des expositions qui après circulent. [...] Donc nous on est toujours là pour les aider, s'ils ont besoin d'une bibliographie, s'ils ont besoin de contacter un auteur pour le faire venir ou n'importe quoi. J'ai des fichiers d'auteurs, enfin j'ai des fichiers tout court ! Je peux mettre n'importe qui en relation avec... [Extrait du même entretien]

D'autre part, la légitimation du roman policier par la Bilipo passe par un travail savant d'indexation, par genres, thèmes, lieux et types de personnages, qui transforme le roman policier d'objet

de lecture plaisir en objet d'étude. La bibliothécaire qui effectue ce travail et coordonne la réalisation du guide décrit ainsi la lecture professionnelle qui y préside :

On a une façon de lire les romans qui est un petit peu... Enfin, évidemment, il faut que la lecture provoque le plaisir, parce que sans ça, si le livre vous tombe des mains, ce n'est pas très intéressant, mais en plus avec une vision synthétique en vue de ces indexations qui nous servent énormément parce qu'on a des demandes évidemment de partout sur des bibliographies, qui peuvent être des choses extrêmement bizarres... Mais je peux vous faire une bibliographie, extrêmement rapidement, de la vache dans le roman policier puisque j'ai tout ça dans mes index, donc je peux faire. On a donc des demandes quelquefois extrêmement curieuses, sur des thèmes extrêmement précis, donc on a aussi le souci de lire avec cette chose-là. [Extrait du même entretien]

La légitimation du genre passe surtout par la production d'un discours critique, qui légitime non seulement des titres singuliers mais aussi, partant, le genre lui-même, en en faisant un objet littéraire et en mettant en avant ses potentialités cognitives. Ce processus de légitimation par la critique passe d'abord par un triple travail d'esthétisation, d'auctorialisation et de patrimonialisation, qui participe à littériser le genre. D'une part, en effet, les discours produits sur les textes sélectionnés mettent en avant les qualités formelles des textes, sur le plan narratologique ou stylistique, participant ainsi à les ériger en objets esthétiques : la construction de l'intrigue et surtout l'écriture sont valorisées tandis que font à l'inverse l'objet de présentations négatives en réunion des textes jugés « abominablement lourdingue[s] », « écrit[s] dans un style nul », « désagréable[s] à lire, mal écrit[s] » ou « illisible[s] car pas une phrase sans faire une comparaison [28] ». La spécialiste déjà citée, qui coordonne le guide, met à cet égard sur le même plan le roman policier et les autres romans, écartant ainsi l'idée d'un genre vite écrit sans intérêt littéraire :

Vous avez des romans de littérature générale qui sont écrits avec les pieds et vous avez des polars qui sont écrits avec les pieds. C'est le style des gens, mais il ne faut surtout pas croire... et d'ailleurs la preuve a été faite que [le polar] c'est un genre littéraire qui n'est pas facile à écrire, puisqu'il y a une dizaine d'années le *Mercure de France* avait lancé une

collection de polars écrits par des grands écrivains : c'était pitoyable ! Ce n'est pas du tout un genre facile à maîtriser. [Extrait du même entretien]

D'autre part, les critiques tendent à auctorialiser, c'est-à-dire à rapporter chaque titre singulier à l'œuvre d'un auteur, c'est-à-dire aux autres livres précédemment publiés par celui-ci, ou au style de celui-ci, à sa « patte », qui est aussi le fondement de son auctorialité [29]. Telle critique publiée dans *Les Crimes de l'année* évoque ainsi les qualités d'un auteur, au-delà du titre particulier qui fait l'objet de la notice [30] :

Ken Bruen inaugure ici une série d'une noirceur qui ne le cède en rien à ses précédents titres. Les mêmes qualités sont à l'œuvre, du style incisif à l'humour féroce, de la narration rythmée par des chapitres courts aux multiples références à Ed McBain, Robin Cook ou Francis Bacon. [4616]

De manière plus générale, les analyses produites sur les textes sélectionnés inscrivent les titres dans un univers culturel et, par le jeu des références, notamment cinématographiques ou intertextuelles, participent à la construction de l'histoire du genre. Telle autre critique, tout en décrivant l'ouvrage cité d'un point de vue littéraire, établit ainsi une filiation avec les films de Michel Audiard :

Philippe Colin-Olivier dresse ici une savoureuse galerie de portraits. Son style est fleuri et donne à ce titre une atmosphère à la Audiard, digne des *Barbouzes* ou des *Tontons flingueurs*. Des dialogues truculents et d'éclatants rebondissements font de ce polar, à la limite du pastiche, une fort agréable lecture. [4635]

D'autres critiques évoquant un « Sherlock Holmes chinois », un « nouveau James Bond », un « décor qui n'est pas sans rappeler celui des *Dix Petits Nègres* » constituent Arthur Conan Doyle, Ian Fleming et Agatha Christie en références partagées. Ce travail de patrimonialisation trouve d'ailleurs son prolongement dans l'achat, par un certain nombre de bibliothèques parisiennes, des œuvres complètes des auteurs qui ont marqué l'histoire du genre et que publient notamment les éditions Robert Laffont ou Omnibus. On y trouve par exemple Arthur Conan Doyle, Boileau-Narcejac, Gaston Leroux, Léo Malet, Ian Fleming, Georges Simenon, Maurice Leblanc, Ed McBain et Elizabeth George.

D'autres critiques s'appuient sur une comparaison avec des auteurs moins patrimonialisés, mais qui constituent des références pour les spécialistes, et que la citation participe à constituer en références. C'est notamment le cas de John Harvey, Ian Rankin, Donald Westlake, Carl Hiaasen ou Christopher Moore dans les extraits de critiques suivants :

Suite d'une série d'une extrême gravité et d'une grande sensibilité, consacrée à un groupe de policiers à la personnalité attachante et surtout à une ville dont la sociologie s'est profondément modifiée au cours des dernières décennies. On y retrouve le mal-être qu'illustrent si bien des John Harvey ou Ian Rankin. Graham Hurley se pose comme leur égal et mérite toute notre attention. [4710]

Considéré par la critique comme l'équivalent australien d'un Donald Westlake ou d'un Carl Hiaasen, Shane Maloney adopte un ton beaucoup plus grave que dans ses romans précédents même s'il développe, avec talent et humour noir, le thème du trafic des espèces protégées et mène une charge légère contre le système politique australien qui constitue ordinairement sa principale cible. [4738]

Un roman exceptionnel, d'une très grande drôlerie, qui pointe les travers les plus flagrants de la société américaine. Même s'il est impossible de résumer en quelques lignes les péripéties innombrables du récit, on pense inmanquablement à Carl Hiaasen en lisant Tim Dorsey, la dimension écologique en moins. [4662]

Franco Mimmi propose ici une lecture très personnelle du *Nouveau Testament* qui, sous sa plume, devient une sorte d'étrange roman d'espionnage. Sa démarche n'est pas sans rappeler celle de Christopher Moore dans son roman intitulé *L'Agneau*, la dimension parodique en moins. [4753]

Les notices critiques participent non seulement à littériser le roman policier par ces différents moyens mais aussi à mettre en avant son intérêt cognitif. Le polar apparaît ainsi comme un des genres particulièrement capables d'instruire tout en divertissant, de procurer non seulement du plaisir (et peut-être le goût de lire) mais aussi des savoirs et des horizons nouveaux. Les critiques mettent en avant non seulement un plaisir de la lecture qui repose sur l'évasion dans d'autres univers et le jeu sur les émotions,

notamment la peur, et sur la structure de l'intrigue et sa capacité à tenir en haleine mais elles soulignent aussi la capacité didactique du genre, en mentionnant les différents types de savoirs, historiques, sociologiques, psychologiques, qu'il est susceptible de procurer. Par exemple, des ouvrages de la collection de polars historiques « Grands détectives » des éditions 10/18, notamment ceux de Paul Doherty, sont valorisés pour leur capacité à « dépeindre les coulisses d'une civilisation [avec] un souci d'exactitude et une parfaite maîtrise de la psychologie de personnages » [4661] ou à « dresse[r] le portrait très convaincant d'une figure historique complexe » [4660]. Le roman policier est surtout présenté comme une peinture de certains aspects du monde social dont le lecteur n'a pas l'expérience réelle. La bibliothécaire spécialiste déjà citée met en avant cette dimension du roman policier comme un de ses intérêts majeurs :

C'est vraiment le genre littéraire qui m'intéresse le plus pour ce que ça véhicule de bien et de pas bien d'ailleurs. Je ne parle pas des crimes qui sont commis, hein, ça c'est totalement accessoire, mais de la société qu'elle représente, qui est intéressante et qui m'intéresse, qui fait que c'est cette littérature-là que je privilégie sur n'importe quoi d'autre.
[Extrait d'un entretien mené le 3 août 2007]

Cette dimension du roman policier ressort des critiques écrites au sujet des ouvrages sélectionnés pour les *Crimes de l'année* : tel ouvrage, par exemple, « oscille entre roman noir et observation sociologique » [4763], tel autre « offre une vision du Japon traditionnel tout à fait exceptionnelle » [4768] ou « une vision éclairée de l'Italie contemporaine » [4652]. Dans un quatrième, « le lecteur découvre avec intérêt les méandres d'une politique méconnue » au Laos [4643], tandis qu'un cinquième « offre une vision extrêmement subtile de Hambourg » [4804].

Tel qu'il est présenté dans les critiques, le roman policier apparaît ainsi comme un moyen d'apporter des savoirs en même temps que le plaisir des histoires, donc de remplir simultanément les deux fonctions que la bibliothèque de lecture publique essaie de tenir ensemble, et qui font son identité, à savoir divertir et instruire. Les bibliothèques de lecture publique sont en effet définies par une mission d'accès au savoir, qui les rapproche de l'école, mais cherchent par conséquent aussi à se démarquer de l'institution scolaire, en invoquant la liberté de l'utilisateur et son plaisir. Une division du travail entre deux institutions et deux

professions qui se partagent un même domaine d'expertise [31] conduit les bibliothécaires à favoriser des moyens de transmettre des savoirs de façon agréable ou ludique, dans l'optique de toucher des parties de la population qui n'ont pas d'appétence pour les apprentissages scolaires les plus austères. Captivant et facile à lire tout en transmettant des connaissances, le roman policier apparaît, au moins dans sa partie cultivée, comme particulièrement adapté à cet enjeu de démocratisation culturelle et à une « bonne volonté culturelle » qui ne se tourne pas seulement vers les œuvres les plus légitimes [32], mais cherche tous azimuts les bribes d'une culture générale et préside à ce que Gérard Mauger et Claude Poliak ont identifié, parmi les usages sociaux de la lecture ordinaire, comme la « lecture didactique ».

Le roman policier constitue ainsi un cas exemplaire de genre littéraire dont la légitimation passe par une institutionnalisation sur la base d'un jeu d'intérêts croisés : tout en manifestant à l'égard du policier une attitude parfois ambiguë, qui est le signe du caractère encore inachevé de sa légitimation, une institution, en l'occurrence la bibliothèque, participe à légitimer le genre policier en établissant en son sein des hiérarchies et en l'érigeant en objet d'étude et de plaisir esthétique et en outil cognitif. Elle se l'approprie aussi parce qu'elle trouve des intérêts à se saisir d'un genre, qui lui permet à la fois de répondre à une large demande, d'accroître ses taux de prêts et, plus profondément, de remplir sa mission de transmission de savoirs dans une logique de « lecture plaisir » pour tous et de division du travail avec une institution scolaire contre laquelle elle s'est construite.

Si la légitimation du genre passe donc ici par le travail d'une institution, qui lui accorde dans l'ensemble une place relativement privilégiée, elle se fait en réalité sous l'égide d'un groupe de professionnels. Toute une partie des bibliothécaires tiennent en effet toujours le polar dans une relative indifférence, notamment ceux qui constituent le pôle, minoritaire en lecture publique, attaché à la conservation ou la valorisation du patrimoine, mais aussi ceux qui revendiquent une identité plus littéraire, qui les conduit à miser plutôt sur la littérature générale, la poésie ou le théâtre contemporain, tandis que d'autres encore misent moins sur les collections que sur les services que la bibliothèque peut proposer à ses usagers. Les bibliothécaires qui s'investissent dans le polar et participent à sa légitimation constituent donc un

segment du groupe professionnel qui trouve un intérêt à investir dans le genre. Celui-ci leur permet en effet de construire une identité professionnelle de producteurs de valeur littéraire, mais d'une manière d'autant plus acceptable pour l'institution qu'elle est rentable pour elle.

La légitimation repose ainsi sur un système d'intérêts convergents entre un genre, qui gagne en légitimité (comme l'ont bien compris les éditeurs qui acceptent de collaborer avec les bibliothèques, par exemple en envoyant des livres en service de presse), une institution, qui trouve ici un moyen d'atteindre ses objectifs (prêter des documents, diffuser du loisir instructif) et un segment de groupe professionnel qui y trouve un espace de construction identitaire (du côté des collections et de la production de valeur littéraire).

Notes et références

- [1] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 89, 1991, p. 3-46.
- [2] Annie Collovald, Érik Neveu, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004.
- [3] Michèle Witta, bibliothécaire à la Bilipo, évoquait ainsi la période des années 1970 où « le genre policier était ignoré ou déconsidéré parmi les fonctionnaires en place. Il était courant à cette époque d'accepter des dons d'ouvrages policiers et de les mettre à la disposition du public dans des cartons ouverts au pied des banques de prêt. Le lecteur inscrit pouvait emprunter deux ou trois ouvrages inscrits sur sa carte et piocher dans le carton quelques livres au format de poche puisque c'est ainsi que se présentaient les principales collections de l'époque. Ces emprunts sauvages n'étaient pas contrôlés et certains titres importants sinon mythiques n'étaient jamais intégrés aux collections des bibliothèques. » dans « La BILIPO, bibliothèque des littératures policières », interview de Michèle Witta bibliothécaire à la Bilipo menée par Alain le Flohic, *Savoirs CDI*, novembre 2004, <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/metier/les-autres-professionnels-de-la-documentation-et-de-linformation/la-bilipo-bibliotheque-des-litteratures-policieres.html>, site consulté le 30 juin 2016.
- [4] Il correspond donc à un renouvellement de la manière de concevoir la démocratisation culturelle, non plus comme simple mise à disposition des œuvres les plus légitimes mais comme ensemble de médiations appuyées sur des corpus élargis. Voir Vincent Dubois, *La*

- Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2000.
- [5] Dominique Lahary, « Pour une bibliothèque polyvalente : à propos des *best-sellers* en bibliothèque publique », Bulletin d'information de l'Association des Bibliothécaires Français, n°189, 2000, p. 98. [\[http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-46645\]](http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-46645)
- [6] Annie Béthery, *Abrégé de la classification décimale de Dewey* / nouv. éd., Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1998, p. 35.
- [7] Voir Cécile Rabot, *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.
- [8] Loïc Artiaga, *Des torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, 2007.
- [9] Voir Claude Lafarge, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
- [10] Voir Fanny Renard, *Les Lycéens et la lecture. Entre habitudes et sollicitations*, Rennes, PUR, 2011.
- [11] Voir Gérard Mauger et Claude Poliak, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°123, 1998, p. 3-24.
- [12] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970.
- [13] Sur cette question, voir par exemple Maurice Godelier, *L'Imaginaire, l'imaginé et le symbolique*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- [14] Sur cette articulation entre valeur symbolique et valeur d'usage des livres et son effet sur les modes de classement et de valorisation, voir Gérard Mauger, Claude Poliak, et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2010.
- [15] La notion de taux de rotation, définie comme le nombre d'emprunts annuel d'un ouvrage, est dans les bibliothèques de prêt un indicateur statistique important qui sert notamment de base au désherbage, c'est-à-dire à l'actualisation des collections par élimination des ouvrages très peu empruntés.
- [16] Voir Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, *Benchmarking. L'État sous pression statistique*, Paris, Zones, 2013.
- [17] Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- [18] Les expressions citées ici entre guillemets ont été entendues dans des réunions de réseaux observées en mai 2008.
- [19] Alain le Flohic, *art.cit.*
- [20] Il s'agit en réalité des *Crimes de l'année*. La confusion dans l'intitulé est significative d'un rapport assez distancié à l'objet et, plus largement, à la littérature policière.
- [21] Les bibliothèques départementales de prêt sont des établissements dépendant des conseils départementaux et destinés à développer

- l'offre de lecture publique sur l'ensemble du territoire, notamment dans les espaces ruraux et les petites villes.
- [22] Voir Cécile Rabot, « Les mordus du polar : prix d'adolescents ou de bibliothécaires ? », *Lecture jeune*, n° 147, 2013, p. 17-22.
- [23] Source : données internes communiquées par le Service du Document et des Échanges des bibliothèques de la Ville de Paris.
- [24] Sur les 2003 titres inscrits en 2005-2006 sur les listes de propositions d'acquisition de fiction envoyées aux bibliothèques du réseau parisien, 232 (soit 11,6%) sont des romans policiers.
- [25] Anaïs Bokobza a ainsi montré comment la traduction a participé à la légitimation du roman policier, notamment parce qu'elle porte sur un corpus choisi et donc repose sur une sélection. Voir Anaïs Bokobza, « Légitimation d'un genre : la traduction des polars », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 287-306.
- [26] Patrick Parmentier, « Les genres et leurs lecteurs », *Revue française de sociologie* 27, n° 3, 1986, p. 397-430.
- [27] Voir à ce sujet Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, 2002, p. 7-20.
- [28] Source : observation participante dans des réunions de présentation de la production éditoriale, Service du Document et des Échanges des Bibliothèques de la Ville de Paris, 26 avril, 5 et 19 juillet 2007.
- [29] Voir Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », *Sociologie*, n°4, 2012, p. 359-376.
- [30] Tous les extraits de critiques sont tirés du volume 16 des *Crimes de l'année*. Les nombres entre crochets indiquent le numéro de la critique dans la guide.
- [31] Voir Andrew D. Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago (Ill.) London: the University of Chicago press, 1988.
- [32] Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Évolutions des genres dans l'Histoire de l'Art

Le portrait dans la France des Lumières : entre dénonciation et légitimation d'un genre pictural

Élodie Cayuela

CRISES, Université Paul Valéry

À l'époque moderne, l'idée d'une hiérarchie entre les genres picturaux est relativement fréquente. Une œuvre figurant un épisode historique, biblique ou encore mythologique est en effet souvent préférée et valorisée par les théoriciens de l'art. Les autres sujets picturaux – portrait, paysage, scène de genre, peinture animalière et nature morte –, parfois désignés comme « genres mineurs [1] » ou « talents particuliers », sont quant à eux rapidement évoqués dans la littérature artistique et assez peu mentionnés pour montrer la grandeur et la noblesse de la peinture. Le théoricien italien Alberti écrit ainsi en 1436 que « le sommet de l'œuvre du peintre est la représentation d'une histoire [2] ».

L'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée à Paris en 1648, reprend cette vision [3]. La hiérarchie des genres picturaux est notamment développée par André Félibien, historiographe du Roi, puis secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans sa célèbre Préface aux *Conférences* publiée en 1668. Félibien dresse la liste de ce qu'il nomme les sujets de peinture, classés par ordre de difficulté [4]. Au sommet se trouvent l'allégorie et la peinture d'histoire, tandis que la deuxième place est attribuée au portrait car :

Il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoy que ce ne soit pas peu de choses de faire paroistre comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans [5].

Le portrait reste inférieur au « Grand Genre », puisqu'un portraitiste ne figure qu'un seul individu, sans s'aventurer dans la représentation de « grandes actions » ou de « sujets agréables », tel un historien ou un poète [6]. Ces tableaux sont une copie d'un être vivant, alors qu'une peinture d'histoire demande de l'imagination, de la culture et, de fait, un talent plus grand. On accorde davantage de crédit à cette dernière car elle montre l'homme dans une vue générale, contrairement au portrait où l'individualité prime.

La mise en valeur de la peinture d'histoire s'explique assez simplement. Pour affirmer le statut d'art libéral de la peinture, elle a été rapprochée de la poésie – *Ut pictura poesis* selon la célèbre formule d'Horace –, car toutes deux doivent inventer, disposer et exprimer une histoire, un mythe ou encore une fable [7]. Ainsi, la peinture, de même que la poésie, peut élever l'esprit, instruire et plaire à la fois. Il a pu sembler plus difficile d'insister sur ce statut d'art libéral en s'appuyant sur un portrait, qui ne figure pas toujours des éléments émouvants et exemplaires, même s'il contient parfois des allégories et autres symboles moraux. Néanmoins, l'existence et l'utilité des genres picturaux « mineurs » ne sont pas remises en question. La fonction mémorielle du portrait est par exemple soulignée dans de nombreux textes écrits depuis la Renaissance [8]. De même, le portrait est fréquemment perçu comme le substitut de la personne peinte [9].

Ainsi, pour les théoriciens de l'art écrivant à l'aube du XVIII^e siècle, le portrait, bien qu'utile, n'en demeure pas moins inférieur à la peinture d'histoire, définie comme « l'idéal » à atteindre [10]. Les pages qui suivent se proposent d'analyser la manière dont ces différentes idées sont développées durant le siècle des Lumières, en particulier au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture et à travers la critique d'art. La réflexion se consacre tout d'abord aux évolutions de la notion de hiérarchie des genres et à celles concernant la vision du portrait. Sont ensuite évoquées les diverses critiques sociales de ce dernier et, enfin, la manière dont il est défendu et légitimé par artistes et amateurs.

1. Portrait et hiérarchie des genres picturaux

1.1. *Un statut ambigu*

Considéré comme un genre mineur, le portrait occupe cependant une place ambiguë au sein de l'Académie. Même si seuls les peintres d'histoire peuvent officiellement accéder aux statuts convoités de professeur et de directeur, certains portraitistes, comme Nicolas de Largillierre et Hyacinthe Rigaud, sont toutefois nommés directeurs [11]. Rigaud se fait par ailleurs recevoir à l'Académie comme peintre d'histoire, mais ne réalise que très peu de toiles de ce type par la suite [12]. D'autres, tel Robert Tournières, obtiennent aussi le rang de peintre d'histoire. En 1716, ce dernier soumet son morceau de réception figurant l'un des mythes liés à la création de la peinture, celui de Dibutades [13]. Le choix du sujet est très significatif. En effet, selon cette légende, une jeune Corinthienne aurait tracé l'ombre du visage de son amant sur un mur afin d'en préserver l'image ; elle créa ainsi le dessin [14]. Tournières affiche donc sa volonté d'élever son statut de portraitiste par le biais d'une peinture d'histoire soulignant le rôle supposé du portrait dans l'invention de la peinture, invention pouvant de fait être considérée comme un sujet historique à part entière [15]. En outre, l'importance du portrait au sein de l'Académie apparaît à travers les morceaux de réception demandés aux portraitistes agréés. Pour être admis au sein de la compagnie, les spécialistes de ce genre doivent généralement présenter deux effigies d'académiciens occupant le statut d'officier, c'est-à-dire des peintres d'histoire et des sculpteurs au moins professeurs. Ces toiles, d'ailleurs accrochées dans les salles de l'Institution, ont un rôle mémorial et commémoratif, célébrant l'artiste figuré au-delà de sa mort, son œuvre et son rôle au sein de l'Académie [16]. Le portrait participe de fait à la construction d'une histoire de l'Institution, histoire qui reste toutefois principalement liée aux peintres d'histoire et aux sculpteurs.

1.2. *Entre acceptation et rejet*

Au cours du siècle, la hiérarchie des genres est plus ou moins appliquée au sein de l'Académie. Durant les années 1708-1737, moment où le duc d'Antin est Directeur général des Bâtiments du Roi, une relative politique d'ouverture envers les « talents particuliers » est perceptible [17]. Néanmoins, la hiérarchie des genres se retrouve dans les livrets des expositions de l'Académie

royale. En effet, à partir de celle de 1740, les œuvres exposées y sont généralement organisées selon le rang que l'artiste occupe à l'Académie : professeurs, adjoints à professeurs, conseillers, académiciens et enfin agrégés [18]. La valorisation de la peinture d'histoire par l'Académie perdure les années suivantes, en particulier suite à une diminution de 33% des peintres d'histoire reçus entre 1745 et 1774 [19]. Des aides sont ainsi accordées afin d'encourager cette carrière, notamment sous l'impulsion de Cochin, secrétaire de l'Institution [20]. Mais c'est surtout le comte d'Angiviller, nommé Directeur des Bâtiments du Roi en 1774, qui relance l'intérêt des artistes pour l'histoire et tente de redonner son éclat à la peinture française. Son but est de développer le rôle politique et social de cette dernière en s'appuyant sur le « Grand Genre ». En 1777, il commande par exemple une série de sujets d'histoire moralisants destinée à paraître au Salon afin de montrer la grandeur de la France et de la monarchie, mais aussi d'éduquer le public [21]. En outre, d'Angiviller déconseille d'encourager les autres artistes pour ne pas dissuader les peintres de choisir la carrière noble de l'histoire, car cette dernière « est le grand genre de la peinture, et c'est seulement dans la réussite dans l'*histoire* que peut être établie la gloire d'une nation dans les arts [22] ». La position de la peinture d'histoire au sein de la hiérarchie des genres est ainsi renforcée, son rôle édifiant, didactique et moral est, quant à lui, mis en évidence [23]. En plus de cette vision plus que valorisante de son art, le peintre d'histoire demeure souvent perçu comme le seul artiste accompli car il traite tous les sujets et a par conséquent davantage de génie, d'imagination et d'invention que les autres. En revanche, on pense que le portraitiste possède des connaissances limitées, puisqu'il se contente de copier la nature : il transcrit simplement sur la toile les traits d'un individu, comme l'a déjà souligné Félibien.

Le système hiérarchique établi par ce dernier n'est néanmoins pas une règle absolue mais, au contraire, l'objet de discussions chez les critiques d'art du XVIII^e siècle [24]. Tout d'abord, l'allégorie, placée au sommet par Félibien, séduit peu les théoriciens et critiques d'art, notamment en raison de « l'effort de déchiffrement » qu'elle exige [25]. De même, la distinction faite entre peintres d'histoire et de genre s'appuie sur le fait que ces derniers copient et imitent des éléments réels, tandis que la part d'imagination des premiers est bien plus développée. L'idée subsiste au XVIII^e siècle, mais Roger de Piles, en définissant la

peinture comme « l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs », affirme que tout sujet pictural provient de l'imitation : même dans une peinture d'histoire, l'artiste copie la nature [26]. En outre, des académiciens, tel le miniaturiste Jean-Baptiste Massé, insistent lors de discours adressés aux élèves sur la nécessité de travailler dans le talent qui convient à chacun tout en montrant les mérites respectifs de tous les genres artistiques. En 1750, Massé dénonce ainsi ceux qui « ne persévèrent dans l'histoire que par la fausse honte de paraître avoir moins de génie que leurs camarades, sans songer que, ne pouvant les égaler en ce genre, ils les surpasseraient peut-être de beaucoup dans un autre [27] ». Toutefois, les critiques de Salons commencent très souvent leurs textes par les peintures d'histoire avant d'aborder portraits, paysages ou peintures animalières. L'auteur des *Mémoires secrets* organise par exemple ses comptes rendus en trois lettres : la première est consacrée à la peinture d'histoire, la seconde aux autres genres picturaux et la troisième à la sculpture et à la gravure [28]. Néanmoins, lors du Salon de 1787, il évoque le *Portrait de Marie-Antoinette et de ses enfants* par Vigée-Lebrun dès sa première lettre et ce, sur plusieurs pages, avant d'écrire : « entraîné par mon début j'ai anticipé sur ma marche ordinaire et ne vous ai point encore parlé du premier genre de l'histoire [29] ». Quelques exceptions sont à noter : l'auteur anonyme de la *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande*, court texte sur le Salon de 1741, traite les œuvres selon leur ordre de présentation dans les salles et non d'après leur sujet [30].

Les toiles de genres « mineurs », en particulier le portrait, ne sont cependant pas négligées dans les expositions. Si l'on consulte les livrets de ces événements, on remarque que les portraits recouvrent en moyenne environ 21% des œuvres, ce qui reste un chiffre notable mais est loin de l'idée de masse formulée par l'auteur des *Mémoires secrets* [31]. En 1769, ce dernier écrit en effet que la « multitude de portraits » l'oblige à en parler [32]. Toutefois, lorsqu'il mentionne certaines de ces toiles, telle *Gustave de Suède avec ses frères*, il le fait en donnant de nombreux détails sur la composition, l'expression ou encore l'effet produit sur le spectateur [33].

Comme le montre Mark Ledbury, les théoriciens du XVIII^e siècle dirigent finalement leur réflexion vers une opposition des sujets picturaux entre peinture d'histoire et « genre », plutôt que

vers une véritable hiérarchie, ce qui est particulièrement visible dans l'*Essai sur la peinture* de Diderot :

Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division [...] il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintre d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique ; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même [...] [34].

Diderot ne remet pas vraiment en cause la hiérarchie, mais pense qu'un « homme de génie » peut donner aux « talents particuliers » une valeur picturale égalant la peinture d'histoire [35].

Au XVIII^e siècle, la hiérarchie des genres reste donc perceptible au sein de l'Académie et dans la littérature artistique, mais sans être finalement très rigoureuse. Malgré une certaine remise en cause, elle n'est jamais complètement renversée et est loin d'être unanime [36]. Même si l'auteur des *Mémoires secrets* admire quelques tableaux de Roslin, reste l'idée que la peinture d'histoire, genre le plus difficile, occupe le sommet de la production picturale.

2. Critique sociale du portrait

Au XVIII^e siècle, le portrait peint connaît, en France, un succès notable qui perdure durant la Révolution [37]. Auparavant réservé à un groupe social relativement restreint, il touche dorénavant des commanditaires plus divers, en particulier la bourgeoisie parisienne en quête de reconnaissance sociale. Une demande privée se développe, rendant le portrait plus lucratif que la peinture d'histoire qui, de son côté, séduit moins le public des Salons, tout comme ses commanditaires principaux – l'Église et la Cour [38]. La réalité semble alors s'opposer à la hiérarchie des genres. Comme le note Martin Schieder, cet écart notable entre la théorie et la pratique de cette hiérarchie permet aux contemporains de débattre tout au long du siècle du rôle et de la place du portrait [39].

Malgré leur succès auprès du public, les portraits sont l'objet d'une critique sociale virulente qui commence à poindre dans plusieurs comptes rendus d'exposition portant sur les personnes se faisant peindre, mais aussi sur l'artiste même. Le goût du public est particulièrement dénoncé par La Font de Saint-Yenne, critique d'art, dans ses *Réflexions* (1747), puis ses *Sentiments* (1754) [40]. Selon lui, le développement du portrait est la preuve de la décadence de la peinture et l'effet du peu d'encouragement pour le « Grand Genre », tel qu'il existait au Grand Siècle. Les peintres, tenus par l'appât du gain, se tournent facilement vers le portrait dont la clientèle est nombreuse : chacun veut en effet posséder son effigie ou la donner à son entourage [41]. La Font de Saint-Yenne s'en prend alors aux portraitistes figurant des modèles peu intéressants pour la société pour gagner plus d'argent : l'artiste « sacrifiera à ses besoins son goût favori et ses talents naturels, pour ne pas voir sa fortune rampante malgré sa science et ses travaux, vis-à-vis de la rapide opulence de ses Confrères en Portraits [42] ». Guidés par leur intérêt pour l'expression des passions, la disposition, la valeur édifiante d'un sujet, les critiques d'art valorisent la peinture d'histoire [43]. À l'inverse, le public des expositions s'arrête davantage devant les portraits ou les scènes galantes. Son absence d'intérêt pour des tableaux qui devraient pourtant lui inspirer des sentiments nobles et sublimes est dénoncée, tout comme sa curiosité envers les effigies de ses contemporains. Un auteur anonyme écrivant à propos de l'exposition de 1755 décrie par exemple des femmes dont l'intérêt principal est de reconnaître les personnes peintes [44]. En outre, il se moque d'une dame ajustant ses mouches et son maquillage devant un portrait au pastel de La Tour, soulignant sa vanité [45]. Selon La Font de Saint-Yenne, l'amour-propre, c'est-à-dire « une excellente opinion de nous-même et fort au-dessus de notre valeur », explique le goût pour le portrait [46]. Mais comme il ne suffit pas de nous admirer nous-même, il faut persuader les autres que notre image « mérite non seulement les regards et une attention particulière du public, mais encore celle de la postérité [47] ». D'après lui, les bourgeois et les financiers sont des individus « indifférents au Public, à leur postérité, à leurs héritiers même » et n'ont pas leur place au Salon [48]. Les femmes sont elles aussi particulièrement visées par cette dénonciation de l'orgueil. En 1755, l'amateur Baillet de Saint-Julien souligne la tyrannie de celles désirant « se contempler dans

un tableau » mais sans accepter leurs défauts [49]. En réalité, ce qui dérange ces auteurs, c'est la présence au Salon d'effigies d'individus plus vaniteux qu'exemplaires et la quasi-absence, au contraire, de ceux des grands hommes. Réalisés *a priori* pour les intérieurs de particuliers, des portraits privés se retrouvent à la vue de tous dans l'espace public qu'est le Salon. Les artistes doivent donc offrir l'image de personnages importants de par leur rang social ou leur rôle dans la société, et non des « êtres obscurs sans caractère, sans nom, sans place, et sans mérite [50] ». La Font de Saint-Yenne instaure alors une sorte de droit au portrait, autorisant dans les expositions « ceux des bons Rois, des Reines vertueuses », des Ministres, « de ces héros de valeur et d'humanité, de ces généraux défenseurs de nos frontières et de nos fortunes au mépris de leur sang et de leur vie [51] ». Ces tableaux sont appréciables et nécessaires à la société car ils montrent des individus exemplaires :

Mais pour cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talent, sans réputation, même sans physionomie ; tous ces êtres qui n'ont de mérite que celui d'exister, ou dont la vue de l'existence n'est due qu'aux erreurs de la fortune ; enfin tous ces personnages géants à leurs propres yeux et atomes à ceux du public par leur entière inutilité à l'État et aux citoyens, quel droit ont-ils d'y être placés ? Ce peuvent être des pères de famille, me direz-vous, dont les traits consolent un jour leurs descendants de leur perte, d'accord, mais que leurs fils exposent chez eux en bordures superbes ces visages si indifférents aux curieux, sans embarrasser le salon et sans usurper la place des portraits qui nous intéressent, ou des tableaux qui nous amusent [52].

De même, en 1781, Mercier s'insurge de voir tant de portraits « de ces financiers, de ces traitants, de ces premiers ou seconds commis, de ces dolentes marquises, de ces inconnues comtesses, de ces présidentes nulles [53] ». Il se moque des « joues enluminées » de ces dames trop maquillées et de leur sourire feint [54]. Selon lui, « le salon a l'air d'une assemblée de fous, grotesquement habillés, qui se rient au nez, et se moquent les uns des autres [55] ». Le mérite de figurer dans une exposition devrait n'être accordé « qu'aux personnes distinguées par leurs vertus, leurs talents ou par des services rendus à la patrie [56] ». Mercier souligne à son tour l'importance des images montrées au Salon et leur rôle dans une forme d'éducation du public.

Cependant, les critiques du portrait apparaissant dans la littérature artistique du XVIII^e siècle sont à nuancer. Si quelqu'un comme La Font de Saint-Yenne dénonce ce type d'œuvres, ce n'est pas parce qu'il les considère sans intérêt, mais parce qu'il prône une peinture instructive. Il dénonce surtout ses contemporains et leurs intérêts frivoles, mais reconnaît l'utilité des portraits dans certains cas. Dans ses *Réflexions* et ses *Sentiments*, il n'en demeure pas moins élogieux envers les tableaux de Tocqué ou de Nattier [57]. Il rapporte entre autres « l'admiration de tous les spectateurs et des plus fins connaisseurs » devant le *Portrait de M^{me} Dangé*, exécuté par Tocqué, « étonnés des recherches singulières et de son attention à mettre une perfection de vérité dans toutes les parties qui le composent et dans le détail des meubles [...] [58] ». De même, rien n'est, selon ses mots, « plus aimable en portraits que celui de Madame, fille de M. le Dauphin », réalisé par Nattier : il s'agit « [d']un chef-d'œuvre de l'art [59] ». La critique de ce type de toiles chez La Font de Saint-Yenne semble avant tout sociale.

3. Entre portrait historié et « portrait bien peint » : légitimation et valorisation d'un genre pictural

L'utilité sociale du portrait est donc affirmée : il doit montrer l'image d'individus exemplaires en particulier pour transmettre « proprement l'histoire actuelle, celle du moment [60] ». Le rôle des effigies des grands hommes témoigne de la mise en valeur de ce genre pictural et de l'intérêt que les contemporains ont pour lui. Mais, cela ne suffit pas pour contrer les critiques liées à l'aspect prétendument facile et mécanique. Certains peintres créent alors des grands portraits collectifs ou historiés afin de mettre en parallèle leur production avec la peinture d'histoire et de légitimer leur production [61]. Le portrait historié demeure cependant critiqué pour son caractère faux, immodeste et « enchanteur [62] ». En effet, les femmes se faisant peindre sous les traits flatteurs de Vénus, d'Hébé ou encore de Diane, sont souvent ridiculisées, notamment sous la plume de Cochin, dans son *Mercuré du mois de juin de l'année 2355*. Le narrateur fictif, M. Findfault, vivant au XXIV^e siècle et confronté aux œuvres du siècle des Lumières, tourne en dérision ces toiles, qui, selon lui, font passer les Français pour « une nation de fous [63] ». Ce type

de tableaux ne semble donc pouvoir légitimer totalement le portrait malgré son rapport à la peinture d'histoire, même s'il s'en rapproche clairement. En 1704, François de Troy exécute par exemple une grande toile intitulée *Le festin de Didon et Énée* et figurant des membres de la cour de Sceaux de manière déguisée : la duchesse du Maine est peinte sous les traits de la reine carthaginoise, tandis que son époux apparaît en Énée [64]. De Troy établit une narration en illustrant un épisode de l'*Énéide*, et rapproche de fait cette œuvre du « Grand Genre [65] ».

Les portraits collectifs permettent eux aussi le développement d'une action et de fait un parallèle avec l'histoire [66]. C'est ce que suggère l'auteur des *Mémoires secrets* lorsqu'il écrit, en 1785, que les portraitistes « semblent avoir tous voulu cette fois prendre un vol plus haut et se rapprocher autant qu'ils peuvent de l'histoire [67] ». Le salonnier donne l'exemple d'Adélaïde Labille-Guiard et de son *Autoportrait avec deux de ses élèves* [68]. Il expose « l'action », en notant que l'artiste a véritablement respecté la règle d'unité et décrit le tableau comme un « portrait historié [69] ». L'adjectif historié signifie alors la représentation des peintres avec leurs outils de travail, pinceaux et toiles, en train d'exécuter une œuvre et inscrivant le tableau dans l'Histoire [70]. Le lien avec la peinture d'histoire est dès lors évident. L'auteur évoque également à propos de cet autoportrait la variété des actions, « l'intelligence du clair-obscur » ou encore « l'accord de la grâce », indiquant que ces éléments peuvent s'appliquer autant au portrait qu'au « Grand Genre ».

La valorisation du portrait passe en outre par les textes et discours académiques. Afin de montrer qu'il n'est pas seulement la copie d'une personne, des amateurs prennent la plume pour exposer ses difficultés propres. Ainsi, en 1708, Roger de Piles – le premier en France qui consacre toute une partie de son *Cours de peinture* au portrait – affirme que pour être réussi, il doit rendre l'expression, la vivacité et l'individualité de chaque modèle : il ne s'agit donc pas d'une simple imitation, mais l'esprit doit transparaître [71]. L'une des difficultés est d'accorder ensemble toutes les parties du visage naturellement : une « bouche riante » ne peut aller avec « des yeux tristes [72] ». Le peintre doit en outre maîtriser le coloris, partie capable de faire « connaître le véritable tempérament des personnes », et demeurant une chose « rare et difficile [73] ». Il faut aussi savoir placer et accorder les teintes entre elles : une femme blonde ne doit être vêtue d'une robe

jaune, mais plutôt porter des tenues vertes, bleues ou grises qui « par leur opposition » donnent « plus de chair » à celle-ci [74]. De Piles donne un ensemble de conseils sur la manière de traiter les mains, la coiffure ou encore l'attitude, avant de terminer sur ce qu'il nomme « la politique », c'est-à-dire le comportement que l'artiste doit avoir avec son modèle et le public, et qui demande « beaucoup d'art [75] ». Il déconseille par exemple de montrer l'ébauche du tableau ou de demander l'avis d'ignorants. Peindre l'image d'un individu demande ainsi des qualités artistiques, tout autant qu'une certaine diplomatie dans son rapport à la clientèle et à son entourage.

Louis Tocqué, portraitiste et académicien, prononce en 1750 une conférence entièrement consacrée à sa spécialité – par ailleurs la seule à l'Académie [76]. Indiquant dans un premier temps avoir choisi le portrait « n'ayant pas fait d'études assez considérables pour espérer de pouvoir me distinguer dans l'histoire », Tocqué ajoute s'être trompé car « chaque talents a [ses difficultés] lorsque l'on veut l'exercer de manière à se faire un nom [77] ». Très rapidement, il pose la question de la ressemblance du modèle et indique que cette partie, bien que « nécessaire », est loin d'être la seule. Tout d'abord, elle ne touche pas seulement le corps, mais l'esprit et le tempérament du modèle. Pour ce faire, des « recherches fines » sont indispensables et « caractérisent le vrai peintre de portrait [78] ». Tocqué donne également une série de conseils très précis quant à la composition, à la touche, au traitement du coloris, de la lumière ou encore sur la manière dont le caractère d'un individu peut être exprimé en travaillant son poignet [79]. Son but est de montrer, à travers son expérience, qu'un portrait demande de profondes réflexions, études et applications, de même qu'un certain génie lorsque l'on veut faire une œuvre notable.

Par la suite, Diderot s'intéresse lui aussi à la question de la ressemblance d'un modèle en expliquant que si elle est plutôt facile à attraper, un « beau pinceau » demeure rare [80]. Or, les « gens du monde [...] ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents », ce que ne fait pas « l'homme de lettres [81] ». Une appréciation différente du portrait semble alors apparaître entre un public seulement intéressé par la ressemblance ou l'identité du modèle et les artistes et amateurs qui en admirent les qualités picturales, telles que le coloris ou la

touche, montrant de fait que ces peintures sont dignes de passer à la postérité [82]. Diderot explique en effet :

Il s'est élevé ici une contestation singulière entre les artistes et les gens du monde. Ceux-ci ont prétendu que le mérite principal d'un portrait était de ressembler, les artistes, que c'était d'être bien dessiné et bien peint. [...]. Le mérite de ressembler est passager ; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment, et qui éternise l'ouvrage. C'est une chose bien douce pour nous, leur a-t-on répondu, que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères. [...] D'où je conclus avec vous qu'il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité. Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau pinceau, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance [83].

La littérature artistique du XVIII^e siècle développe ainsi des critères d'appréciation du portrait. Plus que le simple plaisir de la ressemblance, les amateurs et les artistes affirment que l'intérêt de ces toiles peut se porter vers ses qualités picturales et esthétiques : un portrait bien peint a plus de valeur qu'un portrait copiant seulement le modèle. Il peut donc passer à la postérité – qui ne pourra de toute façon pas témoigner de la similitude avec l'individu, comme le rappelle Cochin – et légitimer ce genre pictural [84]. Finalement, seul le peintre « médiocre » se borne à copier l'apparence physique, alors que l'artiste savant crée un chef-d'œuvre [85].

Pour valoriser et légitimer le portrait, les artistes et amateurs montrent que celui-ci peut contenir des éléments picturaux travaillés et donc appréciables – action, clair-obscur, coloris, touche, etc. –, pouvant le rapprocher de la peinture d'histoire. Ils insistent également sur les difficultés inhérentes au portrait, prouvant qu'un certain talent est nécessaire. Ainsi, la hiérarchie des genres ou du moins la prééminence de la peinture d'histoire demeurent perceptibles durant le siècle des Lumières. Le « Grand Genre » continue d'être la référence et peut même être utilisé comme faire-valoir lorsque l'on veut louer un portrait. Néanmoins, des auteurs et artistes mettent en place un certain nombre de critères esthétiques et picturaux permettant d'apprécier un portrait à sa juste valeur, au-delà de la transcription d'une simple ressemblance physique, tant appréciée

du public. Auparavant surtout valorisé parce qu'il immortalise des individus allant parfois jusqu'à les ériger en exemples, le portrait se voit alors peu à peu légitimé d'un point de vue pictural et esthétique grâce aux amateurs, notamment pour répondre à une critique sociale manifeste.

Notes et références

- [1] L'expression « genres picturaux mineurs » se retrouve dès l'Antiquité, chez Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV. *La peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, XXXVII, p. 99).
- [2] Leon Battista Alberti, *La peinture* [1436], Paris, Seuil, 2004, p. 195. Concernant la hiérarchie des genres dans la théorie artistique italienne, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 169 et suivantes.
- [3] Sur l'histoire de l'Académie, voir Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793 : la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012. Sur l'influence de la théorie italienne des arts en France, voir Édouard Pommier, *op. cit.*, en particulier p. 209-221.
- [4] André Félibien, « Préface », *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, Léonard, 1668, non paginé. Nous n'étudions pas en détail ce texte, déjà analysé dans un certain nombre d'articles. Voir notamment Alain Mérot, « Hiérarchie des genres picturaux et expression au XVII^e siècle », dans *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Paris, Musée de la Musique, 2003, p. 20-25 ; René Démoris, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », dans *Majeur ou mineur ? Les Hiérarchies en art*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 53-66 ; Thomas Kirchner, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, vol. 31-32, 1997, p. 187-196. Selon T. Kirchner, Félibien s'appuie aussi sur l'ordre de la création dans la Genèse pour développer son système hiérarchique.
- [5] Après le portrait, on retrouve le paysage, la peinture animalière et la nature morte (André Félibien, *op. cit.*). Sur l'absence de la peinture de genre dans ce texte, voir Alain Mérot, *op. cit.*, p. 24.
- [6] André Félibien, *op. cit.*
- [7] À propos de l'Ut pictura poesis, voir Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture*, Paris, Macula, 1991.
- [8] Voir à ce propos Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 41, 120-126 et 132.
- [9] L'idée se retrouve chez Alberti (*op. cit.*, p. 97-99), mais aussi dans certains romans comme *La Princesse de Clèves* de M^{me} de Lafayette, publié en 1678, où M. de Nemours dérobe le portrait de sa bien-aimée pour conserver son image auprès de lui (t. II, Paris, Larousse, 1995, p. 118-120).

- [10] Alain Mérot, *op. cit.*, p. 20.
- [11] L'article XIII des statuts de 1663-1664 précise en effet que seuls les peintres d'histoire et les sculpteurs peuvent enseigner. Cet apprentissage – qui se fait notamment par le biais de conférences et de cours de dessin – est de fait, surtout destiné aux futurs peintres d'histoire. On peut en outre noter le peu de conférences sur les autres genres picturaux. Christian Michel, *op. cit.*, p. 49, 262 et 370.
- [12] Lors de sa réception en 1700, Rigaud promet un tableau d'histoire qu'il ne remettra qu'en 1742, après avoir été nommé directeur (Christian Michel, *op. cit.*, p. 196). Sur Largillierre, voir notamment *Nicolas de Largillierre, 1656-1746*, Paris, Phileas Fogg, 2003.
- [13] Le Vrac Tournières, *Dibutades ou l'invention du dessin*, 1714-1716, huile sur toile, 49,5 x 34, 5 cm, Paris, École nationale des Beaux-Arts. Contrairement à Rigaud, Tournières a peint un certain nombre de tableaux d'histoire. Sur cet artiste, voir *Robert Le Vrac Tournières*, cat. exp., Gand, Snoeck, 2014.
- [14] Pline l'Ancien, *op. cit.*, V, p. 15-16. Sur les origines de l'art, voir Édouard, Pommier, *op. cit.*, p. 18.
- [15] Dezallier d'Argenville rapporte par ailleurs une raillerie de Jean Jouvenet qui aurait dit le jour de la réception de Tournières : « Il n'est guère difficile d'être admis peintre d'histoire puisqu'en voilà un de reçu pour un bout de chandelle » (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, De Bure l'aîné, 1762, p. 362). Néanmoins, d'après les procès-verbaux de l'Académie, Jouvenet était absent ce jour-là. Voir *Robert Le Vrac Tournières*, *op. cit.*, p. 54-55.
- [16] Pour être reçu, l'artiste se présente dans un premier temps devant l'assemblée académique avec des œuvres de sa main. Cette dernière peut lui demander de fournir d'autres toiles dont elle choisit le sujet : il s'agit des morceaux de réception – l'artiste est alors agréé, ce qui l'autorise à présenter des peintures aux expositions de l'Académie. Lorsqu'il apporte les toiles qui lui ont été demandées, il devient académicien si l'assemblée l'accepte. Sur la réception des portraitistes, voir Hannah Williams, *Académie Royale: A History in Portraits*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2015, p. 77-117.
- [17] Christian Michel, *op. cit.*, p. 79-89. La réception de Watteau à l'Académie est par ailleurs caractéristique de cette ouverture puisque l'assemblée lui laisse choisir le sujet de son morceau de réception. En 1717, il soumet ainsi le *Pèlerinage à l'île de Cythère* (huile sur toile, 129 x 294 cm, Paris, Musée du Louvre). L'Académie le reçoit dans ses rangs comme peintre de « fêtes galantes ».
- [18] Sur les rangs hiérarchiques de l'Académie, voir Hannah Williams, *op. cit.*, p. 82.
- [19] Christian Michel, *op. cit.*, p. 115-116.

- [20] En 1747, le nouveau Directeur des Bâtiments du Roi, Lenormant de Tournehem, lance un concours afin de « sélectionner les meilleurs peintres d'histoire ». Les académiciens se seraient toutefois sentis humiliés « d'être ainsi soumis » à une telle épreuve. Au début des années 1750, Lenormant de Tournehem, augmente en outre les prix des peintures d'histoire et diminue ceux des portraits. Selon C. Michel, cette augmentation n'a toutefois pas pour but d'améliorer le statut des peintres d'histoire (Christian Michel, *op. cit.*, p. 106-107 et 115-116).
- [21] Ses encouragements semblent avoir portés leurs fruits puisqu'entre 1777 et 1789, le nombre de peintres d'histoire agréés et reçus à l'Académie n'est pas négligeable. Sur la commande de 1777, voir Thomas Crow, *op. cit.*, p. 209-211.
- [22] La citation provient d'un mémoire adressé à Louis XVI le 12 mars 1785 à propos de la fondation d'un Club des arts prévoyant de donner des aides financières aux peintres de genres « mineurs » (Archives Nationales, O1 1918, pièce 18 ; reproduit dans Udolpho Van de Sandt, *La Société des amis des arts*, Paris, ENSBA, 2006, p. 106-107). Le mot en italique est souligné dans le manuscrit.
- [23] Udolpho Van de Sandt, « “*Grandissima opera del pittore sara l'istoria*” ». Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution », *Revue de l'art*, vol. 83, 1989, p. 71. Sur le comte d'Angiviller, voir Christian Michel, *op. cit.*, p. 123-132.
- [24] Mark Lebdury, « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in 18th Century France », dans *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 187-191.
- [25] René Démoris, *op. cit.*, p. 57. Cet auteur étudie plus en détail les positions de l'abbé Du Bos, La Font de Saint-Yenne et Diderot.
- [26] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1709], Nîmes, Chambon, 1990, p. 19. Voir la préface de Thomas Puttfarken au *Cours de peinture*, p. 11. Ce dernier indique que pour de Piles, l'intérêt d'une peinture réside dans « sa capacité à créer une illusion convaincante » et non pas dans le fait qu'elle soit émouvante ou instructive.
- [27] Jean-Baptiste Massé, « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, vol. V, t. II, Paris, ENSBA, 2012, p. 468-469. On retrouve cette idée dans une conférence prononcée par Roger de Piles en 1706 (« De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude », *Conférences de l'Académie royale [...]*, t. III, p. 172), chez l'abbé Du Bos en 1719 (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, ENSBA, 1993, p. 26), tout comme en 1752-1754, chez Dezallier d'Argenville (*op. cit.*, vol. I, p. ix)

- [28] Les *Lettres sur les peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, publiées dans *Les Mémoires secrets*, chroniques de la vie culturelle parisienne du XVIII^e siècle, ont souvent été attribuées à l'amateur d'art Bachaumont. Néanmoins, plusieurs raisons tendent à prouver qu'il s'agit d'une autre personne (Bachaumont meurt en 1771, tandis que les *Mémoires* sont publiés jusqu'en 1789). Voir Bernadette Fort, « Introduction », dans *Les Salons des « Mémoires secrets »*, Paris, ENSBA, 1999, p. 9-23.
- [29] Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette et ses enfants*, 1787, huile sur toile, 275,2 x 216,5 cm, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et Trianon. La citation provient de la lettre sur le Salon de 1787, publiée dans Louis Petit de Bachaumont, *Les Salons des « Mémoires secrets »*, *op. cit.*, p. 323.
- [30] Anonyme, Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, [...]. Au Sujet des Tableaux exposés au Salon du Louvre. Paris le 5 septembre 1741, s.l., s.n., 1741.
- [31] L'exposition de 1704 semble être celle où la part du portrait est la plus élevée : ils recouvrent en effet 44,55% des œuvres exposées (sculptures, miniatures et gravures exclues), soit près de la moitié, tandis que les peintures d'histoire seulement 39,25%. En 1746, les portraits représentent environ 32,4% des tableaux exposés, tandis que la peinture d'histoire s'élève à près de 44%. De même, en 1761, les peintures d'histoire sont plus nombreuses : environ 36% contre 17% pour les portraits. La situation est différente dans les expositions de l'Académie de Saint-Luc où le portrait prédomine largement. Voir Àngela Julibert Jiménez, « Les Salons de l'Académie de Saint-Luc (1751-1774) », *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 193 ; Dominique Brême, « Quelques chiffres pour comprendre une exposition », *>1704, le Salon les Arts et le Roi*, cat. exp., Milan, Silvana Editoriale, 2014, p. 59-60.
- [32] Louis Petit de Bachaumont, *op. cit.*, p. 56-57.
- [33] Louis Petit de Bachaumont, *op. cit.*, p. 73-75. Roslin, *Gustave de Suède dans son cabinet d'étude avec ses frères*, 1771, huile sur toile, 162 x 203 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
- [34] Denis Diderot, « Essais sur la peinture », dans *Œuvres*, t. IV, Paris, Laffont, 1996, p. 506. Voir aussi l'article « Genre » de l'*Encyclopédie* [...], rédigé par Watelet (t. 7, 1751-1765, p. 597-598). Sur Diderot, voir *Le Goût de Diderot*, cat. exp., Paris, Hazan, 2013 et Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, en particulier p. 67-112.
- [35] Alain Mérot, *op. cit.*, p. 20.
- [36] Durant la Révolution française, le débat sur la hiérarchie des genres demeure vif. Bien que certains, tel André Chénier, expliquent que cette hiérarchie « est ce qu'il y a au monde de plus futile et de

- plus étranger à l'esprit et à la perfection de l'art », d'autres affirment encore que la peinture d'histoire « est l'ART proprement dit ». Voir Udolpho Van de Sandt, *op. cit.* ; sur la hiérarchie au XIX^e siècle, voir Paul Duro, « *Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early 19th France* », *Art History*, vol. 28, n^o5, novembre 2005, p. 689-711.
- [37] La période révolutionnaire n'est pas analysée en détail ici. Se référer à Jon Whiteley, « Art, hiérarchie et Révolution française », dans *Majeur ou mineur ? Les Hiérarchies en art*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 67-77.
- [38] Les expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ou « Salons », nom provenant du lieu où elles se déroulent à partir de 1737, deviennent régulières cette même année. Elles rassemblent un public important et constituent un véritable événement social. Pour plus de détails, voir Thomas Crow, *op. cit.* ; Martin Schieder, « “Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français”. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle », dans *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 43 et suivantes.
- [39] Martin Schieder, *op. cit.*, p. 43.
- [40] Sur ce critique, voir René Démoris, « Les enjeux de la critique d'art en sa naissance : les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne (1747) », dans *Écrire la peinture : entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 23-38 ; Dorit Kluge, « La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières », dans *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 205-219.
- [41] Il faut ici mentionner rapidement une pratique sociale très répandue alors : l'échange de portraits entre amis, membres d'une même famille ou amants. Nombreux sont ceux qui désirent conserver auprès d'eux l'image d'un être cher, grâce à une miniature ou un portrait de dimensions plus grandes.
- [42] Étienne de La Font de Saint-Yenne, « Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre », dans *Œuvre critique*, éd. établie par Étienne Jollet, Paris, ENSBA, 2001, p. 51-52.
- [43] Christian Michel, *op. cit.*, p. 317-320.
- [44] Anonyme, Lettre sur le Salon de 1755, adressée à ceux qui la liront, s.l., s.n., 1755, p. 7.
- [45] Idem.
- [46] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 77. La même idée est développée chez Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* [1781], Paris, Mercure de France, 1994, t. 6, p. 1264.
- [47] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 77.

- [48] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 52. Cette idée se retrouve dans plusieurs textes théoriques ou littéraires publiés précédemment, comme dans le *Trattato dell' arte* de Lomazzo (1584), pour qui la dignité du portrait diminue à cause des modèles ignorants. De même, en 1659, Sorel, dans sa *Description de l'île de portraiture*, imagine une île dont toute l'activité dépend du portrait et insiste sur la vanité des modèles, ces derniers pensant mériter qu'on conserve leur image (éd. critique par Michel Jeanneret et Martine Debaisieux, Genève, Droz, 2006). Sur ces textes, voir Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 132-133 et 257-261.
- [49] Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Caractères des peintres françois, actuellement vivans*, Paris, s.n., 1755, p. 10.
- [50] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 52.
- [51] *Ibidem*, p.77.
- [52] Étienne de La Font de Saint-Yenne, « Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure [...] », *Œuvre critique, op. cit.*, p. 311-319. En 1769, l'auteur des *Mémoires secrets* dénonce aussi la « vanité de tous ces petits personnages » (*op. cit.*, p. 56-57).
- [53] Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 1233.
- [54] *Idem*.
- [55] *Id.*
- [56] *Id.*
- [57] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, notamment p. 77-82 et p. 321-325.
- [58] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 222. Tocqué, *Madame Dangé faisant des nœuds*, 1753, huile sur toile, 83 x 63 cm, Paris, Musée du Louvre.
- [59] Étienne de La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 232. Nattier, *Marie-Zéphirine de France*, v. 1751, huile sur toile, 70 × 82 cm, Florence, Galerie des Offices.
- [60] Anonyme, *Affiches, annonces et avis divers*, Paris, s.n., mercredi 25 octobre 1768, p. 171.
- [61] Un portrait historié est une œuvre figurant un modèle déguisé en personnage historique, mythologique ou encore biblique. Voir Imola Kiss, « Considérations sur le portrait historié », dans *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 103-123. L'auteur explique en outre les différents sens accordés selon les époques à l'adjectif « historié ». Voir aussi Marlen Schneider, "Belle comme Vénus". *Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, thèse de doctorat, Universität Leipzig, Université Lumière Lyon 2, 2014.
- [62] Étienne de La Font-de Saint-Yenne, *op. cit.*, p. 52.

- [63] Charles-Nicolas Cochin, « Mercure du mois de juin de l'année 2355 », *Œuvres diverses de M. Cochin, op. cit.*, 1771, t. I, p. 144-166. Ce texte est originellement publié en 1755, dans le *Mercure de France*.
- [64] François de Troy, *Le festin de Didon et Énée*, 1704, huile sur toile, 160,2 x 202,5 cm, Sceaux, Musée de l'Île-de-France. Sur cette œuvre, voir *1704, le Salon les Arts et le Roi, op. cit.*, p. 170-175.
- [65] Il s'agit du moment où Ascagne, fils d'Énée, est présenté à Didon. Virgile, *Énéide*, livre I, Paris, Gallimard, 1991, p. 71-74, vers 657-748.
- [66] Sur la réception des portraits collectifs, voir Marie Trope-Podell, « "Portraits historiés" et portraits collectifs dans la critique française du XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, n°109, 1995, p. 40-45.
- [67] Louis Petit de Bachaumont, *op. cit.*, p. 297.
- [68] Labille-Guiard, *Autoportrait avec Marie-Gabrielle Capet et Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond*, 1785, huile sur toile, 210,8 x 151,1 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- [69] Idem.
- [70] Imola Kiss, *op. cit.*, p. 105.
- [71] Sur de Piles, voir Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1985.
- [72] Roger de Piles, *op. cit.*, p. 127.
- [73] *Ibidem*, p.129.
- [74] *Ibid.*, p.131.
- [75] *Ibid.*, p. 139-141.
- [76] Selon M. Schieder, cette conférence correspond à la position officielle de l'Académie en matière de portraits notamment car elle a été relue par Cochin au moins une seconde fois, le 9 avril 1763 (Martin Schieder, *op. cit.*, p. 49).
- [77] Louis Tocqué, « Sur la peinture et le genre du portrait », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture [...]*, t. V, vol. 2, 2012, p. 449-450.
- [78] Louis Tocqué, *op. cit.*, p. 462-463.
- [79] Tocqué donne l'exemple de Rigaud et de ses portraits de Pierre Mignard (1691, huile sur toile, 148,5 x 115,5 cm, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et Trianon) et de Martin Desjardins (1692, huile sur toile, 141 x 106 cm, Paris, Musée du Louvre).
- [80] Denis Diderot, « Salon de 1763 », dans *Œuvres, op. cit.*, t. IV, p. 245-246.
- [81] Denis Diderot, *op. cit.*, p. 245.
- [82] La séparation nette entre un public seulement intéressé par la ressemblance et l'apparence physique du modèle, et les connaisseurs, capables d'une vision moins superficielle, mais surtout de déceler les beautés d'un portrait est particulièrement développée par Cochin

- dans un texte intitulé « De la diversité des jugemens sur la ressemblance des portraits » et originellement publié dans le *Mercur de France* de 1759 (Charles-Nicolas Cochin, *op. cit.*, t. II, p. 71-87.
- [83] Denis Diderot, *op. cit.*, p. 245-246.
- [84] Charles-Nicolas Cochin, *op. cit.*, t. II, p. 71-72.
- [85] Cette idée se retrouve déjà dans le 7^e Entretien de Félibien (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Quatrième partie*, Paris, S. Marbre-Cramoisy, 1666-1688, p. 143-145). L'adjectif « médiocre » est souvent utilisé dans ce contexte : il se retrouve dans deux définitions du portrait, l'une par François-Marie Marsy (*Dictionnaire abrégé de peinture [...]*, t. II, Paris, Nyon fils, 1746, p. 123-124), et l'autre par Pernety (*Dictionnaire portatif de peinture*, Paris, Onfroy, 1757, p. 475-476).

Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de Peinture : le cas de la peinture animalière

Loreline Pelletier

IRHiS, Lille 3

Quelle que soit l'incompréhension contemporaine devant la hiérarchie des genres, toute lecture correcte de la peinture ancienne suppose qu'on la garde présente à l'esprit.

Antoine Schnapper, « Peinture – Les Catégories », *Encyclopaedia Universalis France*, version numérique, 2015.

Ces mots d'Antoine Schnapper témoignent de l'importance de la hiérarchie des genres pour l'étude de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Récemment les historiens de l'art ont voulu réhabiliter le rôle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, élaborant un propos contraire à celui des premiers historiens de l'art qui, guidés par un discours nationaliste, jugeaient l'institution néfaste. Cependant, ils ont bâti cette révision en niant la réelle influence de la hiérarchie des genres, déconstruisant l'idée que si l'Académie n'est pas la seule institution artistique ni l'unique moteur de création de l'Ancien Régime [1] – la production artistique de la période Moderne ne se résumant évidemment pas aux seuls académiciens – elle n'en demeure pas moins l'institution qui domina la production artistique des deux derniers siècles de l'Ancien Régime, depuis sa création en 1648 jusqu'à sa dissolution en 1793.

Les notions de genres picturaux, pleinement liés à la doctrine académique, constituent un point essentiel de l'étude de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Il faut les aborder selon plusieurs biais : historiquement d'une part, en termes de création d'autre part, et enfin, il ne faut négliger ni l'étude des définitions ni la profondeur sémantique qui s'y rattache.

Nous aborderons brièvement la théorie des genres avant de nous intéresser plus spécifiquement au cas de la peinture animalière. La hiérarchie n'est pas déterminée en premier lieu par la qualité d'exécution des œuvres mais par leur sujet qui peut être

considéré comme plus ou moins noble, et qui détermine le genre. C'est l'étude des sujets qui prédomine ainsi toute la théorie, la qualité de l'exécution n'arrivant qu'en seconde place lorsqu'il s'agit d'évaluer le talent des peintres.

Vouloir aborder un genre par sa définition c'est avant tout devoir affronter de nombreuses interrogations, et d'autant plus lorsque nous nous retrouvons confrontés à un nombre relativement restreint de sources textuelles. Dans le cas qui nous préoccupe ici, celui donc de la peinture animalière, nous nous heurtons à des problèmes allant de sa définition même à son existence en tant que genre autonome et uniforme. Nous envisagerons ici la définition du genre animalier d'un point de vue méthodologique : son existence est-elle légitimée par la théorie ? Comment aborder la peinture animalière, pour la comprendre, d'un point de vue historiographique ? Pourtant, au premier abord, sa définition apparaît comme évidente et, si la question était posée, chacun répondrait sans hésiter qu'il s'agit, tout simplement, de la représentation d'animaux.

1. Genèse de la peinture animalière française

Esquissons, pour commencer, un rapide panorama de la peinture animalière française. Si, en France, c'est durant le XVIII^e siècle que se développe réellement le genre animalier, c'est dès la seconde moitié du XVII^e qu'il apparaît, sous le pinceau de peintres flamands amenant avec eux une tradition picturale de près d'un siècle. La peinture animalière reste toutefois un genre apparu tardivement dans la peinture européenne. Bien que quelques exemples épars ponctuent les différentes écoles il faut attendre les peintres du XVII^e flamand, en particulier Frans Snyders (1579-1657), qui en se l'appropriant pleinement permettent au genre de se développer. Auparavant, lorsque des artistes s'intéressaient aux animaux c'était plutôt pour en faire des études anatomiques, morphologiques, ou encore expressives, afin de ponctuer leurs compositions d'une faune diversifiée et documentée ; les animaux y étaient généralement ornementaux – d'autant plus dans le cas des espèces exotiques – ou allégoriques. La représentation animalière relevait d'une spécialité, le genre n'existait pas encore. Une fois qu'il parvint à s'établir, la production picturale française connut une véritable profusion

d'œuvres. Les trois écoles les plus prolifiques des XVII^e et XVIII^e siècles en ce qui concerne la peinture animalière sont celles des Pays-Bas, dans un premier temps, puis viennent la France et l'Angleterre.

En France, la peinture animalière est d'abord pratiquée exclusivement par deux peintres des Pays-Bas, Pieter Boel (1626-1674) et Nicasiaus Bernaerts (1620-1678), brochant les portraits des animaux de la Ménagerie royale de Versailles. Le flambeau animalier est repris à la fin du siècle par Alexandre-François Desportes (1661-1743) qui réalise, à la demande du roi, des portraits des chiens de la meute royale. Il est suivi, pour la peinture de chasse, au siècle suivant par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), et d'autres artistes tels que Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) s'illustrent dans le genre animalier durant la seconde moitié du siècle.

Les études physiognomoniques de Charles Le Brun [2] (1619-1690), inspirées de celles de l'Italien Giambattista della Porta [3] (1535-1615), attestent déjà d'un intérêt nouveau, mêlant pratique et théorie, porté par un artiste français à la figure animale. Il ne s'agit cependant pas encore, pour l'artiste, de s'attarder sur l'animal pour lui-même, mais d'une manière de définir l'Homme d'un point de vue moral en regard de sa physionomie comparée à celle d'animaux qui lui ressemblent, et des caractères qui leurs sont attribués. La philosophie des Lumières, qui fonctionne aussi selon une logique de miroir mettant l'Homme face à un reflet animal, aborde cependant cette approche tout à fait différemment. Si les animaux n'échappent pas à des déterminations anthropomorphes toujours très fortes, l'avènement des sciences naturelles et la philosophie des Lumières, qui conduisent à repenser le règne du vivant, confèrent aux animaux une place jamais acquise auparavant.

Le XVIII^e siècle, en s'émancipant de la thèse mécaniste cartésienne qui prédominait au siècle précédent, permet aux animaux d'obtenir un nouveau statut et une certaine reconnaissance. C'est dans ce contexte que tout naturellement ils parviennent à trouver leur place dans la peinture. Comme le souligne René Démoris, pour appréhender la peinture animalière il faut d'abord « [...] comprendre, ce qui dans cette époque de crise ou de vertige qu'est le début du XVIII^e siècle, est en rapport avec une progressive modification du rapport entre l'homme et l'animalité [4]. » Les animaux ne commencent à être considérés

comme les sujets valables d'une composition picturale qu'à l'extrême fin du XVII^e siècle pour se développer au siècle suivant sous l'impulsion d'une nouvelle appréhension du règne animal.

Les animaux deviennent donc des objets autonomes dans la pensée comme dans la figuration. Un écho très fort entre la hiérarchie des genres picturaux et celle de la Création persiste toutefois et se manifeste tout particulièrement dans le cas de la peinture animalière : Dieu a fait les Hommes qui créent, à leur tour, les animaux. Les hommes assoient ainsi, d'une manière nouvelle, la domination qu'ils exercent sur les milieux naturels.

Avant d'aborder plus spécifiquement la place de la peinture animalière au sein de la hiérarchie des genres, il est important de rappeler que le XVIII^e siècle est moins soumis que son prédécesseur à la doctrine de la hiérarchie des genres. « Il suffit d'ailleurs de considérer la production artistique française au commencement du XVIII^e siècle [...] pour comprendre qu'au dogmatisme de Le Brun a succédé un régime de liberté aussi éloigné de l'individualisme de nos jours que du formalisme de l'époque précédente [5] », écrit à ce sujet André Fontaine.

2. Les théories artistiques

2.1. La place de la peinture animalière dans les théories françaises

La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; c'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs, ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres [6].

En 1667, dans la préface aux *Conférences de l'Académie de Peinture*, André Félibien (1619-1695) définit la hiérarchie des genres qui va

être, durant un siècle et demi, la doctrine – souvent qualifiée de dogmatique – de l'Académie royale. Son importance réside, selon André Fontaine, dans le fait qu'avec cette théorie « Félibien a vraiment été l'interprète de son temps et aussi celui du siècle suivant [7]. » La hiérarchie picturale perdure d'ailleurs après la Révolution et le Grand genre connaît même un regain d'intérêt dès le début du XIX^e siècle.

De cette célèbre citation de Félibien l'histoire de l'art a retenu cinq genres principaux, par lesquels la création artistique actuelle reste encore marquée. C'est ainsi que, d'ordinaire, l'enseignement de l'histoire de l'art nous apprend qu'au sein de l'Académie l'histoire précède le portrait et la scène de genre, le paysage puis enfin la nature morte. Ces distinctions, fortes de nuances, ont en premier lieu, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un effet sur la place des peintres au sein de l'Institution académique [8], la virtuosité qu'on leur reconnaît en tant que créateurs – la hiérarchie distinguant l'invention de la copie [9] – et la teneur de l'enseignement prodigué à l'Académie qui place au-dessus de tout l'étude de la figure humaine. À l'heure actuelle, ces catégories permettent aux historiens de classer les œuvres qui nous sont parvenues et d'établir une histoire du goût et de son évolution.

Félibien évoque *celui qui peint les animaux vivants*, presque au plus bas de l'échelle, juste au-dessus de la nature morte (nous reviendrons, par ailleurs, plus loin sur la confusion qui peut s'opérer entre ce genre et celui de la peinture animalière). S'impose alors une première interrogation : pourquoi la représentation de l'animal vivant est-elle placée parmi les genres les plus inférieurs tandis que la nature animée semble valorisée dans les théories ? En réalité, il faut d'emblée distinguer le modèle animé du modèle humain, qui est, pour sa part, bien qu'également animé, surtout pensant et moral. La nature est certes considérée comme le premier objet sur lequel le peintre doit porter son attention mais, sur le modèle de l'art italien, ce qui distingue le grand artiste du bon copiste c'est l'idéalisation de la nature pour s'approcher le plus possible de la perfection, perfection qu'on ne peut retrouver qu'en la nature divine. « En fait de peinture, on peut comparer la simple nature, avec la simple narration pour un poème. Il faut qu'un peintre élève ses idées, au-dessus de ce qu'il voit, et qu'il imagine un modèle de perfection, qui ne se trouve que très rarement [10]. » écrit Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) en 1757. L'auteur admet néanmoins que l'on

puisse admirer François Desportes et Frans Snyders, tous deux peintres animaliers, qui sont parvenus à conférer à leurs sujets « vils » une certaine dignité [11].

« Il en est de même quand il s'agit de concurrence entre un sujet d'histoire et un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un paysage, ou une bambochade, lorsque les uns et les autres sont bien exécutés : la raison en est, que ces derniers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui est de plaire et d'instruire à la fois [12]. » écrit encore Pernety. Ce qu'il faut remarquer ici, outre, une fois de plus, la preuve de la prédominance de la peinture d'histoire dans les traités théoriques, c'est surtout une affirmation de l'existence d'une peinture d'animaux, la place de la peinture animalière étant suffisamment rare dans les textes pour être notable.

Et pour cause, à la toute fin du XVII^e siècle, chez le théoricien Bernard Dupuy du Grez (1639-1720), la place de l'animal dans la peinture, et donc l'émergence du genre, ne semblait pas encore acquise.

Le peintre peut aussi prendre ses ornements de plusieurs choses que la nature semble avoir inventées pour plaire aux yeux : de plusieurs animaux qui servent à l'usage des hommes, ou qui sont aimables pour leur forme ou pour leur couleur [...]. Ce n'est pas que la plupart des ornements ne soient quelquefois des parties nécessaires dans une Histoire : comme les chevaux dans une bataille, dans un Triomphe, ou dans une infinité de sujets : Il en est de même des éléphants et des chameaux dans les histoires asiatiques ou africaines. On peut dire la même chose du reste des animaux et des autres choses naturelles qui peuvent servir à l'ornement d'un ouvrage. Il n'y a que l'homme qui soit toujours le principal objet dans la peinture : tout le reste ne semble être fait que pour l'accompagner [13].

Alors qu'en France des artistes flamands s'attachent déjà à la figure animale depuis un demi-siècle, il paraît inconcevable à Dupuy du Grez qu'un animal puisse être envisagé comme un sujet indépendant.

La peinture animalière reste toujours très absente des dictionnaires et traités des XVII^e et XVIII^e siècles. On n'en trouve, par exemple, aucune mention dans les conférences et procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture – les peintres d'animaux ayant un statut mineur au sein de l'institution. À peine

les animaux sont-ils évoqués dans l'une des tables de préceptes de l'Académie, portant ici sur l'ordonnance, mais ils y sont considérés uniquement comme des « corps mobiles » au « mouvement volontaire », dont il faut savoir proportionner la grandeur [14]. Nous n'avons trouvé, dans les textes officiels de l'Institution royale, nulle évocation de la peinture d'animaux hormis les mentions de réceptions d'artistes spécialisés en ce genre.

Dans les théories des XVII^e et, surtout, XVIII^e siècles, qui évoquent les animaux, ceux-ci se perdent généralement dans un tout, mêlant la faune, la flore, et divers objets naturels.

Il [l'artiste philosophe] voit dans la nature des êtres animés et d'autres qui ne le sont pas. Dans les êtres animés il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite. Au-dedans de lui-même il s'aperçoit I^e Que plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché : plus il s'en éloigne, plus ils lui sont indifférents. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle, plus qu'un arbre déraciné : allant ainsi ; de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il est lui-même [15].

Cette réflexion de Charles Batteux (1713-1780) fait écho à une interrogation émise quelques trente ans auparavant par l'abbé Du Bos (1670-1742) : « Comment la copie me toucherait-elle, si l'original ne saurait me toucher [16] ? » Plus loin, dans ces mêmes *Réflexions critiques*, Du Bos admet que l'« on pourrait objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation de différents objets qui ne nous auraient point attachés, si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder longtemps. Nous donnons plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original [17]. » Ce à quoi il ajoute : « Je réponds que lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, nôtre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'Art de l'imitateur [18]. » Ainsi, comme le stipule la doctrine, des sujets bas ne peuvent pas prêter à l'admiration, et les animaux étant considérés parmi ces sujets bas c'est le seul talent de l'artiste qui pourra être admiré.

D'ailleurs, notons que Du Bos ne fait pas ici état d'un *artiste* mais seulement d'un *imitateur*. Si le théoricien fait cette distinction c'est que le genre animalier ne fait pas appel, pour lui, à des qualités d'invention mais relève de la copie.

Ainsi se pose le problème de la figure animale : les animaux ne sont pas considérés comme des objets suffisamment intéressants pour suffire à produire des œuvres achevées. Dans ces rares exemples, et compte tenu de la faible proportion de textes dont nous disposons sur le sujet en comparaison de la profusion de publications artistiques que connut le XVIII^e siècle, mais aussi compte tenu du grand nombre d'œuvres animalières et du véritable goût qui se développait malgré tout pour le genre, nous pouvons déjà constater que la tâche sera ardue pour déterminer ce qu'est exactement la peinture animalière.

2.2. Les textes du XIX^e à nos jours

Dans son compte rendu du Salon de 1859, Paul Mantz (1821-1895) retrace une brève histoire du genre animalier, depuis sa venue des Flandres à son ascension au siècle des Lumières pour finir à son développement à partir de la Révolution [19]. L'historien accorde ainsi un intérêt inédit au genre animalier. Mais pourtant « l'animal, nous dit-il, est fatalement anecdotique, et le cheval aura beau faire et beau dire, il ne sera jamais aussi intéressant que le cavalier [20]. » Malgré la Révolution et la dissolution de l'Académie, la hiérarchie perdure, et à son sommet, plus que jamais, se tient la figure humaine. Ici la perception de l'animal se rapproche, dans la théorie picturale, de celle du Grand siècle. Semble alors s'opérer un véritable retour en arrière de la place acquise par l'animal dans la peinture au cours du XVIII^e siècle. Néanmoins, le bref paysage que brosse Paul Mantz offre une visibilité encore inconnue à l'histoire du genre animalier en France, et ce dès le début de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tout en reléguant le genre aux derniers échelons de la hiérarchie, il affirme néanmoins son existence en le replaçant dans une histoire de l'art.

En français, le terme *animalier* est un néologisme de la fin du XIX^e siècle, apparu chez Émile Littré : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux [21]. » Auparavant on parlait de *peinture d'animaux*. La terminologie allemande *Tierdarstellungen* [22],

littéralement *représentations d'animaux*, rejoint la dénomination française du XVIII^e siècle. Cette terminologie nous semble être relativement peu précise car la simple idée de représentation d'animaux est vaste. On la retrouve dans tous types d'ouvrages, de l'histoire, au paysage, en passant par le portrait, l'allégorie ou encore les représentations religieuses.

Lucia Tongiorgi Tomasi et Edward J. Nygren, dans le *Dictionary of Art* proposent, quant à eux, le terme *d'animal subject* [23] qui nous semble pouvoir être envisagé comme l'approche la plus pertinente pour mieux comprendre notre sujet. Ainsi, de la même manière que les théories anciennes insistent sur l'objet représenté, ce qui constitue la peinture animalière c'est l'animal entendu comme sujet principal de l'œuvre. De fait, le corpus des œuvres concernées n'inclut pas l'animal pris comme motif annexe. L'objet principal, pour ne pas dire le sujet, est l'animal.

Si le travail sémantique nous paraît si important dans une démarche de définition, c'est que les études consacrées à l'art animalier ont tendance à mêler toutes sortes de genres, et s'attardent parfois sur des œuvres dont l'animal n'est pas le sujet principal, ou inversement, considèrent des œuvres qui entrent pleinement dans la catégorie animalière comme appartenant à d'autres catégories, notamment celle de la nature morte. Sans définition précise du genre, il paraît très difficile d'en envisager une étude. C'est pourquoi, l'approche sémantique par la consultation des équivalents en d'autres langues est essentielle pour mieux aborder la problématique du genre animalier.

Au tout début du XX^e siècle, Walter Gilbey publie, en trois volumes, un dictionnaire consacré exclusivement aux peintres animaliers anglais [24]. Une publication d'une telle envergure accrédite l'importance du genre animalier et affirme son existence comme genre autonome. Si l'auteur ne propose pas de définition du genre et se concentre plutôt sur ce que la peinture animalière ancienne peut nous apprendre sur l'évolution de certaines espèces animales, de pratiques de chasse, d'équipements, *etc.*, il s'arrête quelque peu, dans la préface, sur l'apparition tardive du genre animalier en Angleterre. Il la situe autour des années 1700, et tout comme en France, il existait auparavant quelques artistes pratiquant le genre en Angleterre. Il mentionne notamment John Wootton (1682-1764) qui peut être, selon lui, considéré comme le premier grand animalier anglais, mais également, entre autres,

Luke Cradock (1660-1716) – aussi connu sous le nom de Marmaduke Cradock – ou Francis Barlow (v. 1626-1704) [25].

Il existe également un ouvrage, paru en 1911, qui porte sur la peinture animalière en Belgique [26]. Georges Eekhoud y fait une rapide analyse de la peinture animalière européenne, et nie, pour bon nombre de pays, dont la France, l'existence d'un réel genre animalier, qui rencontra selon lui peu d'adeptes. Il justifie ce propos en particulier par la hiérarchie, qu'il ne cite pas, qui donne la prépondérance à la figure humaine dans des écoles qu'il qualifie de « classiques ». Tout en reconnaissant aux Pays-Bas d'avoir pratiqué le genre, il refuse de les considérer autrement que comme des copistes grossiers de la nature, et son propos tend surtout à célébrer le génie animalier belge [27].

Il nous paraissait intéressant d'aborder l'étude du genre animalier sous un angle historiographique. Nous avons vu, en effet, sa place dans les théories académiques, bien que très réduite, celle-ci laisse penser que l'art animalier, lorsqu'il existe, ne peut pas s'affranchir de la hiérarchie. En France, le genre, déjà peu considéré par les théoriciens de l'Ancien Régime, ne le sera pas plus par la suite par les historiens pendant les décennies qui suivront la fin de l'Académie. Le corpus des œuvres animalières – avec seulement l'animal comme sujet – pour le XVIII^e siècle constitue une part non négligeable de la production picturale, et ce n'est presque que par le biais d'études monographiques ou sur la nature morte que la peinture animalière française est abordée.

Pourquoi est-il si difficile d'appréhender le genre animalier ? Nous l'avons vu, le manque de théories peut entraver sa légitimation, et c'est parfois son existence même qui est remise en question.

3. La confusion des genres

3.1. Du petit au Grand genre

Les définitions des genres picturaux sont elles excluantes – ne peut-il y avoir de scène animalière dans un paysage, dans une nature morte, dans un portrait ?

Il nous semblait inévitable, en voulant traiter de sa définition, d'aborder la question de la peinture animalière au prisme des études sur la nature morte. Ces deux genres sont vraisemblablement les plus confus, souvent mêlés au sein d'une

même catégorie ils n'ont de cesse de se croiser et s'entrecroiser jusqu'à se confondre. L'animal est d'ailleurs un objet tout à fait adapté à ce que revendique le terme de *nature morte* puisque c'est, littéralement, ce dont il s'agit, particulièrement en ce qui concerne les représentations de trophées de chasse ou encore les gardes manger. Il ne s'agit toutefois pas de la seule présence animale dans la nature morte. Bien souvent ces scènes sont agrémentées d'animaux vivants, gardant le gibier ou tentant de s'en octroyer une part. Il faut, afin d'étudier le genre animalier, se référer régulièrement à des publications portant presque exclusivement sur la nature morte.

Dans *La Nature morte ou la place des choses*, Étienne Jollet consacre un court chapitre à la place des animaux [28]. Il y évoque le « lien étroit », indéniable, entre nature morte et peinture animalière. L'historien de l'art différencie toutefois les deux genres tout en insistant sur le fait que la représentation animalière prend racine dans une tradition remontant à l'Antiquité romaine [29]. Par ailleurs, dans un ouvrage paru en 2015, Jean-Michel Croisille remet en lumière l'apparition de la nature morte dès l'Antiquité, à la période romaine également [30]. Une partie de son livre portant sur « les sujets, nature et composition » donne une place aux animaux parmi les premières natures mortes [31]. Les animaux vivants côtoient, dans des tableautins à plusieurs registres, victuailles et objets du quotidien. Ainsi, dans la Rome antique, à l'instar de nos œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, la peinture animalière et la nature morte sont étroitement mêlées.

Alain Mérot, dans *La peinture française au XVII^e siècle*, alors qu'il consacre un chapitre entier au portrait et un au paysage, rassemble la nature morte et la peinture animalière dans un seul court chapitre, mettant une fois encore en évidence le rapport étroit entre les deux genres [32].

Susan Koslow qui s'est intéressée à la personne et à l'œuvre de Frans Snyders, dans une monographie extrêmement complète, qualifie l'artiste de « peintre animalier et de nature morte ». C'est la première fois que nous avons trouvé, dans un ouvrage traduit en langue française, une véritable étude de la peinture animalière en tant que genre, et proposant une analyse théorique [33]. Bien qu'il s'agisse de la peinture des Pays-Bas, cette définition est tout aussi intéressante pour une approche française du sujet. D'abord parce que l'étude que nous propose l'historienne de l'art offre des clés de lecture et de réflexion, mais également car, bien que les

artistes français se soient réappropriés le genre, ce sont les peintres des Pays-Bas qui l'ont importé en France. L'historienne nous apprend par ailleurs que chez le peintre et théoricien néerlandais Samuel van Hoogstraten [34] (1627-1678) la peinture animalière est située au deuxième des trois niveaux de la hiérarchie picturale [35]. Toutefois, lorsqu'elle écrit que Snyder anime ses natures mortes de « diverses scènes animalières [36] », Susan Koslow nous interroge à nouveau sur la distinction entre les deux genres et l'amalgame qui peut s'opérer.

La question de la dimension des œuvres, qui ne semble pour autant jamais avoir été abordée en ce sens, relève également d'un aspect du mélange des genres. Selon les conventions académiques en vigueur au XVIII^e siècle les grands formats sont réservés aux peintures d'histoire et les plus petits formats à la nature morte. Les scènes de chasse d'un Oudry et d'un Desportes se déploient cependant souvent sur des toiles de très grandes dimensions [37], même lorsqu'il ne s'agit pas de cartons de tapisserie. En effet, certaines de ces toiles sont destinées à être ensuite tissées, de la même manière que le sont les hauts faits guerriers des monarques. Cela prouve l'importance décorative de la peinture animalière dans les intérieurs royaux et princiers, mais aussi que le genre animalier, en ce qui concerne la chasse, s'apparente, dans une certaine mesure, à de la peinture d'histoire. Il y a, dans ces tableaux de chasse, quelque chose qui tient de l'épique, une narration et des passions exacerbées, exprimées avec vigueur, et un véritable rythme dans la composition, que les artistes animaliers français ont su, en s'affranchissant de l'enseignement tiré de leurs aînés flamands, adapter la peinture de chasse aux goûts des commanditaires français [38]. Les animaux y sont, plus que jamais, les acteurs de toiles grandioses ; mis en scène pour le plaisir de l'homme, le pinceau de leurs créateurs est admiré à la hauteur de peintures d'histoire.

Si le lien entre peinture animalière et peinture d'histoire reste moins équivoque que celui avec la nature morte, il fallait toutefois noter que l'art animalier peut s'apparenter à d'autres genres, même le plus élevé. De plus, certains animaliers font preuve d'une aisance incontestable dans d'autres genres, jonglant entre les catégories. Oudry, nous l'avons dit, est reçu en tant que peintre d'histoire, mais sa production fut plus large, il produisit notamment des paysages qui lui valurent un grand succès. Anne Vallayer-Coster (1744-1818), durant les dernières décennies du

XVIII^e siècle, sut adapter son pinceau aux goûts de son temps en séduisant ses contemporains par de délicats portraits d'animaux autant que par des natures mortes et des portraits de cours.

3.2. *Sous-genres animaliers*

Le problème que pose la définition du genre animalier comme tout uniforme est soulevé par Norman Bryson au sujet de la nature morte. Nous emprunterons ses mots :

La première difficulté face à n'importe quel ouvrage portant sur la nature morte repose dès son introduction, dans l'hypothèse selon laquelle la nature morte *existe*. Bien-sûr nous savons tous à quoi ressemble une nature morte ; ce n'est pas la question. Mais malgré notre familiarité avec la nature morte et notre facilité à la reconnaître, il reste toujours quelque chose d'injustifié à propos du terme, dans la mesure où il englobe tant de choses : Pompéi, le cubisme, la nature morte flamande, la nature morte espagnole, le trompe-l'œil, le collage. Pourquoi est-ce que toutes ces différentes sortes d'images devraient-elles être considérées comme une catégorie unique ? Quelle est la vraie relation, si il y en a une, entre ces images qui sont historiquement, culturellement, et techniquement si diverses ? Ou bien n'y a-t-il *aucune* vraie relation entre elles, si ce n'est le discours critique moderne [39] ?

La peinture animalière peut elle-même être découpée en plusieurs catégories tout à fait distinctes : les scènes de chasse, en particulier durant la première moitié du XVIII^e siècle jusqu'à la mort de Oudry en 1755, les portraits d'animaux, qui sont plutôt l'œuvre de la seconde moitié du siècle, notamment sous le pinceau de Jean-Jacques Bachelier, et la nature morte, qu'on ne présente plus, en étant les trois principales – il y a aussi l'histoire naturelle, les fables, les singeries. La synthèse de ces trois sous-genres se retrouve dans un tableau d'Oudry intitulé aujourd'hui *Basset avec gibier mort et fusil* (1740, 135 x 109 cm, Stockholm, *Nationalmuseum*), présentant le portrait de Pehr, chien du comte de Tessin, mêlant à la fois nature morte de gibier, attributs de chasse, et le portrait d'un animal ayant réellement existé, représenté pour lui-même. À quelle catégorie de la peinture appartient cette toile : est-ce une nature morte ? Une peinture de chasse ? Ou un portrait

d'animal ? Il nous semble, en tout cas, qu'elle appartient bel et bien au genre de la peinture animalière.

Notons, à titre comparatif, qu'en Angleterre, les *sporting paintings* constituent un genre tout à fait distinct et autonome. Il s'agit de la représentation exclusive de chevaux de selle dans laquelle un certain nombre d'artistes se sont spécialisés. Ce genre, spécifique à la peinture anglaise, trouve son équivalent dans la peinture de chasse en France. Cette activité, très à la mode chez les aristocrates anglais du XVIII^e siècle, constitue un divertissement souvent apparenté à la chasse, aussi important que le fut la vénerie pour les monarques, et nous voyons ainsi que des sous-genres se dessinent selon les différentes cultures. Alors que la chasse en France est représentée par les chiens, principaux acteurs de la vénerie, elle l'est par les chevaux, à la même époque, en Grande-Bretagne. La peinture de chasse en France est tout à fait étudiée en ce qui concerne l'Ancien Régime, lorsqu'elle fut à son apogée. Ce sous-genre de la peinture animalière tend à s'émanciper tout à fait d'un cadre plus général auquel il appartient pourtant. Tout comme des artistes ont fait, en France, de la peinture de chasse leur spécialité – Desportes notamment, des artistes anglais se sont longuement consacré aux *sporting paintings*.

Certains sous-genres de la peinture animalière ont été plus étudiés que d'autres, c'est particulièrement le cas de la peinture de chasse et de la nature morte. Ils ne sont toutefois pas pris dans le cadre exclusif de la peinture animalière, puisque la chasse peut inclure des figures humaines ou des natures mortes, de même qu'une nature morte n'est pas nécessairement animalière.

La place de ces sous-genres varie à l'Académie et dans les critiques et traités. La chasse semble être au sommet de ce que nous pourrions appeler la hiérarchie animalière : les portraits d'animaux s'ils sont tout à fait appréciés – en témoigne la large production – suscitent peu de commentaires, et la nature morte est toujours dans une ambivalence entre un véritable intérêt qui lui est porté malgré des sujets toujours considérés comme bas.

Dans un premier temps il apparaît que la peinture animalière se définit par exclusion, exclusion de la figure humaine avant tout, mais aussi exclusion d'un paysage prédominant, exclusion de nature morte dans lesquels l'animal ne serait qu'un objet enfoui parmi d'autres.

Comme nous l'avons plusieurs fois évoqué, beaucoup d'interrogations sont soulevées par l'entreprise d'un travail de définition. Est-ce que ce travail peut aboutir à un moment donné ? Cette étude reste malgré tout nécessaire à la recherche lorsqu'il s'agit d'appréhender la production artistique d'une période donnée. Que faire face aux risques d'anachronisme ? Le genre animalier est encore très présent de nos jours dans l'art, il faut alors veiller à ne pas confondre les préoccupations écologiques actuelles avec la philosophie et l'histoire sociale du siècle des Lumières. Enfin, est-ce que la peinture animalière est réellement un petit genre ? Si elle était, dès la théorie de Félibien, considérée comme telle, nous avons pu observer que la diversité de ses thématiques ne permet pas d'en faire un tout uniforme, et il est donc difficile de positionner la peinture animalière dans une réception critique. Une hiérarchie paraît même s'établir au sein du genre. Par ailleurs, un artiste comme Jean Siméon Chardin (1699-1779) a su prouver à la postérité qu'un peintre d'un genre mineur, s'intéressant aux sujets les plus bas, pouvait être apprécié parmi les meilleurs artistes de son temps en dépit de ce que pouvaient exprimer les théoriciens.

Notes et références

- [1] Emmanuel Faure-Carricaburu dans une communication tenue lors du colloque « Critique d'art et nationalisme » (Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, 18-9 avril 2014) évoque précisément toute cette problématique de réhabilitation de l'Académie dans les publications actuelles après que, dans une volonté de valoriser le « génie français », l'institution ait longtemps été décriée. Publication à venir.
- [2] Voir à ce sujet : De la physionomie humaine et animale : dessins de Charles Le Brun gravés pour la chalcographie du musée Napoléon en 1806, exposition, Paris, Chalcographie du Musée du Louvre, 18 mai-11 septembre 2000, RMN, 2000.
- [3] Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomoniam*, Giuseppe Cacchi, 1586.
- [4] René Démoris, « Oudry et les cruautés du Rococo », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris [en ligne] <http://www.fabula.org/colloques/document614.php> [consulté le 14 juin 2016].

- [5] André Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, amateurs et critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 157.
- [6] André Félibien, « Préface », *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pour l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1668, n. p.
- [7] André Fontaine, *op. cit.*, p. 57.
- [8] C'est pour cette raison que certains artistes, afin de pouvoir accéder au statut de professeur de l'Académie, se faisaient recevoir dans le genre de l'histoire. C'est par exemple le cas de Jean-Baptiste Oudry qui avec son morceau de réception *L'Abondance et les attributs*, en tant que tableau allégorique à figure, fut reçu à l'Académie comme peintre d'histoire en 1719.
- [9] « On peut envisager les Arts d'imitation sous deux points de vue ; i^o. comme imitations des objets que l'Artiste a actuellement sous les yeux ; c'est la partie mécanique ou d'exécution ; ii^o comme représentations des images qui sont formées par l'imagination ; c'est la partie idéale ou d'invention. » Daniel Webb, *Recherches sur les beautés de la Peinture et sur le mérite des plus célèbres Peintres anciens & modernes*, Paris, Briasson, 1765, p. 4-5.
- [10] Antoine-Joseph Pernety, « Grace », dans *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757, p. 338.
- [11] Idem.
- [12] *Ibidem*, p. 90.
- [13] Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. Pech & A. Pech, 1699, p. 322.
- [14] « Table des préceptes de la peinture sur l'ordonnance », dans Henry Jouin, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris, A. Quantin, 1883, p. 192-193.
- [15] Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 79-81.
- [16] Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, vol. 1, p. 51.
- [17] *Ibidem*, p. 62-63.
- [18] Idem.
- [19] Paul Mantz, « Salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1859, Tome II, p. 350-353.
- [20] *Ibidem*, p. 352.
- [21] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.
- [22] Gerhard Strauss, Harald Olbrich, *Lexikon der Kunst : Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst*,

- Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig, E. A. Seemann, 1987-1994, vol. 7, p. 326-327.
- [23] Jane Turner (éditeur scientifique), *The Dictionary of Art*, Londres-New York, Macmillan : Grove, 1996, vol. 2, p. 102-108.
- [24] Walter Gilbey, *Animal painters of England from the year 1650 : a brief history of their lives and works*, Londres, Vinton, 1900-1911, 3 vol.
- [25] *Ibidem*, p. VII.
- [26] Georges Eckhoud, *Les Peintres animaliers belges*, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1911.
- [27] « Introduction », *Ibid.*, p. 1-12.
- [28] Étienne Jollet, « Objets et animaux », *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 186.
- [29] « Cependant, les deux pratiques restent bien différenciées. La représentation des animaux prend appui sur une longue tradition remontant à l'Antiquité, enrichie par des figures trouvées dans des livres de modèles ou par des commentaires comme ceux de Hoostraten [...]. » *Idem*.
- [30] Jean-Michel Croisille, *Natures mortes dans la Rome antique : naissance d'un genre artistique*, Paris, Picard, 2015.
- [31] *Ibidem*, p. 54-61.
- [32] Alain Mérot, « Peintres de natures mortes et animaliers », *La Peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard / Electa, 1994, p. 237-253.
- [33] Susan Koslow, *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995.
- [34] Samuel van Hoogstraten, *Inleying de Hoot Schoole der Schilderkonst : anders de zichtbaere werelt* [Introduction aux hautes écoles d'arts picturaux : le monde visible autrement], Rotterdam, 1678.
- [35] Susan Koslow, *op. cit.*, p. 201.
- [36] *Ibid.*, p. 31.
- [37] Nous citerons en exemple la toile de Desportes *Hallali de cerf*, signée et datée 1742, conservée actuellement au Musée de peinture et de sculpture de Grenoble, qui mesure non moins de 2,87 mètres de hauteur par 3,14 de largeur.
- [38] « Mais si on apprécie les talents des Flamands, comme coloristes et imitateurs de la nature, on continue à objecter à leur “bassesse”, qui les entraîne du côté du “comique”, si ce n'est du “dégoûtant”, rejetés désormais comme offenses, non tant à la grandeur qu'aux impératifs nouveaux de raffinement et de délicatesse. A ces impératifs, Desportes comme Oudry ont répondu en excluant presque totalement de leur bestiaire les animaux utiles et domestiques, vaches, poules, cochons, moutons — la basse-cour en

somme, proche de la cuisine — et en se limitant aux animaux que l'on chasse et aux chiens qui servent à les chasser : la chasse nettoie la nature morte de sa rotture. », René Démoris, *op. cit.*

[39] « The first difficulty facing any book on still life painting lies in its opening move, in the assumption that still life exists. Of course we all know what still life looks like ; that is not the problem. But despite our familiarity with still life and our ease in recognising it, there is still something unjustified about the term, in that it takes in so much : Pompeii, Cubism, Dutch still life, Spanish still life, trompe l'œil, collage. Why should these entirely different kinds of image be considered as a single category ? What is the real relationship, if any, between these images that are historically, culturally, and technically so diverse ? Or is there no real relationship between them, outside of modern critical discourse ? », Norman Bryson, *Looking at the overlooked : four essays on still life painting*, Londres, Reaktion, 1990, p. 7.

Réinventer la peinture d'histoire au XVIII^e siècle et la stratégie des femmes pour légitimer leur place dans l'Art

Perrine Vigroux

CRISES, Université Paul Valéry

Depuis sa fondation en 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture juge supérieure à toute autre peinture la représentation de sujets historiques, mythologiques ou religieux. En 1667, dans la préface des *Conférences*, Félibien définit le grand peintre comme celui qui parvient à mêler l'histoire et la fable : « il faut représenter les grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes [1] ». La peinture d'histoire, auréolée de prestige, a pour obligation de répondre à trois préceptes *placere, movere, docere*, mais au XVIII^e siècle s'amorce un désintéret pour les tableaux qui mettent en scène les grandes actions. D'une part, l'évolution des savoirs laisse de plus en plus de place aux sciences, au détriment des humanités, et conduit progressivement à la méconnaissance des mythes antiques [2]. D'autre part, le public qui fréquente, dès 1737, les Salons au Louvre est de moins en moins réceptif aux grands sujets historiques. A cela, il faut ajouter pour les peintres l'érosion des commandes royales prestigieuses. Ces contraintes obligent l'artiste à modifier ses thèmes mais aussi à limiter les genres. Le sujet qui se prête le mieux à cette hybridation des genres est celui qui était jusqu'alors considéré comme le plus noble, à savoir l'allégorie [3]. Dans ce renouvellement des arts les femmes veulent tenir un rôle, d'autant plus qu'elles sont exclues du programme théorique de l'Académie et par là même de la peinture d'histoire puisqu'elles ne possèdent pas les rudiments anatomiques.

Quelle stratégie les académiciennes mettent-elles en place pour contourner les barrières sociales et théoriques ? Comment parviennent-elles à s'inscrire dans la peinture d'histoire ?

La réappropriation de la scène artistique par les femmes sera abordée dans une première partie, puis nous analyserons dans

une seconde partie, la stratégie mise en place pour s'imposer dans la peinture mythologique.

1. Réinvestir la scène artistique pour abolir les barrières sociales et théoriques

Dès 1667, l'Académie royale de peinture et sculpture met en place pour les académiciens, des Conférences mensuelles qui permettent de présenter un tableau jugé remarquable pour sa qualité technique et sa composition. Ce commentaire d'œuvre est confié à un professeur qui s'appuie sur une œuvre conservée dans le cabinet du roi. Cette formation théorique doit contribuer à hisser les peintres au rang d'intellectuels. Cette volonté d'élévation des arts passe également par la rédaction d'ouvrages théoriques dont les auteurs sont André Félibien, Abraham Bosse, Charles-Alphonse Dufresnoy, Roger de Piles ou Charles Perrault. Paris devient alors le premier foyer artistique d'Europe, mais les sept femmes admises depuis 1663 au sein de l'Académie sont exclues de cet enseignement théorique, leur reconnaissance étant purement honorifique.

1.1. Les allégories galantes de Rosalba Carriera

Rosalba Carriera, née à Venise en octobre 1685, se passionne très tôt pour les arts. En mars 1720, l'arrivée en France de cette femme peintre vénitienne va être déterminante. L'invitation à Paris de la pastelliste par le financier et mécène Pierre Crozat ne vient pas simplement confirmer une renommée internationale, elle avait été notamment admise à l'Académie de Rome, mais obéit aussi à une stratégie politique savamment organisée par l'Académie royale de Paris. Lors de son bref séjour dans la capitale, entre 1720 et 1721, la vénitienne est hébergée rue de Richelieu par le financier. Cet homme influent l'amène visiter les lieux emblématiques, le six juin 1720, elle écrit dans son *Diario* : « je visitai la galerie du Roi et l'Académie Royale [4] ». Le lendemain, elle fait la connaissance d'un habitué des concerts organisés par Pierre Crozat, Antoine Coypel, directeur de l'Académie qui essaie d'étendre le prestige de l'institution hors des frontières en admettant des membres étrangers comme les

peintres italiens à l'instar de Sebastiano Ricci et Antonio Pelligrini.

Honorer le monarque [5] et renforcer l'ambition internationale [6] de l'Académie, Rosalba Carriera remplit les critères exigés, c'est la candidate rêvée. De plus ses pastels savent parfaitement s'adapter à la mode du temps en mettant en scène des jeunes filles très sensuelles qui correspondent à l'iconographie galante de ce début du XVIII^e siècle. Le triomphe de ces sujets où les attributs des saisons, des éléments, des arts ou encore des sens sont représentés, ne se dément pas. Les peintres François Boucher ou Antoine Watteau, dont elle fait la connaissance chez Pierre Crozat, représentent les mêmes sujets.

Le catalogue raisonné de Rosalba Carriera, établi par Bernadina Sani, ne recense pas moins de cinquante allégories pour l'ensemble de sa carrière. Après son apprentissage c'est principalement sur des miniatures en ivoire que ces jeunes femmes aux divers attributs sont fixées. Les sujets sont divers et variés mais obéissent toujours à un style très semblable où habituellement les figures occupent l'espace individuellement, excepté cette *Allégorie de la Musique*, réalisée en 1719.



Rosalba Carriera, *Allégorie de la musique* (1719), miniature sur ivoire, 10 x 10 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 4801.

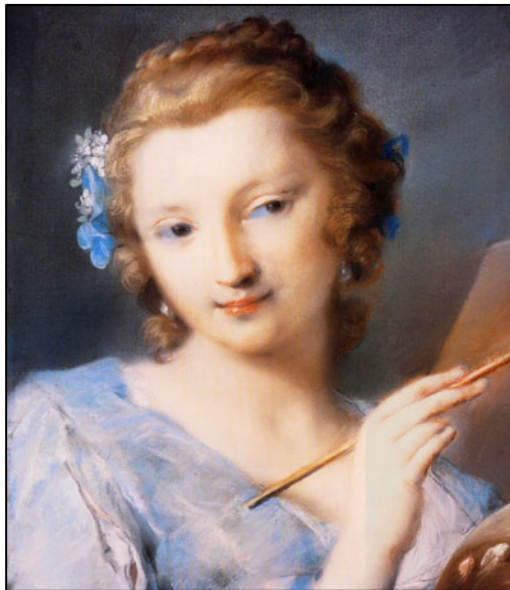
Dans ce tondo, trois personnes évoluent dans un intérieur bourgeois, une femme joue du clavecin, à ses côtés un homme souffle dans une clarinette et un *putti*, allégorie de l'Amour coordonne le jeu des deux instrumentistes. Cette miniature annonce déjà l'allégorie de *La Musique* de Boucher [7], peinte en 1740, qui selon Étienne Jollet symbolise les formes dépréciatives de l'hybridation du genre qui reposent en partie sur le recours aux *putti* [8]. De plus, chez Rosalba Carriera, la musicienne est érotisée par son déshabillé qui dissimule à peine sa poitrine comme une invitation manifeste à la volupté. Cette miniature a été commandée à la peintre par Pierre de Crozat qui en fit don à Anne de La Pierre d'Argenson, cantatrice amateur et nièce du peintre Charles de La Fosse [9]. Le thème des musiciens avait largement été développé par Le Caravage [10] un siècle plus tôt, joignant déjà amour et musique ; si Rosalba Carriera n'invente pas le sujet elle en donne par contre une interprétation personnelle qui s'adapte au style Régence. Les artistes associaient très facilement peinture et musique, dans les deux formes d'art l'émotion était très présente.

En 1720, lors de son séjour parisien, la peintre vénitienne présente une série de quatre tableaux associés chacun à une saison de l'année [11]. Le succès est immense ; par la suite pour satisfaire sa clientèle elle proposera de nombreuses variantes et copies de ces quatre pastels [12]. Au XVIII^e siècle, le succès d'une œuvre se mesurait par rapport à ses copies. Cette première version appartenait au baron Crozat de Thiers avant de rejoindre les collections de l'Ermitage. Dans les quatre œuvres, les attributs des saisons sont parfaitement reconnaissables, le printemps est symbolisé par des roses, myosotis et fleurs de cerisier, puis vient l'été avec les épis de blé, l'automne avec les grappes de raisin et l'hiver avec le manteau d'hermine. La nature est alors célébrée par les artistes qui en font un thème de prédilection. Seule l'allégorie de l'été est tournée de trois quarts vers la droite, les autres adoptant des poses similaires pivotent vers la gauche établissant ainsi un jeu de correspondance. La peintre a donné beaucoup d'importance à la gestuelle des femmes, les coloris sont clairs et harmonieux, les visages bienveillants ce qui contribue à faire émaner une certaine douceur dans ces quatre portraits. Les teintes froides du *Printemps* et de *L'Été* contrastent avec celles plus chaudes de *L'Automne* et de *L'Hiver*. Valentine Toutain souligne leur « coiffure très française avec les petites mèches à la Fontange

sur le front [13] ». Comme leurs prédécesseurs les peintres du XVIII^e siècle sont nombreux à s'inspirer du cycle des saisons : Giuseppe Arcimboldo a largement consacré son œuvre aux saisons, Marco Ricci, peintre vénitien, s'inscrira aussi dans cette tendance comme certains compositeurs à l'exemple d'Antonio Vivaldi.

1.2. Les allégories des arts et la personnification de l'inspiration artistique : revendiquer le statut d'artiste

Sur le modèle de l'italienne Artemisia Gentileschi (1593-1654) qui avait réalisé un *Autoportrait en allégorie de la peinture* [14], Rosalba Carriera propose, en 1720, une *Allégorie de la peinture* ce qui amènera les historiens de l'art à penser que la peintre vénitienne avait eu recours au même stratagème en réalité les ambitions des deux femmes sont différentes.



Rosalba Carriera, *Allégorie de la peinture* (1726), pastel sur papier, 45,1 x 35 cm, Washington, National Gallery of Art, coll. Kress.

Chez Rosalba, comme chez la majorité des peintres du XVIII^e siècle, l'allégorie de la peinture a revêtu des qualités esthétiques très recherchées. C'est une jeune femme souvent pleine de fraîcheur et de candeur qui fait face aux visiteurs. Les attributs ne correspondent plus à l'*Iconologia* de Cesare Ripa [15], ils sont rudimentaires : une palette, un pinceau et un chevalet. Un travail

sur les complémentaires est réalisé par la pastelliste, le bleu domine notamment au niveau de la tenue et de la coiffure et permet de faire ressortir les lèvres orangées ainsi que les reflets roux dans les cheveux. Avec ce très beau pastel, par le regard fuyant, un jeu de séduction s'engage avec le visiteur. Rosalba qui maîtrise aussi bien l'huile que le pastel rend hommage à la peinture signifiant ainsi que le talent des femmes peintres ne se limite pas à une seule technique.

En 1774, Elisabeth Vigée est autorisée à exposer au Salon de l'Académie de Saint Luc, son admission aura lieu deux mois plus tard. Pour l'occasion, elle propose trois allégories des arts. Sur chaque panneau est peinte une femme avec les éléments qui caractérisent la peinture, la musique et la poésie. Seule *L'Allégorie de la poésie* [16] a pu être retrouvée, elle constituait vraisemblablement le panneau central de cet ensemble tripartite.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *Allégorie de la poésie* (1774), huile sur toile, 80 x 65 cm, Coll. particulière.

Une jeune femme au corps robuste et à la peau laiteuse, tournée de profil vers la droite, fixe le ciel. Son coude gauche prend appui sur une colonne de pierre grise. Cette pose en diagonale est assimilée par Joseph Baillio à la peinture baroque italienne et plus particulièrement à Annibal Carrache [17]. Son dos est dévêtu tandis que ses hanches sont recouvertes par un drap de soie blanche, dont les plis contribuent à dynamiser la

composition. Cette œuvre de jeunesse annonce déjà les traits communs de nombreux de ses modèles notamment la couleur rosée des joues et la finesse et délicatesse du visage. Tournés vers le haut, ses yeux montrent qu'elle est en quête d'inspiration. Dans le livre ouvert devant elle, la femme consigne ce souffle poétique grâce à une plume d'oie. Le bleu de Prusse du coussin sur lequel elle est assise donne de la luminosité aux tonalités nacrées du drap et des chairs traitées dans des glacis finement colorés. L'effet dramatique de cette scène est accentué par « la tête auréolée et le fond gris qui disparaît à gauche et à droite dans un ton vigoureux [18] ». Les couleurs sont très proches de celles utilisées par Rosalba Carriera dans son *Allégorie de la poésie* [19].

En 1779, Anne Vallayer-Coster personnifie la Mélancolie à travers la figure d'une jeune femme.



Anne Vallayer-Coster, *La Mélancolie* (1779), huile sur toile, 46 x 38 cm, Coll. particulière.

Ce thème a beaucoup inspiré les artistes car depuis l'Antiquité cette humeur est associée à l'inspiration artistique. Un 1514, Dürer avait déjà proposé une *Allégorie de la Mélancolie*. Chez Anne Vallayer-Coster, le modèle est vu de face et en buste, ce cadre rapproché permet de ressentir les tourments de son âme. Cette femme brune appuie sa joue sur sa main droite tandis que son

coude repose sur un cahier posé sur une colonne de bois surmontée d'une tablette de marbre. Sur le côté droit de la colonne en bois est mentionné le distique suivant : « *Ses maux et ses plaisirs, Ne sont connus que d'elle* ». Son regard fixé vers le haut montre l'élévation de son âme. Son imagination va pouvoir se matérialiser dans son cahier où des lignes écrites à l'encre ont déjà été tracées. La robe blanche, ornée d'un galon au niveau de son décolleté permet de détacher le modèle du fond ocre. Dans ses cheveux, une couronne de fleurs naturelles introduit une correspondance de couleurs avec son étole de soie grise glissant de ses épaules. Cette œuvre est à rapprocher de la *Mélancholie* de Joseph-Marie Vien [20], notamment par la rupture qui s'opère au niveau du ton de l'œuvre, la tragédie a laissé place à la nostalgie.

Par leurs costumes, ces deux allégories ont été transposées dans un contexte antique, la charge émotionnelle est forte avec un cadrage qui se rapproche du portrait et s'éloigne de la peinture d'histoire.

1.3. Anne Dorothée Therbusch, le refus d'une reconnaissance

Le 28 février 1767, l'Académie royale de peinture et de sculpture reçoit l'artiste prussienne Anne-Dorothée Therbusch (1721-1782). Son père, Georg Liesiewsky (1674-1746) est un peintre polonais de portraits et de scènes de genre qui s'est fixé à Berlin. C'est dans l'atelier paternel qu'elle se forme en copiant notamment des tableaux d'Antoine Watteau et du portraitiste Antoine Pesne (1683-1757). Le style de ce dernier se retrouvera par la suite dans les œuvres de la peintre prussienne. Ils se sont rencontrés à Berlin où il exerçait la fonction de peintre du Roi. Anne Dorothée épouse l'aubergiste Ernst Friedrich Therbusch, elle interrompra sa carrière pendant quelques temps pour élever ses quatre enfants. Elle a quarante ans lorsque le duc d'Edimbourg, Carl Eugen, lui confie la décoration de sa nouvelle résidence. Sa carrière redémarre alors très vite, elle est récompensée par de nombreux honneurs : elle est agréée en 1761, à l'Académie de Bologne, et un an plus tard, dans celle de Stuttgart. Bien que la cour prussienne lui donne une pension, ses ambitions ne se limitent bientôt plus à ces commandes royales, elle veut acquérir une renommée internationale.

En 1766, elle arrive à Paris avec pour seule recommandation une lettre de soutien de l'architecte français Philippe de La Guépière. L'académicien Charles-Nicolas Cochin appuie sa candidature à l'Académie royale de peinture et de sculpture et loue son talent dans une lettre à Marigny après qu'elle se soit présentée à lui : « J'ay vu les ouvrages de cette dame, peintre du roy de Prusse ; il y a en effet du talent, au-dessus à [sic] ce que l'on attend à en trouver dans une personne de son sexe, et d'autant plus singulier qu'elle peint l'histoire et le nu comme pourroit faire un homme ; aussi a-t-elle eu le courage d'étudier d'après nature, en se mettant au-dessus des discours [21] ».

Pourtant, sa qualité de peintre d'histoire déplaît en France, l'étude d'après le modèle vivant est jugée non conventionnelle pour une femme. Cochin tente de se convaincre que sa réception pourrait être justifiée par l'aptitude montrée dans ce genre, un siècle plus tôt, par une femme Claudine Bouzonnet-Stella. Mais il est persuadé que la technique d'Anne Dorothee Therbusch a les défauts de l'école allemande, il le souligne plus loin dans sa lettre. Ce jugement trouve ses fondements dans les fortes tensions que l'Académie connaît. La défaite du Royaume dans la Guerre de Sept Ans, en 1763, entraîne une période de crise financière qui met les académiciens en difficulté, ils ne perçoivent plus leurs pensions. Cochin subit alors le discours teinté de haine de ses confrères envers la Prusse. En 1764, suite au décès de sa sœur la marquise de Pompadour, Marigny, directeur des Bâtiments du roi, se retrouve dans une position délicate et les académiciens veulent qu'il démissionne. En refusant l'admission de la peintre prussienne, c'est sa fonction qu'il cherche à sauver. Grâce à l'insistance de Cochin et de Diderot, elle est admise à l'Académie le 28 février 1767.

Dix ans plus tard, Cochin se verra reprocher « d'avoir imposé ses volontés à l'Académie sans avoir aucun sens de grandeur [22] ».

Malgré le succès de Rosalba Carriera et de ses allégories, qui lui permettront d'obtenir de rares commandes de tableaux d'histoire comme celui de *Vénus et Cupidon* [23], un repli des réceptions d'artistes étrangers en partie provoqué par les difficultés financières du royaume, va se manifester. L'Académie refuse toujours de reconnaître les capacités des femmes dans la peinture d'histoire, Rosalba Carriera s'est faite admettre en tant

que portraitiste tandis que Anne-Dorothée Therbusch a été reçue en tant que peintre de genre.

Rosalba Carriera apporte avec le pastel non seulement une nouvelle technique en France mais elle va aussi offrir de nouvelles possibilités aux femmes peintres au sein de l'Académie. Grâce à son passage dans la capitale française, les portes de l'Académie royale, fermées aux femmes, depuis 1682, vont se rouvrir pour sept académiciennes. La vénitienne a prouvé que les femmes peintres peuvent exceller dans les sujets allégoriques.

2. Entre rupture et continuité : s'imposer dans la peinture mythologique

Cette quête de reconnaissance des femmes ne s'est pas faite sans heurt, que ce soit au sein même de l'Académie ou dans les Salons où la critique d'art se développe et prend parti dans ce débat. Rosalba Carriera sera parvenue à peindre trente-cinq tableaux représentant des sujets mythologiques et religieux, et pourtant c'est un aspect de son travail qui est souvent oublié, son talent de portraitiste étant plus facilement mis en avant. Au milieu du XVIII^e siècle, il faut dire que Diderot, ou encore les auteurs des *Mémoires secrets* pour ne citer que les plus célèbres, dénoncent une disparition des sujets héroïques au profit de sujets mythologiques érotisés [24]. Mais qu'en est-il réellement ?

2.1. L'allégorie, pour légitimer son talent dans la peinture d'histoire

La fin des années 1770 marque un tournant dans la carrière de la peintre Elisabeth Vigée-Lebrun. Elle cherchait à se faire admettre à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La peinture d'histoire était considérée comme supérieure aux autres genres, aussi les enjeux de cette reconnaissance sont-ils de double nature pour les femmes : à la fois dépasser les préjugés et montrer leurs capacités dans un genre réservé aux artistes qui suivaient le cours du modèle vivant. Il est important de rappeler que les femmes en étaient exclues, aussi pour ne pas heurter ses pairs, la peintre va utiliser l'allégorie. Il suffisait juste d'adapter un portrait, genre dans lequel Elisabeth Vigée-Lebrun excellait, en adoptant une symbolique riche de sens. En 1779, elle exécute au pastel une

allégorie qui met en scène *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*, conservée au musée d'Angers.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice* (1779), pastel sur papier, 104 x130 cm Angers, musée des Beaux-arts, inv. MBA 25.

Dans ce pastel la Justice domine la composition de grande taille. Les deux figures sont accompagnées de leurs emblèmes traditionnels. La balance et le glaive sont posés à côté de la Justice qui, dans un geste de tendresse, entoure de ses bras l'Innocence. Un agneau et une couronne de fleurs blanches sont attribués à l'Innocence qui fuit le regard de la Justice. Une certaine peur se lit dans son expression. La position oblique du visage de l'Innocence donne un certain dynamisme au tableau. Les teintes froides dominent cette œuvre traitée dans une gamme de bleu et d'ocre et accentuent le mouvement du voile flottant dans le ciel. Geneviève Haroche-Bouzinac souligne que « l'expression de la Justice évoque la douceur des modèles de la Rosalba Carriera tandis que le visage de l'Innocence effrayée fait songer à certaines têtes de Greuze [25] ».

L'année suivante, Elisabeth Vigée-Lebrun peint une autre composition allégorique qu'elle offrira trois ans plus tard à l'Académie royale comme morceau de réception. Cette toile représente deux femmes qui revêtent les attributs symboliques de la Paix et de l'Abondance [26].



Élisabeth Vigée-Lebrun, *La Paix ramenant l'Abondance* (1780), huile sur toile, 102,5 x 132,5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 3052.

Placée au centre de l'œuvre, les deux personnages investissent les trois quarts de la scène comme dans l'allégorie précédente. Le regard du visiteur est guidé, il vient lentement se poser sur la corbeille de fruit, puis sur le visage de l'Abondance, qui le conduit jusqu'au point de fuite de cette organisation pyramidale, adoucie par le regard chaleureux de la Paix couronnée d'un rameau d'olivier. L'Abondance domine la toile dont elle occupe la partie gauche tandis que la Paix la guide affectueusement. Ce rapport de dominant/dominé traduit par une absence de symétrie est une des caractéristiques des allégories figurées par la peintre. L'Abondance triomphe de tout, la symbolique est frappante puisque l'abondance ne peut venir qu'en temps de paix.

Deux sources ont pu amener Élisabeth Vigée-Lebrun à peindre cette toile, la première est le pastel de Rosalba Carriera, *La Paix et la Justice*, dont il existait deux versions et le tableau de Simon Vouet intitulé *La Prudence amène la Paix et l'Abondance*, conservé au Louvre. Comme chez Rosalba Carriera, le symbolisme de l'allégorie de *La Paix ramenant l'Abondance* s'inscrit dans les préceptes de l'*Iconologie* de Cesare Ripa. Enfin un détail important cherche plutôt à confirmer une inscription dans la tradition des femmes peintres. La corbeille de fruit, peinte comme une véritable nature morte, est saisissante par son imitation du réel. Attribut de l'Abondance, par la richesse et la variété des fruits

que propose la nature, de même que le brin de blé que le personnage tient dans sa main, symbole des récoltes abondantes et de la terre nourricière. La peintre a peut-être voulu rendre un hommage à ses consœurs comme Louise Moillon (1610-1696) ou Anne Vallayer-Coster, les corbeilles de fruits sont restées étroitement associées à une pratique artistique féminine.

Les allégories permettaient aux femmes d'accéder à la reconnaissance académique. Effectivement en 1760, soit vingt ans plus tôt, pour être admise à l'Académie de Saint Luc de Rome, Catherine Cherubini Preciado avait offert une *Allégorie de la Justice et de la Paix* [27]. Cette belle allégorie moins érotisée que celle d'Élisabeth Vigée-Lebrun montre une maîtrise technique et un traitement très méticuleux des tissus.

2.2. Dépasser l'allégorie et s'imposer dans la peinture mythologique, Vénus présentant sa ceinture à Junon

A la suite de cette toile, Élisabeth Vigée-Lebrun se hasarde à la peinture d'histoire en peignant en 1781 *Vénus présentant sa ceinture à Junon*.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *Vénus présentant sa ceinture à Junon* (1781), huile sur toile, 49 x 38,5 cm, Coll. particulière.

Les barrières qui s'imposaient aux artistes féminines ne furent pas un obstacle pour la peintre qui n'hésita pas à faire preuve d'audace. Dans une composition, proche des mythologies de

François Boucher, trois personnages évoluent au centre de la toile. La peintre avait eu le loisir d'admirer ces scènes galantes dans l'atelier de son père Louis Vigée, et plus tard dans la boutique de son mari, le marchand d'art, Jean-Baptiste Lebrun. Le succès des tableaux rocaille assurait à son mari des revenus plus que confortables. Ce tableau peut-être très facilement associé à celui que Jean-Baptiste Marie Pierre, élève de Boucher, avait peint sur le même thème en 1748 [28]. Il est probable qu'Élisabeth Vigée-Lebrun avait vu cette immense toile accrochée dans l'appartement du dauphin au château de Versailles.

Comme chez François Boucher et dans la peinture d'histoire narrative de style Régence, la question du rapport entre les deux mondes, celui des humains et celui des dieux, est évidemment posée. Dans ce tableau, inspiré par un épisode de *Illiade*, la similitude entre les figures humaines et célestes, caractéristique de la peinture galante, est manifeste. Comme suspendue dans les airs, Junon s'approche de la jeune Vénus assise sur un nuage. L'absence du sol met le spectateur dans une forme d'inconfort et renforce le côté immatériel de cette scène. Junon a pris les traits d'une charmante jeune femme brune dont les accessoires dorés soulignent l'aspect majestueux de la déesse. Ses cheveux sont retenus par un diadème d'or et en partie recouverts d'un voile transparent. Son costume doré découvre l'un de ses seins. La déesse de l'amour et de la beauté, blonde, couronnée de roses, est dévêtue, elle offre à Junon sa ceinture tissée des fils de l'amour et du désir. Entre ces deux femmes, le petit Cupidon est le seul à capter le regard du visiteur. Cheveux blonds bouclés et ailes teintées de bleu, c'est un chérubin espiègle qui tient dans sa main une flèche enlevée du carquois. Son regard et la manière dont il touche la pointe de la flèche ajoutent une note sensuelle à la scène.

Comme dans *son Allégorie de la Paix et de l'Abondance*, Elisabeth emprunte des traits propres aux genres mineurs, ici c'est dans la peinture de genres et non plus dans la nature-morte, qu'il faut aller chercher ce rapprochement. Cette tendance était courante chez les peintres de du XVIII^e siècle notamment Carle Vanloo [29], qui se manifestait par un intérêt pour les détails créant un effet de réel. Par exemple, les broderies de la ceinture sont extrêmement travaillées et la couleur des perles dans les cheveux de Junon est brillante. La grande qualité de cette œuvre permet de confirmer la thèse selon laquelle il s'agit d'une étude préparatoire pour le tableau commandé par le frère cadet de

Louis XVI, Charles Philippe, comte d'Artois, qui voulait enrichir sa collection de tableaux à sujets homériques [30]. Le tableau du comte d'Artois, confisqué et nationalisé en 1792, n'a malheureusement pas pu être retrouvé. Cette étude a le mérite de prouver le talent d'une femme dans la peinture mythologique, qui n'est néanmoins pas parvenue à se détacher du style rocaille.

2.3. L'accueil encenseur de la critique d'art

À partir de 1737, les Salons se tiennent régulièrement dans le Salon carré du Louvre, ils deviennent un lieu incontournable de la vie artistique parisienne où se pressent artistes, collectionneurs, lettrés ou encore tous les amoureux des arts dans leur plus grande diversité. Loin de faire appel à un public de connaisseurs, les livrets, sorte de catalogues qui référencent les œuvres présentées, vont rapidement voir le jour pour guider le visiteur. Aujourd'hui encore ils sont pour nous un précieux témoignage pour apprécier le goût et la production des artistes à cette époque. En parallèle sont publiées des brochures qui portent un jugement sur les œuvres exposées. Ce genre nouveau va prendre le nom de critiques littéraires, qui sera également relayé par la presse comme le *Mercur de France*.

Au milieu du XVIII^e siècle naissent en France trois manières distinctes d'appréhender l'art, elles ne font pas que s'affronter mais au contraire se complètent, étant abordées par des acteurs très variés. La première est celle de la critique d'art qui nécessite une approche obligatoirement objective car guidée par un jugement personnel, la seconde est la philosophie de l'esthétique qui naît en Allemagne et la dernière est l'approche historique de l'histoire de l'art. Jacqueline Lichtenstein démontre comment à partir des substrats de la théorie de l'art, élaborée au XVII^e siècle, ces trois discours ont pu se développer [31].

Si les femmes ont été exclues du débat théorique au XVIII^e siècle, bien qu'Elisabeth Vigée-Lebrun contournât l'interdiction en écrivant ses *Conseils sur la peinture de portrait* [32], elles n'ont pas échappé au regard élogieux ou parfois dithyrambique de la critique d'art. Cependant quelques exceptions existent ; c'est le cas de la réception d'Anne-Dorothee Therbusch dont la raison de l'échec a été précédemment expliquée par un repli nationaliste [33]. Les critiques sont exclusivement rédigées par

des littéraires et non par des artistes, ce qui donne selon l'Abbé Du Bos, un jugement encore plus juste :

Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre [34].

La collection Deloynes, qui rassemble les critiques des Salons, aujourd'hui conservée au Cabinet des estampes et de la photographie, permet de constater que les femmes ne bénéficient pas de plus d'indulgence que les hommes, bien qu'en 1783, les critiques se montrent plutôt cléments envers l'allégorie d'Elisabeth Vigée-Lebrun :

Si je suis sévère, j'aurai contre moi tous ceux qui, séduits par la réputation précoce de cette jolie Artiste croiront que l'envie seule lui trouve des défauts. Si je suis indulgent, on dira que c'est un parti pris de pallier les défauts pour ne trouver que les beautés [35].

La même année, un poème lui est même dédié, l'auteur loue le talent de l'artiste, montrant ainsi l'émotion qu'elle suscite chez le visiteur [36].

Si les littéraires semblent apprécier le talent des femmes dans la peinture d'histoire, en 1785, un des critique écrit : « Mme Le Brun annonce du talent, & sur-tout la connoissance des effets pittoresques [37]. ». Les critiques vont progressivement rejoindre les débats antimonarchiques dénonçant alors une peinture qui sert la cause royale. Il est vrai que l'Académie de peinture et de sculpture est une institution placée sous le patronage du roi. Comme tout discours qui demande une analyse personnelle, la critique d'art obéit à des facteurs extérieurs qui orientent son jugement. Elle aura néanmoins contribué à valoriser la pratique féminine.

S'appliquant à toujours contourner les barrières qui leurs sont imposées et grâce à une habile stratégie, les académiciennes sont parvenues à connaître une notoriété dans la peinture d'histoire et même une légitimation institutionnelle en 1783 avec Elisabeth Vigée-Lebrun. L'hybridation des genres a été nécessaire à cette appropriation d'un genre qui était jusqu'alors interdit aux femmes au sein de l'Académie royale. Entre scène galante et nature-

morte, entre style régence et goût italien, les allégories ont le mieux symbolisé cette réussite et illustré cette maxime : « Les femmes ont atteint l'excellence/ Dans chaque art où elles se sont appliquées [38] ».

Notes et références

- [1] André Félibien, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667, Paris, F. Léonard, 1668, n. p. (Préface).
- [2] Chantal Grell, *Le Dix-Huitième Siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Paris, Voltaire Foundation Oxford, 1995, p. 36-37. Les mathématiques prennent de plus en plus de place dans l'enseignement notamment chez les oratoriens.
- [3] Virginie Bar, *La peinture allégorique au grand siècle*, Dijon, Faton, 2003, p. 15. « Pour ces nobles motifs, les représentations de type allégorique étaient au sommet de la hiérarchie des genres, concept si cher aux théoriciens du Grand Siècle ».
- [4] Rosalba Carriera, *Diario*, Paris, Les Presses du réel, 1997 (1865), p. 8.
- [5] Elle donne un *portrait de Louis XV* comme morceau de réception. Rosalba Carriera, *Portrait de Louis XIV enfant* (1720), pastel sur papier, 50,5 x 38,5 cm, Dresde, *Gemäldegalerie Alte Meister*, inv. n° 363.
- [6] Le procès-verbal de son admission met en valeur ses reconnaissances institutionnelles à l'étranger. Les trois plus célèbres Académies d'Italie, Rome, Florence et Bologne l'ont comptée dans leur rang. Voir Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts*, Paris, J. Baur, tome IV, p. 302-303.
- [7] Étienne Jollet, « La peinture et l'histoire. Problèmes de poétique figurative au temps de Madame de Pompadour », Philippe Le Leyzour, *La volupté du goût*, Paris, 2008, p. 81.
- [8] François Boucher (1703-1770), *La Musique et la Danse* (v. 1740), huile sur toile, 68,8 x 123,2 cm, Cleveland, *Museum of Art*, inv. 1948.182-181.
- [9] Toutain, V., 2003, p. 5.
- [10] Le Caravage (1571-1610), *Les Musiciens* (v. 1595), huile sur toile, 92 x 118,5 cm, New York City, Metropolitan Museum of Art, inv. n° 52.81.
- [11] Pastel sur papier, 27 x 21 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.
- [12] Bernadina Sani, Rosalba Carriera, 1673-1757 : maestra del pastello nell'Europa ancien régime, Turin, U. Allemandi & c., 2007.

- [13] Valentine Toutain, *Le séjour parisien de Rosalba Carriera : 1720-1721*, Mémoire de DEA : Histoire de l'art : Paris 4, 2003, p. 53.
- [14] Artemisia Gentileschi (1593-1654), *Autoportrait en Allégorie de la peinture* (1638-1639), huile sur toile, 97 x 84 cm, Windsor, collection royale.
- [15] Virginie Bar, *op. cit.*, 2003, p. 16. « *L'Iconologie* de Cesare Ripa, fut, à l'époque, le véhicule privilégié de cet intérêt pour le langage allégorique. ».
- [16] Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *Allégorie de la poésie* (1774), Huile sur toile, 80 x 65 cm, Collection particulière.
- [17] Joseph Baillio, Xavier Salmon, *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, p. 131.
- [18] *Ibidem*, p. 131.
- [19] Rosalba Carriera (1675-1757), *Allégorie de la poésie*, pastel, 61,5 x 51 cm, collection particulière.
- [20] *La Douce Mélancolie*, huile sur toile, 68 x 55 cm, Cleveland, *Museum of Art*, inv. 1996.1.
- [21] Marc Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1905, 3^e série, t. 20, n° 524, p. 69.
- [22] Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793 : la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012, p. 114.
- [23] Détrempe, miniature sur ivoire, ovale, 9 x 7,1 cm, Dresde, *Gemäldegalerie* (disparue depuis 1945).
- [24] Sandrine Lely, « La Massue d'Hercule soulevée par la main des Grâces. Le débat sur la place des femmes dans l'art, entre 1747 et 1793 », Eliane Viennot, *Revisiter la « querelle des femmes » : Discours sur l'égalité, l'inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Etienne, PUSE, 2012, p. 49.
- [25] Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Elisabeth Vigée Le Brun : histoire d'un regard*, Paris, Flammarion, 2011, p. 88.
- [26] Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *La Paix ramenant l'Abondance* (1780), huile sur toile, 102,5 x 132,5 cm, Paris, musée du Louvre.
- [27] A. Casareo, « *I cui nomi sono cogniti per ogni dove...* » *A proposito di Caterina Cherubini Reciado et Heresa Mengs Maron*, *Cahiers d'Histoire de l'Art*, 6, 2008, p. 79.
- [28] *Junon demandant à Vénus sa ceinture* (1748), Huile sur toile, 145 x 200 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 7138.
- [29] Voir *L'Adoration des Mages* (vers 1760), Huile sur toile, 129,5 x 105,4 cm, Los Angeles, *Museum of Art*, inv. M.81.177.
- [30] Joseph, Baillio, Xavier, Salmon, *op. cit.*, 2015, p. 134.

- [31] Jacqueline Lichtenstein, « L'argument et l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique », Christian Michel, Carl Magnusson, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 82.
- [32] Élisabeth Vigée-Lebrun, *Conseils pour la peinture du portrait*, Paris, Charpentier, 1869.
- [33] Nathalie Volle, Marie-Catherine Sahut, *Diderot & l'art de Boucher à David : les Salons, 1759-1781*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 360. « Diderot intervint auprès de Cochin et de ses amis artistes pour faire admettre au Salon de 1767 un *Jupiter et Antiope* jugé indécent par les Académiciens et que lui-même n'appréciait guère. »
- [34] Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993 (1719), p. 276.
- [35] Messieurs, *Ami de tout le monde*, 1783. (Critique du Salon de cette année) In-8° de 32 pag. (p. 21).
- [36] Vers à Madame Le Brun, de l'Académie royale de peinture sur les principaux ouvrages dont elle a décoré le Sallon de cette année, par M. de Miramond. Paris, Gueffier, 1783. In-8° de 7 pag.
- [37] Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la peinture en France contenant des notices sur les principaux artistes de l'Académie pour servir d'introduction au Sallon. A Paris, chez les marchands de nouveautés, 1785. In-8° de 38 pag. (p. 38).
- [38] « Le donne son venute in eccellenza :Di ciascun arte, ove hanno posto cura. » Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, vol. 2, Canto XX, Stanza 2.

**Actes de la journée doctorale, *Work in
progress*, n° 7, avril 2015**

L'espace exalté dans le théâtre urbain d'Ernest Pignon-Ernest

Karin Wackers-Espinoza

Rirra21, Université Paul Valéry

Né à Nice en 1942, Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien, vit et travaille à Paris. Dès 1962, à partir d'événements politiques et sociaux qui continuent d'ébranler la planète, il dessine au fusain des figures de poètes, d'hommes et de femmes de la rue et les colle dans les espaces publics pour proclamer son engagement politique, éthique et esthétique. S'il ne signe jamais ses œuvres, son coup de crayon permet aisément de l'identifier. Les *street artists* de renommée internationale – Banksy, JR ou C215 – le considèrent aujourd'hui comme leur « précurseur ». Même si Ernest Pignon-Ernest pense qu'il n'y a pas de précurseur de l'art dans la rue, que les sources d'inspiration sont diverses : littéraires, picturales, musicales... Il y a eu l'art rupestre, les fresques italiennes à la Renaissance. Lui-même poursuit ses actions en solitaire et toujours en prise directe avec l'actualité. Il prend la rue comme un gigantesque théâtre urbain et y fait surgir, se dérober, se répéter les figures dans l'inattendu d'un lieu. La rue est un espace à exalter pour le rendre à chaque fois unique et singulier.

À partir d'expériences personnelles sur les lieux mêmes des collages d'Ernest Pignon-Ernest à Naples en 1988, évoquées ci-dessous en italiques, à la lumière d'écrits philosophiques et poétiques, la réflexion se concentrera sur le rôle de la figure dans l'exaltation et la sublimation de l'espace.

En 1988, je suis à Naples pour fêter Pâques en famille. Le matin, en sortant au marché, au coin d'un *vicolo*, d'une *piazzetta*, sur les murs, des femmes et des hommes me happent, me raptent. Je me sens troublée, traversée par une flèche poétique, dramatique, dans cette ville à la théâtralité débordante. Je suis jeune, j'ignore qui est à l'origine de ces dessins, qui est l'artiste capable d'habiter et de transfigurer ces lieux avec autant d'humanité, de faire se côtoyer les figures immobiles avec les vivants dans la ville. Je ne sais rien et, à vrai dire, peu m'importe. Les émotions, les vibrations sont

d'une telle force, qu'elles ne cesseront par la suite de me traverser, d'ouvrir, d'élargir mon regard [1].

Suivre *in situ* le processus de mise en espace de la figure, assister de l'intérieur au surgissement de l'œuvre, pénétrer une œuvre à l'œuvre est une expérience sensible privilégiée, dont la perception et l'émotion ressentie pourront se rejouer dans l'analyse des autres figures du même artiste.

La sensation éprouvée dans un lieu donné à un moment donné en présence d'une figure collée suscite immédiatement une interrogation d'ordre esthétique : est-ce la figure ou l'espace qui est à l'origine de l'œuvre ? Il sera tenté d'y répondre en s'appuyant sur la démarche artistique singulière d'Ernest Pignon-Ernest, dans la rue, ce théâtre à ciel ouvert, en mobilité continue, dans « un jeu multiple de forces [2] », où une figure vient s'ajouter à l'espace, puis s'y soustraire. Chaque espace possède sa propre dramaturgie, répond aux règles qui régissent son fonctionnement. Les corps s'y meuvent au sein d'une communauté, dans une multiplicité de relations entre eux.

Il s'impose d'abord de cerner au plus près les notions d'espace et de lieu, pour accéder à la dimension dramaturgique de la rue, de toucher à la force d'inspiration qu'elle instille chez l'artiste et qui guide son geste dans la création d'un parcours poétique et citoyen. Il s'agira ensuite d'évoquer la figure figurante, de la resituer dans l'espace public, de la considérer dans sa fonction exaltante et sublimante de l'espace.

1. Un espace à l'origine de l'œuvre

L'œuvre telle que la conçoit Ernest Pignon-Ernest, dans la rue, accessible à tous les regards, renvoie bien sûr à l'enjeu politique de l'art aujourd'hui. Poser une œuvre d'art dans l'espace public, sans aucune autorisation préalable, relève d'une détermination à transgresser l'interdit d'afficher et à laisser le regard individuel et collectif libre d'y adhérer ou d'y renoncer. L'espace public s'inscrit dans une dimension politique, largement démocratique. Il appartient par essence à ceux et celles qui l'habitent, qui le revendiquent, qui se l'approprient ou qui se contentent d'y passer furtivement.

1.1. Terminologie

Le lieu, *locus* ou *topos*, renvoie à un endroit précis, habité ou désert. La rue est un lieu ouvert, pourtant circonscrit entre des murs qui le bordent. Elle est un lieu compris dans l'espace-ville. Le lieu serait-il ce dedans pour penser l'espace, le dehors, insaisissable. Il viendrait s'inclure dans l'espace, *spatium*, en un ensemble de lieux, qui écarte et rassemble à la fois, qui donne du champ-libre, de l'ouverture. Selon Newton, l'espace induirait la relation entre la figure et le lieu objectivé. Dans les parcours dessinés par les figures d'Ernest Pignon-Ernest, collées dans les rues d'une même ville ou de plusieurs villes, la distance d'un lieu à l'autre traduit un temps de respiration, le rythme d'une figure à l'autre, le souffle de l'œuvre elle-même. On pourrait entendre par « œuvre », l'ensemble représenté des figures répétées d'un lieu à l'autre.

Il existe une pluralité d'approches philosophiques de l'espace et du lieu. Ne seront retenues ici que celles qui se rapportent directement à notre sujet.

Dans le *Timée*, Platon définit la *χώρα* comme l'endroit d'où l'on parle. Elle est le lieu où se trouve, où est situé un corps, en mouvement, en parole. L'être et son milieu participent l'un de l'autre, dans un devenir des êtres du monde sensible, la *genesis*. La *Χώρα* serait donc l'utérus géant d'une œuvre à naître, d'une œuvre toujours à venir. Le lieu est le lieu-mère, engendreur, générateur, révélateur par le *logos*. Le langage permet d'accéder à ce qui est présent et met en lumière ce qui révèle l'espace. La figure le dévoile et le fait exister. Pour que quelque chose soit, il faut que ce soit nécessairement quelque part, ici ou ailleurs. Et que cette chose soit parlée.

Pour Kant, aussi, l'espace préexiste au corps. L'apparition d'un corps dans cet espace vierge d'existence humaine modifie considérablement la perception de cet espace. Elle opère de manière intuitive, subjective. Le corps dessiné et collé dans le lieu crée l'espace, en donne une pleine conscience à celui qui y pénètre. Il n'existe véritablement qu'une fois mis en situation et, comme le dit alors Ernest Pignon-Ernest, « cette situation fait œuvre ». Tant que la figure n'existe pas dans le lieu et dans une situation donnée à un instant donné, l'œuvre n'est pas. La situation dans l'espace participe directement de cette mise en œuvre du dessin, de la figure.

Dans son essai, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Heidegger précise : « Chaque corps possède son propre-lieu, un lieu qui lui est conforme [3]. » Il s'agit de faire l'expérience du corps spatialisant dans l'espace, de la naissance d'un lieu espacé, ouvert, distancé, ce que Heidegger appelle le *champ-libre*. Ce *no man's land* confère à la figure sa pulsation, sa vibration et fait que le rythme s'impose d'une figure à l'autre dans la construction d'un parcours. C'est ce qui fait en partie sens dans le collage successif d'une même figure dans différents lieux ou de différentes figures dans une même ville, dans un même quartier.

Il semblerait alors que l'espace, dans la démarche d'Ernest Pignon-Ernest, fût un ensemble mathématique, constitué d'un ou plusieurs lieux, sorte de sous-ensembles mis en orbite. La ville, espace scénique délimité, engloberait les rues, constituées à leur tour de murs, de fenêtres, de portes... Un espace construit, voulu et agencé par l'homme, à des fins politiques et économiques, où la figure dessinée contient et affirme sa propre identité, face à l'autre, être vivant, en mouvement, dans un effet-miroir. L'espace est mouvant. Il change à chaque instant et ouvre ce champ en permanence.

Mais la rue n'est pas seulement un trait bordé de maisons ou d'immeubles. Elle est surtout un espace public, un lieu d'accueil potentiel de la figure, en lien avec son histoire, ses références littéraires, poétiques, cinématographiques.

Ernest Pignon-Ernest marche dans les ruelles, hume l'air, reconnaît les odeurs de la ville, passe sa main sur les murs en pierres de lave, se nourrit de leur porosité, de leur anfractuosité, de leurs irrégularités, tend l'oreille aux voix qui s'interpellent d'une fenêtre à l'autre, qui s'élèvent dans un seul chant populaire, aux moteurs des vespas qui démarrent en trombe, aux pas solitaires dans la nuit jamais tout à fait silencieuse. Il lève les yeux, regarde le ciel coincé entre deux toits d'immeubles décrépits, observe le plafond de la rue, sujet aux caprices du climat. Sur une place, il s'arrête, regarde des enfants jouer au ballon, au milieu d'une fanfare qui répète. Il revient dans son atelier à Paris. Dans un même mouvement, qui le lie aux maîtres italiens de la Renaissance, dans la même épure puisée dans les dessins de Pablo Picasso, il tire des traits, pose le contour d'un visage, d'un corps, parvient à la figure, qu'il fera imprimer et qu'il collera sur les murs. Plus tard, il laissera la figure apparaître dans l'espace, l'habiter pleinement. Il en confiera la sublimation aux regards qui

s'attardent, la persistance aux mémoires, gardiennes de l'image [4].

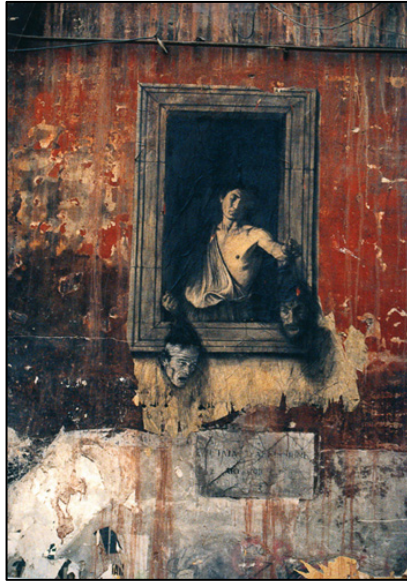
C'est dans ce va-et-vient entre le désir de la figure et son attachement au lieu, entre le repérage spatial, la réalisation du dessin et le collage qu'advient enfin l'œuvre telle que l'a imaginée l'artiste : dans cette mise en situation aboutie.

Pour nourrir les traits de ses dessins, Ernest Pignon-Ernest laisse longtemps résonner en lui les écrits des poètes et accompagne de leurs mots chacune de ses figures, dans une quête incessante de la force vraie de la forme. Avec le poète italien Pier Paolo Pasolini, par exemple, il entretient dans le temps une relation complice et intense, à la fois artistique, poétique et politique. En 1980, à Certaldo, en Toscane, il colle un dessin de Pasolini en Christ supplicié, la tête en bas.



Certaldo, *Pier Paolo Pasolini*, 1980 [5].

En 1988, à Naples, c'est un chérubin tenant dans chaque main les têtes tranchées du Caravage et de Pasolini.



Naples, *David et Goliath*, 1988.

Et en 2015, une Pietà – la figure de Pasolini vivant qui porte son propre cadavre -, revient hanter les rues de Rome et de Naples quarante ans après sa mort.



Naples, Église de Santa Chiara, *Pier Paolo Pasolini*, 2015.

Et ce sont toutes les prophéties, les mises en garde du poète face à une dérive consumériste menaçante, face à une violence croissante, face à la souffrance d'un peuple opprimé, qui refont surface. L'émotion ressentie face à la figure ne dépend pas seulement de la connaissance littéraire ou cinématographique que possède le regardeur. Dans une rue fourmillante de monde ou aux abords d'une place un jour de marché, c'est la force que dégage

la composition des deux corps qui impacte le regard. Il est difficile d'y échapper, de ne pas songer au temps non révolu d'une mort annoncée, à la une de tous les journaux. Ou tout simplement de ne pas se laisser sidérer par l'apparition et s'interroger sur cet homme, dans son regard interrogateur, par l'inédit de cette figure double : « Et quarante ans plus tard, qu'avez-vous fait de ma mort [6] ? ».

1.2. L'espace public

Ce qui intéresse l'artiste, ce qui suscite le dessin et le choix d'un endroit précis où le coller, c'est ce lieu porteur d'autre chose, qui n'est pas immédiatement perceptible. Cette chose invisible n'est pas là, *a priori*. Il y a un lieu d'avant le lieu, celui qui est à l'origine du lieu présent, qui le précède, première strate d'une mémoire qui disparaîtra pour révéler l'invisible, qui devra s'effacer sans s'anéantir. Ce lieu est le fondement de tous les lieux à venir.

Dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, le lieu n'est pas seulement un support, il est l'objet d'accueil d'une œuvre en mouvement, qui le subjectivera. C'est sans doute dans ce sens que les figures collées par Ernest Pignon-Ernest sur les murs de la ville accélèrent le devenir-sujet du lieu. Dans son geste, le lieu engendrant la figure devient la matrice-genèse de toutes les figures pré-existantes et à venir, béante à l'apparition, à la naissance d'une figure inédite, inouïe, autrement déjà-vue.

Le choix du lieu dans la démarche de l'artiste est délibéré : un lieu après le lieu, déjà habité, déjà vécu, un lieu-mémoire, superposition de voix, de sons, de paroles, d'histoires, de regards, pris dans la notion englobante d'un espace. Un dessin collé d'Ernest Pignon-Ernest réveille la sensation immédiate que quelque chose d'important est en train d'advenir, de s'ajouter à ce qui a déjà eu lieu, dans l'espace-temps signifié. Le signe a *effracté* le lieu, entrouvert une page-papier de son histoire, somme de toutes les histoires contenues. Sur les pierres, les dalles, les parois, les figures d'Ernest Pignon-Ernest tissent un voile, qui accentue le mystère intrinsèque au lieu même et qui finit par le laisser entrevoir. La figure maintient cette part de non-dit dans l'ombre, dans un repli de son corps. Toute la ville suinte de ces figures, coffrefort de tous les secrets qui affleurent aux yeux de ceux qui s'arrêtent et les scrutent. La figure, à son tour, tait au regard ce qu'elle enclot. Quand elle disparaît, subsiste l'empreinte, le lieu

transformé, doublement signifiant : cette *Χώρα* qui relancera la parole à venir.

Le lieu en soi est clos, bordé, fini, mais il reste ouvert à l'autre. Peut-il être infiniment en devenir ? Matériellement, il peut être circonscrit, fermé, défini. Ontologiquement, il est infini, par la mémoire qu'il porte et qui l'habite depuis sa création. Il était sans limites bien avant d'être investi par la main de l'Homme et même avant son existence visible et tangible. Ce lieu reste toujours à redéfinir. Il suffit de l'envisager autrement. Il renvoie à ce mouvement pendulaire : cette oscillation entre le dedans et le dehors de l'œuvre, au-delà de toute limite physique et géographique. La figure focalise le regard, l'attention sur un point précis du lieu.

La ville-cité au sens grec est infinie, multiple. Elle surgit de terre, elle fait désormais surface, elle est sur cette terre, capable de l'avaloir à nouveau, de la ramener à son commencement, puisque c'est sans fin. La ville est cet espace paradoxalement sans limites, en train de s'achever, sans jamais y parvenir vraiment.

Le principe même du *Street Art* est une autre façon de faire œuvre dans le monde de l'art, traditionnellement figé dans les galeries et les musées. Cette pratique artistique s'adresse au tout grand nombre, sans requérir de démarche préalable pour se rendre dans un espace fermé, souvent perçu comme élitiste. Nul besoin de sonner, de montrer patte blanche ou d'acheter un billet. Il s'agit pour l'œuvre d'une reconnaissance publique, immédiate – pas celle d'un petit groupe de collectionneurs privilégiés à la tête du marché de l'art contemporain ou de visiteurs captifs-. Ernest Pignon-Ernest revendique l'accès démocratique à l'art, tout en maintenant le cap de l'exigence et de la rigueur dans la création et la réalisation de l'œuvre d'art.

1.3. Le parcours, un processus de répétition déclinée dans un espace élargi

« Mes images tracent un parcours qui a une signification dans la ville et chaque lieu y joue un rôle symbolique [7]. »

Dans les lieux ouverts, dans l'espace public, les figures procèdent de l'apparition. Elles se répètent, identiques ou différentes. Elles se succèdent dans la fluidité d'une narration

propre à chaque parcours. Pas de plan, aucune indication, aucun tracé. Ernest Pignon-Ernest confie à son propre regard, à sa perception première des vibrations du support, le choix du lieu qui fera sens, dans lequel ses figures se laisseront traverser, écarter par l'espace d'un lieu à l'autre, sans jamais tomber dans l'oubli. La figure suivante apparaît dans les persistances de la précédente. La différence spatiale *déplace et déguise*, renvoie à l'autre, *fait revenir*.

Le processus de **répétition** individuelle, de l'apparition d'une première figure à une autre figure identique, ailleurs, dans une dramaturgie unique de l'instant, variable dans le temps, glisse dans un processus de répétition universelle. La répétition répond à ce mouvement de rotation, de déplacement dans le temps synthétique du présent, en effaçant sur le moment l'avant et en taisant l'après. C'est l'apparition *hic et nunc*, en un temps et un lieu uniques, une apparition théâtrale. Les parcours tracés par les figures sont horizontaux, longilignes et s'achèvent en une forme circulaire, avec un recommencement possible, dans la réminiscence des figures. Ce n'est qu'après avoir aperçu trois ou quatre figures identiques que le rapprochement s'impose de soi.

La répétition, *puissance du langage*, sous-tend en permanence le trajet de la figure identique, réitère l'impression première, pourtant modifiée par la dramaturgie instantanée du lieu. En présence d'une figure identique à chaque fois renouvelée, le saisissement peut-il se reproduire ?

Les figures se succèdent, se ressemblent, se répètent dans des lieux différents. Chaque figure existe simultanément dans des regards différents. « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit de qui la contemple [8]. » Selon David Hume, il existe deux espèces de perceptions humaines : les impressions et les idées, pâles copies des impressions. L'impression, la première fois que la figure est perçue, est déconcertante. Elle frappe l'esprit qui la regarde, qui l'inscrit dans sa mémoire. La deuxième fois, la mémoire de la chose déjà vue affaiblit, dédramatise le saisissement premier. A ceci près que chaque fois qu'Ernest Pignon-Ernest colle un dessin sur un mur, qu'il fait cohabiter une figure identique dans des lieux différents d'une même ville, il la fait apparaître dans une dramaturgie variable, qui ravive la première impression, provoque un temps d'arrêt, un saisissement peut-être amoindri, mais réel.

Pour exemple, le deuxième parcours réalisé par Ernest Pignon-Ernest à Naples en 1990, *Images de femmes*. Plus précisément, la figure de *la donna col lenzuolo*, collée à plusieurs reprises dans la ville.



Naples, *Donna con lenzuolo*, (femme avec drap). 1990.



Naples, *Donna con lenzuolo* (femme avec drap), 1990.



Naples, *Donna con lenzuolo* (femme avec drap), 1990.

Un enfant court. Il sort d'un rai de lumière. Il fuit le soleil, on dirait. Ses pieds ne touchent déjà plus le sol, les dalles noires, rugueuses. Il vole. Il n'est plus dans le plein feu du croisement des ruelles, là où le ciel s'élargit, où il laisse le feu de midi s'abattre, là où les gens ne s'attardent pas, ne prennent pas le temps de se saluer. L'enfant s'éloigne, de dos. Au coin de la rue, une silhouette de femme en papier secoue un drap presque blanc. Elle se tient sur le seuil d'une porte invisible, entre deux linteaux de pierre. Derrière elle, un trou noir, prêt à l'absorber. Au-delà d'elle, le vide. Pas tout à fait le néant, puisqu'il y a la profondeur du noir, l'absence de lumière. Ou peut-être est-ce cette profondeur des entrailles de Naples, la città-madre, Naples, la ville-mère, à l'histoire ponctuée de figures féminines : de la Sibylle de Cumès à Sainte-Lucie, de la Madone, mère du Christ à celle des Sept Douleurs ou encore à toutes celles du Caravage...

Au même moment, à d'autres endroits, dans la même ville, une même femme plie un drap, un linceul blanc sur fond noir. Elle surgit d'une autre porte, sous les arcades du marché déserté, appuyée à un pilier grisâtre, à l'angle d'une autre rue, où jouent

d'autres enfants. Elle tend aux passants dans la rue ce drap, comme une toile encore vierge. Inlassablement, elle se tient sur le seuil, dans l'ouverture de la porte, entre le dedans et le dehors. Toujours sur le point de dire, de faire... Elle ne peut se résigner à se laisser absorber par l'obscurité juste derrière elle, à être mise au silence.

La **déclinaison** de chaque figure prend effet à chaque lieu, sur chaque mur, véritable palette de l'artiste, à chaque moment, à chaque changement de lumière, d'éclairage de la figure. Et aussi à chaque changement de décor. Le matin de la révélation de l'œuvre dans la rue ne ressemblera à aucun autre matin. Faire l'expérience de passer au même endroit à la même heure d'un autre jour, c'est éprouver la répétition de la différence, de la modification de la figure par le temps qui se déroule, pas seulement celui qui fuit, mais aussi le climat, la pluie, le vent, le soleil qui brûle et dessèche, auquel rien n'échappe.

Au regardeur d'accepter de se laisser aspirer et de traverser la forme pour accéder à un ailleurs de la figure, accepter de l'abandonner, de la perdre. La figure s'absente irrémédiablement, disparaît. Plus tard, plus loin, une rencontre avec un autre dessin ravivera la mémoire des figures déjà croisées, disparues, parfois ressuscitées.

Le parcours de chaque figure n'intime pas un ordre précis dans la déambulation. Le dessin est affranchi de toute chronologie, parce qu'il parle du temps présent dans l'espace.

2. La figura figurans

« Le dessin est une ligne active [9]. »

Dans « Le plaisir au dessin [10] », Jean-Luc Nancy développe l'idée de la forme dans un rapport à l'outre-forme, d'une forme poussée jusqu'au contact de l'informe. La forme est en devenir, le trait se suspend pour se relancer dans l'achèvement inaccompli du dessin, de la *forma formans*, de la forme en train de se former. De même, la figure est toujours suspendue dans un temps avant celui de la présence, de l'apparition formelle dans un espace choisi par l'artiste, apparemment accomplie dans l'œil de celui qui la regarde. Cette figure pourrait-elle être poussée jusqu'à toucher l'*in-figure* ? S'agirait-il alors d'une figure sans figure, comme d'une

forme sans forme ? D'une figure qui ne figurerait plus, au-delà des traits du dessin ? Ou bien qui ne figurerait pas en l'absence de la situation qui la mettrait en mouvement pour faire œuvre ?

2.1. La fonction de la figure dans l'espace

Le choix des lieux à habiter n'est pas laissé au hasard. Il est dicté par la figure qui fera corps avec lui. Chaque lieu public, ouvert à tous et gratuit, possède son potentiel signifiant. La figure, dans sa fonction narratologique, fait émerger le sens même du lieu inhérent à elle. Elle provoque le regard, qui prend appui sur elle, traverse le support pour tenter d'accéder à ce qui a précédé son apparition. Les murs recèlent une histoire souvent indéchiffrable à nos yeux, inénarrable dans leur mise à nu. Décelée par la figure comme un secret levé, elle s'inscrit dans la mémoire de chacun, nouvellement interprétée. La forme dessinée naissante au regard d'autrui se laisse apprivoiser. Elle se met à parler. La forme ne fait pas penser à, elle est ce qu'elle signifie pour chacun dans le geste posé par l'artiste. « Elle ne représente pas, elle est ce qu'elle représente [11]. » Elle figure l'instant de son apparition. Elle affirme son *être là*, face au regardeur possible, cet autre qui la révèle dans une pleine existence.

3. L'espace exalté

L'exaltation d'un espace par la présence de la figure est réelle dans le geste de création propre à Ernest Pignon-Ernest, dans son propre mouvement au moment du collage, dans le mouvement insufflé au corps immobile dans le regard du passant. L'espace à l'origine de l'œuvre d'art induit la relation intime entre l'artiste, la figure et le lieu, entre la figure, le lieu et les regardeurs.

3.1. « Faire œuvre des situations »

Chaque lieu impose sa propre dramaturgie, soumise aux règles de la narration qui régissent son histoire profonde, aristotélicienne dans le fait même qu'elle repose en permanence sur des rapports de causalité, sur les conflits qui la sous-tendent [12]. Entre l'espace physique géographique immédiat de la rue et l'espace dramaturgique, constitué de tous les éléments instantanés, – l'univers sonore, des cris d'enfants, des voix de femmes qui

s'interpellent d'une fenêtre à l'autre en étendant le linge, d'hommes qui s'apostrophent, des odeurs qui montent des pavés, qui transpirent des murs, des couleurs qui s'entrechoquent – l'artiste saisit le point déclencheur d'une narration filée par la figure d'un espace à l'autre.



Naples, Le Vele di Scampia, *Pier Paolo Pasolini*, juin 2015.

L'espace exalté peut se déployer sous le regard du passant consentant. Cet espace de fiction ponctuelle initie l'œuvre d'art en son lieu de commencement. Il est un élément d'illusion rattaché au contexte signifiant, immédiatement identifiable par les référents culturels et historiques propres à chacun.

3.2. De l'exaltation à la sublimation de l'espace

3.2.1. Un geste exaltant

« Le sens du geste n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur [13]. » Cet acte peut être le regard, le fait de re-garder, de saisir à nouveau. Le geste adviendrait-il pour combler le vide qui se propose spontanément,

pour combler un manque naturellement insupportable, dire et faire sentir ? Le geste fait apparaître la figure (*Erscheinung*), dans le doute persistant de la réception possible. Dans ce mouvement d'apparition, il l'impose à la vue, elle est là (*Darstellung*) [14]. Sa présence gomme l'absence, la renvoie en arrière-plan. Elle récupère le *logos* et fait « parler l'origine », « retrouver la nudité de la parole première », comme la Sibylle dans *Une voix venue d'ailleurs* de Maurice Blanchot. Cette Sibylle de Cumès, qui inlassablement répète pendant mille ans ce qui n'est pas entendu maintenant. La figure collée par Ernest Pignon-Ernest serait donc parlante.



Rome, Caffè Tevere à Ponte Testaccio, *Pier Paolo Pasolini*, juin 2015.

Il n'est pas question ici de comprendre la forme ni le geste qui l'a engendrée, mais de se laisser traverser par elle pour accéder à la parole du mur, au-delà du mur, dans un temps qui reste ignoré du regardeur avant que la forme ne soit apparue dans cet espace investi par elle. Le geste induit un temps au-delà de l'espace, un temps en soi détenteur d'une mémoire inaccessible en l'absence de la figure, en l'absence du regard qui, à son tour, traverse la figure et entend le silence du mur. Le regardeur le perçoit, le déchiffre dans cette perception première, dans cette sensation qui le submerge. Pour percer ce que dégage la figure, ce que le regardeur en voit au-delà de la forme dessinée, il faudra remonter à l'origine, au « silence primordial [15] », dissimulé sous le bruit des paroles, l'en-deçà du *logos* ; décrire « le geste qui rompt le silence ». Ce geste par lequel Ernest Pignon-Ernest fait parler le mur, muet jusqu'alors à nous, regardeurs distraits.



Rome, Via della Scala, *Pier Paolo Pasolini*, juin 2015.

C'est ici qu'intervient la notion temporelle dans l'œuvre.

La durée d'existence de la figure dépend de son exposition aux éléments naturels et parfois à une détérioration volontaire de l'être humain. Le caractère fragile de l'œuvre, la menace de disparition plus ou moins immédiate qui pèse sur elle et l'absence proche renforce la présence du mur, du lieu. L'état d'urgence inhérent au surgissement de la figure dans la rue renvoie à un sentiment de totale impuissance quant à sa disparition annoncée. C'est la première règle de l'œuvre, qui ouvre sur l'espace dans la rue, qui renforce le support-mur dans son incontournable nécessité d'avoir été choisi pour accueillir la figure, pour la faire exister au regard. On peut dire que l'exaltation éphémère de l'espace participe également à cette double sublimation : le manque laissé par la figure en disparaissant ne saura être comblé, mais pourrait sublimer l'espace augmenté le temps de la figure.

Au geste sublimant le mur viendrait se superposer un regard tout aussi sublimant.

3.2.2. *Le regard sublimant*

La réception des œuvres varie selon les lieux d'exposition, selon le « dehors », la rue, et le « dedans », une galerie, une église, un centre d'art ou un musée. C'est d'autant plus vrai quand il s'agit d'œuvres de la rue, photographiées, exposées en galerie ou en musée et que le regardeur est captif ou ne l'est pas. L'immédiateté de l'approche dans la rue, l'inattendu et l'inouï suscite parfois l'effroi, la sidération jusqu'à ce que le regardeur se laisse happer et pénétrer par le mystère dissimulé dans la forme

du dessin, qu'il aille jusqu'à traverser la figure pour atteindre le mur et bien au-delà.

La réception de l'œuvre est rendue possible à partir de l'exaltation de l'espace – on entend ici l'espace public, la rue –, qui se mesure à l'aune des regards, de l'intensité provoquée par l'image, du ressenti et de l'émotion éprouvés par le regardeur. L'aiguillage des sens par les traits du dessin, la convocation de l'être tout entier dans l'effet-miroir, en présence de la figure, face à cet autre, qui élargit l'espace dans le lieu même où advient l'apparition, contribuent à exalter infiniment l'espace jusqu'au moment de la disparition inéluctable, partielle ou totale, de la figure. La mémoire prend alors le relais. Elle persistera dans la sublimation du lieu par l'œuvre, dans le rappel de sa beauté, dans son absence. Malgré l'éphémère de la figure, propre au théâtre, urbain ou pas, une permanence relative et distanciée est assurée par la transmission photographique et cinématographique ou par les témoignages des regardeurs.

En collant dans la rue, sans jamais signer ses dessins, Ernest Pignon-Ernest démythifie l'œuvre d'art, la dédramatise, la ramène à une sacralité originelle, populaire. En raptant le regard consentant du passant, il ramène aussitôt celui-ci au rang de personnage en situation, dans un espace poétiquement figuré, un théâtre urbain à lui nouvellement révélé, dans sa plus grande infinité.

Notes et références

- [1] Fragment de la lettre adressée par Karin Espinosa à Ernest Pignon-Ernest le 28 octobre 2013.
- [2] Bernard Salignon, *Où l'art – l'instant – le lieu*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p.143.
- [3] Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, p.24.
- [4] Les fragments en italiques dans le texte retracent mes impressions et sensations personnelles face aux œuvres d'Ernest Pignon-Ernest. Ces récits constituent la base de la réflexion esthétique.
- [5] Les photographies qui illustrent cet article sont reproduites avec l'autorisation et l'aimable courtoisie de l'artiste
- [6] Transcription des paroles d'Ernest Pignon-Ernest prononcées à l'occasion du collage en mai 2015 à Rome.
- [7] *Ibidem*, p.39.

- [8] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p.96.
- [9] Élodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar : 1919-1925*, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 159.
- [10] Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Éditions Galilée, 2009.
- [11] Claude Régy, *Dans le désordre*, Arles, Éditions Actes Sud, 2011, p.166.
- [12] Ernest Pignon-Ernest, *Faire œuvre des situations*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon (Collection Entre-Vues), 2009.
- [13] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.225.
- [14] *Ibidem*, p.323.
- [15] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 1945, p.224.

Écrire pour la rue

Mathilde Marcel

Rirra21, Université Paul Valéry

« La production théâtrale ou plutôt la mécanique de création [1] » connaît un renouveau dans les années soixante-dix. Le refus de diffuser une culture et un langage attribués à la classe dominante et le souhait de rencontrer et d'échanger avec un nouveau public, « conduit certaines équipes théâtrales à ne plus concevoir la représentation comme transposition d'un texte préalablement écrit [2] », à rejeter le pouvoir des auteurs et des metteurs en scène et à adopter un mode de production collectif similaire à celui des troupes de théâtre radical et expérimental nord-américaines. La création collective « interroge la spécialisation excessive et poursuit l'utopie d'une nouveauté qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe [3]. »

De nombreuses compagnies [4] créent alors autour de thèmes en lien avec l'actualité et la vie quotidienne des populations, procèdent par observations, enquêtes, et improvisation et admettent l'essai, l'erreur ainsi que l'intervention de tous les membres de l'équipe dans l'écriture dramatique et scénique. En 1979, dans le cadre d'un projet d'animation de la ville de Châtenay-Malabry, le Théâtre du Campagnol recueille les témoignages de personnes âgées et les transpose avec une centaine d'habitants au cours d'ateliers hebdomadaires. « Ce travail [...] a trouvé une forme de présentation publique lors de la fête des associations de la ville et il a été au départ de la création du *Bal* [5]. » Le processus de création ne trouve pas sa valeur dans le seul résultat mais aussi dans sa capacité à rencontrer la population et à innover.

Les artistes de rue s'inscrivent dans la lignée de ces expérimentations. Laissant de côté le mode vie communautaire, ils font du processus de création un véritable *work in progress*, un voyage « marqué par l'énergie collective [6] », les espaces et les publics-populations [7]. Au cours des dernières décennies, les

artistes ont su développer des procédés d'écriture singuliers et édifier le réseau et les structures adaptés, les lieux de fabrique et les CNAR [8] pour les mettre en œuvre. Institutionnalisé, financé, le secteur rue a désormais les moyens de ses ambitions, ou presque.

Pour illustrer et approfondir notre propos nous allons retracer le parcours de deux créations : *Borderline Blues* de la Fabrique Fastidieuse et *Regards en biais* de la compagnie La Hurlante.

1. Parcours # 1 : Borderline Blues de la Fabrique Fastidieuse

Dans *Borderline Blues*, quatre adolescents, aux portes de l'enfance et de l'âge adulte, dépassent, cherchent, éprouvent, leurs limites et celles des autres au-delà de la mort.

Avec le jeu pour seul langage, les interprètes expriment à la fois l'innocence et la cruauté de l'être humain ; combien il est difficile de vivre ensemble, de se tolérer sans rivalité, de s'aimer sans se jalouser. Par « une danse vertigineuse, brute, acrobatique [9] » *Borderline Blues* dévoile la violence du jeu social. *Borderline Blues* est le premier projet dédié à l'espace public de La Fabrique Fastidieuse, une jeune compagnie de danse lyonnaise. Créée en 2008, elle est dirigée par Julie Lefebvre et Anne-Sophie Gabert. Julie Lefebvre a suivi une formation de danse classique puis contemporaine au conservatoire de Bordeaux. En 2009, elle intègre la troisième promotion de la Formation avancée et itinérante des arts de la rue (FAI AR). Anne-Sophie Gabert a d'abord été « formée à la gymnastique avant de découvrir la danse par le biais de l'improvisation. [...] Elle conçoit la danse comme un engagement physique exigeant et nourrit une danse à la fois précise, subtile et acrobatique [10]. »

2. Écritures et réécritures

Borderline Blues est le fruit d'un long processus. Sa réalisation fait suite à près de deux ans de réflexion et d'expérimentations. Au cours des 18 mois de formation, les apprentis de la FAI AR développent un projet de création. Pour Julie Lefebvre se sera *Borderline Blues*. La première mise en espace, lors du Panorama des chantiers – journée où les apprentis montrent leurs travaux à des

professionnels du secteur – séduit les programmeurs. Les festivals, La Plage des six pompes à La Chaux-de-Fonds (Suisse) et Scènes de rue à Mulhouse proposent d'accueillir et de programmer le spectacle. La Fabrique Fastidieuse travaillera quinze jours à Mulhouse avant la diffusion et quatre jours à La Chaux-de-Fonds. Anne-Sophie Gabert intègre alors le projet, ce qui permet à Julie Lefebvre de se positionner en tant que metteur en scène. – En effet, jusque-là elle était aussi interprète. – *Borderline Blues* connaît alors une première réécriture.

En 2011, *Borderline Blues* est soutenu par le dispositif Écrire pour la rue, piloté par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS). Une résidence de quatre semaines est organisée à Ramdam, lieu de création et de ressources artistiques implanté sur la commune de Sainte-Foy-lès-Lyon. L'équipe s'enrichit d'une danseuse, Lucie Paquet et d'un créateur son, Julien Grosjean. Ensemble, dans la forêt voisine, ils entament un nouveau cycle d'improvisation autour du jeu, en lien avec les interventions de Julie Lefebvre dans une école maternelle de Lyon. Dans le cadre du programme Enfance, art et langages, elle anime des ateliers de danse pour des enfants de deux à cinq ans et « glane au quotidien des « physicalités » joueuses, chaotiques, insolentes, excessives et instinctives qu'elle reconstitue, fastidieusement, avec ses interprètes [11]. » L'état de jeu, le plaisir et l'investissement physique qu'il requiert, sont recherchés et place *Borderline Blues* aux limites de la danse.

Suivront trois autres résidences. Les danseurs de la Fabrique Fastidieuse prennent tour à tour possession des anciens ateliers municipaux de Villeurbanne – les Ateliers Frappaz –, ainsi que de la Fontaine des géants du quartier du Tonkin puis de l'aire de jeu du parc de l'hôtel de la ville de Chilly-Mazarin (91). Le spectacle se construit dans l'accumulation d'improvisations, d'expérimentations et de confrontations à l'espace. Elles s'ajoutent, s'annulent et se superposent les unes aux autres.

L'écriture suit les évolutions. Elle est mémoire et trace du processus. Tout d'abord notes personnelles, puis partagées, images et sons elle devient partition. La sortie de résidence des Ateliers Frappaz est mise en verbe et dessinée par la plasticienne Anne Corté. La chorégraphie des jeux apparaît dans toute sa richesse et sa complexité. Les présentations suivantes font l'objet

d'un synopsis, une écriture plus succincte et efficace intégrant les particularités de l'espace physique et sonore.

Borderline Blues s'inscrit dans les lieux. Chaque représentation demande au minimum trois jours de « récréation » [12]. De sorte que la représentation n'est pas l'aboutissement mais une étape dans un vaste processus.

Une semaine avant le début des premières représentations à Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival « Chalon dans la rue », Julie Lefebvre et son équipe répétaient dans les charbonnières du port nord. « Pendant que les premières répétitions donnent forme au spectacle, les techniciens aménagent le décor : débroussaillage, implantation de prises pour grimper sur les murs, mise en place du dispositif sonore [13]. »

Dans un terrain vague, une jeune fille tague un mur. De la musique sort d'un poste de radio. Une adolescente surgit de derrière le mur. Le jeu commence. Elle arrache la bombe de peinture des mains de sa nouvelle camarade de jeu. Elles se poursuivent, disparaissent derrière les murs, enjambent ces derniers, à bout de souffle s'assoient contre. Elles s'enlacent, se serrent, s'étouffent. L'une a le dessus sur l'autre ; elle rit...



3. Auteurs d'espaces publics

« Écrire pour la rue recouvre une palette de langages qui ne se borne pas aux seuls textes : partitions, compositions, écrits et

improvisation, croquis et programmes informatiques, poèmes et didascalies pour scénographies urbaines [14]. » Plusieurs langages peuvent se faire suite, s'ajouter, se compléter comme autant de regards et de mises en question de la création. Multidisciplinaire, l'écriture est une série de traces qui restent dans le souvenir et la mémoire.

Les projets s'écrivent dans un va-et-vient entre les langages et les corps, entre le dehors et le dedans, cherchant leur nécessité profonde dans l'espace.

Pour les artistes de rue l'écriture est recueil de paroles, collecte de mots et d'idées. Souvent collective, elle est action, s'inscrit dans l'espace, dans les corps et dans le souffle. Les mots sont utilisés pour dire, crier et murmurer. Ils ne sont jamais vraiment figés. Ils peuvent aisément être gommés, effacés, raturés. Le texte et les mots sont appréciés dans leur fonctionnalité. Ils sont un matériau de création rarement voué à la publication.

Si les artistes de rue déposent leurs œuvres auprès de la SACD depuis longtemps, il faut attendre les années deux mille pour qu'ils s'affirment en tant qu'auteurs et que la notion d'écriture pour l'espace public émerge.

En 2005, tandis que la SACD crée un poste d'administrateur délégué aux arts de la rue [15], une réflexion sur le soutien et l'accompagnement aux écritures destinées à l'espace public est amorcé dans le cadre du Temps des arts de la rue. Elle aboutit en 2007 à la création de la bourse Écrire pour la rue. Dans la même veine, le festival « Chalon dans la rue » et la SACD lancent, en 2006, un dispositif similaire, Auteurs d'espaces. « La multiplication de ces initiatives souligne la volonté des institutions, des professionnels et des artistes de soutenir les écritures particulières de ce champ [16]. »

Depuis 2009, la collection Scénogramme, des éditions L'Entretemps, consacrée aux répertoires du spectacle propose une série « rue [17] ». Tartar(e), « griot blanc », farouche défenseur de l'oralité s'est laissé convaincre. Les compagnies se montrent plus à leur aise dans le récit de leurs histoires collectives et créatives. Elles sont nombreuses à se raconter, laissant les traces d'une démarche, d'un processus collectif.

Les arts de la rue interrogent le statut d'auteur et l'écriture dans sa fonction, sa pratique et sa forme.

4. Parcours # 2 : *Regards en biais* de La Hurlante

Regards en biais est une déambulation à travers la folie. Nous suivons Noël Folly, le simplet du village, dans le dédale des rues pour découvrir sa folie et celle des autres. Parfois nous perdons sa trace et rencontrons les habitants, leurs témoignages sur le pas de leurs portes. Leurs voix surgissent et nous guident dans la folie.

Forte de son expérience de comédienne et d'auteure au sein des compagnies *Sin* et *Les Boucans*, Caroline Cano crée *La Hurlante* en 2011. Après une création pour le jeune public, elle imagine en 2012 *Regards en biais* ; un spectacle dans lequel elle interroge la notion de « folie ». Depuis 2009, Caroline Cano intervient auprès d'adultes souffrant de troubles mentaux dans le cadre d'ateliers et de stages de théâtre. Ces rencontres l'ont amenée à s'interroger sur la folie. Qu'est-ce que la folie ? Qu'est-ce que la normalité ? Qu'est-ce que la réalité ?

5. La rencontre comme processus

Le processus de création de *Regards en biais* commence par une recherche documentaire et des entretiens avec des personnes en situation de handicap psychique et leurs proches. Les témoignages recueillis, lors de la première résidence à la Bulle Bleue, ESAT artistique culturel solidaire et singulier en mai 2013, imprègnent durablement la création. Les récits intimes sont retranscrits et assemblés en une polyphonie. En creux, la silhouette d'un personnage se dessine, celle de Noël Folly. Au fil des résidences, l'ordre et l'importance des témoignages s'affinent tandis que Noël Folly et sa poésie s'étoffent.

Le recueil de parole constitue une première approche des publics-populations. *La Hurlante* qui veut intéresser la population à la création et à son processus va exploiter le procédé. Les résidences sont l'occasion de discussions autour de la folie et de rencontres avec la population, qui deviennent le moteur de la création. Peu à peu, un protocole se met en place. Le lieu d'accueil convie les habitants souvent par l'intermédiaire des associations de quartier à une présentation de projet. Les personnes sensibles à la démarche de la compagnie sont invitées ultérieurement à échanger en privé avec Caroline Cano et Marina Pardo, son assistante à la mise en scène. Un questionnaire guide l'entretien.

Ces temps de rencontres permettent à Caroline Cano de solliciter les habitants. Différentes modalités de participation sont proposées : restituer un témoignage, construire des éléments de décor, faire de la figuration ou prêter sa fenêtre, son balcon. Par la suite, des ateliers artistiques permettant d'intégrer les volontaires au spectacle sont organisés. Le protocole a été mis en place dans son intégralité pour la première fois à l'automne 2013, dans le quartier de Celleneuve à Montpellier. L'enthousiasme des participants et du public marque la première restitution. Dix résidences suivront et bien plus de rencontres inoubliables.

Avec *Regards en biais*, l'utopie de la rencontre avec le spectateur devient réalité. L'échange et la participation de l'habitant, spectateur potentiel, alimentent la création. La compagnie La Hurlante tisse des liens et fait du rapport à autrui le sujet même de l'évènement artistique.

Voulant être au plus près du public [18], les compagnies de rue ouvrent les différentes phases du processus de création. Les résidences se terminent par des présentations publiques : sortie d'atelier, *crash-test* etc. Trop fugaces, ces moments de partage ne suffisent pas à certains artistes qui invitent les spectateurs à cheminer à leurs côtés, le temps d'une répétition, d'un atelier, d'une ou plusieurs représentations. L'intégration d'amateurs reconduit le processus de création, donne un nouveau souffle au spectacle. Ce dernier s'aère au contact des acteurs du quotidien pour mieux brouiller la frontière entre réalité et fiction.



6. Processus de création : *work in progress*

Ainsi, les artistes mûrissent leurs projets au contact des espaces, des territoires, de leurs habitants et des spectateurs. Concevoir un spectacle pour l'espace public requiert un temps relativement long. Il faut trois ans [19] pour conduire à terme une création hors les murs. Un an pour penser, construire le projet, quelques mois de plus pour trouver les coproductions nécessaires à son financement et un an et demi jalonné de résidences.

Certains artistes omettent d'emprunter le circuit des CNAR et des lieux de fabrique. Par manque de moyens ou pour apporter une réponse plus immédiate à des demandes de type événementiel, les artistes créent dans des délais beaucoup plus courts. Le directeur artistique de Délices Dada, Jeff Thiébault, évoque des temps de montage de cinq à huit semaines. Les artistes s'appuient alors sur leurs créations antérieures. Les canevas sont dépoussiérés, costumes et accessoires sont époussetés, bricolés, recyclés. Les essais, les répétitions, les représentations dans l'espace public et auprès des publics-populations constituent un savoir-faire et bientôt un répertoire.

Les créations se construisent dans un dialogue actif avec le territoire et les habitants. L'expérimentation des espaces et l'écoute des réactions de l'assistance instruisent les praticiens, permettent le perfectionnement du projet artistique [20]. Sortie d'atelier, *crash test*, essai, répétition publique sont des temps de dialogue. Les premiers essais sont souvent confidentiels. Professionnels, expert, chercheurs et autres amateurs « éclairés » sont les premiers spectateurs. Une fois testé et corrigé, le spectacle se stabilise.

Mais les artistes de rue ne cherchent pas à reproduire à l'identique. L'improvisation est largement admise. Et pour cause, ceux qui écrivent se donnent également en spectacle. Seul, un petit nombre met en rue des classiques et commande des textes à des auteurs contemporains. Ils inscrivent les improvisations dans leurs partitions, scénarios, synopsis. Ils laissent place à de micro-événements mettant en jeu l'espace ou le spectateur et intègrent dès qu'ils le peuvent amateurs et professionnels. Les spectacles n'ont de cesse de se réinventer.

Ils s'écrivent à quatre, six mains voire plus et empruntent leurs mots au tout-venant. Une création pour l'espace public nécessite

souvent plusieurs auteurs. Aussi est-il fréquent que le metteur en rue partage ses droits avec le collectif qui l'accompagne.

Les spectateurs sont intégrés au processus de création. On prend leurs témoignages, on les invite à construire des décors, à chanter, à danser, à dire un texte. La créativité du spectateur est stimulée.

Les arts de la rue s'écrivent dans l'espace et se fabriquent au contact des autres. Ils se construisent dans les va-et-vient entre la mise en espace, la rencontre et l'écriture. Ces allers retours sont le reflet des mouvements de l'esprit, des questionnements sur les espaces et le spectateur qui enrichissent considérablement la performance théâtrale. L'observation du processus de création met à jour un fonctionnement plus global des arts de la rue et des artistes qui, chemin faisant, repoussent les limites pour inventer sans cesse.

Notes et références

- [1] Jean Caune, « Créateur/Animateur », *La décentralisation théâtrale 4, Le temps des incertitudes 1969-1981*, Robert Abirached (dir), Arles, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 72
- [2] *Idem*, p 71.
- [3] Jean-Pierre Ryngaert, « Création collective », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (dir), Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 443.
- [4] Le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l' Aquarium ou le Théâtre du Campagnol se sont illustrés dans ce type de démarches.
- [5] Jean Caune, *op.cit.*, p. 73 *sq.*
- [6] Anne Gonon, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2011, p. 58.
- [7] « Le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge et de classe sociale. », Michel Crespin cité par Philippe Chaudoir, *La Ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 66.
- [8] Le ministère de la Culture et de la Communication référence aujourd'hui treize Centres nationaux des arts de la rue : l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen (Haute-Normandie), le Parapluie à Aurillac (Auvergne), l'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Bourgogne), le Fourneau à Brest (Bretagne), le Citron Jaune à Port-Saint-Louis du Rhône (Provence-Alpes-Côte d'Azur), la Papeterie à Angers (Loire Atlantique), le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec (Île-de-France),

- Pronomade(s) en Haute-Garonne (Midi-Pyrénées), les Usines Boinot à Niort (Poitou-Charentes), le Secteur Ouvert des Arts de la Rue (SOAR) à Boulieu-lès-Annonay (Rhône-Alpes), le Boulon à Vieux-Condé (Nord Pas de Calais) et les Ateliers Frappaz à Villeurbanne (Rhône-Alpes).
- [9] La Fabrique Fastidieuse, [En Ligne]. www.lafabriquefastidieuse.com
[Site consulté le 28 février 2016]
- [10] Ibidem.
- [11] Ibidem.
- [12] Selon les termes de l'artiste.
- [13] Rebecca Pinos, « Chalon dans la rue en préparation », *Journal de Saône et de Loire*, 19 juillet 2013.
- [14] Claudine Dussollier, Les Éditions L'Entretemps [En Ligne]. <http://www.web183018.clarahost.fr/> [Site consulté le 28 février 2016]
- [15] Poste occupé successivement par Frédéric Michelet (CIA), Dominique Houdart (Compagnie Dominique Houdart et Jeanne Heuclin) et Frédéric Fort (Annibal et ses Eléphants).
- [16] Anne Gonon, *op.cit.*, p. 59 *sqq.*
- [17] Quelques textes de spectacle de rue ont été publiés : *Les pendus* de Kumulus et Nadège Prugnard, les partitions de l'orateur Tartar(e), *A A A A. A, Adieu, et Antoinette et le poilu, Le Retour* de Cyril Lévi Provençal et Sylvie Clidière et *1789* de Frédéric Michelet.
- [18] « À l'origine de la rencontre entre public et théâtre de rue se trouve une soif commune de liberté, d'échanges et de partages libérés de toute répression sociale. » Joël Cramensnil, « Point de vue de spectateur », *La relation au public dans les arts de la rue*, Anne Gonon (dir), Actes de colloque « Les arts de la rue : quels publics ? », Vic-la-Gardiolo, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006, p. 84.
- [19] Entretien avec Jean-Raymond Jacob. Voir Mathilde Marcel, *Arts de la rue : inventaire et nuancier*, Thèse de doctorat, Arts du spectacle, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2015, annexe audio.
- [20] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », 1998, p. 224.

Pratiques et représentations du lieu dans *La Prisonnière du désert* de John Ford

Fabien Meynier

Rirra21, Université Paul Valéry

Dans *La Prisonnière du désert* de John Ford, deux récits sont représentés qui peuvent rentrer en contradiction. Le premier organise la fiction, celle d'Ethan Edwards et de ses compagnons à la recherche de la jeune Deborah enlevée par les Comanches. Une chasse à l'homme de plusieurs années à travers l'Ouest américain permettra de ramener la jeune fille devenue femme au sein de la communauté. Le second récit représenté par le film est celui des déplacements de plusieurs personnages dans le périmètre restreint de *Monument Valley*, à la frontière entre l'Arizona et l'Utah, passant et repassant sans cesse dans les mêmes zones géographiques, reconnaissables notamment par les buttes qui parsèment la plaine désertique. Autrement dit, nous assistons en même temps à la représentation d'un récit fictionnel, et à l'enregistrement d'individus agissant dans un lieu reconnaissable.

Ces deux perspectives de lecture paraissent paradoxales mais sont inhérentes au dispositif cinématographique : la caméra filme une fiction dans un lieu qu'elle partage avec elle. Anne Goliot-Lété le rappelait justement : « le lieu embrasse à la fois une situation et le point de vue qui la génère, à partir duquel le lieu devient l'image en mouvement d'un lieu [1]. »

Ces deux perspectives engagent par ailleurs des présupposés différents mais complémentaires : soit le film représente un *espace* ou une série d'espaces fictionnels, soit il représente un *lieu* référentiel dans lequel vont agir des personnages. L'objectif de cet article sera de comprendre quels peuvent être les avantages d'une prise en compte et d'une analyse de la représentation du lieu dans le film de John Ford. Mais aussi, et plus largement, essayer d'établir quels peuvent être les intérêts d'un travail définitionnel du lieu au cinéma, dans un dialogue avec d'autres notions comme celle de l'espace [2].

Dans le champ des sciences humaines, de nombreux chercheurs ont essayé de définir les deux notions, dans le but de proposer des cadres terminologiques clairs, mais aussi pour faire dialoguer les deux termes avec divers objets d'étude. Qu'est-ce qu'un lieu ? Comment le définir ? Quelles relations entretient-il avec l'espace ?

Au cinéma, le lieu est problématique parce qu'il peut désigner deux instances qui s'entremêlent et qui sont généralement considérées comme antagonistes : le lieu de tournage du film, qui se réfère aux moyens mis en œuvre pour produire l'œuvre, et l'espace représenté à travers la fiction, le plus souvent envisagée à partir des notions de *mise en scène*, d'*esthétique* ou de *style* du réalisateur.

Dans le cas du film de John Ford, ce questionnement est d'autant plus pertinent que le *lieu* du film semble particulièrement difficile à cerner. D'abord compte tenu de l'importance du lieu de tournage dans l'œuvre du cinéaste. Ensuite parce que la représentation de l'espace et la contextualisation géographique sont des éléments particulièrement importants pour l'insertion du film dans un genre bien défini, le western.

Par ailleurs, nous verrons que la prise en compte du lieu dans l'analyse du film permet de comprendre les implications politiques de la représentation de l'espace dans le film.

1. Qu'est-ce qu'un lieu ?

Depuis une cinquantaine d'années, les tentatives pour définir la notion de lieu se sont multipliées au sein des sciences humaines. Le plus souvent, ces recherches ont essayé de définir la notion comparativement à celle d'espace. Dans cette perspective, le lieu a souvent été considéré comme un espace singulier, auquel sont attribuées des valeurs ou des fonctions spécifiques. À partir d'études expérimentales, Yi-Fu Tuan a constaté que l'appellation d'*espace* ou de *lieu* pour définir une partie de l'étendue dépend des valeurs et des pratiques qu'on lui attribue. Nous ne faisons pas les mêmes actions, nous ne nous comportons pas de la même façon et nous ne ressentons pas les mêmes sensations si nous sommes dans un lieu ou dans un espace. Le lieu est un espace que nous identifions comme unique et singulier : « L'espace se transforme en lieu lorsqu'il acquiert une définition et un sens [3]. » Le lieu est

donc un espace doté d'une signification par un groupe ou un individu. Par ailleurs, pour que l'espace acquière un sens et puisse être considéré comme un lieu, il doit être organisé, c'est-à-dire que les éléments qui le composent, qu'ils soient naturels ou produits par l'homme, doivent être pensés comme les parties d'un tout autonome. Pour Yi-Fu Tuan, le lieu est donc « un monde de significations organisées [4] » se détachant des autres portions spatiales et pouvant ou non établir des liens avec elles.

Dans une perspective très différente, Jacques Derrida s'est lui aussi penché sur la notion de lieu à partir du concept de « *khôra* », originaire de la philosophie platonicienne et plus particulièrement extrait du *Timée*. Dans ce texte, Platon détermine un troisième « genre » ou « matériau », placé entre l'intelligible et le sensible, c'est la « *khôra* ». Ce matériau est un genre hybride difficile à définir pour le philosophe :

Il y a une troisième espèce, un genre [...] qui est toujours, celui du « matériau » qui n'admet pas la destruction, qui fournit un emplacement à tout ce qui naît, une réalité qu'on ne peut saisir qu'au terme d'un raisonnement bâtard qui ne s'appuie pas sur la sensation ; c'est à peine si on peut y croire [5].

La « *khôra* » serait donc le réceptacle de toute chose, le matériau qui permet aux éléments sensibles d'être perceptibles par nos sens. Pour Derrida, cette indécision quant au statut de la « *khôra* » en fait un élément politique, plus particulièrement le réceptacle des actions de l'homme sur le monde et des relations interpersonnelles. La « *khôra* », pour Derrida, de par son indécision définitionnelle, est ce qui permet l'action humaine et les relations de pouvoir :

La polysémie ordonnée du mot comporte toujours le sens de lieu politique ou plus généralement de lieu *investi*, par opposition à l'espace abstrait. *Khôra* « veut dire » : place occupée par quelqu'un, pays, lieu habité, siège marqué, rang, poste, position assignée, territoire ou région [6].

On voit bien avec les réflexions de Derrida comment la notion de lieu évoque l'action de l'homme, des sociétés et des groupes sur le monde, pour organiser l'espace en espace commun, l'habiter et l'organiser en vue d'un projet politique donné. De ce fait, on peut considérer que l'identité du lieu dépend de trois critères qui le définissent et permettent de déterminer son rôle dans une

organisation humaine : son histoire, sa fonction et sa forme. Quels événements ont traversé le lieu ? Quel rôle symbolique lui est attribué ? Qu'est-ce qu'on y fait ? Quel aspect spécifique revêt-il ? C'est en répondant à ce type de questions que l'on peut déterminer ce qui fait d'une portion d'espace un lieu à part entière.

Ces trois éléments déterminants d'un lieu fondent également un certain nombre de pratiques qui lui sont associées. Puisque le lieu est signifiant, organisé, habité et façonné, il est soumis à une ou plusieurs pratiques. C'est parce qu'un certain nombre d'individus réalisent des actions et vivent dans une portion d'espace donnée qu'un lieu peut émerger. Il est donc vécu avant d'être pensé. Bien plus, c'est parce que le lieu est habité selon des pratiques originales et spécifiques qu'il peut être pensé comme un lieu à part entière se détachant du reste de l'espace. Pour ce qui est du film, cela nous permet de penser l'analyse des lieux au cinéma d'abord et avant tout à partir de la relation entre les personnages et l'espace. Ce qui définit un lieu au cinéma, ce sont les différentes pratiques de l'espace par les personnages.

Michel de Certeau avait déjà montré le rôle primordial de la pratique dans la détermination d'un espace en lieu et inversement. Pour lui, les deux notions se distinguent en termes d'action et de dynamisme : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui [se] déploient [dans le lieu]. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre". En somme *l'espace est un lieu pratiqué* [7]. » Mais de Certeau insiste sur un élément qui sera important pour nous dans l'analyse de l'œuvre cinématographique [8] : Ce qui distingue un lieu d'un autre, c'est d'abord le récit auquel il est rattaché. La pratique d'un lieu c'est avant tout la constitution de récits qui vont lui donner une histoire, une fonction et une forme pour déterminer sa place dans une organisation sociale : « Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux [9]. » Les pratiques et les récits entrent dans un rapport dialectique et s'autodéterminent l'un l'autre. Les pratiques créent des récits qui à leur tour façonnent des pratiques. Cependant, ce mouvement dynamique entre pratiques et récits oblige à penser leurs relations en termes politiques. Les récits ne sont pas figés dans des lieux qui les rendraient stables et immobiles. Au contraire, ils sont en perpétuelle évolution, en

fonction des pratiques qui les modifient, voire en créent de nouveaux. Les récits attachés à un lieu sont soumis à des luttes politiques entre des récits « nationaux » et des récits « délinquants ». Autrement dit, une lutte entre des récits majoritaires et d'autres minoritaires ou marginaux. Le récit n'est donc pas un développement unilatéral et univoque d'un lieu. Au récit national qui circonscrit, délimite des frontières, promeut des usages spécifiques et une direction déjà tracée, s'opposent des récits « délinquants » qui s'immiscent constamment dans les failles du lieu pour perturber l'organisation du récit national.

Ces recherches sur les deux notions d'espace et de lieu permettent de comprendre l'appropriation de l'étendue comme le résultat d'un conflit entre des forces sociales et politiques. C'est par un certain nombre de pratiques et de récits que l'espace devient un lieu, un « théâtre d'action [10] » pour la constitution de discours, d'affects et de communautés qui s'opposent et entrent en conflit. On comprend également comment ces perspectives de recherches peuvent nous être utiles dans l'analyse de représentations artistiques. En définissant l'espace comme le creuset d'enjeux pratiques, politiques et narratifs, la notion de lieu permet d'insister sur une vision dynamique de l'espace, de penser ses formes et ses représentations en lien avec des discours politiques. En somme, l'étude des lieux dans l'analyse d'une œuvre artistique permet de mieux saisir les implications politiques des formes esthétiques.

2. John Ford et *Monument Valley*

Au cinéma, l'utilisation de cette notion peut être particulièrement intéressante compte tenu de l'importance accordée à la représentation de l'espace, mais aussi du degré très élevé d'analogie entre la représentation cinématographique et le référent filmé. La reconnaissance visuelle, dans certains films, de lieux connus qui ont une valeur symbolique ou historique déjà établies peut être à la base de significations complémentaires à celles du récit [11]. Mais avant même la reconnaissance référentielle, c'est d'abord la mise en scène d'un espace spécifique et l'insertion de personnages en son sein qui peuvent faire de l'espace cinématographique un lieu. C'est cette particularité de l'espace au cinéma, toujours tendu entre l'enregistrement et la

reconnaissance référentielle d'une part, et la création d'un espace abstrait par la mise en scène d'autre part, qui fait tout l'intérêt d'une étude des lieux dans les films. Antoine Gaudin rappelait récemment cette singularité de l'espace cinématographique :

Il faut cependant noter que cette relation particulière à l'espace n'est pas non plus le résultat automatique de l'ontologie technique reproductrice du médium film [...]. Au contraire, cette relation n'est obtenue qu'au prix de la mise en place d'un dispositif artistique conscient et rigoureux qui aménage, par le style de la mise en scène, des structures de réception pour certaines puissances sensibles liées à l'existant matériel [12].

John Ford a beaucoup joué sur ces deux aspects de la représentation cinématographique de l'espace pour donner toute son importance aux lieux filmés, et, au premier chef, le lieu de *Monument Valley* présent dans sept de ses films [13]. Cette insistance à représenter autant de fois le même lieu est une exception dans le système hollywoodien classique qui privilégiait au contraire le tournage en studio. Mais surtout, la présence récurrente de *Monument Valley* dans ces films peut aller jusqu'à perturber la « bonne » lecture des récits, comme l'explique Martin Lefebvre :

La reprise d'un lieu si hautement identifiable que *Monument Valley* et reconnaissable de film en film, où, néanmoins, il représente des espaces diégétiques différents, crée une situation particulière qui risque fort de pousser le spectateur des films de Ford à arrêter son regard sur l'espace, et ce indépendamment de sa narrativisation au sein de chacun des films en question et l'absence de stratégies formelles d'autonomisation. [...] N'est-ce pas dès lors ce dernier [le récit] qui est asservi à l'espace, au paysage, et non le contraire [14] ?

Dès lors, la représentation de *Monument Valley* devient aussi importante dans ces films que les récits. Ou, bien plus, les récits mis en scène ne peuvent être pleinement appréhendés qu'en rapport avec le lieu qui les accueille. Pour saisir plus précisément ce mouvement dialectique au sein de l'œuvre de John Ford, nous allons nous focaliser sur le cinquième film que le cinéaste tourne à *Monument Valley*, *La Prisonnière du désert*. Pour Ford, ce film est important à plusieurs titres. Tout d'abord, c'est le premier western qu'il réalise depuis que sa société de production, « Argosy

Pictures », s'est effondrée. Il avait fondé cette société avec Merian C. Cooper en 1946 pour s'émanciper des *majors* et acquérir une certaine liberté économique. *La Prisonnière du désert* marque donc le retour de Ford au sein des studios à un statut d'employé. Par ailleurs les thèmes abordés dans le film confirment que c'est bien la fin d'un cycle pour Ford : pour la première fois de manière aussi claire, il présente les guerres indiennes comme des massacres motivés par des sentiments racistes. Le protagoniste est un personnage très ambivalent : il n'est plus le valeureux *cowboy* empli de bons sentiments, mais plutôt un vieux mercenaire qui alimente une haine féroce envers les Indiens.

Dans ce film, qui met en scène de nombreuses zones géographiques de *Monument Valley*, nous nous focaliserons sur deux buttes ou groupes de buttes précisément. Il s'agit de *Mitchell Butte*, au Nord de la vallée, et de *Totem Pole* et *Yei Bi Chei* au Sud.

3. Mise en scène des buttes

3.1. Mitchell Butte

Mitchell Butte apparaît à plusieurs reprises dans le film. Nous allons voir que ces apparitions ne sont pas choisies au hasard par le réalisateur, et qu'elles forment un récit qui se développe en parallèle du récit principal pris en charge par les personnages et les dialogues. À titre d'exemple, nous avons choisi trois passages dans lesquels apparaît la butte. Le film s'ouvre, littéralement (le noir de l'écran est rompu par l'ouverture d'une porte) par le personnage de Martha qui sort de sa ferme pour accueillir son beau-frère qui, dans la profondeur de l'espace, se dirige vers elle à cheval. Ethan se rapproche lentement de l'avant-plan, encadré figurativement par deux buttes, *Gray Whiskers* à gauche et *Mitchell Butte* à droite. Ce plan, qui est censé représenter le point de vue de Martha regardant Ethan, cadre précisément le cavalier au centre des deux buttes qui marquent la limite entre le champ et le hors-champ. La composition, très symétrique, fait d'Ethan un personnage archétypique du *western*, celui du cavalier solitaire se déplaçant dans une étendue sauvage. Les deux buttes, ici, marquent la limite entre la civilisation, représentée par la ferme des Edwards, et la nature d'où provient Ethan. Elles sont le marqueur d'une communauté qui tente de se fonder sur ces terres.

Plus loin dans le film, nous retrouvons *Mitchell Butte* lorsque Brad, qui accompagne Ethan à la poursuite des Comanches qui ont enlevé sa fiancée, se fait tuer par ces derniers. L'action est censée se situer à plusieurs centaines de kilomètres de la ferme des Edwards, mais c'est pourtant la même butte qui apparaît ici et qui semble devenir la tombe de Brad. Au moment où il s'élance à cheval pour aller mourir sur les lignes indiennes, le personnage passe devant *Mitchell Butte*, là même où Ethan avait rejoint Martha au début du film. On voit déjà se dessiner une filiation entre les générations de la communauté blanche du film, à travers cette butte qui apparaît à des moments significatifs. Mais la vraisemblance spatiale sera définitivement laissée de côté au profit d'une mise en scène symbolique du lieu, à la troisième occurrence de la butte.

Ethan et Martin, son neveu adoptif, reviennent dans la région sans avoir pu sauver Debbie. Ils vont annoncer la mort de Brad à sa famille. Lorsqu'ils arrivent à la ferme des Jorgensen, ils sont attendus par la mère de Brad qui se tient debout sur le seuil de la ferme, comme Martha attendait Ethan au début du film [15]. Là encore, un plan d'ensemble permet au cinéaste de cadrer tous les personnages de la situation sous le patronage de *Mitchell Butte*, qui occupe une place prépondérante dans le plan. Et là encore, la vraisemblance est volontairement mise à mal au profit d'une mise en scène qui reconstruit le lieu selon un système signifiant.

Cette butte n'apparaît que lorsque la communauté des Blancs est à l'écran. Il y a donc une association qui est produite figurativement entre certains personnages et certains éléments de *Monument Valley*. Les Blancs sont représentés sous le patronage de *Mitchell Butte*, les générations s'y succèdent les unes après les autres. On peut dire que *Mitchell Butte* est représentée comme le totem de la communauté blanche. L'association entre l'élément spatial et les personnages se fait selon un principe de filiation et d'accumulation. Visuellement, Martha et Brad meurent au même endroit, qui est aussi là où se situe la ferme des Jorgensen, le foyer où toute la communauté – excepté Ethan – se retrouve à la fin du film. Les générations se succèdent sur le même lieu, dans le but de fonder une communauté stable et, en reprenant le vocabulaire de de Certeau, mettre en place un « récit national » sur une terre qui pourtant est déjà le foyer d'une autre nation, celle des Comanches. On comprend bien que la mise en scène de *Mitchell Butte* ici est l'incarnation du projet de conquête territoriale de la

communauté blanche. Il s'agit de conquérir l'espace coûte que coûte, de remplacer les générations disparues par des nouvelles et ainsi de s'appropriier le lieu *via* des repères reconnaissables. C'est aussi pour cette raison que, tout au long du film, les personnages ne cessent de rejoindre des points dans le désert : on les voit se déplacer d'une butte à l'autre, d'une taverne à un cours d'eau, de revenir chez les Jorgensen puis de repartir. L'espace est ainsi maîtrisé, balisé, cartographié et conquis pour l'implantation future des nouveaux arrivants [16].





3.2. *Yei Bi Chei et Totem Pole*

Cependant, les Blancs ne sont pas les seuls à être présents sur ces terres. Avant eux les Comanches ont établi une partie de leur territoire sur le même lieu. Ce partage de l'espace est la cause du conflit entre les deux communautés. Elles se battent pour le contrôle du lieu.

Lorsque Ethan et ses compagnons se rendent sur la terre des Comanches, au cœur de leur village, un nouveau groupe de concrétions rocheuses est représenté, inédit jusque-là. Il s'agit de *Yei Bi Chei* et *Totem Pole*, une succession d'arêtes et de pitons rocheux qui se trouvent au Sud de la vallée. Cette apparition à l'écran d'une nouvelle zone spatiale est logique compte tenu du fait que c'est aussi la découverte, pour les personnages, comme pour le spectateur, du village des Comanches. Ces derniers sont donc associés à un élément spatial, comme les Blancs étaient associés à *Mitchell Butte*. Mais ce qui est beaucoup moins logique si on considère la vraisemblance des relations entre les personnages et l'espace, c'est la présence constante de ces concrétions alors même que les personnages ne cessent de se déplacer. En effet Ethan et Martin aperçoivent d'abord les éclaireurs du village, puis ils atteignent les « civils » avec les femmes et les enfants, enfin ils rejoignent le cœur du village et la tente centrale d'où sort le chef, Scar. Malgré la grande distance parcourue par les deux personnages, *Yei Bi Chei* et *Totem Pole* se retrouvent constamment derrière eux, comme s'ils étaient

poursuivis par les deux concrétions, cernés par le lieu comme ils sont cernés par les Indiens. Qu'ils soient filmés en plan large ou, au contraire, en plan rapproché lorsqu'ils font face au chef indien, les deux éléments verticaux sont constamment présents dans le champ, derrière eux. C'est donc une logique du faux-raccord qui préside à l'élaboration de la séquence. Le lieu référentiel est déconstruit au profit de la création d'un lieu abstrait exprimant les pratiques de l'espace de la communauté indienne.

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'on découvre une nouvelle pratique de l'espace et une nouvelle mise en scène du lieu associées à une autre communauté. Là où les Blancs étaient associés à *Mitchell Butte*, selon le principe de la fixation autour d'un point précis, les Comanches sont au contraire inscrits dans une pratique de l'espace où c'est le mouvement et le déplacement qui règnent : en même temps que les personnages, l'espace des Indiens se déplace également, encerclant les Blancs dans une zone fermée. Ce phénomène figuratif est l'incarnation du nom de la tribu Comanches, les *Nawyecky*, dont Ethan explique la signification à son neveu : « Ça veut dire tourner en rond ». Au « récit national » que veut fonder la communauté blanche sur une terre pensée comme vierge, le « récit délinquant » des Comanches oppose une pratique du lieu fondée sur le déplacement. On comprend bien l'intérêt ici de tels choix esthétiques pour le cinéaste. Le récit de la lutte entre les deux communautés est déjà inscrit dans les relations qu'ils entretiennent avec le lieu. Les Blancs perçoivent et habitent l'espace selon une logique de sédentarisation, tandis que les Comanches, nomades, pensent l'espace comme un lieu mouvant qui se déplace avec eux. L'inscription figurative des personnages dans l'espace correspond au conflit pour le lieu, en exprimant des projets politiques différents voire antagonistes.





Monument Valley, pour John Ford, est donc bien plus qu'un simple décor de tournage privilégié pour ses qualités esthétiques : il en fait véritablement un lieu, dans lequel les récits communautaires et les pratiques de l'espace se confrontent et communiquent. On retrouve, en somme, ce que disait Deleuze avec son propre vocabulaire, à propos de Ford :

L'originalité de Ford, c'est que seul l'englobant donne la mesure du mouvement, ou le rythme organique. Aussi est-il le creuset des minorités, c'est-à-dire ce qui les réunit, ce qui en révèle les correspondances même quand elles ont l'air de s'opposer, ce qui en montre déjà la fusion pour la naissance d'une nation [17].

La représentation de l'Histoire et de la nation américaine, qui est un des grands projets de Ford, passe donc avant tout par la mise en scène de *Monument Valley*. Le lieu constitue le matériau, ou le réceptacle de pratiques et de récits de l'espace qui entrent en conflit. L'esthétique du lieu que crée le cinéaste devient le moyen d'incarner ces dynamiques et ces pratiques antagonistes qui forment l'identité d'une nation.

Ces quelques exemples extraits du film de Ford nous permettent de comprendre les enjeux et les intérêts des recherches

sur le lieu pour les études cinématographiques. Appréhender l'espace au cinéma comme un ensemble de données diégétiques et figuratives problématiques, toujours engagées dans un rapport complexe entre le référent et sa représentation, nous permet de comprendre les spécificités de la représentation de l'espace au cinéma, mais aussi de trouver des passerelles entre des analyses filmiques et des préoccupations plus larges qui engagent l'Histoire, la politique ou l'anthropologie.

Notes et références

- [1] Anne Goliot-Lété, « Avant-propos », *Cahiers du CIRCAV*, n° 17, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11
- [2] Des recherches ont déjà été menées dans ce sens. Je renvoie à la tentative récente de Mathias Lavin, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2008.
- [3] Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience* [1977], trad. fr. Céline Pérez, Paris, Infolio, Archygraphie, 2006, p. 138.
- [4] *Ibidem* p. 180.
- [5] Platon, *Timée*, trad. fr. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 152.
- [6] Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, Incises, 1993, p. 58, souligné dans le texte.
- [7] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. L'art de faire*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1990, p. 173, souligné dans le texte. Dans notre démonstration, nous essayons plutôt de penser le lieu comme un *espace pratiqué*, en inversant la proposition. Mais nous gardons le reste des propositions de Certeau.
- [8] Par ailleurs, il est intéressant de constater l'insistance avec laquelle de Certeau utilise des exemples ou un vocabulaire cinématographiques pour exprimer sa pensée. Voir la référence à Charlie Chaplin, *ibidem*. p. 149, ou l'emploi des termes de « travelling » et de « panoramique », *ibid.* p. 174.
- [9] *Idem.*
- [10] *Id.*
- [11] On peut penser, exemplairement, à la présence massive du mont Rushmore dans *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), ou encore au Colisée dans *Roma* (Federico Fellini, 1972).
- [12] Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 32.

- [13] Il s'agit de *La chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939), *La poursuite infernale* (*My darling Clementine*, 1946), *Le massacre de Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), *La charge héroïque* (*She wore a yellow ribbon*, 1949), *La prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956), *Le sergent noir* (*Sergeant Rutledge*, 1960) et *Les Cheyennes* (*Cheyenne autumn*, 1964). Pour une synthèse des apparitions des buttes de *Monument Valley* dans ces films, voir Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, n° 6, Bordeaux, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1993.
- [14] Martin Lefebvre, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130 (avril 2002) Paris, Seuil, p. 156.
- [15] Pour plus de précisions sur les relations entre les deux personnages et les deux séquences voir Jean-Louis Leutrat, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, Paris, Adam Biro, 1990. Ou encore Luc Vancheri, *L'Amérique de John Ford. Autour de La Prisonnière du désert*, Liège, Céfal, Travaux et thèses, 2007.
- [16] C'est ce qu'explique le personnage de Ma Jorgensen lorsqu'elle commente la mort de son fils : « Plus tard, il fera bon vivre sur ce sol. Nos os doivent être enterrés ici pour préparer cet avènement. »
- [17] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, Critique, 1983, p. 203.



**Tous les numéros de la revue
sont en accès libre sur :**

<http://alepreuve.org/>