



HAL
open science

Approches comparatistes, intermédiales et interculturelles

Emmanuel Marigno, Yves Clavaron, Florence Godeau, Zoé Schweitzer, Christine Dualé, Anne Garrait-Bourrier, Florence Labaune-Demeule, Evelyne Lloze, Soraya Lani, Pierre Thiollière, et al.

► **To cite this version:**

Emmanuel Marigno (Dir.). Approches comparatistes, intermédiales et interculturelles. Dijon, Orbis Tertius. 2020. <hal-03951941>

HAL Id: hal-03951941

<https://hal.science/hal-03951941v1>

Submitted on 16 Dec 2025

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.

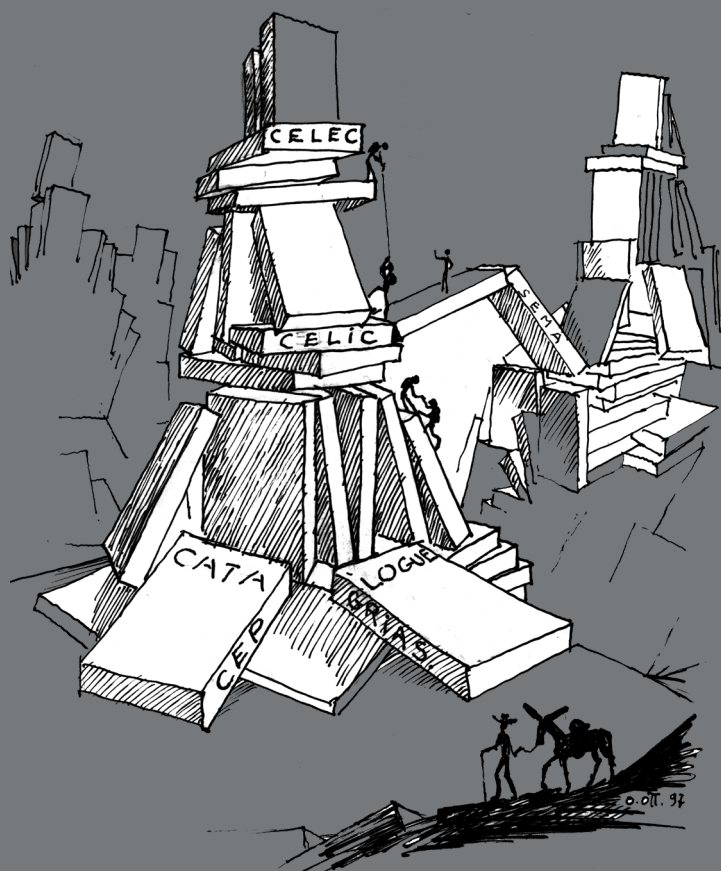


HAL Authorization

APPROCHES COMPARATISTES INTERMÉDIALES ET INTERCULTURELLES

VINGT-CINQ ANS DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE AU CELEC

ÉDITION
D'ÉVELYNE LLOZE ET EMMANUEL MARIGNO



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2021
© Les auteurs, 2021

Illustration de couverture : Oliver OTT, *Sans titre*, 1997

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-170-1

Édition originale : janvier 2021
ISBN : 978-2-36783-166-4
Collection Universitas. ISSN : 2265-0776

APPROCHES COMPARATISTES
INTERMÉDIALES ET
INTERCULTURELLES

Vingt-cinq ans de recherche interdisciplinaire au CELEC

*Ouvrage publié avec le soutien du CELEC,
Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées
de l'Université Jean Monnet Saint-Étienne*



APPROCHES COMPARATISTES
INTERMÉDIALES ET
INTERCULTURELLES

Vingt-cinq ans de recherche interdisciplinaire au CELEC

Évelyne Lloze
Emmanuel Marigno
(ÉD.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

INTRODUCTION

Le CELEC (Centre d'Études sur les Langues et les Littératures Étrangères et Comparées), Équipe d'Accueil 3069 (depuis 1998), sous tutelle de l'Université Jean Monnet, a été créée par Jacques Soubeyroux (PR, Espagnol) en 1995 sous le nom de CELIC dans un premier temps. S'étant considérablement développé dans les trois années qui suivirent (1995-1998), il devint donc CELEC et fut respectivement dirigé par Bernard Dieterle (PR, Littérature comparée), Philippe Meunier (PR, Espagnol), Agnès Morini (PR, Italien) et, du 1er septembre 2015 jusqu'au 31 décembre 2020, ce sont Emmanuel Marigno (PR, Espagnol) et son adjointe Évelyne Lloze (PR, Littératures française et francophone) qui en assurèrent la direction.

Pour élargir et renforcer son potentiel, le CELEC a engagé, dès début 2016, un processus de fusion avec le CIEREC – EA 3068 de l'UJM, afin de créer une nouvelle Équipe d'Accueil dès le quinquennal 2021-2025 : ECLLA (Études sur le Contemporain en Littératures, Langues et Arts)

Au fil de ce parcours, le CELEC a en permanence été reconnu comme une équipe au fort potentiel scientifique grâce, également, à son profil résolument transdisciplinaire composé d'enseignant.e.s-chercheur.e.s et de doctorant.e.s relevant de six sections CNU : Sociolinguistique, Littératures françaises, Littératures comparées, Littératures anglophones, Littératures germanophones et Littératures hispanophones, italo-phones et lusophones. En outre, la dimension transhistorique est venue renforcer cette richesse de champs disciplinaires, avec des approches scientifiques portant sur une période allant du Moyen-Âge au XXI^e siècle.

C'est donc dans un état d'esprit interdisciplinaire, que s'est élaborée et que s'est menée la recherche au CELEC, au travers notamment de collaborations scientifiques essentiellement transversales. Principe

majeur de fonctionnement, la transversalité a ainsi été assurée par l'interaction entre chercheurs et chercheuses de disciplines diverses, dans une démarche de définition concertée de problématiques et perspectives scientifiques communes.

En termes de collaborations, le CELEC a eu à cœur pendant toutes ces années de travailler en local, en régional, en national et, surtout, à l'international. C'est donc un solide et vaste réseau que le CELEC a mis en place au long de ces années, tissant des liens étroits avec des universités européennes, nord-américaines, sud-américaines, mais également d'Afrique de l'Ouest, du Machrek et du Maghreb.

Afin de diffuser les résultats de sa recherche, le CELEC s'est également investi dans la valorisation scientifique en construisant de solides réseaux avec le monde artistique, associatif, culturel et institutionnel. En effet, nombre de ses membres ont participé à des conférences, à des émissions de radio, à des interventions en lien avec le cinéma, à des festivals internationaux de cinéma et de littérature, à des activités culturelles en lien avec le Conservatoire et la Comédie de Saint-Étienne, à l'organisation de semaines culturelles en lien avec des Instituts culturels internationaux ou des structures associatives. La liste peut sembler longue, mais, en vérité, elle ne reflète qu'une infime partie de l'énorme travail que, pendant un quart de siècle, les collègues du CELEC, qu'ils/elles soient chercheurs, chercheuses, doctorant.e.s ou Biatss ont fourni pour le bien de la recherche scientifique en ALL.

D'abord CELIC, puis CELEC et enfin ECLLA, les enseignantes et les enseignants chercheur.e.s du CELEC n'ont ainsi pas cessé de prouver leur vitalité et leur capacité à s'adapter et à évoluer en regard d'un contexte de recherche national et international en perpétuelle mutation, et cela toujours dans un très fort esprit de convivialité et dans la recherche d'un travail le plus interdisciplinaire possible.

Afin de laisser une trace du CELIC et du CELEC (et avant de muer vers ECLLA), un certain nombre de membres de l'unité ont souhaité rédiger ce volume d'articles, articles tout à fait significatifs de ce qu'ont été, et de ce que continueront d'être, les activités de recherches du laboratoire.

Ainsi, le présent ouvrage regroupe seize travaux relevant d'approches comparatistes, intermédiaires et interculturelles à l'image de l'identité scientifique du centre pendant précisément ces vingt-cinq ans de

recherches interdisciplinaires. C'est donc cela qui, tout logiquement, donne son titre au volume.

Organisé en trois parties complémentaires, le livre s'ouvre sur des approches portant sur le texte littéraire -qu'il relève des aires francophones ou des langues étrangères- puis, dans un deuxième temps, glisse vers l'image – fixe (gravure et peinture), mobile (cinéma) ou incarnée (spectacle vivant) – avant, dans une troisième section, de replacer l'ensemble de la réflexion du côté de considérations « contextuelles » - de nature historique ou sociolinguistique -. Chaque partie offre ainsi un regard, tout d'abord théorique sur le champ concerné, puis des « applications » critiques illustrent, chacune à leur manière, le propos théorique initial en en proposant des inflexions et ramifications plus précises, sur telle ou telle œuvre.

C'est ainsi que la première partie, portant sur les approches textuelles donc, est théorisée par le propos d'Yves Clavaron qui aborde la question de la « littérature comparée et des études postcoloniales à l'âge global », alors que Florence Godeau, pour sa part, s'interroge sur les « nouvelles indéçises, [...] et le suspens du sens dans le récit bref (1850-1925) ». Quant aux réflexions sur le théâtre, elles sont traitées par Zoé Schweitzer qui évoque des problématiques telles qu'« historicité, formalisme et généricité » notamment dans « les réécritures dramatiques ».

Concernant les mises en pratique critiques, Christine Dualé et Anne Garrait-Bourrier travaillent sur l'aire textuelle anglophone par le biais de « la déterritorialisation du nom chez Langston Hughes et chez Scott Momaday », alors que Florence Labaune-Demeule sonde les « voix spectrales de l'esclavage ». Spécialiste des aires francophones, Évelyne Lloze analyse « l'emmêlée des histoires du peuple créole » dans *Texaco* de Chamoiseau. Soraya Lani Silva, depuis l'aire lusitaniste, s'interroge, elle, sur les « nouvelle(s) utopie(s) intergénérationnelles pour le genre romanesque de la ville-chaos », à travers une lecture « d'un roman de l'écrivain angolais Ondjaki ». La littérature hispanique du XX^e siècle est ensuite abordée par Pierre Thiollière, qui revisite l'« évolution du schème paternel chez Gil de Biedma », alors que le Siècle d'Or, par le biais de Philippe Meunier qui travaille sur « Pour une dramaturgie de la sottise. L'exemple de *La dama boba* de Lope de Vega », sert de cadre à son travail. Le Moyen-Âge enfin, est ici traité par Gilles Del Vecchio

qui se demande quels sont « les paradigmes de la relation dans *El Conde Lucanor* ».

Du texte, le volume passe à l'image, avec tout d'abord, des approches théoriques. Jacques Soubeyroux met ainsi en dialogue les différentes approches scientifiques qui, ces dernières décennies, ont tenté de percer l'œuvre de Goya, et ce, à travers l'étude de « la réception de l'œuvre de Goya ». Puis ce sont quelques « éléments pour une théorie sur la création intermédiaire contemporaine » que tente de mettre en place Emmanuel Marigno, afin de clarifier et de mettre en relation différents concepts que la communauté scientifique a produit ces dernières années dans le but de cerner les créations hybrides, post-modernes notamment.

D'autres approches critiques relatives à l'image abordent ensuite, avec l'étude d'Edgar Samper, le « double autoportrait au féminin : Frida Khalo (*Les deux Frida*, 1939) et Maria Izquierdo (*Songe et pressentiment*, 1947) », puis, dans l'analyse d'Anouk Chirol To les « frontières géographiques » et « génériques » chez « Guillermo Abril et Carlos Spottorno (2016) ».

Les problématiques contextuelles, abordées dans la troisième partie, intègrent l'aire germanophone et, en particulier, les questions en lien avec « le traité de l'Élysée et sa dimension internationale. Les relations franco-allemandes après 1963 », sujet traité par Ulrich Pfeil. Dans une approche davantage sociolinguistique, Céline Jeannot Piétroy, Marine Totozani, Sandra Tomc, Valeria Pérez et Marielle Rispaill terminent ce parcours sur une analyse collective portant sur les « lieux et non-lieux du terrain en sociolinguistique et en didactique des langues ».

Et comme une unité de recherche ce sont, également, des interactions humaines, la secrétaire du laboratoire depuis 1995, Nadine Lévêque-Lair, fait part au lecteur de quelques « moments d'ambiances » qui viendront refermer le livre sur ce qui fut, et cela compte, l'état d'esprit de la recherche au CELEC pendant un quart de siècle.

Que toutes et tous soient ici remerci.e.s de leur contribution.

Évelyne LLOZE
Emmanuel MARIGNO

PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE

Approches théoriques

LITTÉRATURE COMPARÉE ET ÉTUDES
POSTCOLONIALES À L'ÂGE GLOBAL

Yves CLAVARON

Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

La littérature comparée possède un lieu de naissance mythique, Weimar, où le 31 janvier 1827, Goethe (1988 : 205-206) confiait à Eckermann, après sa lecture d'un roman chinois traduit en allemand, son désir de s'intéresser aux littératures du monde entier : « Le mot de Littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de Littérature universelle [*Weltliteratur*], et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. » Sans doute sous la pression de l'exigence d'universalité française, le traducteur passe trop vite de l'adjectif « mondiale » à « universelle ». On assiste ainsi à l'émergence quasi simultanée de la discipline littérature comparée et de la notion de *Weltliteratur* au début du XIX^e siècle, la première se proposant d'étudier le corpus proposé par la seconde et ses circulations mondiales. La *Weltliteratur* annonce l'obsolescence des frontières, mais insiste sur le génie particulier des nations. Bien qu'elle renvoie à une communauté de peuples qui souhaitent aller plus loin dans la compréhension mutuelle et la tolérance à travers l'échange de la littérature, la conception de Goethe reste élitiste. La *Weltliteratur* s'organise de manière hiérarchique et s'envisage toujours à l'aune de la littérature européenne qui reste l'instrument de référence tout comme elle accorde la prééminence à l'héritage esthétique de l'Antiquité grecque, même si elle vise globalement à constituer un panthéon pour l'humanité.

Si Weimar est la cité fondatrice de la littérature comparée européenne, Istanbul serait la ville de l'avènement de la littérature globale selon Emily Apter (2006). Cette dernière insiste sur le rôle fondateur de la métropole turque dans les années 1930 qui a accueilli un grand nombre d'universitaires et d'artistes de langue allemande comme Leo Spitzer ou Erich Auerbach, mais aussi d'autres langues. Selon Emily Apter, Istanbul, par sa tradition de carrefour culturel entre Orient et Occident et la sédimentation de l'histoire coloniale qui la fonde, constitue un lieu idéal où la philologie associée à un humanisme transnational a donné naissance à la littérature comparée en tant que discipline globale. Par ailleurs, Auerbach fait signe à Goethe : en observant la standardisation culturelle de l'hémisphère occidental dont

il a observé les prémices dans l'Istanbul d'Atatürk, il écrit *Philologie der Weltliteratur* et assigne à la *Weltliteratur* la mission d'agrandir le monde qui est en train de se contracter (Auerbach 2005 : 25).

Après Weimar 1827 et Istanbul 1933, on pourrait symboliquement proposer le doublet Jérusalem/ New York¹, les villes d'Edward Said, intellectuel d'origine palestinienne en exil aux États-Unis, et 1978, année de la parution d'*Orientalism*, un des ouvrages fondateurs de la pensée postcoloniale. Parmi les « modèles » de Said, professeur de littérature comparée, figure un des exilés d'Istanbul, Auerbach, auquel il voue une grande admiration, notamment pour *Mimésis*. L'esprit d'ouverture qui a présidé à la *Weltliteratur* chez Goethe a, selon Said, dégénéré en universalisme eurocentré. Dans *Culture and Imperialism*, Edward Said montre les liens étroits entre le développement de la littérature comparée et l'émergence de la géographie impériale, ce qui le conduit à faire de la littérature comparée – « *affiliated with the empire* » – un pivot de ses analyses (Said 1994 : 59 ; Said 2000 : 96). La discipline que l'on a pu accuser de fétichiser la différence trouverait son origine dans une pratique politique, l'impérialisme, qui tend à l'éradiquer : comme le système impérialiste, elle assujettit la périphérie et satellise le monde non-européen : à la primauté du canon occidental répond celle du pouvoir européen sur le monde. C'est pourquoi Said souhaite donner au corpus traité par la littérature comparée une tournure plus nettement extra-européenne, qui se trouve à l'origine chez Goethe, même si ce dernier maintient la centralité du canon européen. Edward Said fait de la littérature comparée une question essentiellement politique, fondée sur le nomadisme et l'exil et nourrie par un humanisme transnational. Goethe, Auerbach et Said partagent une commune défiance envers les nationalismes d'autant que l'idéal kantien de l'humanisme laïc incarné par la philologie allemande s'est irrémédiablement corrompu dans le pire des nationalismes avec le nazisme.

À travers ce parcours de Goethe à Said en passant par Auerbach, il s'agit d'observer les rapports entre littérature comparée, globalisation et postcolonialisme. Dans un contexte français souvent peu enclin à la déterritorialisation des savoirs (Bayart 2010), il s'agira d'observer

1. Edward Said a, en réalité, très peu vécu à Jérusalem, sa ville de naissance, et a passé l'essentiel de sa jeunesse au Caire avant de s'installer aux États-Unis.

comment, à l'ère de la globalisation, les études postcoloniales, francophones entre autres, permettent de repenser la littérature comparée, discipline souvent inquiète, qui passe son temps à chercher ses objets et à questionner sa méthodologie. Les études postcoloniales peuvent se penser comme la suite logique de l'héritage international et polyglotte de la littérature comparée ou bien comme un véritable tournant, marquant une rupture notamment politique ou idéologique avec la discipline comparatiste.

ÉTUDES POSTCOLONIALES FRANCOPHONES

Le modèle interprétatif « postcolonial » s'est développé, notamment dans le domaine des analyses littéraires, dans un rapport à la fois étroit et critique à la méthode comparatiste. Au sein des études postcoloniales s'observe un double mouvement qui tend vers la démarche comparatiste : d'une part, l'ouverture de la théorie, par les anglophones, aux autres contextes postcoloniaux, d'autre part, un essor des travaux « postcoloniaux » chez les spécialistes de littérature francophone et comparée en France et ailleurs.

Si *L'Orientalisme* de Said apparaît comme le texte originel des études postcoloniales, l'ouvrage des Australiens Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes back*, possède lui aussi une valeur inaugurale en étant le premier à affirmer la place centrale de la littérature dans l'entreprise culturelle de l'Empire et à présenter la théorie postcoloniale comme une création des études littéraires. Un chapitre a été rajouté dans l'édition de 2002 « Repenser le postcolonial. Le postcolonialisme au vingt et unième siècle », où les auteurs proposent d'élargir le postcolonial à « toute la production culturelle qui traite d'une façon ou d'une autre de la réalité persistante du pouvoir colonial (y compris dans ses manifestations les plus récentes) » [« *All that cultural production which engages, in one way or another, with the enduring reality of colonial power (including its newer manifestations)* »] (Ashcroft 2002 : 195). Désormais, le cadre n'est plus simplement anglo-saxon et les expériences (post)coloniales française et hispanique sont explicitement mentionnées. Cette ouverture aux autres Empires doit s'accompagner d'une sortie du monolinguisme anglais dans le discours critique postcolonial ; Harish Trivedi regrette ainsi le fait que « le postcolonial n'ait d'oreilles que pour l'anglais »

[« *the postcolonial has ears only for English* »] (Trivedi 1999 : 272). Un des principes de la littérature comparée repose sur le plurilinguisme : « La littérature comparée doit rester le domaine des polyglottes ; le multilinguisme et la polyglossie doivent demeurer sa carte de visite » [« *Comparative literature should remain the home for polyglots ; multilingualism and polyglossia should remain its calling card* »] (Pratt 1995 : 62). Or, il faut en convenir, la théorie postcoloniale ne cultive guère la variété linguistique. Par ailleurs, le paradigme francophone ne se comprend pas en dehors du fait historique colonial européen, malgré une tendance française à minorer la place de la colonisation dans l'histoire nationale car elle remet en cause les fondements mêmes de la construction de l'identité française, à savoir les concepts de républicanisme et d'universalisme.

En Grande-Bretagne, francophonie et postcolonialisme se conjuguent sans difficulté grâce à deux spécialistes d'études françaises, Charles Forsdick et David Murphy, qui ont fondé la *Society for Francophone Postcolonial Studies*. Leur premier ouvrage, *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction* (2003), postule une intégration possible des études francophones aux études postcoloniales en tenant compte de leurs spécificités, à condition qu'on « décolonise » le terme « francophone » et que l'on montre la contribution des francophones aux théories postcoloniales. L'ouverture à une pensée postcoloniale d'expression française permet à la fois de sortir du monolinguisme des *postcolonial studies* originelles et d'instaurer une dimension comparative transimpériale (Forsdick/Murphy 2009). Dans leur sillage, de nombreux universitaires anglophones se proposent de travailler à l'intersection du champ de la théorie postcoloniale, issue des départements de littérature anglaise, et de celui des lettres francophones, venu des départements de *French Studies*, pour étudier l'enrichissement mutuel des deux domaines d'études à travers une série de reformulations croisées.

Parmi les premiers en France, à avoir favorisé le rapprochement entre études postcoloniales et francophonie, se trouve Jean-Marc Moura avec, entre autres, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. La perspective postcoloniale dessine un des espaces de la francophonie en associant histoire et littérature. Reprenant des aspects majeurs du discours postcolonial, les écrivains et théoriciens francophones comme Aimé Césaire, Édouard Glissant ou Abdelkébir

Khatibi se sont interrogés sur la capacité du colonisé à s'exprimer en tant que sujet et sur la nécessité de réévaluer des littératures trop longtemps perçues comme « périphériques ». Par ailleurs, en France, les chercheurs travaillant sur la francophonie d'implantation (donc hors d'Europe) développent de plus en plus des approches empruntées aux études postcoloniales. L'analyse du corpus littéraire passe par une approche pragmatique, marquée par un intérêt pour la situation d'énonciation (notamment la scénographie évoquée par Dominique Maingueneau), les faits linguistiques, l'ethos (l'image que le narrateur/auteur donne de soi dans son discours) et les données socio-historiques. Une attention particulière est portée à l'enracinement problématique des écrivains francophones qui se trouvent situés au carrefour de multiples univers symboliques, entre modernité et tradition, mais souvent aussi entre plusieurs langues, position créant un sentiment d'insécurité linguistique (Francard 1993). Ce faisant, les études littéraires retrouvent un sens politique que les Français avaient fini par abandonner, mais que les Africains, par exemple, revivifient dans leurs travaux.

Même si l'étude par zone géographique continue de dominer chez les spécialistes français d'études francophones (Canada, Antilles, Maghreb, Afrique subsaharienne, Océan Indien, Pacifique...), les littératures francophones s'abordent désormais dans une perspective transnationale et potentiellement comparatiste, confirmant ainsi les propos de Françoise Lionnet qui, dès 2003, avait évoqué « *the becoming transnational of French Studies* » (Lionnet 2003 : 784). Cette tendance est illustrée par le volume dirigé par Alec G. Hargreaves, Charles Forsdick et David Murphy dans *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde* (2010)², dont les articles jettent un pont entre l'approche postcoloniale et la « littérature-monde » revendiquée par certains écrivains d'expression française. Ce type de travaux rejoint les objectifs de la littérature comparée dans la mesure où, à l'intérieur d'une langue, ils explorent différents espaces socioculturels (Pageaux 1994 : 21-22 ; Chow 1995 : 114). Le comparatisme peut aussi se construire à partir d'une mise en relation des productions littéraires des différents empires européens.

2. La notion de « Littérature-monde » vient du « Manifeste pour une "littérature-monde" », signé par une quarantaine d'écrivains de langue française dans *Le Monde des Livres*, 16 mars 2007.

COMPARATISME TRANSCOLONIAL

Les études postcoloniales sont nées dans des départements de littérature anglaise et comparée aux États-Unis et en Australie, ce qui peut affirmer un lien de filiation entre les disciplines. Mais les études postcoloniales couvrent un spectre plus large que les études littéraires car elles font appel aux sciences humaines et sociales en général. Pour autant, il existe un certain nombre d'affinités méthodologiques entre études postcoloniales et littérature comparée dans la mesure où ces deux disciplines initient des démarches centrifuges qui conduisent à adopter le point de vue de l'autre, à reconsidérer les rapports entre centre et périphérie et à scruter les formes d'interactions culturelles. L'approche postcoloniale d'Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, qui vise à déconstruire l'épistémologie orientaliste mise en place à la fin du XVIII^e siècle, emprunte des éléments méthodologiques relevant de la littérature comparée : les études imagologiques tournées vers l'altérité culturelle (les stéréotypes sur l'Orient) et l'histoire de l'exotisme européen, accusé de réduire la diversité humaine tout en édulcorant l'impérialisme occidental. Selon Edward Saïd, la politique du savoir et la manière dont les savoirs sont transmis par les œuvres littéraires impliquent une forme de politique. La littérature comparée peut permettre de maintenir l'expérience d'un véritable décentrement, qui ne soit pas le simple travestissement d'un regard eurocentriste et universalisant. Pour fonder une authentique *Weltliteratur* (littérature mondiale), la littérature comparée doit, à l'instar du postcolonialisme, prendre en compte les littératures extra-européennes, d'un point de vue différent de celui du canon occidental. Faute de cet élargissement, Gayatri Spivak pronostique la mort prochaine de la discipline et évoque le « dernier souffle d'une discipline mourante » [« *the last gasp of a dying discipline* »] (Spivak 2003 : xii).

L'un des fondements de la littérature comparée est de prendre l'altérité pour objet d'étude et de scruter les échanges et les circulations entre les littératures, mais aussi entre les cultures, dans une perspective anthropologique qui correspond aussi au projet postcolonial. C'est ainsi que, sous l'influence des études postcoloniales, la littérature comparée s'est davantage tournée vers les phénomènes de contacts culturels, d'hybridité ou de créolisation. Le XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, organisé en septembre 2004 à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne par

le CELEC (Clavaron/Dieterle 2005), a permis d'aborder des notions centrales dans les études postcoloniales – notamment les concepts d'hybridité et de diaspora théorisés dans l'ouvrage pionnier de Robert Young (1995). L'hybridité tend de plus en plus à être assimilée à la diversité, à la multiterritorialité et au multiculturalisme au sens où elle permet une rencontre de cultures naguère séparées sur une base d'égalité. Pour Alfonso de Toro, l'hybridité revient à une reconstruction de l'altérité (« une potentialité de différence ») dans un espace transculturel (De Toro 2008 : 65). La notion de diaspora, largement utilisée pour théoriser les identités postcoloniales, est devenue une métaphore fluide associée à des tropes de mobilité, de déplacement, de frontières et de traversées, familiers de la littérature comparée (Keown 2009 : 1-15). En revanche, la généralisation et la recherche de l'hybride à tout prix peuvent conduire à une homogénéisation ou une réconciliation un peu trop irénique selon un mouvement antinomique à l'épistémologie comparatiste, dont l'objet est de promouvoir la différence et le particulier.

À une époque où la postcolonialité tend à se dissoudre dans une transculturalité mondialisée, on peut postuler une sorte de consubstantialité des démarches – comparatives – et des approches, interdisciplinaires et pluridisciplinaires, entre les études postcoloniales et le comparatisme, au point d'ailleurs qu'Emily Apter considère les études postcoloniales comme des héritières de la littérature comparée qui, de fait, pourraient la remplacer, tandis que les comparatistes ont tendance à les rejeter (« *othering* ») en tant qu'études culturelles qui ne s'intéressent pas suffisamment à la littérature (Apter 1995). Jean-Marc Moura envisage le rapprochement des deux disciplines dans des « études transcoloniales » (Moura s.d.) : les littératures postcoloniales d'expression française doivent être incluses dans l'ensemble des littératures europhones pour aboutir à une histoire comparée des littératures postcoloniales d'expression européenne, dans un projet résolument comparatiste. La perspective transcoloniale permet d'examiner les concurrences hégémoniques, les trajectoires transcontinentales des mouvements de résistance anti-coloniale et les pratiques de minoration mises en place par les différentes puissances coloniales (Joubert 2014).

À défaut d'établir une véritable histoire des Lettres mondiales, des travaux peuvent être effectués à l'échelle d'une construction régionale.

Ainsi une région du monde semble particulièrement adaptée à une approche transcoloniale et comparatiste, les Caraïbes, espace archipélique et plurilingue situé à l'intersection des principaux empires européens comme le montrent les études de Kathleen Gyssels et de J. Michael Dash. À la suite des travaux sur les *transatlantic studies* ou *oceanic studies*, Jean-Marc Moura privilégie une pensée géographique de la littérature et propose le concept d'histoire littéraire transatlantique à vocation pleinement comparatiste puisqu'il met en relation les échanges entre les cultures de l'Atlantique – africaines, européennes, américaines et amérindiennes, à travers les productions littéraires en langues européennes (Laborie/Moura/Parizet 2018). Il s'agit d'établir des modèles inédits de mouvements transculturels, translinguistiques, au-delà de la distinction entre littératures nationales, des catégories de « littérature de la migration » ou de « littérature-monde ». La rencontre des *postcolonial studies* et de la démarche comparatiste pourrait fonder cette « nouvelle » littérature comparée qu'appelle de ses vœux Gayatri Spivak dans *Death of a Discipline*, mue par une volonté obstinée et inlassable de défaire la tendance constante de l'hégémonie à s'approprier l'émergent.

VERS UN COMPARATISME GLOBAL

Le concept fondateur de *Weltliteratur*, consubstantiel à la démarche comparatiste, est à investir d'un nouveau sens. La perspective goethéenne a été reprise par René Wellek et Austin Warren dans *Theory of Literature* (1942) : il s'agit, d'un côté, de comparer des littératures écrites dans différentes langues, de l'autre de considérer la littérature dans sa totalité en tant que littérature générale ou universelle depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'aux littératures modernes (Wellek/Warren 1971 : 68). Aux sombres prophéties de Gayatri Spivak, David Damrosch (2006) répond que la renaissance de la littérature comparée passe par un retour à une de ses vocations originelles, qui est d'embrasser les productions culturelles à l'échelle planétaire. Cependant, allant à l'encontre de toute une tradition philologique et du fétichisme de la langue d'origine, David Damrosch (2003 : 289) prétend que la littérature mondiale « gagne à être traduite », le texte devenant dialogique après sa traduction. Pour Franco Moretti (2000), la littérature constitue désormais « un système planétaire », d'où la « lecture distante » qu'il préconise à

partir de macro-catégories de comparaison culturelle et qui permette de comprendre le développement et la structure du système entier, selon les théories d'Immanuel Wallerstein. De fait, il milite pour une littérature comparée qui fasse l'économie de l'étude détaillée des textes (*close reading*) et utilise sans scrupule des matériaux de seconde main afin de viser à la synthèse d'un système.

L'idéal romantique d'inclusion de Goethe, qui visait à unifier toutes les littératures en un tout, se trouve élargi et réactualisé dans un débat qui oppose deux logiques contradictoires : la nécessité pressante de préserver la singularité et la diversité des littératures nationales voire régionales et une tendance forte à l'uniformisation des cultures du monde par la globalisation. L'état de la littérature comparée américaine publié en 2006 sous la direction de Haun Saussy s'intitule précisément : *Comparative Literature in an Age of Globalization*. La littérature mondiale, selon Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, n'a cessé de déplacer son ou ses centres et de renouveler sa cartographie des périphéries (Pradeau/Samoyault 2005).

La littérature comparée se trouve prise dans une tension agnostique entre deux principes, synthétique et analytique, entre les catégories du « transnational » et du « national », voire du « local ». La méthodologie comparatiste doit surmonter une forme de binarisme pour s'appliquer à un corpus intitulé *World literature* ou Littérature-monde dans un contexte géopolitique, qui se caractérise par la disparition des souverainetés nationales et par la fluidité et la porosité des frontières. La globalisation évoque tout à la fois le rétrécissement de la planète, lié aux innovations technologiques, et l'effacement de l'État-nation, un monde où les flux l'emportent sur les territoires, où appartenances et solidarités collectives s'effacent dans le chatoiement des différences, où la culture et l'économie tendent à fusionner dans un processus de marchandisation généralisée. Par ailleurs, la mondialisation s'est accompagnée d'un phénomène de démocratisation qui conduit à effacer les frontières entre culture savante et culture populaire comme dans les études culturelles. Si la littérature comparée a pu tomber dans l'euphorie de l'ouverture transnationale et prendre le multiculturalisme comme idéal dans les années 1990 comme le montre le rapport de 1993 de l'ACLA (*American Comparative Literature Association*) dirigé par Charles Bernheimer, elle apparaît beaucoup plus inquiète dans les années 2000 face aux dangers de

la mondialisation dans le rapport établi par Haun Saussy en 2004. Quant au bilan 2014-2015, publié pour la première fois sous forme électronique et par un comité éditorial dirigé par un professeur qui n'est pas membre d'une université de la « Ivy League », une femme en l'occurrence, Ursula Heise (University of California Los Angeles), il propose cinq entrées : « *Paradigms* », « *Ideas of the Decade* », « *Facts & Figures* », « *Futures* » et « *Practices* », tout en offrant un appel ouvert à contribution et un processus d'évaluation par les pairs. De fait, le rapport donne une ampleur exponentielle à la littérature comparée qui apparaît comme un épicode de la mondialisation en embrassant de très nombreux champs du savoir tels que, par exemple, les études animales, les humanités environnementales, les humanités digitales, les études planétaires, les études lesbiennes, *queer* ou transsexuelles et autres études postcoloniales, au prix à la fois d'une atomisation de la discipline et d'un universalisme du savoir démesuré qui entraînent un vertige épistémologique.

Dans la perspective actuelle qui consiste à analyser les ressorts et les manifestations de la globalisation, la méthodologie comparatiste, sensible elle aussi à une géopolitique de la littérature, est sollicitée pour rendre compte des nouvelles formes littéraires « mondiales », en particulier dans ce qui relève de la tradition orale, une manière de retourner au « local » et de rétablir une singularité culturelle contre toute tentation universaliste. La méthodologie comparatiste rencontre certaines orientations des études postcoloniales qui subvertissent les normes dominantes pour privilégier le subalterne ou le migrant. Partha Chatterjee (1993) propose que l'on s'intéresse aux vertus du fragmentaire, de l'assujetti et du local, aux petites communautés qui construisent chacune séparément leur système politique, inassimilable au nationalisme et à la modernité occidentale. Avec les ethnoscares, Arjun Appadurai (1996, 2005) invite à repenser la stabilité des localités, les identités nationales et les frontières étatiques dans un contexte de migration massive à l'âge de la globalisation. L'ethnoscare renvoie à un imaginaire de la globalisation et aux paysages que se constituent des groupes mouvants en fonction de leurs propres origines et des évolutions qu'ils subissent. Ainsi, l'étude de la manière dont la conscience de la mondialisation informe la création littéraire peut constituer un objectif de la littérature comparée. Tandis que les études de la mondialisation s'appliquent à analyser les

tendances universalisantes à l'œuvre dans la société globale, la littérature comparée privilégie les différences et les spécificités culturelles. Ce faisant, cette dernière se heurte à une difficulté herméneutique qui tient à la nature de la globalisation : de la pluralité des cultures et de la multiplicité des objets, on est passé à la fusion et à l'unicité – « *an age of unipolarity* », dit Haun Saussy (2006 : 24). Mais les deux types d'étude conduisent à reconsidérer les rapports centre-périphérie en fonction de la constitution du monde en grand village global, d'une part, de la réhabilitation du subalterne, d'autre part. On peut ici concevoir la littérature comparée comme une approche transversale qui permette de relier les cultures de la décolonisation, de l'immigration et de la mondialisation et consiste à imaginer des solidarités nouvelles liées à une situation de co-présence transnationale.

CONCLUSION

De son berceau européen à Istanbul et, disons Jérusalem/ New York, la littérature comparée est devenue une discipline globale qui ne peut ignorer le fait colonial qui a profondément marqué la géopolitique mondiale. Pour autant, elle doit renoncer à ses ambitions totalisantes pour affronter un monde unipolaire, mais caractérisé par l'hétérogénéité et la disparité des cultures. Ainsi, à l'heure de la globalisation, la littérature comparée se perçoit à la fois comme métissée et inquiète, en perpétuelle renégociation théorique et oscillant entre deux polarités antagonistes : l'euphorie et la dysphorie, l'impératif catégorique de réhabiliter l'Autre, le minoritaire, le subalterne, et l'éternel soupçon de réduire l'altérité et de l'annexer. C'est une autre manière de reformuler l'instabilité native d'une discipline à l'identité parfois fantomatique, dotée d'un sentiment chronique de crise et d'une forme dynamique d'« indécidabilité³ » (Bessière 2005), dont la productivité tient précisément à cette situation d'angoisse et dont l'ambition peut être de servir de trait d'union entre les humanités. En ce sens, elle peut constituer un antidote à tout effet de disneyfication qui menacerait la littérature et le monde académique.

L'influence de la théorie postcoloniale a fait évoluer le champ de la littérature comparée française, centrée traditionnellement sur

3. Avec la notion d'« indécidabilité », Jean Bessière fait écho à Jacques Derrida qui qualifiait la littérature comparée de discipline « incertaine ».

les questions d'influence, de réception, d'histoire littéraire au risque de se voir taxer de positivisme. Le statut militant des études postcoloniales a aussi relégitimé les approches politiques de la littérature, notamment comparée, et invité à réinterroger l'engagement sartrien. L'introduction des études postcoloniales permet à la littérature comparée française d'intégrer une théorie qui, outre-Atlantique, est la *lingua franca* de la discipline, mais dans un sens métaréflexif puisque cet apport bouscule une méthodologie et lui permet de réfléchir sur elle-même et sur les différentes visions comparatistes. Néanmoins la littérature comparée française ne renonce pas à la centralité de la littérature, contrairement à son homologue étatsunienne si l'on en croit l'article « Comparative Literature at the Turn of the Century » du rapport Bernheimer, qui envisage la dilution de la littérature dans les approches culturalistes : « Le terme "littérature" peut ne plus correspondre exactement à notre objet d'étude » [« *The term "literature" may no longer adequately describe our object of study* »] (Bernheimer 1995 : 42). Le comparatisme français paraît désormais moins fermé au monde et aux larges perspectives naguère tracées par Étiemble, plus hospitalier à la théorie et aux études culturelles tout en assumant le politique dans le littéraire et en se plaçant au carrefour des sciences humaines.

BIBLIOGRAPHIE

- AMERICAN COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION, State of the discipline rapport (2014-2015), <<https://stateofthediscipline.acla.org>> [consulté le 19.07.2020].
- APPADURAI, Arjun (1996, 2005) : *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, « Public Worlds Series » ; *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduction Marc Abélès et Françoise Bouillot. Paris : Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot ».
- APTER, Emily (1995) : « Comparative Exile : Competing Margins in the History of Comparative Literature », in BERNHEIMER, Charles (ed.), *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press, p. 86-96.
- (2006) : « Global *translatio*. The Invention of Comparative Literature Istanbul 1933 » *Critical Inquiry* (Chicago), XXIX, 2, hiver 2003, p. 253-281 ; « *Translatio* globale : L'invention de la littérature comparée, Istanbul 1933 », traduction Marielle Macé, *Littérature*, 2006/4 n° 144, p. 25-55.
- ASHCROFT, Bill/ GRIFFITHS, Gareth/ TIFFIN, Helen (2002) : *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* [1989]. London : Routledge, 2002.
- AUERBACH, Erich (2005) : « Philologie de la littérature mondiale », traduction D. Meur, in PRADEAU, Christophe/ SAMOYAU, Tiphaine (eds.), *Où est la littérature mondiale ?* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « Écrits et savoirs », p. 25-37.
- BAYART, Jean-François (2010) : *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris: Karthala, « Disputatio », 2010.
- BERNHEIMER, Charles (ed.) (1995) : *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press.
- BESSIÈRE, Jean (2005) : « Comparative Literature and Common Knowledge: About the Ideologies of the Absolute Power of Literature », in KYRINSKI, Wladimir (dir.), *Jean Bessière: Literature and Comparative Literature Revisited, Canadian Review of Comparative Literature/ Revue canadienne de Littérature comparée*, 32/1, p. 37-64.
- CHATTERJEE, Partha (1993) : *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton : Princeton University Press.

- CLAVARON, Yves/ DIETERLE, Bernard (eds.) (2005) : *Métissages littéraires*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- CHOW, Rey (1995) : « In the Name of Comparative Literature », in BERNHEIMER, Charles (ed.), *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press, p. 107-116.
- DAMROSCH, David (2003) : *What is World Literature*. Princeton : Princeton University Press.
- (2006) : « Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies », *Comparative Critical Studies* 3:1/2, p. 99–112.
- FORSDICK, Charles/ MURPHY, David (eds.) (2003) : *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*. London : Arnold.
- (2009) : *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*. Liverpool : Liverpool University Press.
- HARGEAVES, Alec G./ FORSDICK, Charles/ MURPHY, David (eds.) (2010) : *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde*. Liverpool : Liverpool University Press.
- FRANCARD, Michel et alii (eds.) (1993) : *L'Insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*. Louvain : Peeters.
- GOETHE, Johann Wolfgang (von) (1988) : *Conversations de Goethe avec Eckermann*, traduction Jean Chuzeville. Paris : Gallimard.
- JOUBERT, Claire (dir.) (2014) : *Le Postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- KEOWN, Michelle/ MURPHY, David/ PROCTER, James (eds.) (2009) : *Comparing Postcolonial Diasporas*. London : Palgrave, Macmillan.
- LABORIE, Jean-Claude/ MOURA, Jean-Marc/ PARIZET, Sylvie (eds.) (2018) : *Vers une histoire littéraire transatlantique*. Paris : Classiques Garnier.
- LIONNET, Françoise (2003) : « Introduction », *Modern Language Notes* 118.4, p. 783-786.
- MORETTI, Franco (2000) : « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, 1, jan-feb, p. 54-68.
- MOURA, Jean-Marc (s.d.) : « Postcolonialisme et comparatisme », <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>> [consulté le 10.09.2019].
- (2019) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999, 2007]. Paris : PUF.

- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin.
- PRADEAU, Christophe/ SAMOYAULT, Tiphaine (eds.) (2005) : *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Écrits et savoirs ».
- PRATT, Mary Louise (1995) : « Comparative Literature and Global Citizenship », in BERNHEIMER, Charles (ed.), *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press, p. 58-65.
- SAID, Edward (1994) : *Culture and Imperialism* [1993]. London : Vintage ; SAID, Edward (2000) : *Culture et Impérialisme*, traduction Paul Chemla. Paris : Fayard/Le Monde diplomatique.
- SAUSSY, Haun (ed.) (2006) : *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003) : *Death of a Discipline*. New York : Columbia University Press.
- TORO, Alfonso (de) (2008) : « Au-delà de la francophonie : Représentations de la pensée hybride au Maghreb (Abdelkebir Khatibi – Assia Djebar) », *Neohelicon*, XXXV/2, p. 63-86.
- TRIVEDI, Harish (1999) : « The Postcolonial or the transcolonial ? Location and language », *Interventions* 1.2, p. 269-272.
- WELLEK, René/ WARREN, Austin (1971) : *La Théorie littéraire* [1942], traduction Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno. Paris : Seuil, « Poétique ».
- YOUNG, Robert (1995) : *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Race and Culture*. London & New York : Routledge.

*NOUVELLES INDÉCISES. QUELQUES RÉFLEXIONS
SUR LE SUSPENS DU SENS DANS LE RÉCIT BREF
(1850-1925)*

Florence GODEAU

Université de Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3

« *Multum in parvo* » : l'infini dans le fini, la multiplicité sertie dans un petit format. C'est à cette image du microcosme comme reflet du macrocosme que correspondent quelques récits brefs particulièrement novateurs, publiés entre 1850 et 1925, en Europe et sur le continent américain, dont font partie, dans l'ordre chronologique de leur publication, « Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street » (1853), d'Herman Melville, « La Peur » (1882), de Guy de Maupassant, « Ogni » (1888), d'Anton Tchekhov, « The Figure in the Carpet » (1896), d'Henry James, « Heart of Darkness » (1899), de Joseph Conrad, « *The Dead* » (1914¹), de James Joyce, « Das Schweigen der Sirenen » (1917) de Franz Kafka, *Anaconda* (1921), d'Horacio Quiroga, et « A Terceira Margem do Rio » (1925), de João Guimarães Rosa². En reprenant la formule de Régis Durand à propos de « Bartleby », on pourrait dire de ces petits chefs d'œuvre qu'ils sont des « Mona Lisa de la littérature » (Durand 1978 : 96) : à la fois captivants et déroutants, ils ne concèdent aucune réponse définitive aux interrogations qu'ils suggèrent. Tant il est vrai que poser correctement une question importe davantage qu'y répondre - comme le disait Tchekhov à son ami Souvorine, lequel lui reprochait de ne pas prendre clairement parti, dans son œuvre³.

1. Le texte fut d'abord publié dans la revue *The Irish Homestead* en 1904, cependant nous donnons la date de publication de la version révisée et définitive, publiée en 1914, qui vient clore le recueil *Dubliners*.

2. Les éditions choisies figurent dans la « bibliographie primaire », à la fin du présent article. Précisons toutefois que ce corpus ne prétend nullement à l'exhaustivité, d'autant que nous l'avons limité à des textes qui, à l'exception de celui de Tchekhov, nous étaient accessibles dans leur version originale. D'autres textes pourraient être convoqués dans le cadre d'une étude qui serait elle aussi plus large, notamment « Engrenage » et « La vie d'un idiot » de l'auteur japonais Akutagawa Ryūnosuke, récits brefs travaillés eux aussi par une indécision fondamentale qui met en danger le sujet de l'écriture et plonge le lecteur dans une perplexité aux résonances multiples. Nous renvoyons, pour cet auteur, à la très belle thèse de Marie-Noëlle Beauvieux, *Littéraire, trop littéraire*, Paris, Hermann, 2019.

3. L'extrait de la lettre à Souvorine, datée du 27 octobre 1888, est traduit par W. Troubetzkoy dans son introduction au recueil *La Fiancée*, Paris, GF, p. 13.

Notre approche du récit bref par le biais de l'indécision (comme thématique, comme constante formelle et comme méthode d'investigation) trouve son origine dans deux de ces textes, considérés comme précurseurs du courant moderniste⁴ : « Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street », d'Hermann Melville, initialement publié en 1853, à New-York, et « Heart of Darkness », de Joseph Conrad, qui parut pour la première fois dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* en 1899. L'inscrutable et laconique employé meurt d'inanition au terme d'un récit naufragé, échoué sur un double écueil (« Ah, Bartleby ! Ah, humanity ! »). À travers l'idée centrale d'*inconclusive experience* qu'il met en œuvre, « Cœur des ténèbres » interroge par le truchement d'un marin (anglais) qualifié de peu « typique » l'idée même d'autorité narrative, que mettait également à mal le *pale scrivener* melvillien – symbole, ou plutôt signe spectral d'une résistance passive à la « loi » libérale. Les textes choisis pour cette brève étude s'inscrivent dans cette même perspective : tous, en effet, mettent en œuvre une pensée suspensive, indécise, par le truchement d'une écriture énigmatique et polysémique.

En tout premier lieu, on s'efforcera de montrer que l'analyse de la modalité indécise caractéristique de notre corpus permet un *dépassement de la perspective historiciste* opposant la nouvelle dite « classique » à la nouvelle dite « moderne ».

La lecture transversale de notre corpus permet d'y mettre en évidence des marqueurs d'indécision, lisibles aussi bien au niveau micro-structurel (lexique et isotopies, usage de figures de style spécifiques, etc.) qu'au niveau macro-structurel (construction du récit et des personnages, modalités énonciatives, tonalités et modalisations, systèmes analogiques et symboliques, etc.) Cette *poétique de l'indécision*, a pour visée non seulement la représentation d'un monde traversé par l'incertitude et le doute, mais aussi l'élaboration d'une véritable *herméneutique de l'indécision*, engageant le lecteur dans un processus d'*exégèse aporétique ou inachevable* – comme nous le montrerons pour finir.

4. Qui excède les frontières du *Modernism* né dans les Îles Britanniques ; cf. *The Cambridge Companion to European Modernism*, dir. Pericles Lewis, Cambridge University Press, 2011.

CHOIX DU NON CHOIX (ENTRE CLASSICISME ET MODERNITÉ)

En dépit ou en raison de sa parenté ancienne avec le scepticisme philosophique, l'indécision a mauvaise presse dans l'opinion commune. Dans les dictionnaires, elle est considérée de manière négative : le fait de ne pouvoir ou de ne pas vouloir choisir est confondu avec l'aboulie (qui est absence de volonté, alors que le fait de ne pas choisir est le produit d'une intention – de rétention). Bref : l'indécision passe le plus souvent pour un manque, voire pour un signe de faiblesse, comme le montrent le lexique et la modalité négative qui la définissent. Par surcroît, l'indécision, entendue comme hésitation devant un choix présumé nécessaire, implique en règle générale non seulement une résistance au jugement (puisque choisir, c'est emprunter le chemin que l'on juge le meilleur, prendre le parti de ce que l'on croit « vrai », etc.), mais aussi une réticence à l'action. *Ipsa facto* considéré comme antihéroïque, mais aussi comme non productif, en regard de la valorisation libérale de l'*avoir* et du *faire*, l'indécis se complairait, en quelque sorte, dans le marais de sa propre déficience.

À rebours de cette *doxa* moralisante, les œuvres de notre corpus mettent en évidence la nécessité intellectuelle de l'indécision, et explorent, par leur forme même, ces replis du jugement. En vertu de la belle formule de Solène Thomas sur Verlaine, eux aussi *travaillent à l'indécis*⁵.

Ces œuvres brèves où se défont les certitudes nous invitent aussi à envisager différemment la trop familière opposition entre « classicisme » et « modernité ». Un tel changement de paradigme, bien qu'il ait pour avantage de se déprendre de toute axiologie, n'a pas pour intention d'invalider les analyses antérieures, à commencer par celles de Florence Goyet, qui étudie le passage de la nouvelle dite « classique » à la nouvelle dite « moderne », au tournant des XIX^e et XX^e siècles (Goyet 1993). Force est de constater, cependant, que la plupart des textes érigés au rang de chef d'œuvre par l'histoire littéraire excèdent les catégories du « classique » ou du « moderne », pour la simple raison que ce qui est perçu comme novateur, dans tel ou tel contexte historique et culturel, est susceptible d'être transféré plus ou moins rapidement dans la catégorie des « classiques » – comme l'Olympia de

5. Solène Thomas, *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine*, thèse de doctorat dirigée par J. Thélot, Lyon 3, 2018.

Manet au sujet de laquelle, dans *Le côté de Guermantes II*, la duchesse de Guermantes, quelques années après que le tableau a fait scandale, constate que désormais « Ç'a l'air d'une chose d'Ingres⁶ ».

La lecture comparée de notre corpus conduit néanmoins à penser que la partition traditionnelle entre « classiques » et « modernes » occulte une opposition plus féconde, d'ordre philosophique et herméneutique, entre *rationalisme* (généralement pragmatique et optimiste) et *indécision sceptique*. L'une de ces manières de voir et de penser le monde est traversée par ce que l'on nomme la « foi » : foi en l'homme, en un dieu, en la stabilité du monde tel qu'il est ; foi dans les pouvoirs du langage, dans la puissance des génies et des mages. Paradoxalement ou non, cette confiance est volontiers véhiculée par le biais d'une figuration claire, rationnelle, si ce n'est optimiste, des objets et des pensées. La caractéristique première des œuvres relevant de cette catégorie est donc la *transparence*, entendue comme clarté d'intention et homogénéité formelle. Le plaisir donné au lecteur est relié, dans cette même perspective, à un processus de reconnaissance du familier, de formes canoniques, bref, d'une grammaire inscrite dans une filiation esthétique et partagée par une communauté culturelle, facilitant, *de facto*, l'accès à une situation finale intelligible et stable.

Une autre manière de voir et de penser le monde est, au contraire, traversée par la conscience aiguë de la vanité des savoirs, par l'observation récurrente de l'opacité des mots et des choses, et par la nécessité de *se faire sa langue* – encore une expression proustienne. C'est la « manière » sceptique, douteuse, volontiers ironique et iconoclaste, qui ne craint pas de briser les lignes droites ni d'orner de moustaches des images pourtant « consacrées ». Qui pis est, ce mode de pensée traverse des œuvres dont la caractéristique première est l'*opacité* : elles procèdent d'une vision du monde dont ne peuvent rendre compte les formes déjà connues. Elles doivent par conséquent, selon la belle formule proustienne, s'écrire « dans une sorte de langue étrangère⁷ ». En l'absence de dictionnaire donnant accès à ce langage inédit, elles imposent à qui les découvre un travail de déchiffrement. Elles

6. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de Jean-Yves Tadié, vol. II, 1986, p. 812.

7. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, p. 297-298.

présupposent aussi une forme d'indulgence, de disponibilité sensible, de fatalisme intellectuel, qui permettent à leurs lecteurs d'accepter, sans y lire un simple « échec », leur ultime indécision.

La vision du monde que proposent ces œuvres *douteuses*, à travers des formes déroutantes, floues, confuses, etc., participe donc d'un scepticisme fondamental en regard des valeurs dominantes et des systèmes normatifs. Tout ce qui relève de la croyance, de la foi, de savoirs présumés stables, est susceptible d'y être délié et dénié. Bien évidemment, certains moments de l'histoire culturelle s'avèrent particulièrement propices à ces interrogations : s'y confrontent les forces corrosives du doute et la résistance des croyances antérieures, comme durant la période dite du Baroque historique (Tapié 2000), ou au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Les textes de notre corpus reflètent ces conflits épistémologiques, esthétiques, éthiques, opposant des représentations du monde devenues incompatibles.

POÉTIQUE DE L'INDÉCISION

La traduction formelle de l'indécision est lisible dans la caractérisation des personnages, dans le floutage des coordonnées spatiales et/ou temporelles de l'histoire racontée, dans les aléas de l'intrigue et du processus narratif, dans l'usage récurrent des formes de la négation et de la modalité interrogative.

Alors que les personnages-types avaient la faveur des nouvelles dites classiques, l'indétermination, dans notre corpus, est la règle. Bartleby est un scribe, mais qui ne ressemble à aucun autre scribe ; Marlow est un marin, mais peu « typique » (Conrad). À ces bizarreries fonctionnelles et à ces caractérisations par la négative, s'ajoute l'expression d'une conscience aiguë de la précarité de toute connaissance : Bartleby (qualifié d'*unaccountable* par son employeur : Melville 2003 : 104), Kurtz, et même, quoique sur un plan différent, Kissotchka ou Gretta, demeurent opaques à ceux qui les observent aussi bien qu'à ceux qui prétendent les connaître.

L'élosion des coordonnées spatiales et temporelles est également la règle. Dans « La Peur », le narrateur second évoque deux espaces caractérisés par leur indétermination et par le fait que l'on peut aisément s'y perdre : la forêt et le désert. Dans « Heart of Darkness », la plupart des toponymes sont effacés, donnant au récit valeur de

parabole. Dans « Les feux », le récit-cadre est situé au milieu de nulle part, et le récit enchâssé d'Ananiev, à « N... », ville littorale coincée entre mer et steppe. Quant au texte de Joyce, *a priori* fortement ancré dans l'espace dublois qui donne son unité et son titre au recueil, il se clôt sur une page blanche, tombée du ciel comme la neige qui efface les contours du paysage et réunit « les vivants et les morts ». Là encore, ce ne sont plus les impératifs techniques d'une nécessaire concision qui motivent l'absence de contextualisation spatio-temporelle précise. Le floutage de ces données, tout comme l'éviction des personnages-types, participe d'une mise en question des principes mêmes du réalisme tel que le concevait le XIX^e siècle. Le récit bref n'est plus le lieu où se manifesterait, de manière à la fois superlative et fulgurante, un savoir sur le monde et sur l'homme : c'est un espace expérimental où se fait jour une perception empreinte de scepticisme et de relativisme, à contre-courant de la foi dans le Progrès et la Civilisation, mais aussi de la visée historique, sociale et scientifique de la littérature qui dominait le XIX^e siècle positiviste. Chez Quiroga, la fable se fait parabole (et contre-allégorie), non seulement en effaçant les données spatio-temporelles, mais aussi en confrontant des entités abstraites et immémoriales — signalées par une majuscule dans la version originale comme dans la traduction : *Casa, Hombre, Familia, Devastación, Pueblo*. Les catégories morales — trop humaines — sont brouillées, bousculées, afin de conduire le lecteur à quelques interrogations inédites. Y a-t-il quelque légitimité que ce soit à éliminer une espèce vivante, y compris la plus redoutée par l'homme, celles des serpents, en qui la culture occidentale, celle des colonisateurs, latins et blancs, de l'Amérique noire et indienne, voit l'incarnation du mal et de la mort ? Peut-on juger et détruire ceux dont on ignore les lois et le langage ?

L'indécision affecte également l'intrigue et le processus narratif. Le « secret », la « chose », le « truc » de Vereker (*secret, thing, trick*) trouve le texte jamesien d'autant de vides ou de blancs — que le Je-narrateur cherche vainement à combler. Le récit de Marlow est émaillé, comme le fleuve, de *snags*, sur lesquels achoppent vapeur et lecteur : prolepses et analepses cousues les unes aux autres, ellipses et autres esquives, morceaux de récits rapiécés, personnages furtifs, qui apparaissent puis disparaissent. Rien ici ne rappelle un récit d'aventures classique, menant son protagoniste de découverte en découverte

jusqu'à l'apothéose finale... Le récit de Marlow, à rebours de ces parcours stylés, n'a de cesse que d'accentuer son obscurité. La rencontre tant attendue, entre Marlow et Kurtz, n'est jamais véritablement racontée ; le récit et le fleuve suivent un cours sinueux, labyrinthique même, dans un climat d'incertitude que souligne encore l'étrange élasticité du temps, au cœur des ténèbres – comme s'il bégayait ou se figeait en une sorte d'éternité fiévreuse.

Chez Joyce, les questions posées par le récit demeurent irrésolues : un changement radical de la vision du monde de Gabriel est-il vraiment possible ? Entreprendra-t-il, finalement, ce voyage sentimental vers l'Ouest, que désirait Gretta, et auquel il se refusait ?... Son nationalisme s'est-il réveillé ? Ou seulement sa curiosité pour (le passé de) son épouse ? Même si dans certains de nos récits demeure un semblant d'intrigue (le récit enchâssé d'Ananiev, chez Tchekhov, la soirée chez les Misses Morkan, qui s'achève à l'aube par le retour de Gretta et Gabriel à leur hôtel, chez Joyce, ou encore la bataille finale et tragique des Serpents massacrés contre la falaise dans le texte de Quiroga), le lecteur sait bien que la lecture ne s'achèvera pas avec le point final. Le fil narratif, ténu, ne peut contenir (ni retenir) les potentialités du récit.

Aposiopèses, succession de phrases interrogatives sans résolution finale, abondance des modalisations, lexique exprimant l'incertitude, élision des coordonnées du récit et autres *realia* : l'exhibition stylistique du processus de l'indécision déplace le mouvement interprétatif.

L'histoire racontée résistant à l'interprétation, n'est-ce pas l'indécision même que ces textes donnent à penser ?

HERMÉNEUTIQUE DE L'INDÉCISION

Les auteurs de notre corpus explorent les processus de réflexion suscités par la crise que traversent leurs protagonistes. Cette herméneutique de l'indécision, lisible dans la diégèse, est relayée par une narration constamment ambivalente, sans pourtant que l'ironie ou le mélange des tonalités aient ici pour fonction de clarifier l'interprétation en valorisant un parti au détriment d'un autre.

Nos récits, tout d'abord, mettent volontiers en scène des personnages ordinairement dépouillés de toute autorité rhétorique, qu'il s'agisse de l'ingénieur Ananiev, chez Tchekhov, de l'enfant, chez G.

Rosa, ou du peuple des Ophidiens, chez Quiroga. Lorsque les voix narratives émanent de personnages dotés d'une expérience ou d'une connaissance en matière de discours, il ne s'agit pas pour autant de figures de créateurs ou d'artistes : le *lawyer* melvillien ne pratique dans son métier que des textes arides ; Marlow est un marin qui, certes, relate l'un des « épisodes indécis » de son existence (« inconclusive experiences » ; Conrad 1996 : 38), mais, ce faisant, ne cesse de questionner sa capacité à le faire ; quant au narrateur homodiégétique et anonyme de « The Figure in the Carpet », ce critique littéraire débutant se tient du côté de la réception, non de la création. Les voix narratives paraissent soit hésitantes ou perplexes (Maupassant, James, Conrad, Tchekhov, Rosa), soit instables ou peu fiables (Melville). L'illusion référentielle et la représentation ne cessent d'être interrogées, creusant un abîme entre signifiant et signifié.

Nos textes évoquent tous une situation de crise, ce qui en soi n'étonnera guère le lecteur de récits brefs. Cependant cette crise ne se joue pas dans les événements racontés, mais au sein même des protagonistes. Chez Conrad, la remontée du fleuve est un double voyage, intime et *ex-time*, qui dérobe au voyageur toute procédure d'explication. Comme le dit Wladimir Troubetzkoy à propos du « Violon de Rothschild », qu'il qualifie de « nouvelle déceptive » à « résolution zéro », l'intrigue des « Feux » cède, elle aussi, face « à l'action interne, à l'épiphanisation de l'être profond » (Troubetzkoy 1991 : 127, 128, 117). Chez Conrad et Tchekhov, mais aussi chez Melville, Joyce, ou Guimarães Rosa, le terme du récit implique, plus encore qu'une conversion ou un renversement axiologique (qui pourrait n'être que la promotion d'un autre système de valeurs), une opération beaucoup plus radicale : un évidement. Une *tabula rasa*, une page blanche. Le presque-silence de Bartleby impose au *lawyer* un dilemme insoluble, entre ses prérogatives supposées et son désir de se montrer *humain* (et non pas seulement *charitable*) : la question tout entière de la disparité sociale s'impose à l'avoué *unmanned*, sans qu'il parvienne à se défaire de ses préjugés ni à manifester envers Bartleby un amour désintéressé, évidé de toute autre attente. Mais l'échec de ce processus, souligné par l'image désolante d'un corps sans vie, gisant au pied d'un mur comme un papier froissé, a le récit pour conséquence. Le blanc, le vide, l'incompréhensible, ont eu raison de la fonction sociale ; l'homme de loi est passé hors-la-loi : il écrit, sans

plus rien copier. Chez Joyce, la séquence finale, à l'hôtel, impose à Gabriel une conversion de son désir immédiat, violent, pour Gretta, en réflexion sur les paroles que celle-ci vient de prononcer : réduit au silence par les larmes de sa femme, par le sommeil où elle finit par sombrer, et par son propre désarroi, Gabriel s'abîme dans la contemplation du paysage enneigé, page blanche ouvrant un autre espace plus vaste, plus lointain. Sa méditation s'oriente non plus vers un ailleurs désiré (comme dans « Arabie » par exemple), mais le ramène vers le passé : elle est une forme du deuil, comme le sommeil de Gretta, et comme le recueil lui-même, qui prend congé de l'Irlande et consacre la rupture entre Joyce et sa contrée d'origine.

À la fin du récit poétique de Guimarães, le père disparaît pour toujours après que son fils, devenu vieux lui aussi, s'est enfui au moment même où il est venu vers lui, acceptant que le relais soit pris, que son fils prenne sa place dans la barque. La conscience d'une fin prochaine vient briser, au présent, le récit rétrospectif :

Sou homem, depois desse falimento ? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos ramos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras : e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — rio. (Rosa 1994 : 413)

Suis-je un homme, après cette défaillance ? Je suis celui qui ne fut pas, celui qui se taira désormais. Je sais que maintenant c'est trop tard, et je crains que ma vie ne s'abrège, dans les déserts du monde. Mais alors, au moins, qu'à l'article de la mort, on me prenne et on me dépose aussi dans une petite barque de rien du tout, dans cette eau, aux longues rives, qui ne s'arrête pas : et, moi, fleuve en aval, fleuve en dérive, fleuve en dedans – le fleuve. (Rosa 2016 : 41)

In fine (« e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio »), plus aucun verbe n'est utilisé ; le récit s'amuit – dans le fleuve – la pensée – le souvenir.

Le texte de Quiroga, quant à lui, laisse entrevoir une suite, en l'occurrence une autre nouvelle qui ne figure pas dans le recueil éponyme, et raconte le retour d'Anaconda... Cette fin ouverte renvoie à la fois aux *topoi* formels du conte populaire qui se clôt parfois,

en Amérique latine, sur une formule alléchante (« mais ceci est une autre histoire »), et aux stylèmes propres à Quiroga, dont les récits s'achèvent le plus souvent de manière énigmatique, laissant dans l'expectative personnage(s) et lecteur(s).

La « nouvelle indécise » est donc invitation à la méditation, espace restreint mais efficient où le lecteur, à l'instar des personnages fictionnels, affronte, à contre-courant de l'illusoire puissance de la raison et du *logos*, l'épreuve d'un silence *inscrutable* : celui de Bartleby, face à l'avoué ; celui de Vereker, et de l'image qu'il invente, chez James ; celui de la forêt, chez Conrad ; celui de Gretta, face à Gabriel le Bavard ; celui des Sirènes, face au puéril Ulysse de Kafka ; celui du père, et du Fleuve, chez G. Rosa ; celui des Hommes, chez Quiroga.

Dans le texte de G. Rosa, personne, pas même la mère, ne sait la raison du départ du père, « nulle part », « dans le fleuve sans bornes ». Cette *absence visible* restera, comme la « troisième rive » elle-même, indéchiffrable. Quelque chose est là, qui ne dit rien. Tous, et l'enfant le premier qui va grandir, puis vieillir, sans jamais s'éloigner de ce fleuve, sont réduits à des conjectures. Le texte s'organise autour du blanc narratif que figure cette *terceira margem* que l'on discerne à peine, mais où se tient le père « solitairement à la dérive » (Rosa 2016 : 37). D'un point de vue formel, cette indécision se traduit par une écriture de l'approximation, de l'incertitude, qui passe tour à tour par la formulation d'hypothèses multiples (« Quelques-uns seulement pensaient que... ou bien que... » (Rosa 2016 : 36), par la modalité interrogative (« Ne tombait-il jamais malade ? » (Rosa 2016 : 38), « n'avait-il aucune affection ? » (Rosa 2016 : 39), « Et lui, pourquoi ? » « Suis-je fou ? » (Rosa 2016 : 40), « Suis-je un homme, après cette défaillance ? » (Rosa 2016 : 41), et par l'invention de formulations elles aussi *tierces*, renversant l'ordre des croyances traditionnelles : tel ce « Je suis celui qui ne fut pas » (Rosa 2016 : 41), qui fait écho, en s'y opposant, aux révélations du Buisson Ardent (« Je suis celui qui est »). Au Verbe, qui, en l'absence du Père, ne signifie plus rien, se substitue l'image d'une ultime métamorphose, d'un lent glissement, désormais désirable, vers le fleuve, dans le fleuve : « et, moi, fleuve en aval, fleuve en dérive, fleuve en dedans – le fleuve. » (Rosa 2016 : 41).

Chez Quiroga, la voix narrative occupe une position *a priori* indécidable, ou, plus exactement, intermédiaire et flottante, *entre* le monde

naturel et le monde des hommes. Quiroga néanmoins n'adopte nullement, pour donner parole au monde sauvage, une parlure spécifique, un langage ésotérique ou mystique. Bien au contraire, la tonalité du récit reste neutre, laissant une large place, certes, au dialogue entre les Serpents, mais sous une forme parfaitement claire et transparente. Par ailleurs, aucun jugement, aucun commentaire évaluatif ou clairement « empathique » ne vient ponctuer la narration, sans pourtant que le lecteur puisse jamais douter que le parti de la voix narrative est celui du monde sauvage. Si elle effectue des intrusions ponctuelles dans la pensée des quelques personnages humains figurant dans le récit (« L'homme s'arrêta. Il avait cru sentir... », Quiroga 2018 : 8 ; « Hum ! se dit l'homme... », Quiroga 2018 : 26), la voix narrative ne les désigne jamais par des noms propres, alors que chaque serpent en porte un. Un nom qui est celui de son espèce, un nom à cet égard « humain », donc, mais dont les Ophidiens auraient repris possession, pour en faire entendre la *beauté formidable*. Quiroga en effet fait aussi de ce récit par *truchement* une épopée grandiose et terrible, où, comme dans le fameux « catalogue des vaisseaux » de l'*Iliade*, sonnent les noms fameux et terrifiants de l'armée des Venimeuses (Quiroga 2018 : 9-10)... Sans doute est-ce dans la transcription volontairement neutre de la lutte à mort entre la redoutable puissance de la nature subtropicale et l'homme usant de sa science pour tenter de la dompter et de la conquérir que réside l'essence foncièrement indécise de cette nouvelle.

Dans « Le silence des sirènes », tout se passe comme si Kafka, en suspendant toute interprétation définitive ou en en proposant des réécritures divergentes, tentait de concilier son propre goût pour l'indécidable avec le fait que de multiples versions des récits mythologiques hérités de l'Antiquité sont véhiculées par la culture occidentale. Kafka présente ainsi successivement, sous la forme de brefs paragraphes, plusieurs versions du (silencieux) combat entre Ulysse et les sirènes, dont la première s'éloigne déjà radicalement de sa source odysseenne, puisque Ulysse est présenté comme... s'étant bouché les oreilles. Kafka métamorphose des invariants fixés de longue date par l'histoire culturelle. Le récit ainsi réécrit tresse une rencontre qui devient non seulement celle de deux imaginaires (antique et moderne), mais aussi celle de deux illusions, une rencontre qui (dans un premier temps tout au moins) renvoie chacune des deux parties

à sa probable impuissance : les Sirènes kafkaïennes croient avoir frustré et blessé Ulysse par leur silence, Ulysse croit avoir surmonté son désir de les entendre, alors qu'elles sont restées silencieuses. Aussi ce texte, où s'entrelacent constamment narration et commentaire, s'avère-t-il fortement modalisé : récurrence de l'adverbe « vielleicht » (« peut-être », trois fois repris), de l'auxiliaire « können », des formes d'irréel du passé « Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichten worden » (« Si les Sirènes avaient eu une conscience, elles se fussent alors anéanties » dans la traduction de Marthe Robert) ; quant au tour hypothétique « sei es daß... sei es daß... » (« soit que... soit que... »), il suspend toute certitude.

Loin de véhiculer des explications du monde, le mythe, dans « Le silence des sirènes », révèle son opacité, et son caractère proprement inextricable. Il devient une vérité feinte au sein d'un ensemble de vérités relatives. Ce paradoxe fondamental, parfaitement assimilé par Kafka, s'exprime à travers un texte composite et ambivalent : assertif et indécis, narratif et réflexif, sérieux et ironique, clos sur lui-même et fragmenté ; en d'autres termes, paradoxal, au point que l'image du héros lui-même se dédouble, Ulysse apparaissant ici tour à tour comme un personnage « puéril » (« kindisch », en allemand) ou comme un « renard » (« Fuchs »), d'une intelligence exceptionnelle (« listenreich » : « fertile en expédients »)... Dans cette perspective, l'illisibilité d'Ulysse *réfléchit* l'opacité des Sirènes, à la manière du récit lui-même, dont la substance se modifie sans cesse, et dont la signification s'esquive – comme Ulysse échappe aux Sirènes, comme les Sirènes échappent à Ulysse.

Il faut également souligner, dans ce corpus, le rôle particulier de l'*ironie*, comme fait d'énonciation impliquant une mise à distance de l'énoncé et parfois de l'énonciateur lui-même dans l'auto-ironie : elle est patente dans les récits de Conrad, Tchekhov, Schnitzler, Henry James, et Joyce. Elle est également présente, mais de façon plus souterraine, dans les contes de l'Uruguayen Quiroga et du Brésilien Guimarães Rosa, en raison des personnages que leurs récits mettent en exergue : le peuple des Ophidiens menacé d'extermination, chez Quiroga, un jeune garçon en proie au désarroi et à la perplexité, chez G. Rosa.

De fait, l'ironie est un procédé particulièrement économe, qui va dans le sens aussi bien de la concision que du parti-pris de l'indécision.

Mais, dans notre corpus, elle invite non pas à un jugement de valeur, à une connivence avec l'énonciateur, contre une cible qui serait dévaluée sans appel, mais, bien au contraire, au questionnement de toute valeur présumée commune, notamment chez Conrad, où l'ironie de Marlow manifeste son désaveu de la toute-puissance coloniale et de sa force d'oppression (le travail forcé, l'appât du gain, la vénalité au nom du Progrès, etc). Cette ironie sceptique joue également sur le mélange des tonalités, que l'on retrouve aussi bien chez Conrad que chez Tchekhov, James, Kafka, Joyce, ou Quiroga. Dans le texte de James, l'esprit de sérieux affectant le narrateur-enquêteur lancé à la poursuite d'une figure évasive, contraste fort plaisamment avec la cascade de mauvais hasards et de franches déceptions que le silence obstiné des soi-disant initiés, puis leur contrariante disparition, lui opposent. La *poshlost*, au timbre médiocre et plaintif, fait entendre sa dissonance en contrepoint des tentations lyriques ou idéalistes, dans « Les Feux ». Dans « Les Morts », la mélancolie confine au grotesque, et le grotesque, à la mélancolie, en un fragile et poétique équilibre, lors de la soirée chez les Misses Morkan. Le renversement grotesque affectant la matière mythologique métamorphose Ulysse en petit garçon puéril, ivre de lui-même, ce qui prête à sourire, mais l'image des Sirènes se reflétant dans le regard d'Ulysse ouvre dans le texte un espace de pure poésie.

L'indécision concerne aussi le statut du commentaire réflexif, qu'il émane d'un personnage, d'un narrateur intradiégétique, ou d'une voix narrative extradiegétique : l'autorité présumée de l'instance narrative, ou encore la leçon dont le récit pourrait être porteur, sont frappés d'un soupçon, ou purement et simplement éludés. Nos textes se refusent à toute forme de jugement stable et définitif, sans pour autant se priver du *commentaire* des « événements » du récit. On assiste au contraire à une véritable mise en scène non seulement du processus réflexif, mais aussi de ses effets sur l'auditoire, lorsque sont présents des narrateurs intradiégétiques, comme dans « La Peur », « Les Feux », ou « Cœur des Ténèbres » : chez Maupassant, la question du capitaine sur l'origine objective du « tambour des sables » conduit le second narrateur (l'aventurier au teint bronzé) à donner avec la plus grande désinvolture une explication rationnelle fort laconique, à laquelle il n'accorde en réalité aucune importance, puisqu'il en fait oublier sitôt après l'éventuelle vertu rassurante, en

réitérant les questions sans réponse propres à renforcer le climat d'incertitude baignant son double récit. Chez Conrad, les quelques mouvements de réprobation à l'encontre de Marlow, relevés par lui-même et insérés dans sa parole, attestent de l'impact de son récit aussi bien que de sa difficulté, c'est-à-dire de l'inconfort moral qu'il suscite en son auditoire.

L'ironie, enfin, est liée à la réflexivité, aux jeux avec les codes et avec les genres. Les histoires de gratte-papiers, à la manière de Gogol ou de Dickens, chez Melville ; les *sea novels* et autres histoires de marins chez Conrad. Dans « Anaconda », de Quiroga, on pourrait ne voir qu'un simple conte animalier. Mais l'une des particularités des contes de Quiroga est que le monde animal n'y est pas un simple *analogon* du monde des hommes, un moyen oblique de penser la société humaine. Certes, sont ici assignés aux Serpents, sous le couvert d'une narration anonyme et omnisciente, des passions et un langage humains ; certes, leur monde fonctionne selon des jeux de pouvoir et des rivalités, entre Couleuvres et Vipères. Mais, contrairement à ce qui se passerait dans une fable animalière classique, les événements racontés, l'issue fatale du Congrès, la lutte des Ophidiens contre la Maison et ses intrus, mettent en exergue la tragédie subie par le monde naturel, *et elle seulement* ; les serpents ne représentent qu'eux-mêmes, et avec eux, la nature sauvage : le regard de Quiroga préfigure l'*Ecocriticism*, dont il sera l'une des références majeures.

CONCLUSION : LE TRAVAIL DU LECTEUR

Si l'indécision ne se pense pas en dehors d'un contexte qui la rend nécessaire, et heuristique, elle n'est pas pour autant une caractéristique datée, mais relie sans solution de continuité la pensée sceptique de l'Antiquité au relativisme contemporain. Elle est transhistorique parce qu'elle relève non pas d'un projet esthétique de renouvellement, mais de la nécessité intérieure qui conduit un artiste ou un écrivain à interroger toute forme de système, à se défier des entreprises totalisantes et des oppositions binaires, à renoncer à l'optimisme, au positivisme, et, de manière générale, à toute affirmation d'une « vérité ».

Poétique et herméneutique de l'indécision participent d'un travail de déconstruction et d'une réflexion radicale sur les limites du

langage lui-même, un langage contre lequel ou en dépit duquel un *récit* a lieu. Le « réel » – ou ce qui en tient lieu – suscite la perplexité d'un protagoniste, ou d'un narrateur-personnage. D'une manière ou d'une autre, ces figures, auxquelles le lecteur est invité à se référer, sinon à s'identifier, font le constat de l'inefficience du symbolique et, plus généralement, de tout discours préconstruit. En certains cas, ce constat s'accompagne de la recherche d'une autre forme d'expression, face à un « événement de pensée » inédit (Lacoue-Labarthe, 2010). Mais ce qui fait question, c'est bien, *in fine*, le « sens » assigné à l'expérience humaine, qui ne peut plus se lire à travers l'ordre symbolique dominant ou le système de valeurs contemporain de ladite expérience. De là, chez Conrad, les singularités du récit en regard des formes brèves traditionnelles (refus de l'exotisme, de l'action, de la fonction mathésique classique que l'on trouve dans le récit de voyage ou le récit d'aventures traditionnels). De là, « The Figure in the Carpet » : un texte qui met en question toute position de maîtrise, quelle qu'elle soit ; un texte dont notre lecture, à son tour, ressemble à une navigation à l'aveugle, dans un territoire inconnu. En effet, contre la manie de l'interprétation et l'illusion du critique, le texte de James, comme l'a montré Arnaud Rykner (Rykner 2003), tresse lui aussi, en dépit de sa tonalité légère, tout à fait différente celle de Conrad, une *isotopie de l'incompréhensible*.

Ipsa facto, bien évidemment, le travail laissé au lecteur n'est plus simplement de résoudre les énigmes ouvertes par le texte, cette tentation ou cette tentative étant immédiatement entravée par les formes de l'indécision que nos textes multiplient à plaisir. Le récit de Conrad, délié de tout ancrage explicite dans le temps et l'espace, entraîne son lecteur *into the darkness* et *l'implique*, au sens le plus fort du terme, dans une réflexion qui ne changera pas le monde, mais sa lecture. Le récit de Kafka échappe lui aussi constamment à l'opposition du « vrai » et du « faux », et relativise, avec beaucoup d'ironie, toute forme d'assertion ou d'affirmation autoritaire d'un « savoir ». L'histoire des Sirènes, obviée comme pour détruire les fondements mêmes du mythe, (re)pense en réalité ce dernier, tout en cristallisant plusieurs motifs récurrents de l'œuvre de l'écrivain pragois : le caractère paradoxalement inouï ou plus exactement inaudible de la musique, l'interprétation interminable, et le désir du silence, que seule l'écriture réalise, en autorisant un lien avec autrui

tout en empêchant tout contact direct avec lui. La formule ouvrant le récit intitulé « Prométhée » peut ici valoir pour conclusion. Elle décrit en effet *obliquement*⁸ la forme et le projet de l'écriture kafkaïenne, en relation analogique au mythe, conçu tout à la fois comme un ensemble ouvert, infini, de récits, et comme une aporie ; l'histoire racontée « tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable. » Dans « Anaconda », comme chez Conrad, l'écriture rend compte de la présence de l'incompréhensible, ou de l'*in-humain*, sans pour autant chercher à le déchiffrer, sans l'assigner non plus à quelque transcendance extrinsèque.

Mais si les textes de notre corpus ont en commun de refuser tout discours assertif, qu'il soit d'ordre idéologique, philosophique, moral ou esthétique, s'ils multiplient, *a contrario*, les indices *insignifiants* de l'illisibilité du monde, ils ne dérobent au lecteur ni la possibilité d'un choix, ni la jouissance, toujours renouvelée, d'une lecture inachevable.

8. Dans *Marges de la philosophie*, Jacques Derrida propose une pensée de la limite qui, comme « la membrane du tympan, cloison mince et transparente, séparant le conduit auriculaire de l'oreille moyenne (la caisse), est tendue obliquement (loxôs) » (*Marges de la philosophie*, p. 7). L'*oblique*, ici, désigne un chemin de traverse, une ligne de fuite permettant une réflexion autre, que ce soit par rapport à une construction conceptuelle « centrée » et verticale (la hiérarchie, la maîtrise) ou par rapport à une horizontalité (la causalité, la linéarité du temps) : selon Derrida, le sens est en effet l'*insaisissable*, dont la présence est toujours différée.

BIBLIOGRAPHIE

1. Bibliographie primaire

- CONRAD, Joseph (1996) : *Au cœur des ténèbres* [« Heart of Darkness », 1899], in DEUBERGUE, Jean (trad.). Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », n°60.
- JAMES, Henry (2018) : « Le motif dans le tapis » [« The Figure in the Carpet », 1896], in : FONTANEY, Pierre (trad.). Paris : Gallimard, « Folio 2€ ».
- JOYCE, James (2013), « Les Morts » [« *The Dead* », 1914], in AUBERT, Jacques (trad.), *Un cas douloureux/A painful Case, Les Morts/The Dead*. Paris : Gallimard, « Folio Bilingue », n°181.
- KAFKA, Franz (1980) : « Le silence des Sirènes » [« Das Schweigen der Sirenen », 1917], in ROBERT, Marthe (trad.), *Œuvres complètes*, tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 542-543.
- MAUPASSANT (de), Guy (1974) : « La Peur » (1882), in *Contes et nouvelles*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 600-606.
- MELVILLE, Herman (2003) : « Bartleby le scribe » [« Bartleby, the Scrivener », 1851], in LEYRIS, Pierre (trad.). Paris : Gallimard, « Folio Bilingue ».
- QUIROGA, Horacio (2018) : *Anaconda* [« Anaconda », 1921], in CHAMBERT, Frédéric (trad.). Paris : Métailié.
- ROSA, João Guimarães (1994) : « A terceira margem do rio », *Ficção completa*, vol. II. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, p. 409-413.
- ROSA, João Guimarães (2016) : « La troisième rive » [« A Terceira Margem do Rio », 1925], in Dosse, Mathieu (trad.), *Mon oncle le jaguar et autres histoires*. Paris : Chandeigne.
- TCHÉKHOV, Anton (1993), « Les Feux » [« Ogni », 1888], in Génia Cannac (trad.), *La Fiancée et autres nouvelles*. Paris : GF, p. 78-118.

2. Bibliographie secondaire

- DERRIDA, Jacques (1972) : *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, « Critique ».
- DURAND, Régis (1978) : « Le cadre de la fiction », *Delta*, n° 6, p. 95-107.
- GOYET, Florence (1993) : *La nouvelle 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*. Paris : PUF, « Écriture » ; voir aussi, du même auteur :

- « La nouvelle en Europe » (1998), in DIDIER, Béatrice (ed.), *Précis de Littérature européenne*. Paris : PUF, p. 533-539.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2010) : <<http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article243>>.
- RYKNER, Arnaud (2003) : « L'incompréhensible dans le tapis. (Sur Henry James », in MATHET, Thérèse (ed.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Paris : L'Harmattan, p. 137-165 ; article accessible en ligne : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00514935/document>>.
- TAPIÉ, Victor-Lucien ([Paris : Plon, 1957] 2000), *Baroque et classicisme*. Paris : Hachette.
- THOMAS, Solène (2018), *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine*, thèse de doctorat dirigée par J. Thélot, Lyon 3.
- TODOROV, Tzvetan (1971) : « Le secret du récit : Henry James », *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.
- TROUBETZKOY, Wladimir (1991) : « Le violon de Tchekhov », *Littératures*, n° 25, p. 117-135 ; <https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1991_num_25_1_1565>.

HISTORICITÉ, FORMALISME ET GÉNÉRICITÉ :
QUELQUES QUESTIONS SOULEVÉES PAR LES
RÉÉCRITURES DRAMATIQUES

Zoé SCHWEITZER

Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Le terme de réécriture est ancien dans la langue et apparemment sans difficulté : d'abord un verbe, qui apparaît dès le Moyen-Âge en français, puis un substantif. Il détient aujourd'hui trois sens qui résultent de l'articulation entre le préfixe et le verbe : répondre par écrit, écrire de nouveau, écrire en retour (*re* a une valeur temporelle et marque la succession) ; écrire, narrer (*re* a une valeur logique et marque la conséquence) ; copier (*re* a une valeur ontologique et marque l'identité).

Dans le premier sens, le préfixe dit la secondarité chronologique tandis que le verbe indique l'action, les deux composants sont à peu près de même importance sémantique : « écrire en second ». Dans le deuxième, l'action du verbe prime mais elle est décrite comme seconde par rapport à la matière narrée : « écrire ensuite, après ». Dans le troisième sens, le préfixe domine, l'écriture n'est plus que copie d'une autre précédente : « écrire une autre écriture ». La notion de réécriture rencontre les préoccupations comparatistes de manière évidente, inhérente pourrait-on dire : elle suppose une comparaison entre deux textes *a minima* et exploite les différences culturelles, linguistiques et chronologiques.

Mon hypothèse est que la notion de réécriture, par sa fadeur et sa disponibilité sémantiques, par sa formalité apparente est conçue comme le degré zéro de la pensée du rapport des textes entre eux, et par là une forme de cheville intellectuelle, opératoire, alors qu'en réalité cette notion délicate à définir engage subrepticement une interprétation.

Après un premier temps définitoire, une deuxième partie est consacrée aux présupposés et aux implicites critiques afin de démonter la neutralité apparente de la qualification de « réécriture ». Bien que critiquable, la notion peut cependant être outil théorique précieux, et c'est aux conditions d'efficacité de cette notion que je voudrais réfléchir, notamment en proposant de la ré-historiciser.

Apparemment simple et sans difficulté, le terme de *réécriture* devient plus complexe lorsqu'il est envisagé en tant que notion

littéraire parce que son objet se situe dans un intervalle entre imitation et invention, dans une tension entre le même et l'autre. Pour parvenir à une définition pertinente, il m'a paru utile d'avancer par rapprochements et différenciations, bref de revenir aux fondements méthodologiques des études comparatistes.

On pourrait, d'abord, rapprocher la réécriture des notions d'inspiration et de source, c'est-à-dire une reprise lointaine, mais peu opérante parce que vieillie et imprécise. Le défaut principal de cette approche est de ne pas préciser les modalités de la distance.

On pourrait aussi, inversement, considérer comme réécriture les intertextes et les palimpsestes, c'est-à-dire toute forme de reprise plus ou moins littérale, plus ou moins étendue. À cette aune, toute œuvre est une réécriture, c'est, par exemple, la position de Jean-Christophe Bailly (2008) ou celle de Christophe Cusset (1999) ; il me semble qu'avec cette acception étendue, la notion perd de son efficacité comme critère de jugement générique. Pour sortir de ces écueils, il serait intéressant de distinguer un emploi partitif et un emploi défini de la notion, c'est-à-dire la caractérisation de certains passages et la qualification générique de l'œuvre : tout texte n'est pas définissable comme une réécriture, même si dans tout texte des passages sont les reprises d'un autre. Il s'agit, en d'autres termes, de distinguer la catégorie de la « réécriture » de la pratique de réécriture du scripteur qui consiste à laisser des traces de textes dans un autre texte.

En procédant par différenciation, on pourrait aussi rapprocher la réécriture des notions de reprise, de redite, de répétition, c'est-à-dire mettre l'accent sur les variations sémantiques induites par le préfixe. C'est, par exemple, le propos du congrès de la SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée) de 2006 qui propose d'articuler reprise, répétition, réécriture car ce terme « est scriptural et critique : la réécriture renvoie aux opérations multiples qu'un texte effectue toujours sur d'autres textes et dont on peut entreprendre, à la manière de Genette, le repérage et le classement » (Engélibert et Tran-Gervat 2008 : 9). La question est bien sûr celle de l'influence du texte premier sur le second, mais elle est aussi celle de l'influence rétrospective du second sur le premier.

Il est également fécond de différencier la notion de réécriture de celles de traduction et d'imitation. Les termes, comme les notions, ont pu être concurrents, notamment pour les œuvres dramatiques

de la première modernité. Les recoupements semblent évidents, au point qu'on peut se demander si toute traduction n'est pas, par nature, une réécriture : le traducteur dispose d'une liberté propre, qui s'exerce lors des nombreux arbitrages que suppose n'importe quel transfert linguistique, *a fortiori* lorsque les systèmes linguistiques et les univers culturels sont très distants ou que la fidélité n'est pas le critère premier. Bien des textes fameux montrent combien la frontière entre traduction et réécriture est poreuse, qu'on songe aux tragédies d'Euripide « facte latine » par Erasme et Buchanan¹ ou aux versions françaises de Shakespeare par Ducis. Difficilement qualifiables de traduction, au sens moderne du terme, tant les écarts entre l'œuvre source et la version en langue française sont importants, celles-ci sont présentées par l'éditeur du XVIII^e siècle sous la bannière de l'imitation². Inversement, le travail de la réécriture est parfois effacé lorsque le nom de l'auteur de l'œuvre originale disparaît au profit de celui du seul adaptateur, qui apparaît comme l'auteur³. Néanmoins la porosité entre ces notions et la complexité d'une distinction pertinente ne sont pas réservées à des œuvres anciennes ; les versions françaises contemporaines de Sénèque constituent un exemple intéressant. A la publication de sa traduction des *Tragédies* de Sénèque en 1990, Florence Dupont s'est vue reprocher par ses détracteurs d'adapter, voire de réécrire l'œuvre antique, au détriment de la traduction annoncée, tandis que ses défenseurs considèrent qu'il s'agit, au contraire, d'une traduction qui réussit à être fidèle à l'esprit et à la lettre latines. En indiquant Jean Vauthier pour auteur de *Medea* mais en adjoignant pour sous-titre « adaptation de la tragédie de Sénèque », la présentation éditoriale révèle un léger flottement au-torial. La version française est considérée comme une réécriture, mais c'est moins peut-être en raison du texte lui-même que de l'auteur

1. Erasme, *Euripidis tragici poete nobilissimi Hecuba et Iphigenia, latine facte, Erasmo interprete*, Paris, Josse Bade, 1506 ; Buchanan, *Medea Euripidis poetae tragici Georgio Buchanan Scoto interprete*, Paris, Vascosan, 1544 et *Euripidis Alcestis, Georgio Buchanan interprete*, Paris, Vascosan, 1556.

2. En guise d'exemple, on peut indiquer la page de titre d'*Hamlet* qui mentionne « *Hamlet. Tragédie, imitée de l'anglois ; par M. Ducis* » (Paris, Gogué, 1770).

3. Voir par exemple : *La Tragédie d'Agamemnon avec deux livres de chants de Philosophie & d'Amour par Charles Toutain*, Paris, 1557 ; *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, 1589 ; ou encore : *Les Tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prevost, avocat en la Basse-manche*, Poitiers, 1614.

français, qui n'est ni traducteur ni antiquisant et est reconnu comme auteur dramatique, et du délaissement de l'auteur latin à l'époque de la publication en 1967. L'emploi du terme de réécriture induit des rapports de légitimité concurrentielle entre les textes.

La frontière est également parfois poreuse avec l'imitation, dont l'emploi s'accompagne d'un relatif flottement notionnel au XVIII^e siècle où le terme tantôt signifie une version fidèle, tantôt suppose une distance avec le texte source⁴, comme si l'éditeur et le commentateur peinaient à désigner un texte qui n'est ni traduction ni œuvre originale. Or, c'est précisément ce type de production qu'ambitionne de décrire le substantif *réécriture*, dont l'usage se développe au XX^e siècle.

À l'issue de cette première approche définitionnelle, trois remarques s'imposent. Pour qu'il y ait réécriture, il faut que l'œuvre source soit identifiable et informe l'œuvre d'arrivée, mais celle-ci cependant n'en est pas le décalque. La réécriture suppose qu'il n'y ait ni trop d'invention(s) ni trop de répétitions. Afin que l'appellation de réécriture soit pertinente pour qualifier une œuvre, il semble nécessaire que se retrouvent deux éléments de l'œuvre source, son sujet et sa structure, la présence de citations translattées ne suffirait donc pas. La permanence générique ne semblerait pas une condition *a priori* (Hubert 2006), néanmoins on peut se demander si le changement générique n'impose pas une modification si importante qu'elle soit incompatible avec le statut même de réécriture. La notion de réécriture se définit comme une manière d'appréhender une œuvre dans sa globalité, de donner une caractérisation qui se veut toute en objectivité et neutralité, autrement dit un concept qui aspire au degré zéro de l'interprétation. Par ailleurs, elle est dépourvue de la charge théorique de concepts littéraires abondamment discutés ces dernières années comme *intertexte* ou *palimpseste*. Bref, la neutralité théorique de la notion garantirait son efficacité pratique comme geste critique.

Or, c'est là précisément qu'apparaît une réserve : il me semble que le terme de réécriture engage de façon discrète et implicite une conception de la littérature et de son histoire. L'œuvre désignée comme réécriture est perçue en fonction du sens donné au préfixe

4. Voir par exemple la pratique de l'abbé Brumoy dans *Le Théâtre des Grecs* (1730).

soit comme l'avatar d'une œuvre antérieure, œuvre *princeps*, tacitement jugée inégalée, si bien que le terme masque dans ce cas un jugement esthétique ; soit comme l'écho de l'époque contemporaine, qui aurait inspiré à l'auteur cette réinterprétation du passé signifiante à la lumière du présent. Entre altération et présentisme, l'œuvre ainsi désignée se retrouve prisonnière d'une historicité binaire, qui l'« anhistorise ». En faisant l'économie d'une historicisation nuancée et d'une analyse de la spécificité littéraire et en occultant l'ambition générique, voire théorique, des auteurs, cette approche n'est pas sans menacer la connaissance de l'œuvre et son interprétation.

La première difficulté tient au fait que la notion de réécriture présuppose une relation de filiation chronologique. Induisant une relative cohérence, sinon une harmonie, entre l'œuvre source et sa version récente, son emploi peut encourager une forme d'agglomération entre les œuvres, voire de tassement des différences, au détriment de l'originalité et de la complexité des œuvres. Ainsi, on a longtemps considéré que la *Médée* de La Péruse était une réécriture des deux tragédies antiques sur le même sujet, et l'on a omis de spéculer sur la possibilité d'autres sources anciennes, or le dramaturge français exploite aussi le passage consacré à ces personnages par Ovide dans ses *Héroïdes* et dans les *Métamorphoses* (Busca 2015). La notion de réécriture semble avoir fait écran. Le cas de la *Médée* de Corneille témoigne, par exemple, d'une double occultation consécutive. La première résulte du propos de l'auteur lui-même : en écrivant ne rien devoir à Euripide, il suggère que seul Sénèque l'a guidé et il masque les emprunts à la tragédie grecque. La remarque du dramaturge a aussi induit en erreur les interprètes en dissimulant ses propres apports : l'idée a prévalu que cette *Médée* était seulement une adaptation, alors que le jeune poète y est inventif et pose des jalons importants pour sa poétique. Implicitement, décrire une tragédie comme une réécriture revient à considérer que le geste auctorial ressemble davantage à celui d'un copiste que d'un créateur. La caractérisation en termes de réécriture induit donc parfois une lecture *facilior* de l'œuvre dramatique, voire une interprétation franchement contestable lorsqu'elle amène à gommer les différences entre l'œuvre source et sa réécriture⁵. Au nom

5. On pense par exemple à l'*Antigone* d'Anouilh qui reprend certes Sophocle mais pour en modifier radicalement le sens ; il s'agit certes d'une réécriture, mais aussi d'un travestissement, sinon d'un détournement, ce que le terme de réécriture cache.

même de la similarité, l'étude, en particulier scolaire, fait l'économie de l'œuvre source ; ce n'est pas là le moindre des paradoxes que de poser une relation de filiation tout en récusant la nécessité de remonter au modèle et en écartant la comparaison.

Cette approche chronologique des textes, de plus, s'accompagne parfois d'une forme de dépréciation : le texte le plus récent apparaît comme une version dégradée du premier, son auteur est au mieux un imitateur, au pire un plagiaire, tandis que l'œuvre la plus ancienne se voit conférer une forme de dignité ontologique. Peut-être n'ose-t-on, à l'inverse, désigner comme réécriture une œuvre dont le succès et l'autorité autorisent l'absence de référence à une œuvre source ? De manière un peu provocante, on pourrait dire que personne ne désigne comme réécriture bien des œuvres de Rotrou, Corneille ou Racine parce que le terme est associé à une forme discrète de vassalisation qui paraît inconvenante pour des pièces si exemplaires du génie national.

Le deuxième problème tient au terme lui-même qui esquivé une ambiguïté notionnelle cruciale : décrit-il la pratique d'un dramaturge ou/et la nature d'une œuvre conçue dans sa globalité ? Initialement le terme apparaît à la forme verbale, le substantif n'étant formé qu'ensuite, or il me semble que ce glissement morphologique accompagne et épouse un déplacement interprétatif : on passe de la description d'un processus, qui adopte le point de vue de l'auteur, à la caractérisation d'un résultat, qui se place du côté de l'œuvre. Cette évolution est-elle liée à la production même des œuvres ou bien à une manière de concevoir celles-ci et leur inscription dans une historicité ? Autrement dit, cette évolution lexicale s'accompagne-t-elle d'une réévaluation des autorités et du rôle du passé sur le présent, qu'il s'agisse d'une époque ou d'un auteur⁶, ou est-elle le corollaire d'un partage des savoirs qui définit la littérature comme discipline ce qui induit une méthodologie spécifique.

Une troisième difficulté découle de l'usage critique de la notion. Le terme de réécriture semble parfois fausser l'appréhension des textes en biaisant leur perception historique. Qu'on insiste sur le préfixe, qui met en valeur le passé, ou sur le substantif, qui valorise l'actualisation présente, on tend vers une conception simplifiée de l'histoire,

6. Voir le titre de la pièce de Botho Strauss : *Schändung. Nach dem Titus Andronicus von Shakespeare*, ou ceux des *Prométhée* et *Titus* de Heiner Müller.

au risque d'une éviction de l'historicisation des œuvres. *Les Pélopidés* de Voltaire en constitue un exemple clair. Le dramaturge reprend le mythe antique fameux de Thyeste, mais c'est pour rivaliser avec Crébillon, auquel il s'était déjà confronté en réécrivant une *Electre*, bien plus que pour se positionner, d'une manière ou d'une autre, par rapport à l'Antiquité. Pour comprendre les *Pélopidés* de Voltaire, il ne faut donc pas se placer dans une logique de références mythologiques et de dialogue avec l'antique, mais dans une chronologie étroite et nationale. Dans ce cas précis, l'œuvre de référence n'est ni la plus ancienne ni la plus célèbre au regard de l'histoire dramatique, son choix s'explique par un état du théâtre à une époque et dans un pays donnés et met en lumière le relativisme de l'histoire littéraire et des modèles. Les *Amphitryons* offrent un second exemple. L'*Amphitryon* de Kleist (1807) n'emprunte guère à l'œuvre *princeps* latine, comme le laissait attendre le sous-titre « comédie d'après Molière » (« *ein Lustspiel nach Molière* »), il n'est néanmoins pas seulement une reprise de la pièce française, loin s'en faut : non seulement certains passages sont tout à fait originaux, mais la pièce peut se lire comme une critique des « Grecs de convention du théâtre classique » français (Voisine 1993, 8). Une définition de la pièce de Kleist comme réécriture serait par conséquent abusive. De même, il serait inapproprié de n'envisager *Amphitryon* 38 qu'à la lumière de son illustre source française, tant Giraudoux a puisé dans la pièce de Kleist, y compris dans la manière même dont il se décale et se démarque de la comédie de Molière. Quant à Molière lui-même, la réécriture d'une pièce à sujet mythologique de Plaute, lui permet de porter discrètement une attaque très forte contre la religion et Descartes (McKenna, 2017) : la réécriture fonctionne comme un leurre pour le spectateur. L'exemple de ces *Amphitryons* illustre la complexité du fonctionnement de la réécriture, qui sert parfois de masque commode pour l'auteur afin de contester la doxa contemporaine ou d'attaquer le modèle lui-même.

Dans ces différents exemples, qualifier une œuvre de réécriture ne résout rien sans une interprétation historicisée : d'une part, parce qu'il convient de déterminer la ou les œuvres sources et les motivations du choix de l'auteur ; d'autre part, parce que l'affichage de la réécriture peut être un leurre pour une proposition originale et audacieuse.

Supposée descriptive et formelle, la notion de réécriture recouvre en réalité des présupposés et des interprétations qu'il faut débusquer, notamment afin d'éviter les écueils induits par une contextualisation imprécise ou insuffisante. Ces observations amènent à réviser l'usage de cette notion en suggérant de s'en servir précisément pour penser ce qui semble écarté avec son emploi : l'historicité des œuvres et leurs caractérisations génériques. Notre hypothèse est que cette notion, au rebours de l'usage traditionnel qui en est fait, s'avère féconde pour comprendre l'histoire du théâtre et de la poétique dramatique dans la mesure où on la déplie et la déploie afin d'articuler une approche formelle à une perspective historique. Elle offre un point de vue intéressant sur les relations d'autorité et le rapport aux modèles et elle invite à un regard réflexif tant sur l'histoire que sur la méthode des études littéraires.

C'est en exploitant sa position, à l'intersection d'une approche formelle et d'une perspective historique, que la notion de réécriture peut s'avérer féconde : l'étude des réécritures de tragédies d'après l'antique parues aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles permet de nuancer, voire de réviser, l'histoire du théâtre tragique. Il s'agit tout d'abord de mieux comprendre la relation des dramaturges à l'antique et la complexité que recouvre ce terme grâce à ce corpus de réécritures de tragédies antiques qui se prête à une analyse dans une double perspective historique. D'un côté, les variations imaginées par les dramaturges sont révélatrices de la réception des œuvres et des goûts du temps dans la mesure où l'on adopte une périodisation étendue qui garantit la possibilité de discriminer les actualisations signifiantes et leurs variations. D'un autre côté, la pratique de la réécriture et le choix des œuvres sources éclairent la conception qu'ont les uns et les autres de l'antique. Ces réécritures dessinent ainsi les contours d'une histoire de la réception de l'antique. La notion de modèle, en particulier son autorité et ses prérogatives, s'en trouve précisée. Les réécritures de cette époque montrent combien le geste de l'auteur est complexe, fait de reprises mais aussi de variations et d'inventions, au point que la référence antique peut sembler dominer dans un premier niveau pour favoriser, dans un second, l'émergence d'une poétique originale. L'étendue du corpus révèle combien la conception de l'antique évolue selon les époques et ne peut être comprise sans historicisation. Il

semblerait judicieux d'aborder les réécritures théâtrales récentes avec les mêmes outils et précautions méthodologiques.

Certaines catégories de l'histoire littéraire traditionnelle peuvent être modulées grâce à l'étude des réécritures de tragédies, qu'on les envisage comme un corpus cohérent ou des œuvres singulières. C'est notamment le cas pour celle des Anciens et des Modernes, car les réécritures permettent de réfléchir aux différents sens que peut prendre le recours, qui n'est pas nécessairement retour, à l'antique et de discuter la partition entre ces deux ensembles. Le cas de Monléon, qui publie un *Thyeste* en 1637, offre un exemple éclairant. En indiquant dans la préface avoir refusé de livrer une traduction ou une réécriture de la pièce de Sénèque, car son souhait est d'écrire une tragédie à la française, le dramaturge contribue à définir ce qu'est un Moderne. À le lire, le refus de la copie, la revendication d'une œuvre nationale et actuelle apparaissent comme des traits définitoires du camp des Modernes, et inversement, le recours à l'antique n'est pas une prérogative des Anciens, tout dépendant de la manière dont est pensé et mis en œuvre ce lien. La question est également pertinente pour les œuvres récentes pour lesquelles imiter un ancien oublié peut constituer un geste de Modernes, comme en témoigne Vauthier avec sa *Médée*. Les réécritures d'après l'antique battent en brèche l'idée reçue selon la laquelle la pratique de la reprise ou l'utilisation de l'antiquité seraient le propre des Anciens. C'est peut-être d'ailleurs bien davantage l'ambivalence qui est l'apanage de cette pratique d'écriture pour les œuvres récentes, car elle peut se comprendre à la fois comme geste de Moderne, qui rompt avec les habitudes contemporaines, et comme geste d'Ancien, qui renoue avec des tragédies d'un panthéon passé. *Phaedra's Love* de Sarah Kane me semble en être un exemple.

C'est également la catégorie générique de la tragédie que cette approche permet de réviser. Elle révèle, en effet, la fécondité pour le théâtre contemporain des tragédies antiques, qui sont autant d'œuvres à imiter, à réécrire, à réinventer, mais aussi l'hétérogénéité foncière de ce qui est rassemblé sous ce mot d'antique, sorte de facilité terminologique qui permet de rassembler les siècles et les aires géographiques, comme s'il s'agissait d'une seule et même réalité, et de réunir les œuvres, comme si le regard porté sur elles avait été le même

de la Renaissance à nos jours et dans les différents pays européens⁷. L'écueil d'une analyse anhistorique est patent. À l'inverse, l'étude en diachronie des réécritures montre combien ce qu'on désigne comme tragédie antique s'avère complexe et mouvant, correspondant à une perception qui évolue au gré des paradigmes historiques. On peut dès lors se demander si c'est la tragédie antique qui informe la réécriture ou bien si ce n'est pas la réécriture qui crée l'interprétation de l'œuvre source ; de façon un peu provocante on pourrait dire qu'on comprend Euripide à partir de Racine et qu'il existe différents Sénèque selon qu'on est Monlégon, Corneille ou Marolles.

La fortune de la réécriture associée à la diversité des œuvres ainsi désignées au XX^e siècle amène à nuancer l'idée répandue selon laquelle la tragédie est un genre révolu. Deux éléments nous y invitent. D'une part, l'abondance des réécritures de tragédies à l'époque contemporaine dans différentes aires culturelles atteste de la vitalité du genre tragique auprès des dramaturges : loin d'être un genre révolu, les tragédies séduisent des auteurs audacieux, sinon polémiques. Or, il me semble qu'on pourrait considérer que ces différentes réécritures forment un ensemble cohérent et se demander si ce corpus ne permet pas de comprendre ce que serait la tragédie aujourd'hui⁸. D'autre part, cette conception qui conclut à une déperdition générique au fur et mesure du temps et de l'apparition de nouvelles formes dramatiques n'est pas sans rappeler l'approche ancienne traditionnelle du mythe, illustrée notamment par l'abbé Banier au XVIII^e siècle, qui fait de toute réélaboration mythologique une dégradation de sa version originelle. Or, d'autres approches critiques récentes (celles de Détienné (1981) et de Blumenberg (1979) notamment) proposent un renversement de perspective : le mythe est considéré comme un objet mobile, dont la vitalité se mesure à l'aune des variations et des réécritures, envisagées de façon positive et perçues comme créatrices. De manière analogique, il pourrait être fécond de rompre avec l'idée d'un âge d'or de la tragédie et de « dés-essentialiser » notre conception

7. « Des antiques » serait plus juste, bien qu'il s'agisse d'une solution terminologique un peu facile, pour éviter cette simplification.

8. Méthodologiquement, cette démarche qui consiste à définir le genre à partir d'un corpus rappelle la réflexion critique inductive qui anima de nombreux théoriciens anciens, dramaturges ou non : elle n'en est, somme toute, qu'une sorte de reprise, de réécriture.

du genre pour envisager positivement ses multiples évolutions grâce à une historicisation soucieuse des variations, c'est-à-dire d'admettre que le genre est mobile et mouvant. Au lieu d'être minorée ou écartée, la plasticité serait considérée comme l'une des caractéristiques du genre. Cette approche permet de rassembler sous une même catégorie des réalisations qui peuvent sembler disparates mais possèdent une cohérence profonde, ce qui amène à déceler des invariants théoriques (l'efficacité spectaculaire, la présence du *pathos* ou la circulation des émotions par exemple), bien plus qu'à valoriser des périodisations chronologiques.

Moins descriptive et plus retorse, mais aussi plus féconde, qu'on pouvait le penser, la notion de réécriture s'avère un outil critique pertinent pour l'étude des œuvres et des catégories ; la notion demeure néanmoins difficile à théoriser et à manipuler, parce qu'elle est indissociable de l'étude fine des contextes et des textes et qu'elle procède par tâtonnements successifs.

Le travail sur les réécritures dramatiques n'est pas dépourvu d'enseignements pour les études en littérature comparée, moins comme une mise en garde ou un avertissement que comme une invitation à un regard critique, distancié sur nos pratiques et nos méthodes. La plasticité de la notion a pour corollaire une réflexivité méthodologique. En tant que terme simple et ancien, qui nécessite d'être défini à chacun de ses usages, il suggère une manière de procéder qui implique l'engagement du commentateur et du chercheur, qui ne se contente pas de décrire, ordonner, évaluer ou expertiser les textes, dans un idéal d'objectivité, mais prend le risque de la mise en relation des œuvres et de leur interprétation. Parce que la notion de réécriture nécessite une distance critique et une ampleur chronologique et qu'elle envisage le texte comme source et réception tout à la fois, elle fait de la complexité le mode naturel du comparatisme, qui ne saurait jamais être ni binaire ni pré-construit.

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLY, Jean-Christophe (2008) : « Reprise, répétition, réécriture », in : ENGÉLIBERT, J.-P. et TRAN-GERVAT, Y.-M., *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Rennes : PUR, p. 11-18.
- CUSSET, Christophe (1999) : *La Muse dans la bibliothèque alexandrine*. Paris : CNRS Éditions.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul et Tran-Gervat, Yen-Mai (dir.) (2008), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Rennes : PUR.
- HUBERT, Marie-Claude (2006) : *Les Formes de la réécriture au théâtre*. Aix : Publications de l'Université de Provence.
- BUSCA, Maurizio (2015) : « Autour de deux sources de la *Médée* de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », in MASTROIANNI, Michèle (ed.), *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*. Turin : Rosenberg & Sellier, p. 47-67.
- VOISINE, Jacques (1993) : *Trois Amphitryon (Kleist, Henzen, Giraudoux) ... et un Jupiter (Otokar Fischer)*. Paris : Lettres Modernes.
- MC KENNA, Antony (2017) : « *Amphitryon* : autorité, vérité, identité », in BAHIER-PORTE, Christelle et SCHWEITZER, Zoé (dir.), *Autorité et marginalité sur les scènes européennes (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Paris : Classique Garnier, p. 77-93.
- DÉTIENNE, Marcel (1981) : *L'Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard.
- BLUMENBERG, Hans (2005) : *La Raison du mythe [Arbeit am Mythos 1979]*. Paris : Gallimard.

PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE

Approches critiques

L'HYBRIDITÉ DE L'ÉCRITURE DE DEUX AUTEURS
NORD-AMÉRICAINS DITS « MINEURS » :
LA DÉTERRITORIALISATION DU NOM
CHEZ LANGSTON HUGHES¹
ET CHEZ SCOTT MOMADAY²

Christine DUALÉ

Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Anne GARRAIT-BOURRIER

Université Clermont Auvergne

1. Pour cet article, certaines parties de l'analyse de Langston Hughes sont extraites et adaptées d'un de nos ouvrages (Dualé 2017). Il en est de même pour Momaday, dont certains extraits sont issus de *N. Scott Momaday, l'Homme-Ours, voix et regards* (Garrait-Bourrier 2005).

2. Les citations extraites d'ouvrages en anglais ont été traduites en français afin d'éviter une rupture avec notre texte d'analyse. Toutes les traductions de l'anglais vers le français, sauf indication contraire, sont de notre main. Seuls les poèmes de Langston Hughes que nous utilisons, et n'ayant pas nécessairement été traduits, sont cités dans la langue originale.

L'hybridité, telle qu'Homi Bhabha la conçoit, permet de dépasser la binarité culturelle « colons/colonisés » ou encore « dominants/dominés » afin de créer un nouvel espace de « décolonisation » :

L'importance de l'hybridité n'est pas tant d'être capable de remonter aux deux moments d'origine à partir desquels le troisième moment émerge ; l'hybridité est plutôt [...] un "troisième espace" à partir duquel de nouvelles positions peuvent émerger. (Bhabha 1990 : 211)

En se construisant dans un espace liminal, un « entre-deux », ce que Bhabha définit encore comme « the in-between spaces » (Bhabha 1994), l'identité culturelle noire américaine et amérindienne se sont constituées à la fois dans un espace d'imitations et de créations, un « tiers espace ». Cet espace de négociation et de (re) définition permet d'éviter l'opposition binaire dominant/dominé car il repose sur l'échange et la médiation. Pour Bhabha, le sujet diasporique est l'habitant d'un « entre-deux » hybride entre centre et marge. Dans cet « interstice », les notions de classe, de genre et de race se rencontrent et se recoupent pour créer, comme nous allons le voir à travers l'écriture de Langston Hughes et celle de Scott Momaday, un nouvel espace identitaire. Il s'agit d'un espace où l'identité noire américaine et l'identité amérindienne sont repensées à l'aune d'affiliations et d'agencements sociaux.

Comment chacun de ces auteurs procède-t-il ? Nous montrerons comment chacun transforme, dans son œuvre et par la force d'une déterritorialisation deleuzienne, son héritage culturel et identitaire en autant de « paysages » littéraires pour Momaday et de mots « métissés » pour Hughes.

L'écriture de Langston Hughes est caractéristique de cette « hybridation » sous-jacente que définit Bhabha puisqu'elle se situe entre marge et centre. Son écriture montre ainsi comment la tradition culturelle américaine mais aussi la tradition littéraire noire furent mobilisées au point de se nourrir de la tradition africaine et anglo-européenne tout en se définissant à la fois en continuité et en

rupture avec elles. Le caractère hybride de l'écriture de Hughes pose les notions d'appropriation et de récupération, une « fertilisation croisée » en quelque sorte, et fait ressortir de multiples échos interculturels et intertextuels pour (ré)investir l'identité noire américaine. En mettant ainsi en lumière une identité scindée, Hughes montre « l'immense pluralité de l'expérience » (Bakhtine 1981, *Préface*) noire américaine. De même pour Momaday qui, outre son désir de raconter l'Autre amérindien en se racontant lui-même, entend également donner corps dans son récit à deux de ses convictions fondamentales quant à l'origine de l'être : la force créatrice du nom, et celle du paysage. Pour lui, la force du nom est une extension logique de la théorie du pouvoir créateur du mot, le nom étant un mot qualifiant un individu, et pas seulement une chose ou une idée.

Ce « désir pour l'Autre » que Robert Young définit dans *Colonial Desire : Hybridity in Culture, Theory and Race* (1995) est une façon d'abolir les hiérarchies et oppositions raciales ». Bien que relevant de la littérature de voyage, le concept « contact zone » proposé par Mary Louise Pratt est tout aussi judicieux pour décrire les principes d'hybridité et de déterritorialisation qui sous-tendent l'écriture de ces deux auteurs. Cette « zone de contact » permet de rendre compte des possibilités d'échanges transculturels car elle est constituée « d'espaces sociaux où différentes cultures se rencontrent, s'achoppent et se confrontent les unes aux autres, souvent de façon très asymétrique en termes de domination et de subordination, qu'il s'agisse de colonialisme, d'esclavage ou de leurs séquelles [...] » (Pratt 4). Aussi, en mettant à jour la façon dont Langston Hughes et Momaday rendent compte de ces connexions à travers l'écriture et les mots, nous allons voir comment l'écriture noire américaine et l'écriture amérindienne sont devenues des outils de liberté, d'émancipation et d'autonomie sociale mais aussi politique pour ces deux auteurs.

Hughes s'est approprié les modes d'expression dominants et les a restitués avec les outils de la culture noire américaine, des caractéristiques propres de la littérature « mineure » noire. Cette exploration de nouvelles formes d'écriture fut l'occasion pour lui de s'éloigner des portraits stéréotypés et plein de bons sentiments de la littérature blanche mais aussi des intellectuels noirs de la Renaissance de Harlem. Alors que ses contemporains prennent leur distance de la culture populaire, Hughes, lui, la privilégie tout en empruntant à la fois au

folklore noir et à la tradition littéraire classique. Le poète, dès le début de sa carrière, parle au nom d'une force créatrice et cherche à affirmer la nouveauté à travers la différence. Ce mode de représentation qui lui est propre connecte des rhizomes puisqu'il renvoie à la fois à la mémoire collective noire, et à l'héritage noir, mais aussi à l'héritage de la tradition littéraire anglo-américaine et européenne. Hughes déterritorialise et re-territorialise ainsi des modes d'expression qu'il modèle et remodèle sans cesse. Roland Barthes parle d'« extérioriser » des langages par un travail progressif « d'exténuation » (Barthes 1973 : 43-44). Par ce processus de territorialisation, l'espace codé du familier est décodé, « défait » pour conquérir une nouvelle liberté et reformuler la poésie minoritaire noire américaine. En substituant à la langue et aux styles dominants des expressions langagières et des modulations écrites depuis la marge, Hughes parvient à créer une langue métissée et tout en s'affranchissant de la marge sociale. C'est ainsi qu'il devient le garant d'un nouveau style avec, notamment, *The Weary Blues* (« Le blues du désespoir ») qui lance définitivement sa carrière de poète de la Renaissance en 1926. Puis c'est avec la création de son personnage Jesse B. Simple, qu'il va à nouveau « redistribuer » le langage et adopter un compromis entre marge et norme. En manipulant le vernaculaire noir, mais aussi en s'appropriant et en réinvestissant les différents canons littéraires, Hughes glisse insensiblement de la marge à la norme. Cela révèle à la fois l'opposition de Hughes à la norme mais aussi son désir de se l'approprier et de la faire sienne pour plaire aussi bien au lectorat noir qu'au lectorat blanc et affirmer sa démarche identitaire.

Momaday, quant à lui, dans *The Names, a Memoir*, érige son texte en apologie du *nom* qui « donne la vie » et permet un voyage immobile, dégagé des contraintes de la chronologie, à travers les noms des personnes ayant construit sa vie. Si la mère de l'auteur a usé de son imagination pour *être* indienne, l'auto-création d'un nom propre la qualifiant l'a aidée dans sa démarche identitaire puisqu'elle s'est elle-même attribué un nom de type indien dès 1929, l'identifiant à un élément de la nature : « Little Moon » ou « Petite Lune ». Le texte s'ouvre sur une épigraphe en forme de jeu de mots. Impossible à traduire en français, « a bear » étant un ours et le verbe « to bear » signifiant à la fois « porter » et « supporter », Momaday va jouer sur l'interaction de ces trois éléments : « *In devotion to those whose names*

I bear and to those who bear my names »/ « En remerciement à ceux dont je porte les noms et qui portent mes noms » .

Cet incipit en forme de remerciement est à la fois un hommage aux ancêtres dont « il porte les noms » en lui et à ceux qui « supportent » le poids de ce passé que Momaday a décidé de rendre présent. Il s'agit donc aussi de remercier sa propre descendance, ceux « qui portent le nom de ses ancêtres », mais également ses lecteurs, qui, eux, « supportent les noms » que sans cesse Momaday ressasse et dont il se nourrit. Ce jeu de mots renvoie à la double fonction du texte de mémoire que compose Momaday : à la fois la transmission de la tradition et la construction identitaire, ce jeu entre l'implicite et l'explicite, cette « minoration » de la langue. La troisième caractéristique ludique de cet incipit est sans doute la présence cachée de l'ours derrière les noms. C'est par son nom kiowa que Momaday a été fait Ours et il est hors de question de quitter un seul instant cette genèse mythique. Le titre en deux temps de l'ouvrage renvoie à ces éléments : *The Names* (*Tsoai-talee* et les autres noms constituant l'enfant narrateur), *a Memoir* (... se souviennent et racontent). Parlant de l'enfant-ours de la légende – ce même enfant qui se souvient dans *The Names, a Memoir* – Momaday dit en entretien :

La plupart des hommes ont perdu le contact avec la nature. Il fut un temps où nous vivions dans la nature. Mais à un moment de notre parcours, nous avons été coupés d'elle. Et nous ne pouvons plus comprendre les créatures de la nature. Mais ce garçon est une exception. Il se transforme en ours ; cela signifie qu'il reconstruit ce lien avec la nature. On pourrait dire que l'ours est la face cachée de l'existence.
Conversation with N.S. Momaday, 91 (tda)

Ce retour aux sources, aux origines est aussi présent chez Hughes. Il ne s'agit certes pas du lien avec la nature mais bien de son lien et de son attachement à sa communauté et au « petit peuple de Harlem » dont il se réclame. Hughes, sa vie durant, chercha son matériau d'inspiration dans les rues de Harlem auprès des plus humbles dont il souhaitait retranscrire la condition. Les poèmes écrits dans les années 1920 traduisent se ressenti car dès le début de sa carrière, Langston Hughes propose une écriture « autre » faite d'une esthétique et d'une sensibilité populaires ainsi que d'une perspective afro-centrique. Comme pour Momaday, ce rapport au nom et le lien avec la culture

ancestrale africaine, est présent notamment à travers la création de Jesse B. Simple, ce personnage emblématique de la condition noire pendant et après la Renaissance de Harlem. À travers lui Hughes brosse le portrait rétrospectif du « petit peuple » de Harlem et tire des conclusions sans appel sur une communauté qui continuait à être marginalisée et qui n'avait toujours pas eu accès, à la fin des années 1940, à sa part du rêve américain. Avec *Simple*, Hughes devient « poète ethnologue » et propose deux points de vue, caractéristiques de la communauté noire de son époque.

Comme les anciens esclaves qui se tournèrent vers les modes d'expression des Blancs qu'ils adaptèrent et firent accepter, Hughes transcende les problèmes des Noirs de son époque en remaniant des modes d'expression traditionnels. Ce travail sur le *nom* et les mots permet à Hughes d'adopter une « ligne de fuite » et de jouer sur le rapport signifiant/signifié pour conférer au texte toute son ambiguïté mais aussi pour rapprocher l'expérience de son personnage de celle de la communauté noire.

Tout d'abord, le nom de ce protagoniste est créé sur un jeu de mots. L'expression courante « Just be simple » (que nous retrouvons dans le nom même du personnage « Jesse B. Simple ») signifie : « fais pas l'idiot ! », or cette apparente simplicité cache une multitude de significations. Si son entourage et ses proches considèrent Simple comme un doux rêveur voire un simple d'esprit, il se défend, en revanche, d'être stupide et naïf ; ce qui est au contraire renforcé par la traduction française puisque Simple est devenu, une fois traduit, *L'ingénu de Harlem*. Simple nous alerte donc sur les différentes interprétations à donner à ses propos et ses péripéties :

Dis-moi, Joyce, après toutes ces années, est-ce que tu serais pas en train de me prendre pour une poire juteuse ? Si c'est ça, laisse-moi te dire, je peux avoir l'air simplet comme ça, mais moi-même je suis pas fou, tu m'entends ? (« Rien qu'une fois dans la vie d'une femme », *L'ingénu de Harlem*, 249)

Si certains voient en lui un simple d'esprit, naïf, il attribue plutôt ce défaut à son aïeul :

Ça, c'est au grand-grand-papa de mon grand-papa qu'il faut aller le demander. Il devait être un peu simplet, d'ailleurs, ce vieux-là. Sinon, il se serait pas laissé piquer en Afrique pour

être vendu comme esclave dans ce pays-ci. (« Les pieds ont leur propre existence », *LIDH* 18)

Mais il avoue volontiers qu'enfant, ses camarades le taquinaient en l'appelant « Simon le simple » et que l'on continue toujours à l'appeler le « Simple d'esprit » :

Même ils [les copains de l'école] me mettaient en boîte en m'appelant Simon le Simple. Mais j'avais les poings solides, et après que j'ai eu fait abandonner le Simon à quelques-uns, tout le monde m'a fichu la paix. Seulement mes amis continuent à m'appeler Simple. (« Simple et le sang indien », *LIDH* 39)

Simple signifie donc : « simple, simple d'esprit ». Cependant, par glissement phonétique et en étant orthographié « Simple », ce que propose aussi Hughes, Simple peut se prononcer : « sample » (ce qui signifie « échantillon »). Aussi, si nous retenons la première signification, Simple n'est finalement pas éloigné de la fonction du bouffon qui peut avouer sans crainte des vérités embarrassantes. En ce sens, il s'apparente au clown qui dénonce les maux de la société tout en faisant rire et donne à réfléchir sur la portée universelle de ses messages. Alors que si nous considérons le second sens du nom (« échantillon »), force est de constater qu'il n'existe pas meilleur représentant des habitants de Harlem et des Noirs humbles que Simple. Les tranches de vie dont il est le personnage central sont un prétexte pour analyser la situation noire américaine pendant la première moitié du vingtième siècle. Hughes explique d'ailleurs en avant-propos de son ouvrage :

Je ne peux vraiment pas, comme le font certains romanciers, prétendre qu'il n'existe « aucune ressemblance entre mes personnages et des êtres vivants ou ayant existé ». Au contraire, une foule de gens leur a servi de modèle bien qu'on ne puisse les identifier à personne en particulier. Car, il est tout bonnement impossible de vivre à Harlem sans rencontrer au moins une centaine de Simple, cinquante Joyce, vingt-cinq Zarita, un certain nombre de Boyd et pas mal de cousines Minnie. Même si tous les détails n'y sont pas, la ressemblance est suffisante. (Hughes, *LIDH* 12)

Le prénom de Simple (Jesse) est également symbolique. Dans la bible, Jesse (Josué en français) est le père du roi David et il conduisit

les Hébreux dans la conquête de la Terre Promise. Personne vertueuse, Josué enseignait la Torah aux foules. Simple revêt le même rôle en dispensant un ensemble d'enseignements à travers son histoire et celle de sa communauté. Ses prises de position, qui sont celles de Hughes, sont une façon de faire prendre conscience à tous des problèmes inhérents aux Noirs américains et de donner une autre image d'eux. Or, Simple affirme dans « Final Fear » (57-61) / « La peur de mourir » (90-95) qu'il aurait dû être prénommé Job et non Jesse car cet autre prénom aurait bien mieux convenu à sa situation. Le prénom Job est tout aussi symbolique. Homme de grande vertu et de piété, Job est mis à l'épreuve par Dieu et le Livre de Job raconte les circonstances de cette mise à l'épreuve. Si le lecteur peut douter de la grande vertu de Simple, il n'en reste pas moins que le rapprochement avec Job est fondamental. Lorsque Simple évoque sa condition et ses problèmes quotidiens, le lexique de l'injustice et des mauvais traitements, mais aussi l'accumulation de termes construits avec le préfixe « sous » conduisent à la punition divine de Job, et par glissement, à la condition de la communauté noire :

J'ai été sous-nourri, sous-payé, sous-vêtu, jamais sous-exploité ! Des chiens m'ont mordu. Des chats m'ont mordu. Des souris m'ont mordu, des rats m'ont mordu. Pff ! J'ai été mordu par des punaises, des puces, des taons, des tiques ! Par ces bestioles qu'on appelle des « grands-pères » et même j'ai été mordu par une bonne femme qu'avait des dents en or. [...] C'est pas tout, dit Simple. J'ai été abusé, mésusé, accusé, entôlé par erreur, façon de parler, jugé, condamné, libéré sur parole, assommé, battu, tabassé. Et quand je dis tabassé... J'ai été « troisième degré », compris ? C'est tout juste si j'ai pas été lynché. (« La peur de mourir », *LIDH* 94)

Tout comme Job, l'infortune de Simple est source d'enseignements non seulement pour lui mais aussi pour le lecteur. À la manière des anciens esclaves qui établirent à travers les *spirituals* une analogie entre leur condition et les situations bibliques, les *spirituals* de Simple, si l'on peut dire, sont un moyen d'établir un lien avec le vécu de ses semblables tout en maintenant le lien à Dieu. L'intertextualité est omniprésente. C'est là un moyen pour Hughes de rapprocher son personnage de ses lecteurs. En évoquant l'origine de son nom, Simple se donne aussi pour ambition de créer sa propre généalogie et de

constituer son identité, ce qui fut refusé à ses ancêtres esclaves. Ce procédé est pour Hughes une façon d'inscrire Simple dans l'histoire commune nationale et de l'affranchir de son passé familial d'esclave. Pouvoir choisir son nom est un moyen d'affirmer son identité et, plus globalement, l'identité noire américaine.

Pour Momaday, le texte permet de révéler la face cachée de l'identité amérindienne et de montrer comment cette identité se crée, se construit dans les noms et surtout comment elle est portée par le conteur. Schubnell écrit : « *The Names* traite de l'unité entre mythe et vie personnelle. Le nom Kiowa de Momaday, *Tsoai-talee*, est un lien symbolique au monde mythique de ses ancêtres (Schubnell 175 (tda) ». Par ailleurs, l'ours renvoie à une intertextualité double. Momaday, alors étudiant d'Yvor Winters à Stanford, écrit dans les années 1960 un poème intitulé « The Bear » mettant en scène un vieil ours blessé, dont il reconnaîtra des années plus tard qu'il lui a été inspiré par le texte éponyme écrit par William Faulkner. L'ouvrage *The Names* est donc bien placé sous le signe de l'Ours, nom originel de Momaday, animal archétypal qui incarne « l'essence même de la nature » comme le disait Yvor Winters¹. Le nom créant l'identité, Momaday pratique sans que cela soit surprenant, un véritable culte de la personnalité liée au nom, ou culte de la *persona* : Ko-sahn, et Pohd-lohk en sont les deux exemples les plus frappants. Leurs noms traversent les écrits de Momaday et les structurent. Pohd-lohk est ce vieil indien, membre de la famille paternelle de Momaday, conteur inlassable, qui transmet le savoir kiowa à l'enfant en narrant l'histoire mythifiée de son peuple et en le nommant *Tsoai-talee*. De façon presque oxymoronique, eu égard au rôle spirituel qu'il joue dans la vie du jeune Momaday, on le voit apparaître physiquement dans l'ouvrage sous les traits d'un jeune soldat, à la page 164, photographie accompagnée d'une inscription manuscrite de Momaday : « Le soldat Pohd-lohk, Troupe L, 17 régiment de cavalerie, Fort Sill ». C'est sans doute ainsi que pouvaient le percevoir les non-initiés aux mythes indiens, ceux qui ne percèrent jamais le secret du savoir sacré qu'il *détenait* en *détenant*² la tradition orale. Cette image hyperréaliste apparaît comme un pied de nez au matérialisme, comme une

1. Yvor Winters est ici cité par Alan Velie (1997 : 181).

2. Nous soulignons.

ironie de ce que sont les apparences. Le rôle de Podh-lohk prend une dimension particulière lorsqu'il nomme l'enfant : « Et là, finalement, Pohd-lohk scella toute la vie de l'enfant en un nom lorsqu'il déclara : À présent tu es, *Tsoai-tale* » (*Les Noms*, 58). Ces paroles sont proches de celles que l'on peut lire dans les contes indiens de la création et illustrent le baptême symbolique de Momaday, alors confié par ce conteur chaman à ses ancêtres. Pohd-lohk est celui qui donne à l'enfant sa véritable identité culturelle, il signe son appartenance au mythe indien. Pohd-lohk est à la fois l'incarnation du pouvoir du nom en soi – il *est* le *nom* – ainsi que le pouvoir du nom offert car il *donne* le nom. Il renvoie donc au jeu onomastique de l'épigramme du récit *The Names* puisqu'il porte et donne le nom tout en même temps. De la même façon, la vieille femme Ko-sahn est un être d'exception qui traverse la vie, le texte et le mythe personnel de l'auteur. Elle est en photographie à la page 162 dans l'ouvrage original, non loin de Pohd-lohk. Elle apparaît comme le versant féminin du conteur. Dans la légende qu'il inscrit sous le cliché de cette vieille femme au regard sérieux et aux traits nobles, Momaday confesse : « Elle était près de moi sur le chemin de la montagne de pluie » (*Les Noms*, 62). Il renvoie ainsi clairement à son expérience initiatique entreprise lors de l'écriture de *The Way to Rainy Mountain* où Ko-sahn joue un rôle essentiel, puisque c'est elle qui porte la « mémoire raciale » de l'auteur. Ko-sahn s'imposa à lui comme une évidence pour ce prologue. En rencontrant Ko-sahn, elle aussi détentrice d'un savoir mythique, Momaday découvre des éléments nouveaux de son patrimoine indien et prend conscience de la dimension sacrée de ce savoir en perdition. Il compare son expérience à celle que dut ressentir John Neihardt lorsqu'il croisa le chemin de Black Elk : « Il dut avoir, lui aussi, le sentiment de pénétrer dans le domaine du sacré lorsqu'il rendit visite à Elan Noir en mai 1931 » (Momaday *HFM* 31). Ko-sahn connaît la Danse du Soleil, elle connaît l'histoire de son peuple et lui en parle : elle devient alors comme évidente et matricielle. Il ne peut plus écrire sans parler d'elle, ses mots n'ont plus de sens que grâce à elle :

Mes yeux s'arrêtèrent sur le nom de Ko-sahn. Et sur l'instant, tout me parut soudain renvoyer à ce nom. Le nom semblait humaniser la complexité du langage. Sur l'instant, de manière absolue, j'eus l'intuition de la magie des mots et

des noms. “Ko-sahn”, dis-je. Et je répétais le nom KO-SAHN.
(Momaday *HFM* 55)

Ko-sahn ne quitte plus l'œuvre de Momaday à compter de ce moment-là. Il imagine les mots qu'elle a échangés avec sa grand-mère. Il imagine qu'elle a été le témoin des histoires qui fondent la mémoire de son peuple : « Et, dans la mémoire raciale, Ko-shan *avait vu* tomber la pluie d'étoiles³ » (Momaday *HFM* 60), histoire légendaire évoquée dans le prologue de *The Way to Rainy Mountain*. L'association intime qui existe ici entre « mémoire raciale » et imagination renforce encore la théorie de Paul Ricœur selon laquelle l'auteur impliqué dans un travail identitaire « manipule » la mémoire, et particulièrement la mémoire collective, afin de servir la cause identitaire : « le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité » (Ricœur 97). S'il manipule la mémoire « fictive » de Ko-sahn, Momaday ne le fait néanmoins jamais dans le déni. Il joue au contraire de son statut d'auteur pour dire qu'il rêve cette mémoire et s'en sert. Au même titre donc que le conteur Podh-lohk, elle devient centrale au mythe personnel de Momaday et traversera désormais toute sa création. Ko-sahn est d'autant plus importante pour Momaday qu'elle est le *nom* et le *paysage* : elle est identité.

Hughes privilégie lui aussi la culture, mais la culture noire populaire, comme fondement de l'identité. Il emprunte, en effet, à la fois au folklore noir, à la tradition littéraire classique et à la tradition africaine que ce soit en poésie ou dans l'écriture des aventures de Jesse B. Simple. Le langage de Simple est constamment perverti par l'intrusion du vernaculaire, c'est-à-dire l'écriture de l'oralité. En s'éloignant de l'anglais standard, Hughes montre toute sa créativité mais aussi celle de la langue orale noire dont la musicalité rythme les monologues et les échanges de Simple. Nous retrouvons cette création langagière dans la traduction française de *The Best Of Simple* même si beaucoup de traductions, dont le titre, ne mettent pas nécessairement en valeur la créativité de Hughes et ne retranscrivent pas les effets voulus par l'auteur comme les exemples suivants le montrent : le mot *worriation* devient « des emmerdements » (*LIDH* 63) ; *ageable* est traduit par : « Eh ben, je suis content de n'être pas aussi vieux

3. *Ibid.*, 60. Nous soulignons.

que vous » (*LIDH* 241) ; *to be Jim Crowed* devient « jim-crowés » (*LIDH* 286) en français.

Dans la langue originale, outre l'effet comique, ces échanges révèlent la volonté de Hughes de maintenir son personnage dans l'oralité et de créer une langue dans la langue. Hughes, par son processus de création langagière, s'affranchit de la norme en proposant une autre écriture. En sortant des canons littéraires et en les adaptant, il poursuit son travail de déterritorialisation d'un système codé et normé pour le reterritorialiser. C'est aussi ce que Françoise Clary nomme « la résistance de la langue » (Clary 2008 : 333-334). Hughes entendait, certes, créer ses effets mais il n'est pas sûr qu'il ait souhaité s'affirmer par rapport à une catégorie plutôt qu'à une autre. Dans ce travail de création langagière, les irrégularités grammaticales et syntaxiques, relayées par des effets typiques de prononciation, permirent à l'auteur de s'éloigner de l'anglais standard et ajoutèrent à l'effet caricatural créé et voulu par Hughes pour faire sourire tous ses lecteurs, blancs et noirs confondus, et pour renouveler son écriture. Dans la langue originale, « I ain't » est très souvent utilisé au lieu de « I'm not » ; « I has not heard him » au lieu de « I haven't heard him » ; « I do not know no place » est préféré à « I don't know any place » ; « Mens » dont le pluriel est irrégulier (*man* devient *men* au pluriel) est doublement à la forme plurielle par l'ajout de la lettre « S » ; « much » et non « many » est aussi associé au pluriel. Dans la traduction française, ces irrégularités sont plutôt bien rendues :

C'est moi qui a la parole. (« Simple et le sang indien », 38)

Joyce, je lui dis, j'ai pas envie de faire aucune photo. (« Une photo pour son dressoir », 157)

Je suis couru aller me chercher le permis. / Où c'est qu'elle va, je vas. (« L'amour tout simplement », 277 ; 279)

Dans la version anglaise, les différences avec la langue standard sont pour Hughes une façon de montrer que le vernaculaire noir est une langue à part entière, avec sa propre grammaire et ses propres règles ; « une langue dans la langue » en définitive, qui ne doit pas être perçu comme le résultat d'erreurs grammaticales et syntaxiques :

Le vernaculaire africain-américain est un dialecte de la langue anglaise qui mérite d'être respecté. Même s'il diffère de l'anglais standard, il n'y a aucune raison de considérer ce

dialecte comme du mauvais anglais ; pas plus en tout cas que l'anglais du Minnesota ou de Virginie et vice-versa. Le vernaculaire africain-américain présente des principes syntaxiques réguliers qui lui sont propres [...]. Les langues proposent de nombreuses règles et des structures de phrases propres et ceux qui les parlent sélectionnent parmi une multitude de possibilités qui sont complexes. (Pullum 1999 : 45)

L'originalité linguistique de Hugues témoigne, en définitive, du double décalage entre la langue standard et celle de la communauté noire. En faisant utiliser à son personnage un dispositif lexico-grammatical totalement créé par lui, en lui faisant utiliser une langue « dégradée », ni totalement « jive », ni totalement « negro dialect », Hughes montre à quel point il s'accommode stratégiquement de la langue standard pour donner toute son authenticité à Simple dont le décalage langagier est sa marque identitaire. Ce fut aussi un moyen de montrer sa totale maîtrise du genre.

Avec ces différents niveaux de langue, Hughes exprime ses intentions de façon réfractée. En mettant en jeu plusieurs discours Hughes remet ainsi en cause le système social et politique de son époque sans jamais se révéler ouvertement. Par ce biais, l'écriture de Simple illustre l'« hétéroglossie » définie par Bakhtine à propos du roman :

Le roman dans son ensemble est un phénomène protéiforme dans le style qui présente des styles et des voix variés. Le chercheur est alors confronté à plusieurs unités stylistiques hétérogènes qui se situent souvent à différents niveaux linguistiques et sont soumises à différents contrôles stylistiques. [...] Nous pouvons définir le roman comme présentant une diversité de discours sociaux (parfois même une diversité de langages) et une diversité de voix individuelles organisées de façon artistique. La stratification interne de n'importe quelle langue nationale en dialectes, en attitudes caractéristiques d'un groupe [...] sont autant de voix qui servent les desseins sociopolitiques du jour. (Bakhtine 1981 : 261-263)

En procédant ainsi mais aussi en réinvestissant les stéréotypes, Hughes remet subtilement en cause le système dominant. En définitive, cette forme de culture populaire et son personnage permettent à Hughes une mise à distance des problèmes sociaux et raciaux tout en renvoyant à la communication orale des Noirs américains qu'il

contribue à remémorer. Ce procédé traduit l'importance de l'oralité hughesienne dans l'identité noire américaine. Chez Momaday, c'est l'assimilation entre Ko-sahn et le paysage sacré, qui est au cœur de l'essai « An American Land Ethic », qui signe la grande théorie momadéenne de la force créatrice du lieu sacré ainsi que sa définition d'un art poétique. Cet art poétique se fonde sur le lien essentiel aux racines physiques et spirituelles. Le paysage, lieu de l'identité – et qui est souvent chez Momaday le lieu de l'hybridation culturelle – est lié au nom. De Ko-sahn, il écrit en effet :

Ce paysage, dans lequel elle avait vécu pendant cent ans, était le dénominateur commun de tout ce qu'elle connaissait et connaîtrait jamais – et sa connaissance était profonde. Ses racines plongeaient loin dans la terre et, de ces profondeurs, elle tirait assez de vigueur pour tenir contre les forces du hasard et du désordre. (Momaday *HFM*, 60)

L'enracinement dans la terre, autre bout de *l'axis mundi* défini précédemment comme menant au spirituel, permet de la même façon que l'élévation spirituelle, l'accès à l'identité. La verticalité de cet art poétique relie intimement le haut au bas, le très élevé au très profond, et tisse entre les deux – le réel et le mythique – un lien d'assimilation qui constitue l'être. Le *topos* de l'origine, de la naissance ou bien de l'expérience vécue et remémorée, comme le lecteur peut le découvrir dans *The Names*, est à chaque fois chargé de valeurs créatrices.

Chez Hughes aussi, et avec Simple, la fusion entre l'individu et son environnement urbain, Harlem en l'occurrence, est essentielle à la construction de la personnalité et à l'histoire personnelle de l'homme. Pour Gilles Deleuze, cette insistance sur le lieu sacré où s'origine l'identité, est l'un des signes d'appartenance de l'auteur à ces littératures qu'il nomme de façon non péjorative, « mineures », c'est-à-dire des littératures « hospitalisées » au centre d'une langue devenue hospitalière à force de les avoir affaiblies. La littérature produite par une minorité⁴, ce qui est bien entendu le cas de la littérature amérindienne et noire-américaine, est ainsi « déterritorialisée », elle se comporte en hôte de la langue majeure dans laquelle elle s'inscrit et ne peut plus évoluer dans son propre paysage langagier – ici le

4. Car il s'agit là d'une partie de la définition deleuzienne de ce qu'est une « littérature mineure ».

langage Kiowa, ou encore le *jive* de Harlem – car ils n’existent plus en tant que langues véhiculaires :

Combien de gens aujourd’hui vivent dans une langue qui n’est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? (Deleuze 1975 : 35)

Cette « déterritorialisation » de la langue est sans doute ici compensée par une quête du « territoire » sacré, à défaut de faire de la langue de l’origine une « littérature » en soi : ce territoire/paysage sera le lieu de la langue originelle imprimée dans la mémoire sous la forme d’éléments naturels, une mémoire des mots, une « *outrrelangue* »⁵. Ainsi, ce qu’apprend le jeune Momaday à Hobbs est certes formateur, mais cet espace n’est qu’un lieu transitoire où l’assimilation n’existe pas. Momaday affirme souvent que le rattachement à un endroit et la perception aiguë de ce lieu est l’une des grandes forces de la pensée indienne et permet sa permanence, puisque comme le lieu qu’elle sacralise, elle est pérenne.

Ce « partage de l’esprit du lieu » bien qu’évoqué différemment par Hughes, n’en reste pas moins aussi important dans son écriture comme dans la littérature noire américaine en général⁶. Harlem, lieu symbolique de la communauté noire, berceau de la transformation culturelle et identitaire noires des années 1920, permit à de nombreux artistes et intellectuels noirs de trouver leur voi(e)x. C’est un *topos* récurrent dans l’écriture de Hughes qui restitue le quotidien de son quartier à travers les aventures de Simple. Au début du vingtième siècle, les Noirs n’ayant guère la possibilité de s’installer ailleurs qu’à Harlem en raison du racisme, restèrent dans ce quartier où les loyers exigés par les propriétaires grimperent très vite. Ils n’eurent alors aucun autre recours que de partager leur logement afin d’arriver à payer leur loyer. C’est pour cela que de nombreuses *housse rent parties*, véritables institutions à Harlem, furent organisées. Les invités

5. Le terme d’« outrrelangue » comme alternative momadéenne au concept deleuzien de déterritorialisation, est utilisé dans *N. Scott Momaday L’Homme-Ours, Voix et regards* (Garrait-Bourrier 2005).

6. Jean Toomer, par exemple, dans *Cane* (1923), fait le choix d’images et de mots aux sens multiples pour créer une ambiguïté textuelle. Toomer brouille les sens et les interprétations pour mieux perdre le lecteur dans sa propre interprétation.

devaient apporter une petite contribution financière en échange de *soul food* et de musique car c'est là que se rencontrèrent blues et jazz et que les grands musiciens noirs firent leurs armes. Ces soirées, auxquelles Hughes assiste assidûment, font partie intégrante de la vie culturelle de Harlem. Hughes, en « passeur culturel », émaille d'ailleurs les soirées de Simple de divertissements de ce type. Ses descriptions, à la manière d'un historien, montrent le profond désir de Hughes de transmission à la jeune génération et l'importance qu'il accorde à la Renaissance de Harlem. Comme il l'avoue à son ami Carl Van Vechten en 1939 :

Cette période de développement culturel et néo culturel à Harlem est, il me semble, d'une importance historique et d'un grand intérêt pour pas mal de personnes, blanches et noires, qui n'ont pas vécu ce moment mais auraient bien aimé le vivre. (Hughes, *in* Bernard 2002 : 159-160)

L'intertextualité est au cœur de la langue que Hughes fait parler à Simple mais aussi au cœur de l'écriture de Momaday. Chez Hughes, la présence de doubles, c'est-à-dire de doubles-entendre, de doubles sens, de doubles jeux apparaît comme une volonté de jouer avec le lecteur et de brouiller les pistes. Qui parle ? Que souhaitait révéler l'auteur ? Comment la langue est-elle « redistribuée » (Barthes 1973 : 13) ? En d'autres termes, comment Hughes arrive-t-il à déconstruire et à reconstruire la langue à travers ce personnage ? Comment Momaday détterritorialise et reterritorialise-t-il la langue ? Ces questions ramènent au procédé d'écriture de Hughes et de Momaday. « Redistribuer le langage » (emprunté à Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*) est une stratégie discursive appropriée pour analyser la langue de ces deux auteurs dits « mineurs » et qui, comme nous l'avons vu, déconstruisent et reconstruisent à loisir des techniques langagières qu'ils s'approprient pour mieux retranscrire au plus près la culture amérindienne pour l'un et la vie des Noirs les plus humbles pour l'autre.

Par ce procédé esthétique propre à l'oralité hughesienne et momadéenne, chaque auteur ancre son/ses personnage(s) dans une réalité symbolique ou mythique, ancestrale ou moderne. L'hybridité de l'écriture chez Hughes et chez Momaday souligne bien leur style et leur objectif : s'écrire en écrivant les autres, et de fait, se guérir par les mots pour Momaday ; dénoncer la condition noire et revendiquer

pour Hughes. En manipulant la langue et en fusionnant les codes de l'oralité ancestrale, ces deux auteurs de la marge réussissent à rendre leurs lettres de noblesse et leur force identitaire à une culture noire américaine jugée populaire et à une culture amérindienne toujours ostracisée et encore considérée aux États-Unis comme étant le produit d'un sous-groupe social.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Langston Hughes

- HUGHES, Langston (2003) : *L'ingénu de Harlem*. Traduction par F.J. Roy. Paris : La Découverte.
- (1950) : *Simple Speaks his Mind*. New York : Dodd, Mead and Company.
- (1961) : *The Best of Simple*. New York : Hill & Wang.
- (1994) : *The Return of Simple*. New York : Hill and Wang.

Scott Momaday

- MOMADAY, N. Scott (1969) : *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- (1976) : *The Names: A Memoir*. Tucson : The University of Arizona Press.
- (1997) : *The Man Made of Words : Essays, Stories, Passages*. New York : St. Martin's Press.
- (1999) : *In the Bear's House*. New York : St. Martin's Press.

TRADUCTIONS UTILISÉES DANS LE PRÉSENT ARTICLE

- MOMADAY, N. Scott (2001) : *Les Noms: mémoires* traduit de l'anglais par Danièle Laruelle, Editions du Rocher, coll. « Nuage rouge ».

— (1998) : *L'Homme fait de mots*. Traduit par Danièle Laruelle, Éditions du Rocher, coll. « Nuage Rouge ».

SOURCES SECONDAIRES

BAKHTINE, Mikhail (1981) : *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin : University of Texas Press.

BARTHES, Roland (1973) : *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil.

BERNARD, Emily (2002) : *Remember me to Harlem. The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten*. New York : Vintage Books.

BHABHA, Homi (1994) : *The Location of Culture*. London and New York : Routledge.

— (1990) : *Nation and Narration*. New York : Routledge.

CLARY, Françoise (2008) : « Paroles entravées et contre-discours : la résistance de la langue africaine dans l'espace caraïbe » in *Langues dominantes, Langues dominées*, textes réunis par Laurence Villard, avec la collaboration de Nicolas Ballier. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, collection « ERIAC », p. 333-352.

DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— (1977) : *Dialogues*, avec Claire Parnet. Paris : Flammarion.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (2005) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit.

— (1980) : *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— (1975) : *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, collection « Critique ».

— (2011) : *Différences et répétitions* (1969). Paris : Presses Universitaires de France.

DUALÉ, Christine (2017) : *Langston Hughes et la Renaissance de Harlem : émergence d'une voix noire américaine*. Préfacé par Françoise Clary. Paris : L'Harmattan.

GARRAIT-BOURRIER, Anne (2005) : *N. Scott Momaday, L'Homme-Ours, voix et regards*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures ».

PRATT Mary Louise (1992) : *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York : Routledge.

- PULLUM, Geoffrey K. (1999) : « African American Vernacular English is not Standard English with Mistakes », in *The Workings of Language*, Rebecca Wheeler (ed.), Westport, Connecticut : Praeger, p. 39-58.
- RICŒUR, Paul (2000) : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. L'Ordre philosophique. Paris : Seuil.
- SCHUBNELL, Matthias (1997) : *Conversations with N.S. Momaday, Jackson* : University Press of Mississippi.
- VELIE, Alan (1987) : « Identity and Genre in *House Made of Dawn* », revue *QWERTY*, oct. 1997. Pau : PUB, Université de Pau, p. 180-187.
- YOUNG Robert (1995) : *Colonial Desire: Hybridity in Culture, Theory and Race*. London : Routledge.

VOIX SPECTRALES DE L'ESCLAVAGE :
DU CRI AU CHŒUR.
FEEDING THE GHOSTS DE FRED D'AGUIAR ET
CROSSING THE RIVER DE CARYL PHILLIPS

Florence LABAUNE-DEMEULE
Université de Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3

Aborder la question de la voix dans les littératures postcoloniales est une vaste entreprise : si elle interpelle d'emblée le lecteur sur la position subalterne des populations colonisées longtemps privées d'une voix¹ et par conséquent d'un discours articulé et audible qui soit reconnu par l'auditoire comme signifiant², elle suppose aussi que l'on se penche, en littérature, sur des questions aussi vastes que celles de la matérialisation de la voix et du discours, c'est-à-dire que l'on s'interroge sur des relations entre oralité et écriture³. Par ailleurs, parler de la voix en littérature suppose introduire une différence entre les voix audibles des personnages transmises par des mode différents de représentation du discours (allant du discours direct libre au discours narrativisé⁴) et les voix narratives qui se font entendre pour rapporter une ou des histoire(s) dans le texte. Vanessa Guignery aborde aussi la question de la voix du texte, qu'elle perçoit comme une résonance s'élevant du silence de la page et qui conduit à se questionner sur la vivacité de la voix orale et son lien avec l'absence de voix que pourrait transmettre le texte écrit⁵.

Il demeure aussi une autre voix à prendre en compte dans le récit postcolonial, celle qui parfois peut donner corps à l'Histoire, la voix de l'Histoire institutionnelle, qui peut souvent être reconstituée par le biais de l'archive coloniale, dont le but consiste en particulier à produire des taxonomies de documents considérés par le pouvoir étatique comme dignes de figurer dans la masse des documents consultables sur un temps long. Là encore, l'objet de la littérature consiste à revisiter l'archive pour y trouver, parfois dans le silence et

1. Rappelons l'importance de la théorie des *Subaltern Studies* développée par Ranajit Guha, ainsi que l'essai fondateur de Gayatri Chakravorty Spivak « Can the Subaltern Speak? ».

2. Sur ce point, voir par exemple Pierre Bourdieu 1977 : 17-34.

3. Ce point a souvent été soulevé par la théorie postcoloniale. Se reporter par exemple à Ashcroft, Griffiths et Tiffin [1989] 1994 : 38-77 ; Ashcroft, Griffiths et Tiffin [1995], 2011 : 261-288 ; Edwards, 2008 : 28-50.

4. Voir G. N. Leech and M. H. Short [1981], 1984 : 288-351.

5. Voir V. Guignery 2009 : 1.

le non-dit, la source d'une créativité nouvelle, d'une imagination de ce qui pourrait avoir existé et qui a été passé sous silence⁶.

A contrario, alors même que divers textes et discours sont articulés par des voix multiples, s'inscrivent en creux les silences imposés, les voix tuées ou les chuchotements textuels qui n'osent s'affirmer par une parole claire et audible : dans le récit, l'impossibilité de dire peut se manifester de multiples façons, par des blancs typographiques ou des ellipses, par exemple. Dans le cœur de l'archive, ce qui n'est pas présent, ce qui a été omis, détruit ou tué, peut également devenir aussi signifiant que ce qui peut être excavé. Les pratiques visant à réduire au silence sont en effet au cœur-même de la plupart des littératures postcoloniales, dont un des objectifs a été de s'élever contre cette injonction au silence faite à de multiples communautés à l'époque coloniale, dont le concept d'effacement culturel, l'image de l'autre rendu au silence (« the mute Other⁷ ») ou encore ce qu'Homi Bhabha a appelé « une conspiration du silence autour de la vérité coloniale⁸ » demeurent les contrepoints essentiels de la voix, et parfois même les clés de voûte d'une esthétique où l'absence et le non-dit sont aussi signifiants que la présence et le dit. Ainsi, dans son roman publié en 1994 *The Longest Memory*, Fred d'Aguiar s'intéresse à diverses formes de censure de la voix des esclaves et au silence : la censure et le silence imposé et subi par les esclaves sur la plantation, qu'illustre la position de Chapel. Ce dernier se voit interdire toute forme d'alphabetisation par le planteur, ce qu'il parvient toutefois à contourner avec l'aide de Lydia, la fille du propriétaire : il apprend par cœur les ouvrages que lui lit la jeune fille et en retour, il lui récite à voix haute les poèmes qu'il lui dédie. Le jeune homme contourne donc l'interdit par l'oralité et

6. « Whereas the archives of the nation-state too often fix subjects in an abject status of wounding, absence or violence, black historical fiction and poetry unmoors the archive from this legally binding power, and makes it mobile, setting in motion the possibility behind archive's limits. The interpretive relationship to the archive begins from the mobility of language. These literary references to the archive unpin its subjects from the nomenclature of the dominators [...] Their texts generate new imaginings which confront the gaps, spaces, and the master's pinning discourse by refusing to see this archive as finite or definitive, but rather open to rereading. » (Walters 2013 : 5).

7. Voir V. Guignery 2009 : 5.

8. Voir Homi K. Bhabha [1994], 2010 : 175.

la mémoire⁹. S'imposent aussi dans le roman les silences et la censure générés par les esclaves eux-mêmes, ce qui est plus inhabituel et se manifeste par le rejet conscient du vieil esclave par sa communauté. Condamné à la mise au ban discursive pour avoir dénoncé son fils, esclave marron, auprès du maître et l'avoir malgré lui condamné à la flagellation et à la mort, le vieil homme est stigmatisé : son discours auprès du maître, jugé déplacé, est perçu comme de la trahison et se voit sanctionné par l'absence de communication au sein de la communauté. Sa parole interdite cède alors la place aux pensées et au monologue intérieur ainsi qu'à la mémorialisation.

Cet article souhaite ici s'intéresser à plusieurs formes de silence imposé et de censure telles qu'elles se manifestent dans deux romans – *Feeding the Ghosts* (1997) de Fred d'Aguiar¹⁰ et *Crossing the River* (1993) de Caryl Phillips¹¹, tous deux d'origine caribéenne, appartenant à la même génération d'écrivains et à la catégorie des « Black British writers ». La censure sous toutes ses formes est en effet omniprésente dans le système sur lequel a été fondé l'esclavage, depuis la Traite jusqu'à la vie sur la plantation, puisque l'esclave est assimilé à un bien meuble dont le propriétaire peut user à sa guise, qu'il peut vendre, céder, monnayer ou exploiter à sa convenance, sans que la voix de l'esclave puisse en aucun cas être perçue comme preuve de son humanité. Priver l'esclave de sa voix, généralement en usant de la force et de la répression est donc le moyen de le réduire à l'état d'objet ou d'animal¹² et il n'est pas surprenant que, dans la seconde partie de *Feeding the Ghosts*, on parle des esclaves transportés comme de stock ou de bétail ou encore de cargaison (D'Aguiar 1997 : 143-44). C'est donc à l'articulation entre silence, imposition du silence ou

9. Henry Louis Gates explique clairement que l'écriture était l'apanage de la classe des planteurs et rappelle que, dans certains états, lorsqu'un esclave cherchait à se saisir du monde de l'écrit, il s'agissait d'une infraction à la loi. Voir Gates « Writing Race », in Ashcroft, Griffiths, Tiffin, [1995], 2011 : 217.

10. Fred D'Aguiar [1997], 2014, ci-après D'Aguiar 1997.

11. Caryl Phillips [1993], 2006, ci-après Phillips 1993.

12. Voir Davis 2006 : 30-31 où il présente les arguments développés par Patterson, ainsi que Davis, 2006 : 193, où l'auteur donne la définition du concept de « chattel principle » tel que mentionné par James W.C. Pennington.

prise en charge du discours et expression de la voix dans ces deux romans que l'on souhaite ici s'intéresser.

Le premier récit est inspiré d'un fait historique qui, en son temps, eut des répercussions importantes en Angleterre. En 1781, un bateau négrier de Liverpool, le *Zong*, chargé de sa cargaison d'esclaves, fut victime d'une épidémie : le Capitaine Collingwood choisit alors de jeter par-dessus bord plus de cent esclaves (les chiffres varient de 120 à 142) pour tenter d'enrayer l'épidémie, et surtout pour toucher la prime d'assurance, une loi anglaise permettant aux capitaines de se faire indemniser lorsque la cargaison était perdue. Cet épisode fut assez médiatisé à l'époque et utilisé comme argument en faveur de l'abolition de l'esclavage. Il fut aussi représenté picturalement, tant par des anonymes, comme sur la une de couverture du *Journal des Voyages* de 1888, que par William Turner dans son célèbre tableau « Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming Soon », en 1840. Ces événements constituent la trame du roman de D'Aguiar, cent trente-et-un esclaves étant jetés par-dessus bord sur ordre du capitaine Cunningham, par son second Kelsal, et par l'équipage. Cependant, cette fiction fait aussi intervenir un autre personnage principal, une jeune esclave, Mintah, héroïne du récit, qui parvient à remonter sur le bateau, survit en Amérique, et meurt de nombreuses années après dans l'incendie de sa maison, au milieu des cent trente et une sculptures qu'elle a réalisées pour chacun des esclaves disparus en mer.

Le second roman, *Crossing the River* de Caryl Phillips, est constitué de quatre pièces narratives, chacune liée à une forme de trauma généré par l'esclavage ou par la Seconde Guerre mondiale. La première nouvelle, « The Pagan Coast », rapporte la tentative de colonisation inversée ou de « homecoming » ironique, c'est-à-dire de retour en Afrique, d'un esclave américain affranchi, Nash, qui doit tenter, avec l'aide de l'ACS¹³, de « civiliser » les habitants du Libéria ; la seconde nouvelle, « West », est le récit de la vie de Martha, une esclave en fuite, autrefois transportée d'Afrique en Virginie, puis vendue à des fermiers, qui traverse le Missouri puis le Colorado pour rejoindre la

13. L'ACS est l'American Colonization Society, une société constituée en 1816 aux Etats-Unis, qui prônait le retour des esclaves affranchis vers le Libéria. Voir Phillips 1993 : 8 et Davis 2006 : 256-258.

Californie dont elle aime à penser que sa petite fille Eliza Mae a pu y trouver refuge. Martha, épuisée, est toutefois fauchée par la mort aux portes de Denver. Le troisième récit, « Crossing the River », est un extrait du journal de bord d'un négrier du dix-huitième siècle, le Capitaine J. Hamilton, personnage inspiré de la vie et du journal de bord du célèbre Capitaine John Newton, dont on comprend vite que la cruauté n'est rien d'autre qu'une série d'attitudes considérées comme banales dans ce contexte. S'y ajoutent deux lettres destinées à son épouse en Angleterre. « Somewhere in England » constitue la quatrième histoire, qui se focalise sur le destin d'une jeune Anglaise du Yorkshire, Joyce : juste avant la Seconde Guerre mondiale, elle épouse un Anglais très médiocre. Elle tombe ensuite amoureuse d'un GI noir, Travis, venu se battre en Europe, et dont elle a un enfant, Greer, qu'elle est ensuite contrainte d'abandonner. Si cette dernière histoire semble *a priori* ne pas s'articuler autour de la problématique de l'esclavage atlantique, elle n'en demeure pas moins centrée sur une forme plus métaphorique de dépendance : Joyce, femme éprise de liberté, ne parvient que difficilement à exprimer son mal-être car elle est victime de plusieurs formes de censure sociale dans sa vie quotidienne.

Ces quatre récits trouvent aussi leur cohérence et leur résonance mutuelle dans le roman grâce à la présence d'un prologue et d'un épilogue où s'entremêlent des voix antithétiques – celles du capitaine négrier et celle d'un père africain affamé, qui a dû vendre ses enfants. Dans l'épilogue s'ajoutent aussi les voix multiples, foisonnantes, de l'Atlantique Noir et au-delà, toutes les voix des personnages victimes de censure sans distinction de classe sociale ou d'appartenance communautaire. C'est donc tout à la fois à la censure de la voix pendant la Traversée du Milieu et à ses conséquences sociales et individuelles que s'intéressent ces deux ouvrages.

Après avoir montré, dans une première partie, en quoi la censure de la voix se manifeste sous la forme du silence et du cri, nous verrons ensuite que le discours et la voix permettent néanmoins d'articuler une parole audible et compréhensible, raisonnable, qui se veut acte de rébellion ou simplement expression d'une identité. Dans un dernier temps, nous analyserons en quoi le chant et le chœur qui montent de ces récits consacrent la poétique du souffle développée par les auteurs

comme dynamique narrative : la voix oralisée trouve dans les récits un nouveau moyen d'expression : la voix/voie de l'écriture.

L'ESCLAVAGE, OU LA CENSURE DE L'HUMANITÉ : LE CRI

Qu'il s'agisse de la déportation des esclaves au cours de la Traite ou de l'esclavage institutionnalisé aux Caraïbes ou aux Etats-Unis, on observe tout d'abord que la censure de la voix s'impose, puis se manifeste, par le cri. En effet, ce dernier exprime d'abord la violence de l'équipage, qui impose règles inhumaines, silence et obéissance par le biais du cri. Cri des capitaines, tout d'abord, dont la parole orale ou écrite est un discours autoritaire, fondé sur des impératifs montrant que « orders are orders » (D'Aguiar 1997 : 17) qui ne sauraient être discutés. Leurs discours reposent sur la parataxe, parole lacunaire et minimaliste, visant l'efficacité immédiate, se réduisant parfois à des bribes de discours, (« 'Must. Cannot. I see. Thank you, gentlemen.' », D'Aguiar 1997 : 129), à des observations purement objectives et matérielles, ou à un décompte mathématique de la cargaison embarquée, où les esclaves ne sont que des numéros et où la figure même du capitaine disparaît de la phrase sous l'effet de l'absence systématique du sujet « I » ou « we » : « Put him in irons and, the facts being fully proved, ordered 12 lashes... » (Phillips 1993 : 102) ; « Went on shore, met Mr Ellis, got only 7 men slaves from him. » (Phillips 1993 : 115) ; « Put overboard a boy, No 29, being very bad with a violent body flux. » (Phillips 1993 : 116). L'autorité absolue des capitaines de navires impose donc *de facto* une forme de censure de la voix à tous ceux qui ont embarqué, à commencer par les membres d'équipage qui se montrent à leur tour peu loquaces, limitant aussi leur discours à quelques impératifs brefs :

The crew worked with a minimum of words. Most of the sounds they made were from their exertions as they restrained the slaves. When they spoke it was to issue correctives to one another: 'Get some more. Hurry it up, gentlemen.' [...] 'Lift higher,' 'Don't let go now,' 'Help me with this leg,' 'Watch this one, she bites.' (D'Aguiar 1997 : 24 et 39)

Dans *Crossing the River*, l'équipage est même totalement privé de voix officielle puisque seul le capitaine a accès au livre de bord.

Il se borne à n'y rapporter leur discours qu'au moyen de discours narrativisé et figé, souvent introduit par le verbe « inform » :

Thursday 8th April

[...] Carpenter at work. He *informs* me he shall be obliged to remove every foot of plank in her bottom, being quite destroyed by the worms. The Surgeon *informs* me that 5 of our white people and some 11 slaves with the flux, but none without a prospect of recovery... (Phillips 1993 : 114. Nous soulignons)

Même le second du capitaine Cunningham, Kelsal, dans *Feeding the Ghosts*, ne peut que se faire le porte-parole des ordres criés par le capitaine. Le cri n'est, finalement, que le seul mode d'expression de l'équipage, le cuisinier lui-même étant associé aux termes « beugler » ou « jurer » (« bellowed », « cursed »). Les marins ne disposent, par ailleurs, jamais d'une voix qui leur soit propre, qui serait caractérisée par des idiosyncrasies individuelles. Ils ne forment qu'une seule voix pour exprimer leur joie fugace (« 'Hear! Hear!' », D'Aguiar 1997 : 66) ou demeurent en proie à un mutisme constant.

À bord, les esclaves sont, eux aussi, associés continuellement au cri. Si le bateau négrier est caractérisé par la puanteur nauséabonde de la cale (D'Aguiar 1997 : 19), il l'est aussi par le vacarme infernal qui y règne – celui de la houle déchaînée qui en frappe les flancs et celui produit par les hommes : le cri et ses multiples déclinaisons domine encore, les esclaves ne formant qu'une seule masse compacte et informe, comparée à une « mer d'yeux » (D'Aguiar 1997 : 19), à un seul corps dont s'échappent plaintes, gémissements, cris ou hurlements comme autant de fluides s'échappent de leurs corps¹⁴ :

Howls, moans, cries, calls and implorings in indecipherable tongues assailed Kelsal's ears. [...] [A]ll seemed one miserable, tangled mass of humanity. A sea of eyes, flesh welded into one body of complaints, on occasion separating into distinct entities of mankind, but mostly indistinguishable, one from another as anything but a sound, a movement, a plea inscribed on some face momentarily by a lamp, before

14. Voir D'Aguiar, 1997 : 19.

melting back into the thick dark. (D'Aguiar 1997 : 19. Nous soulignons)

Aux plaintes continuelles et lancinantes des malades, à celles des femmes violées, s'ajoutent les rumeurs constantes liées aux horreurs imaginées, à la peur ; s'y adjoignent aussi les cris des esclaves suppliciés, comme ceux de l'homme soumis aux poussettes (D'Aguiar 1997 : 92), ou ceux des victimes horrifiées qui, jetées par-dessus bord, sont dévorées par l'océan. Plus émouvants que les autres encore, les hurlements de peur des enfants que l'on veut offrir en sacrifice à la mer n'ont d'écho que ceux, désespérés, de leurs mères et de leurs pères impuissants :

Four of them were removed amid deafening shrieks from other children alert to their impending end and aware that there was no adult to intercede on their behalf.

Mothers shouted to children to show the evil men that they were not sick but healthy; to struggle and scream. Men banged their chains on the decks and shouted in Yoruba, Ewe, Ibo, Fanti, Ashanti, Mandingo, Fetu, Foulah, at the crew to leave the children and take them instead. Mothers pulled out their hair, fell into dead faints, wished for death to take them now, now, now, since life could never mean a thing after this. And cried with dry eyes and hardly a breath left in them. (D'Aguiar 1997 : 39-40)¹⁵

La confrontation à l'horreur de la mort des enfants et l'effort de survie imposé ne s'expriment que par l'unique clameur du cri et des bruits qui remplacent la voix devenue insuffisamment audible pour empêcher le meurtre.

Pourtant, avant d'être jetée à son tour dans la mer, Mintah a aussi utilisé le cri sciemment, pour en faire un appel dirigé vers Kelsal, qu'elle a connu et aidé en Afrique. Ce cri (« call », D'Aguiar 1997 : 21) devient une apostrophe qui, dans sa litanie, exprime d'abord l'appel à l'aide, puis la désapprobation, et enfin la condamnation et la

15. Le champ lexical du cri est omniprésent, comme en attestent ces quelques exemples ici : « defeaning shrieks », « shouted » répété, « struggle and scream », « banged their chains », « wished for death », « take them now, now, now ». L'impuissance se traduit finalement par une défection de la voix, une impossibilité à parler, un souffle anéanti : « fell into dead faints », « cried with dry eyes », « hardly a breath left in them ».

rébellion¹⁶. Bientôt perçu comme une marque d'insolence, il ne tarde cependant pas à être réprimé car il est identifié comme l'expression d'une voix, c'est-à-dire d'une revendication d'identité. Kelsal n'a d'autre choix que de réduire l'esclave au silence¹⁷ : lorsqu'il la bâillonne et menace de lui couper la langue (D'Aguiar 1997 : 40), il ne cherche qu'à la priver de son humanité.

À ce microcosme où la parole ne peut qu'être un cri répond un macrocosme dont les mugissements et les hurlements – la mer, le vent, le tonnerre et la pluie – n'ont d'égale que la folie dans laquelle sombrent les hommes¹⁸. La tempête, qui enfle graduellement, passe d'un bourdonnement (« hum ») à un sifflement (« whistled »), puis à un hurlement (« howl ») qui rejoint en écho la plainte des esclaves. A la censure des hommes semble donc correspondre un déchaînement vocal inarticulé, et ce n'est que lorsque les corps des esclaves sont livrés à cette mer que cette dernière paraît pouvoir s'apaiser. Elle est alors devenue un monstre diabolique exigeant des sacrifices humains. Repue de corps, elle se transforme paradoxalement en un ossuaire et en un lieu universel de repos, de silence, et de réparation : le sel soigne les plaies et fait disparaître les marques d'esclavage dans un processus de purification des actions humaines¹⁹. Devenue finalement caresse et amour, la mer permet aux corps et aux âmes des victimes de reposer en paix (D'Aguiar 1997 : 4). C'est en elle que survit la mémoire des victimes dont le souffle, paradoxalement, parvient à s'exhaler de la mer pour devenir le porte-voix des esclaves réduits au silence :

One hundred and thirty-one dissipated bodies find *breath* in the *wind* skimming the surface of the *sea* and *howl*. Those bodies have their lives *written* on salt water. The sea current turns *pages* of memory. One hundred and thirty-one *souls* roam the *Atlantic* with countless others. When the *wind* is

16. « Not as a command but in anger », D'Aguiar, 1997 : 24.

17. Ce silence attendu de la part de tout esclave serait l'expression d'une soumission totale : voir D'Aguiar, 1997 : 16 et 72 par exemple.

18. Voir les références à la folie, fréquentes dans ce roman.

19. « Salt washes wounds on those bodies instilled by the locks, chains, masks, collars, binds, fetters, handcuffs and whips of the land, washes until those wounds belong to the sea. » D'Aguiar 1997 : 3.

heard it is *their breath, their speech*. (D'Aguiar 1997 : 4, nous soulignons)

La mer devient le support où s'inscrit la narration de ces vies spectrales, presque oubliées, mais dont le souffle retrouvé (*breath*) se fait de nouveau cri (*howl*) et, au-delà, discours (*speech*) sur un livre métaphorique qui leur redonne vie à travers la révision du passé qu'offre la mémoire à qui sait écouter (*pages of memory*). La voix redevenue audible peut enfin de nouveau se matérialiser. Le titre français – *Les cris de l'océan* – prend alors tout son sens, puisque ces fantômes silencieux parviennent quand même à faire entendre leurs cris étouffés dans le souffle de l'océan.

Le roman de Caryl Phillips, quant à lui, reprend partiellement des préoccupations identiques, mais il propose une stratégie du contrepoint. Le cri ne semble alors caractériser vraiment qu'une scène de la nouvelle « West » – celle de la vente des esclaves de la plantation.

Le mélange incongru de musique de kermesse, d'effervescence, mais aussi d'autorité violente²⁰ et de détresse conduit à percevoir les cris comme l'expression d'une nouvelle censure – celle qui interdit aux esclaves le bonheur de disposer de leur propre famille. Le cri est donc perçu comme une agression par Martha et son compagnon Lucas, qui gardent un silence lourd de sens. De même, les cris de leur petite fille Eliza Mae sont sous-entendus plus qu'exprimés explicitement, ce que restitue l'emploi du style narrativisé au présent : « I tell this to my terrified child » (Phillips 1993 : 76)²¹. Ils sont même réprimés par Martha, qui cherche à faire oublier la présence de sa fille en essayant de lui imposer le silence par la force, espérant ainsi pouvoir la garder avec elle : « She cries. I pinch her to quiet her. I am sorry, but it is for her own good ». Le cri final de la séparation, qui va hanter Martha

20. Le commissaire-priseur est décrit comme un personnage qui hurle, imposant de ce fait l'autorité sociale qu'il représente : « The auctioneer slaps his gavel against a block of wood. [...] As the auctioneer begins to bellow, I look into Eliza Mae's face. He is calling out the date, the place, the time. [...] He continues to yell. [...] The auctioneer cries to the heavens. » (Phillips 1993 : 76-77)

21. L'emploi du présent dans cet épisode permet de montrer le trauma des personnages, l'horreur de la scène demeurant à tout jamais vivace, non atténuée par le passage du temps. C'est aussi le seul moyen dont dispose Martha pour parvenir à faire revivre sa petite fille à ses côtés.

pendant toute sa vie, n'aura finalement été qu'un murmure, un appel à l'aide presque inaudible, 'Moma' :

'Moma.' Eliza Mae whispers the word over and over again, as though this were the only word she possessed. This one word. This word only. [...]
Like when she lost Eliza Mae. Moma. Moma.
(Phillips 1993 : 77, 74)

L'ambiguïté, ici, vient de ce que la censure impose aux esclaves l'acceptation tacite de tout changement, donc la suppression de la parole, voire du cri. Toute manifestation oralisée serait perçue comme une forme de rébellion²². Le silence ou le murmure remplace le cri, qui n'a pas même lieu de cité. C'est donc par la vibration du silence que se matérialise, chez Phillips, le cri indicible, l'absence de parole devenant plus signifiante que le cri dans les scènes les plus traumatiques.

Ceci permet donc, paradoxalement, de montrer que la dichotomie entre silence et cri n'est pas une opposition réelle, mais qu'elle peut illustrer néanmoins des stratégies de censure différentes. D'autre part, elle permet d'identifier les nuances dans la modulation de la voix – ou plus exactement des voix multiples mises en œuvre dans ces deux romans.

DE LA VOIX ÉTOUFFÉE À LA PAROLE RECONQUISE

Comme mentionné plus haut, le roman de Caryl Phillips *Crossing the River* est une narration construite sur une multitude de voix, tant diégétiques que narratives, qui s'élèvent graduellement, de manière nuancée, dans les divers récits internes. C'est le jeu constant entre ces diverses voix qui permet aux personnages de reconquérir la parole censurée en usant de stratégies diverses.

Tout d'abord, on a vu que lorsque Martha perd sa fille lors de la vente d'esclaves, elle semble privée de voix. C'est ce même mutisme que met en exergue la narration hétérodiégétique sur laquelle s'ouvre

22. Toute tentative de dialogue dans les champs de la plantation est réprimée sévèrement, comme le montre la figure dominante du contremaître sur son cheval (Phillips 1997 : 75-76).

la nouvelle : le lecteur perçoit très vite que la narration n'accorde que peu de place au discours direct, aux échanges conversationnels usuels. Elle repose au contraire essentiellement sur du discours indirect libre qui nous place dans l'esprit même de Martha, dans une intimité constante avec ses pensées, ses émotions et ses sentiments. Sa voix personnelle, non audible en apparence, est donc très présente, voire omniprésente. Ainsi, lorsque Mr Hoffman, le nouveau propriétaire de Martha, lui annonce qu'il sera contraint de la vendre à d'autres fermiers, une forme de dialogue intérieur s'instaure entre, d'une part la narration des faits rapportés au discours narrativisé puis au discours indirect libre, et d'autre part des formes résurgentes de discours direct libre, comme si Martha engageait une conversation tacite entre elle-même et une voix remémorée – celle de Lucas et/ou du propriétaire – qui vient même se superposer à une voix quasi-divine, désincarnée, matérialisée dans le texte par des parenthèses, et qui se réverbère sous forme d'échos dans la conscience du personnage :

That night, Martha packed her bundle and left the house. For where, she was not sure (*don't care where*), being concerned only with heading west (*going west*), away from the big river (*away from Hell*), and avoiding nigger traders who would gladly sell her back over the border and into Missouri. [...] And then Martha heard the barking of dogs, and she tumbled into a ditch. (*Lord, give me Lucas's voice.*) She waited but heard nothing, only silence. (*Thank you.*) Eventually, Martha climbed to her feet and began to run. (*Like the wind, girl.*) Never again would she stand the auction block. (*Never.*) Never again would she be renamed. (*Never.*) Never again would she belong to anybody. (*No sir, never.*) Martha looked over her shoulders as she ran. (*Like the wind, girl.*) And then, [...] a breathless Martha stopped to rest beneath a huge willow tree. (*Don't nobody own me now.*) (Phillips 1993 : 80-81.
Nous soulignons)

Les échos vocaux ainsi créés entre voix narrative, discours indirect, discours indirect libre et discours direct ou direct libre permettent d'affirmer la prédominance de la voix à travers le silence même du personnage. Ainsi, bien que privée d'une voix « sociale » dans la majeure partie de la nouvelle, Martha parvient à reconquérir la parole, à se ressaisir du discours de manière oblique, et ce jusqu'à l'instant précis de sa mort.

Une technique différente, mais dont la visée est assez semblable, est mise en œuvre pour exprimer le trauma de Joyce dans la dernière nouvelle du récit — la stratégie du journal intime. « Somewhere in England » rapporte en fait de courts épisodes de la vie de Joyce, dont le lecteur pense qu'ils sont rapportés par cette dernière et présentés comme des entrées de journal intime, avec des dates pour titres, des références à des mois et à des années précis et, occasionnellement, à des repères temporels marquants du calendrier, comme « New Year's Day 1940 » (Phillips 1993 : 155). Joyce est en fait un autre personnage dont le discours est généralement censuré par Len, son mari violent et machiste, autant qu'il est auto-censuré par Joyce, en raison d'un manque crucial de confiance en elle : dans sa famille comme dans son village, elle est rejetée comme marginale, différente, comme si elle n'était en fait qu'une présence fantômatique. Sa prise de parole, qui se manifeste par le biais de ce pseudo journal intime, instaure en effet une narration de première personne. Cette dernière prend une dimension toute particulière car Joyce, infériorisée par sa mère, par ses collègues, puis par son mari, cherche à y affirmer sa voix propre : ne pouvant être entendue par les autres, elle s'exprime finalement par le truchement de l'écriture. Pourtant, le lecteur réalise bien vite que ce journal d'apparence banale n'en est pas un, et que le statut du discours narratif y est complexe : d'abord, parce que la chronologie des événements n'y est pas respectée, ce que requiert un journal intime²³ ; ensuite parce que les ancrages temporels sont très généraux, et enfin, parce que la portée psychologique de certains passages s'y exprime par une dilatation narrative : ainsi, lorsque le personnage-narrateur accorde une attention particulière à certains faits, le récit acquiert une ampleur particulière, comme lorsque la relation plus suivie de Joyce avec le GI Travis est rapportée de manière moins épisodique, entre avril 1943 (Phillips 1993 : 201) et décembre 1943 (Phillips 1993 : 215) malgré certaines ellipses perceptibles, concernant les événements situés entre juillet 1943 (Phillips 1993 : 212) et ceux de décembre 1943 (Phillips 1993 : 213). De ce fait, l'organisation interne du récit ne

23. Une analyse précise de la structure de « Somewhere in England » révèle en effet une rupture chronologique récurrente (ellipses, analepses et prolepses), mais aussi des épisodes introduits par les mêmes références temporelles mais dans des paragraphes différents, ou encore la présence de « clusters » narratifs qui forment ce que l'on pourrait appeler des sous-courants narratifs.

repose pas sur une chronologie objective des faits, mais sur une révision purement subjective des événements, qui redonne au discours du personnage une fonction d'ordonnancement autre que purement chronologique, ainsi qu'une fonction de reconquête de sa propre vie. Comme pour le discours de Martha, les choix discursifs soulignent aussi une volonté de reconquête de la parole.

La voix d'abord imperceptible de Joyce fait également place à un discours intérieur qui peut réactualiser à tout moment les termes exacts prononcés ou entendus par le passé par le biais des jeux discursifs que permet le choix des modes de discours, allant du discours narrativisé au discours direct libre. La structuration repose sur la subjectivité que requièrent les modulations de la voix qui se fait plus ou moins audible selon les événements rapportés. Plus que de journal intime, il convient alors de parler d'une forme particulière de courant de conscience, ou de remémoration intuitive. A la censure et la perte de la voix initiales se substitue un discours qui repose sur la déviance, sur le contrepoint, sur la révision ou la réappropriation des techniques narratives usuelles.

Dans les deux autres nouvelles du roman, « *The Pagan Coast* » et « *Crossing the River* », une autre stratégie est encore déployée pour rendre une voix et un discours articulé aux personnages : la narration épistolaire. Dans le cas du capitaine Hamilton, les lettres destinées à son épouse en Angleterre permettent de redonner une voix plus humaine à ce personnage froid et presque dépourvu d'humanité tant son livre de bord s'en tient à des formulations comptables, factuelles et objectives, à d'abrupts commentaires en style télégraphique. Dans ses deux lettres, il paraît très différent : toutes les nuances de sa pensée et de ses sentiments peuvent ainsi s'exprimer (Phillips 1993 : 108-110, 118-120). Il n'est plus seulement un marchand visant le profit ; il est aussi un homme, un époux, et un futur père dans toute la complexité de son humanité, avec ses doutes, ses failles et ses espoirs. Au langage tronqué de propositions dépourvues de sujet du livre de bord succède un long récit à la première personne perçu comme un échange – univoque, certes – avec celle qu'il aime. C'est ainsi que la présence du pronom de première personne est réaffirmée en lien avec le pronom de seconde personne (« you ») et le pronom de première personne du pluriel (« we/us ») qui repositionnent le personnage dans un cercle social et familial :

I was once, in earlier times, as eager as they after pleasure, but you have thoroughly refined my taste, so that my sole pleasure is to dream of our future children, and our family life together. What I have in view at the end of this voyage, is so fixed in my thoughts, that to be acknowledged and rewarded by you, outweighs any hardship that I might possibly suffer. [...]

My dear, I long to dwell safely in your arms, and revel in the imagined joys that our projected children will bless us with. (Phillips 1993 : 110, 120)

Le récit, toutefois, passe sous silence le succès ou l'échec de l'entreprise du capitaine : la parole « humaine » retrouvée ici demeure en suspens, comme une possibilité, mais les points de suspension qui clôturent le récit, alors même que le capitaine rapporte la présence d'une tempête et l'éloignement des côtes africaines (Phillips 1993 : 124) peut augurer une disparition corps et biens, l'effacement de la voix.

Quant à l'esclave affranchi Nash, qui retourne au Libéria pour « civiliser » ses frères noirs, la correspondance qu'il cherche à entretenir avec son ancien maître, Edward, se veut d'abord la matérialisation de son lien avec un passé américain qui le hante. Pourtant, ces lettres montrent une évolution radicale dans la relation maître-esclave. En effet, toutes n'ont pas exactement le même but. Si elles visent à établir une communication devenue extrêmement difficile et aléatoire entre l'Amérique du passé et l'Afrique du présent, le planteur blanc hautain et l'esclave affranchi noir livré à lui-même, elles sous-tendent aussi une émancipation inattendue de Nash et expriment le lent changement qui affecte les conditions de vie du personnage mais surtout sa personnalité propre, offrant ainsi au lecteur une vision de la renaissance personnelle de Nash en Afrique. Les lettres matérialisent le chemin vers l'émancipation de l'esclave affranchi. D'esclave obéissant, prêt à singer l'attitude des colonisateurs au Libéria, imprégné des valeurs blanches bien-pensantes, il devient un homme totalement libre, qui se forge sa propre personnalité en s'affranchissant spatialement et intellectuellement de son ancien maître à mesure qu'il écrit. Ses lettres illustrent donc une prise d'autonomie graduelle : le style emprunté, assez maniéré et typique de lettres du dix-neuvième siècle, laisse bientôt place à l'affirmation d'un point de vue et d'une personnalité dont les valeurs sont aux antipodes de celles énoncées précédemment :

devenu polygame, mais aussi père de famille attentif, Nash se fait porte-parole de tout un peuple qui rejette l'oppression colonisatrice :

Perhaps *you* imagine that this Liberia has corrupted *my person*, transforming me from the good Christian colored gentleman who left *your* home, into this heathen whom *you* barely recognize. But this is not so [...] *We, the colored man*, have been oppressed long enough. *We need to contend for our rights*, stand *our* ground, and feel the *love of liberty* that can never be found in *your* America. Far from corrupting *my* soul, this Commonwealth of Liberia has provided *me* with the opportunity to open up *my eyes* and cast off the garb of ignorance which has encompassed *me* all too securely the whole course of *my* life. (Phillips 1993 : 61-2. Nous soulignons)

La voix n'est plus seulement celle d'un homme, mais celle d'un fondateur politique qui ne s'exprime plus en son seul nom mais au nom de tout un peuple, comme l'indique le recours à la première personne du pluriel « we ». Le parallèle entre ce discours et le texte de la Déclaration d'Indépendance des anciens colons britanniques aux Amériques est si évident qu'il résonne comme un écho aux oreilles du lecteur. L'apostrophe n'est plus ici reconnaissance d'une volonté de dialogue ; elle devient accusation et marque d'un fossé culturel, laissant place à l'émergence d'un « je » nouveau.

Au contraire, c'est le planteur américain qui, venu à la recherche de Nash dans les profondeurs de l'Afrique, perd sa voix/voie : alors que sa conscience est graduellement altérée par les fièvres, il devient fou dans le cœur de ténèbres que représente la forêt où vivait Nash. Sa voix affaiblie s'éteint bientôt tout à fait et Edward se retrouve incapable d'articuler le moindre son, ce qui le ramène au cri primitif, à la parole non articulée, à la plus simple expression de la détresse humaine. Pourtant, ce dernier ne parvient pas même à vocaliser le cri. Les mouvements de ses lèvres sans voix conduisent les indigènes à le percevoir comme un fou, dénué de tout discours, donc de toute humanité :

Recognizing the hopelessness of his predicament, Edward opened his mouth and drew deeply of the foul air. He decided that he would sing a hymn, in order that he might calm his beleaguered mind. The natives stared at him, and watched

as the white man's lips formed the words, but no sound was heard. Still, Edward continued to *sing* his hymn. The natives looked on and wondered what evil spirits had populated this poor man's soul and dragged him down to such a level of abasement. (Phillips 1993 : 69-70)

La parole muette, la voix silencieuse deviennent l'expression de son aliénation. Alors même que s'efface la voix du maître, celle de l'esclave a réussi à s'imposer, forte et directe, par le biais des lettres.

C'est en fait une situation à la fois proche de celle-ci et différente que nous dévoile aussi le roman de Fred D'Aguiar : bien que la reconquête de la parole et du discours par l'affirmation de la voix des esclaves du *Zong* soit possible, la voix des esclaves peut ne pas toujours être véritablement audible. Car la reconquête de la voix suit un processus graduel. Comme on l'a vu précédemment, le cri de la mer et des éléments déchaînés est à plusieurs reprises assimilé à celui d'un monstre mais dans le même temps, les esclaves perçoivent cette voix farouche et effrayante comme leur voix commune, désincarnée, le souffle du vent leur apparaissant aussi comme le reflet du désespoir de leur condition. C'est encore cette même voix désincarnée de l'océan qu'entend Mintah quand elle est précipitée dans les flots : comme la voix obsédante des sirènes qui conduisirent Ulysse et ses marins au naufrage, la voix diabolique de l'océan tente de convaincre Mintah de lâcher la corde à laquelle elle s'est accrochée (D'Aguiar 1997 : 54-55). Pourtant, c'est aussi dans cette même voix du vent que les esclaves entendent une litanie qui devient presque, pour eux, une parole divine révélée : lorsque Mintah parvient à remonter à bord et à leur parler, le surgissement de cette voix ne peut matérialiser, pour eux, qu'une voix d'outre-tombe, parvenue par-delà la mort et qui appartient au monde du divin, de l'intangible, du merveilleux :

There were shrieks and open mouths and sudden intakes of breath [...]. She explained, in the three coastal languages she knew, how she had grabbed a rope and climbed aboard and had been hiding all this time. [...] Mintah moved deeper into the hold wishing everyone well and the men touched her for some of her magic to rub off on them and to check that she wasn't an apparition. [...]

And she spoke to them.

'I am Mintah. I was thrown into the sea and grabbed a rope and climbed up the ship to safety.' [...]

To the women, talking among themselves, Mintah's reappearance was nothing short of a miracle. The gods were present in her to watch over them. [...] Hadn't she assumed the invisibility of a god to remain on board all this time undetected? Which goddess was she ? (D'Aguiar 1997 : 87-88, 89, 93)

Or, c'est là que se joue l'ambivalence de la voix de Mintah : alors qu'elle est ici la matérialisation du divin, du miraculeux, elle avait pourtant auparavant été considérée par Kelsal comme une voix rebelle qu'il fallait supprimer puisque la logique esclavagiste voulait qu'un esclave ne puisse être doué d'une parole intelligible et articulée, encore moins quand cet esclave, comme Mintah, s'exprime dans la langue du colonisateur – l'anglais. Or, Mintah est non seulement douée de parole, mais elle sait parler anglais, elle sait lire et écrire, et elle est, dit-elle, « baptised like you ! » (D'Aguiar 1997 : 32). Une esclave anglophone et chrétienne ! Voilà bien une représentation totalement subvertie de la figure même de l'esclave. Cette image de Mintah sauvée des eaux, personnage quasi-divin, dont la voix semble articulée par le vent et les flots, se heurte donc de plein fouet à la représentation d'une Mintah esclave qui ne doit pas, ne peut pas avoir de voix, qui ne peut donc en aucun cas savoir écrire : comment pourrait-elle donc être l'auteur du récit que l'aide-cuisinier Simon produit lors du procès du capitaine ? Comment peut-on imaginer qu'une esclave censément analphabète ait pu se ressaisir de la parole et de l'écriture pour affirmer sa propre existence et sa survivance ?

Le procès qui a lieu en Angleterre devient donc le lieu où les voix des personnages blancs parviennent à s'exprimer, à proposer leurs versions de la réalité vécue, et à être entendues, donc reconnues ; mais c'est aussi le lieu où les voix des personnages subalternes que sont Mintah et Simon ne peuvent être audibles puisqu'elles n'ont pas de légitimité. En considérant le récit écrit de Mintah comme impossible, l'auteur montre que le discours noir ne peut exister, tout comme le discours subalterne de Simon ne peut qu'être censuré par la cour de justice. Le prétoire n'est donc qu'un lieu où les voix ne peuvent être entendues qu'en théorie, et si elles sont blanches, et où certaines demeurent tuées par l'institution judiciaire.

Lorsque Simon comprend cela et se sent agressé par tous les cris et les bruits montant de la terre, il s'enfuit sur le port car, paradoxalement, seul le souffle de la mer peut le faire renaître à lui-même et

le conduire à s'affirmer, fier d'avoir tout tenté pour porter la parole de Mintah :

He'd surrender to land, give up on the sea. [...] He would keep his grip on Mintah's book and be buried with it. [...] A welcome *breeze* flipped off the river. [...] Simon smiled broadly, *inhaled* deeply. He stamped his bare feet on the ground, kissed Mintah's book, straightened his back and held his head high in the noise and light as if he'd donned a suit of armour against them. (D'Aguiar 1997 : 179)

Si la voix et les paroles ne peuvent pas toujours aboutir, il faut aller chercher ailleurs le moyen de se faire entendre. Seul le souffle de la mer, le souffle des fantômes, en un mot le souffle de la vie, doit pouvoir redonner corps et réalité aux personnages niés, et cela ne peut se faire que par l'alliance entre son et souffle que propose le chant chorique.

LE CHANT LITTÉRAIRE DU CHŒUR DES ESCLAVES

Dans *Feeding the Ghosts*, il peut paraître paradoxal de parler de chant tant l'univers décrit est sombre et désespérant. Pourtant le chant – mélange de voix, de paroles et de souffle – est bien présent. En effet, avant que les chants ne soient mentionnés, la musique des tambours et la danse de purification de Mintah (D'Aguiar 1997: 31-32) ont été décrites mais les tambours africains avaient bientôt été remplacés par le bruit tambourinant de la pluie et des coups de fouets sur le pont : le capitaine, devant l'audace de Mintah à répéter le nom de Kelsal, l'avait obligée à « danser » au rythme du fouet. Cependant, quand Mintah parvient à remonter à bord et à prouver son existence aux autres esclaves, ces derniers entonnent un chant improvisé en son honneur, « an improvised song in which they took turns to praise Mintah's name. » (D'Aguiar 1997 : 93) C'est alors une autre voix qui s'élève de la cale, la voix du chœur des esclaves, qui exprime non plus le seul cri de douleur et d'effroi qu'ils avaient formulé au début de la traversée, mais un chant d'espérance et de survivance, qu'ils parviennent à transformer en exutoire cathartique. Dans l'espace textuel du récit, ce chœur qui se crée spontanément prend la forme d'un poème introduisant une verticalité chorique qui contraste avec l'horizontalité de la prose :

We are on the sea
Not in the sea

Over the sea
Not under the sea

Apart from the sea
Not a part of the sea

Show us mercy
Mintah's mercy

And show us land
Mintah's land. (D'Aguiar 1997 : 94)

Pourtant, ce chœur des esclaves ne fait que mettre en exergue une autre forme de voix chorique dans le récit : s'instaure ainsi une forme de dialogue entre la diégèse et la narration, la voix narrative se faisant le moyen mimétique de rapporter les modulations et les sons, que ce soit sous forme de didascalies brutes, de phrases sans verbes (« More whistles and ululating and fast handclaps », D'Aguiar 1997 : 93), qu'il s'agisse de discours indirect libre exprimant le lyrisme grandissant de la voix des esclaves, ou qu'il s'agisse encore des rythmes binaires à valeur incantatoire de certains passages. Le chant redessine alors pour eux les contours flous d'un avenir incertain, mais leur permet d'espérer. Il évoque une nouvelle terre promise.

Lorsque Mintah et quelques autres esclaves essaient de se rebeller, c'est encore le chant qui s'impose à Mintah, un chant qui devient bientôt « une mélopée en contrepoint du chant des éléments autour d'eux²⁴ ». Le chant s'accorde au rythme de balancement du navire sur la mer déchaînée (D'Aguiar 1997 : 111). D'abord expression d'une acceptation de cet environnement hostile, d'un renoncement à l'espoir d'un retour vers l'Afrique, le chœur devient simplement affirmation d'une présence en mer, donc d'une identité. Il n'est pas seulement affirmation d'une survivance, manifestation d'un souffle qui perdure ; il est devenu existence. Or, ce souffle rythmé par les mouvements de la mer, chanté par les esclaves, redonne chaleur et légèreté au corps meurtri de Mintah, la libérant symboliquement de

24. Voir D'Aguiar 1997 : 111.

ses chaînes, la conduisant à dissocier son corps de son esprit, hors de toute pesanteur du monde (« less than a feather in the wind », D'Aguiar 1997 : 114) pour ne faire d'elle que l'essence du souffle. Si ce moment épiphanique demeure bref, il n'en est pas moins essentiel car il a permis à Mintah de s'extraire de l'espace et du temps du navire pour atteindre à une forme d'universalisme, de disjonction entre l'ici et le maintenant lui permettant d'accéder à un état d'absolu. Paradoxalement, le contact du bois du pont et de la cale lui procure une sensation identique à celle du chant. Elle peut ainsi de nouveau affirmer son identité :

'Mintah,' she said. 'I am Mintah.'

This was her voice. Not the wind nor the sea. She recognized it and herself in it. [...]

'I am Mintah. I was thrown into the sea and the god of wood held out his hand and I took it and climbed out of the sea.'
(D'Aguiar 1997 : 134)

Par le souffle et le chant, elle retrouve la parole, et au-delà, la puissance du récit : elle devient narratrice de sa propre existence. Car elle a compris que le souffle est la voix, et que la voix lui redonne son humanité. Ce n'est donc pas un hasard si ces mots qui clôturent la première partie du roman introduisent aussi la troisième partie du récit, qui s'ouvre sur les termes répétés « I am Mintah » (D'Aguiar 1997 : 183). En donnant au personnage une voix qui s'exprime directement, par la narration homodiégétique, l'auteur redonne corps à cette voix spectrale de tous les Mintah, Tunde ou Ama qui ont été jetés par-dessus bord, redonnant donc voix et corps à ces esclaves contraints au silence et absorbés par une mer tout à la fois dévoreuse et féconde.

Car c'est bien là le rôle de tout écrivain pour D'Aguiar : ce dernier n'a pas seulement la fonction du mémorialiste, qui chercherait à excaver de l'archive les documents historiques²⁵. La fonction de l'écrivain consiste à transmettre la mémoire par la création artistique, et ce faisant, à redonner corps et voix aux fantômes de l'océan, comme Mintah leur redonne une apparence physique à travers les

25. On sait en effet que les archives historiques sur lesquelles s'appuie le récit de D'Aguiar existent bien, puisque le massacre du *Zong* fut, en son temps, célèbre. Voir Walters 2013 : 101.

cent trente-et-une statues qu'elle crée tout au long de sa vie future, passée sur l'autre rive de l'océan. Le récit tout entier peut donc être perçu comme un chœur polyphonique grâce à la répétition des voix et des cris qui s'y font toujours entendre²⁶, à travers l'expression de points de vue et de voix volontairement différents et complémentaires dans l'horreur : le point de vue et la voix des marins et des esclaves, amplifiés par les techniques cinématographiques du gros plan et du ralenti, avec leurs détails insupportables ; le point de vue et la voix de la justice anglaise partielle et autoritaire lors du procès ; le point de vue et la voix d'une jeune esclave devenue âgée, qui justifie à la fois sa rébellion première et son acceptation apparente ; et enfin, le point de vue et la voix plus indéfinis de l'épilogue, qui pourraient être ceux de tout lecteur puisque de « il » ou « elle », on passe aussi à « tu », à « vous » et à « nous ». Toute cette polyphonie que décrit aussi B. Ledent²⁷ joue donc un rôle essentiel dans l'exhumation des voix des fantômes de l'océan.

La création artistique est ainsi le vecteur qui permet l'anamnèse, afin que ceux que l'histoire a réduits au silence par la force ou par l'omission historique de l'archive puissent être remémorés et célébrés, et D'Aguiar voit, en cela, la fonction propre du roman d'esclavage :

Whereas in the slave narrative the life of the slave is the subject of the story that the reader is privileged to overhear, in the slave novel that life is rendered in such a way that the reader becomes the subject, no longer able to sit outside it as witness but put in its place. The reader becomes both the « thing » doing the talking and the « thing » talked about in slave novels: not a single entity but splintered, not in one fixed location or vantage-point but shifting²⁸.

C'est aussi à de semblables conclusions que parvient Caryl Phillips dans *Crossing the River*, bien que les manifestations décrites en soient différentes. Dans ce roman également, un chœur se fait entendre, non plus le chœur des seules victimes de la Traite ou de l'esclavage mais bien celui de tous ceux – victimes de trauma de toutes

26. « *Feeding the Ghosts* tells the story of the *Zong* in multiple, repetitive ways. » (Walters 2013 : 109)

27. Ledent 2005 : 287.

28. D'Aguiar cité par Ledent 2005 : 290.

époques – dont les vies, aussi insignifiantes soient-elles, doivent être remémorées. Dans son roman, Phillips parvient à créer une première forme de polyphonie en rapportant les histoires des principaux personnages des quatre récits centraux : le lecteur découvre ainsi le jeu des voix narratives et des voix des personnages et prend conscience de tous les échos et parallèles entre les situations qui se font jour au fil de la narration. Mais cet effet chorique est aussi amplifié par la présence de deux autres pièces narratives – le prologue et l'épilogue.

Ainsi, dans le court prologue se font entendre deux voix différentes, que l'on perçoit visuellement grâce à l'utilisation d'italiques pour l'une d'entre elles. Leur entrelacs systématique sur la page permet aussi de créer un effet de répons musical. Répons parallèles, mais dialogue de sourds cependant, car les deux locuteurs – le marchand d'esclaves qui s'avérera être Hamilton et le père africain qui a vendu ses enfants – semblent parler chacun de leur côté sans trouver en l'autre une oreille attentive à ses malheurs. La sensation auditive produite par le discours rappelle celle d'un contrepoint, marquant en cela la discontinuité, l'absence de croisement signifiant entre les deux discours, ce qui paraît invalider l'entrelacs visuel.

Or, c'est l'épilogue qui livre la clé de l'harmonie. Car au-delà de la répétition, le lecteur est conscient de l'évolution qui se fait jour entre ces parties introductive et conclusive du roman : dans le prologue, le père africain attend, espérant entendre le bruit des tambours de l'autre côté de la rivière²⁹, tandis que dans l'épilogue, le personnage peut les entendre battre (Phillips 1993 : 236). Il peut même les percevoir durablement³⁰. Musicalement, la narration reproduit ces battements de manière mimétique, en frappant le texte par la répétition régulière de la structure « I have listened », parfois tronquée sous la forme « listened to ». La qualité musicale du texte amplifie donc l'aspect chorique, qui est lui-même omniprésent dans l'épilogue : car dans ce dernier, aux voix toujours présentes et entrelacées des

29. Le lecteur comprend très vite que le père des enfants est un père emblématique de tous ceux qui se sont livrés à la Traite, et que les Nash, Martha et Travis mentionnés à la première page sont eux aussi des échos de tous les autres Nash, Martha et Travis du monde. Cette vision universalisatrice n'en demeure pas moins touchante en raison de l'individualisation que permettent les prénoms.

30. « On the far bank of the river, a drum continues to be beaten. » (Phillips 1993 : 237)

deux personnages du prologue, s'ajoutent de nombreuses autres voix – celles de tous les marginalisés mais aussi celles des musiciens et artistes noirs de toutes époques, celles des hommes politiques noirs admirables ou détestables – celle de Martin Luther King ou celles de Papa et Baby Doc par exemple. Toutes ces voix viennent grossir les rangs du chœur initial auquel se joignent aussi les voix de certains personnages blancs qui, à d'autres périodes de souffrances traumatiques, ont vécu des situations identiques de déracinement, d'identité bafouée, d'humanité niée, de paroles censurées, toutes ces voix et ces existences qui ont, à un moment ou à un autre, traversé la rivière de l'horreur et de la misère, pour constituer désormais le « many-tongued chorus » (Phillips 1993 : 1, 236) que décrit Phillips. De ce dernier s'élèvent des voix – parfois fantômatiques (Phillips 1993 : 236) –, des rythmes, des musiques, des chants, dans toutes les nuances possibles³¹.

Le chœur des voix multiples qui balbutiait dans le prologue atteint ici toute la puissance de la proclamation de la différence et de la mémoire : comme dans *Feeding the Ghost*, il fait ici ressurgir les voix fantômatiques (« the haunting voices », Phillips 1993 : 236) pour leur redonner leur juste place dans un chœur qui continue d'enfler (« a many-tongued chorus continues to swell », Phillips 1993 : 237) et qui devient aussi le « chœur de la mémoire commune » (« the many-tongued chorus of the common memory », Phillips 1993 : 235).

Pour Caryl Phillips, ce chœur mémoriel est donc celui de tous les enfants de l'Atlantique Noir et de tous les enfants victimes d'horreurs et de censure, dont il faut saluer la résilience et la survivance, et que l'écrivain caribéen doit s'attacher à faire chanter en harmonie. Ce chœur ne juge ni ne condamne ; il accueille, adopte, recueille, sans distinction de couleur de peau, tous les Nash, Martha, Travis ou Joyce de l'histoire.

31. Voir Phillips 1993 : 236-237 : « I have listened. To voices in the streets of Charleston. [...] To reggae rhythms of rebellion or revolution dipping through the hills and valleys of the Caribbean. [...] To the saxophone player on a wintry night in Stockholm. [...] To the haunting voices. Singing [...] Insisting. [...] Declaring. [...] In a Parisian bookstore a voice murmurs the words. [...] I have listened to the voice that cried. [...] I have listened to the sounds of an African carnival in Trinidad. In Rio. In New Orleans. On the far bank of the river, a drum continues to be beaten. »

Si les stratégies adoptées par Caryl Phillips sont partiellement différentes de celle de Fred D'Aguiar, il n'en reste pas moins que ces deux auteurs se rejoignent sur un point surprenant : la nécessité de redonner une voix à tous les fantômes de l'esclavage victimes de la censure autoritaire et des dérives inhumaines. Pour eux, le rôle de l'écrivain contemporain – et bien sûr, de l'écrivain noir d'origine caribéenne – est de préserver la mémoire des esclaves martyrisés, mais au-delà, de rappeler que toutes les personnes rejetées ont une place dans l'histoire de l'humanité. Tant que les artistes disposeront d'une voix pour dire l'horreur, le livre de l'archive censurée pourra être ré-écrit. C'est par une poétique du souffle que pourra se faire entendre leur voix malgré répression et baillons de l'histoire et qu'ils pourront, comme le fait par exemple Marlene NourbeSe Philip dans ses recueils poétiques, faire perdurer la mémoire, même si les textes ne sont parfois plus que lambeaux de mots pour dire l'horreur malgré tout³² :

When		silence		is
Abdication of word		tongue	and	lip
Ashes	of	once	in	what
...	Silence			was
Song	word	speech		
Might	I... like		Philomela	... sing
			continue	
			over	
				into
... pure utterance			(Philip, She Tries Her Tongue 72)	

32. Cet extrait de poème de Marlene NourbeSe Philip est cité dans Moïse 2018 : 139.

BIBLIOGRAPHIE

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS & Helen TIFFIN ([1989], 1994) : *The Empire Write Back*. London & New York : Routledge.
- ([1995], 2011) : *The Post-Colonial Studies Reader*, Second Edition, Oxford. New York : Routledge.
- BHABHA, Homi K. (2007) : *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Traduit par Françoise Bouillot. Paris : Payot.
- ([1994], 2010) : *The Location of Culture*. London & New York : Routledge.
- BOURDIEU, Pierre, (1977) : « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française*, n°34. Linguistique et sociolinguistique. p. 17-34 ; <<https://doi.org/10.3406/lfr.1977.4815>, https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1977_num_34_1_4815>, [Consulté le 04.05.2018].
- D'AGUIAR, Fred ([1997], 2014) : *Feeding the Ghosts*. London : Granta.
- DAVIS, David Brion (2006) : *Inhuman Bondage. The Rise and Fall of Slavery in the New World*. Oxford. New York : Oxford University Press.
- EDWARDS, Justin D. (2008) : *Postcolonial Literature. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan.
- GATES, Henry Louis, « Writing Race », in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin ([1995], 2011) : *The Post-Colonial Studies Reader, Second Edition*, Oxford. New York : Routledge, Chapter 48, p. 216-218.
- GUIGNERY, Vanessa (Ed.) (2009) : *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- LEDENT, Bénédicte (2005) : « Slavery Revisited through Vocal Kaleidoscopes: Polyphony in Novels by Fred D'Aguiar and Caryl Phillips », in : Misrahi-Barak, Judith (dir), *Revisiting Slave Narratives. Les avatars contemporains des récits d'esclaves*. Montpellier : Service des Publications de Montpellier III, p. 281-293.
- LEECH, Geoffrey N. & Michael H. SHORT ([1981], 1984) : *Style in Fiction*. London & New York : Longman.
- MOÏSE, Myriam (2018) : « 'Ain't I a Woman?' Grace Nichols and M. NourbeSe Philip. Re-Membering and Healing the Black Female Body », *Commonwealth Essays and Studies*, « Confluence/Reconstruction », Vol. 40, N° 2, p. 139.

- PHILLIPS, Caryl ([1993], 2006) : *Crossing the River*. London : Vintage Books.
- WALTERS, Wendy, W. (2013) : *Archives of the Black Atlantic. Reading Between Literature and History*. New York & Abingdon : Routledge.

TEXACO OU L'EMMÊLÉE DES HISTOIRES
DU PEUPLE CRÉOLE

Évelyne LLOZE
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Patrick Chamoiseau, l'un de nos plus grands écrivains contemporains de langue française a écrit, avec *Texaco*¹ (Chamoiseau 2010), une forme de magnifique saga, entre enquête historique, sociale et politique, « longue avalasse² » (Chamoiseau 2002 : 35) de fable et chronique d'une extrême inventivité oratoire. Ainsi, à travers tout l'accumulé de « Sermon » (T, 43) du personnage central de Marie-Sophie Laborieux contant la mémoire de son ascendance comme de sa vie propre, en deux grandes parties, deux temps (XIX^e puis XX^e) et deux espaces (Saint-Pierre et Fort-de-France), le roman donne à lire et à entendre l'histoire d'une « femme-matador » (T, 17, 40, ...). Résonnent là aussi celle de sa famille, et par amples jeux d'extension des perspectives, l'histoire de lieux et de ses occupants (habitations, mornes, villes, quartiers populaires de Fort-de-France, celui des Misérables³ ou *Texaco* bien sûr). Résonne également l'histoire d'une communauté « géographique » avec ses différentes ethnoclasses, bref, toute « l'emmêlée des histoires [...] (ayant) tissé (la) terre » (EPD, 131) des Antilles des années 1820 aux années 1980.

Chamoiseau qualifie d'ailleurs lui-même *Texaco* de « pauvre épopée » de la Martinique (Chamoiseau, 2010 : 142), épopée certes, de descendants d'esclaves et des gueux d'aujourd'hui, « prolétaires » (T, 402), « héros insignifiants » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1989 : 41) exclus et dominés, absents toujours du champ bien clos de la mémoire officielle, et relégués hors tramés urbains, jusque dans des bidonvilles notamment. Mais ces « sans-noms » de l'Histoire⁴,

1. Toute citation de l'ouvrage sera dorénavant donnée avec l'initiale du titre (T) et le numéro de page entre parenthèses (pour éviter toute confusion avec d'autres ouvrages cités et faciliter la lecture).

2. Dorénavant cité aussi avec les initiales du titre (EPD) et le numéro de page entre parenthèses.

3. Par exemple pages 215, 220, 221, ...

4. En référence à W. Benjamin soulignant combien les historiens doivent avoir pour tâche d'évoquer le peuple avant tout : « Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des gens reconnus. À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique. » (Benjamin 1991 : 356).

ces sans-voix, l'écrivain « Marqueur de Paroles » (T, 19) les écoute ici et parvient même à transcrire, avec sa « parole assembleuse » (EPD, 199) leurs « (volcailles) » (EPD, 107) de destins au point de réussir à faire naître un « grand livre de l'espérance et de l'amertume du peuple antillais » (quatrième de couverture de l'édition Folio)... On est donc plongé, dès les premières pages, à la fois au plus vivant⁵ d'un quartier de Fort-de-France luttant pour sa survie, dans la coulée de matière chaotique d'existences d'anciens esclaves et de miséreux et dans le vrac d'énergie inépuisable d'une « communauté » (T, 32). On est plongé au plus près enfin, de ce qui palpète dans les mornes, les grand-cases et l'En-ville créoles, au cœur du charroi de résonances multiples de l'Histoire martiniquaise.

Entre dynamique baroque et justesse toujours plurielle des tons, entre verve lyrique et passion de conteur, l'écrivain se fait à nouveau recueilleur des multiples voix du passé et de l'actuel. De ce point de vue, il opère en ethnographe-reporter ayant vocation à dire le singulier d'existences qui, chacune à sa manière, tente(nt) de rompre avec le poids des atavismes sociaux, des oppressions, des marginalisations, des assignations propres à leur(s) condition(s) de pauvres, précaires et parias. Chamoiseau se fait sans doute alors « inventeur de peuple » (EPD, 187), même s'il maintient constamment un jeu de dédoublement des plans, de flottement entre « le presque-vrai (...), le parfois-vrai, et le vrai à moitié » (T, 160) tressés ici ensemble dans un jeu qui épouse à dessein la profondeur, l'indicible opacité et la force erratique de devenir de toutes ces vies évoquées dans *Texaco*.

L'écrivain instaure, au bout du compte, et dans une vertigineuse alchimie, tout « le vrai-vrai » (T, 160) de l'histoire du peuple antillais. En d'autres termes, dans cette traversée de l'œuvre chamoisienne à partir du fil directeur de la notion de peuple, de ses modes de représentation à ses mythes, ses « parlures » comme à ses pouvoirs de résistance, il est clair qu'on ne peut tendre qu'à accorder privilège au seul *Texaco*, roman sur ce sujet le plus puissant et le plus emblématique. Car il convient, vu l'espace imparti, de circonscrire d'emblée le champ de travail, non seulement pour mieux préciser et clarifier

5. En référence aux propos du marqueur de paroles dans l'épigraphe par laquelle s'ouvre le livre (dialogue avec Ti-Cirique) : « littérature au lieu vivant est un à-prendre vivant » (T, 19).

les termes du débat, et pour mieux préserver également le caractère opératoire et la pertinence, nous l'espérons, de la lecture.

Il s'agira donc de s'interroger, au-delà des fluctuations définitionnelles du terme de peuple et de son domaine de référence particulièrement labile, sur ce qu'il en est de cette « notion » qui fonctionne clairement dans *Texaco* comme un point d'orgue majeur qui convoque et habite le livre de toutes ses résonances. Car il y a là un véritable port d'attache en fait de l'écrire qui suscite et engage mémoires, symboles, géographie, visions, personnages, discours..., toute une matière nous installant au plus près de ce que Chamoiseau nomme ailleurs « le plein-vivre⁶ » (Chamoiseau 2013 : 54).

Autrement dit, on s'attardera à tenter d'étudier les spécificités des types de figuration, des statuts et modes de présence accordés au peuple ici, les imaginaires associés au terme, les logiques énonciatives et les voix qui le caractérisent peut-être et le mettent en lumière, les dispositifs sémiologiques qu'il incarne et produit et les paradigmes humanistes et proprement politiques qu'il forge et valorise. Bref, on essaiera d'explorer l'intérêt théorique, social et littéraire à la fois, de même que les enjeux, de ce concept, de cette réalité multiple plutôt, « fil de (vies) » (T, 377) « menant son existence comme un sillon entre des braises » (T, 402), peuple qui, dans *Texaco*, fait source et centre.

Nous nous focaliserons en premier lieu sur le potentiel sémantique, le champ notionnel du terme avec son extrême puissance de magnétisme, les mille horizons, référentiels autant que symboliques, et les complexes aimantations qu'il recèle, entre conte, mythe et fable épique. Ce qui nous permettra de tenter de tenir compte, d'une part du moins, de toute l'amplitude ici de la matérialité du mot peuple, ce mot que Bourdieu n'a pas hésité, du reste, à qualifier de « notion fourre-tout » (Bourdieu 2001 : 134)...

Car il est vrai qu'il y a bien là non seulement du difficile à penser mais également de l'indéfinissable, du fait même de l'inextricable feuilletage d'acceptions diverses que le mot peuple génère et sur lesquelles il se construit. Il nous faudra dès lors démêler chez Chamoiseau l'écheveau de ce véritable schème matriciel de l'œuvre, tel qu'il en fait

6. Dorénavant cité avec les initiales du titre (CPG) et le numéro de page entre parenthèses.

usage, avec les arrière-plans intertextuels, sociologiques et politiques qui le constituent. Il nous faudra aussi bien sûr examiner les caractéristiques de ce spectre foisonnant de voix, d'images, d'histoires, de présences qu'offre le livre ainsi que les exigences et les principes esthétiques, critiques et éthiques à partir desquels il s'est élaboré et qui en forment par conséquent l'ossature.

Dans cette perspective, au travers de ce « désordre de paroles à la fois obscures et fortes » (T, 411) que met en place la narration dans *Texaco*, au travers de cette « ruée d'un monde » (T, 411) populaire qui fait nœud ici, on engagera la réflexion du côté des modes de figuration et des choix opérés par le marqueur de paroles.

Et cela, qu'il s'agisse par exemple des formes de scénographie privilégiées, des genres de convocation de références esthétiques, des plus composites d'ailleurs (baroque, picaresque, réalisme, merveilleux du conte, ...), de la « logique » ethnographique manifeste qui sous-tend l'entreprise romanesque, de la dimension utopique, profondément visionnaire et humaniste à la fois du propos, ou encore des résonances éminemment politiques de l'ouvrage, redonnant significativement au peuple des dominés (cf. EPD) sa dignité, une vraie grandeur, « une densité de légende » (T, 497) même, et une « pleine autorité » (T, 498) enfin reconquise. On clôturera notre travail en essayant de décrypter les enjeux de cette véritable geste populaire à laquelle le roman s'apparente.

Geste d'un ouvrage consacré de facto aux « damnés de Texaco » (cf. F. Fanon...), quartier n'apparaissant « sur aucune carte, aucun panneau » (T, 419), ouvrage d'un écrivain-témoin à l'écoute de son « Informatrice » (T, 493, 494, 495, ...) et du « concert de (ses/ces) histoires » (T, 493) « tellement peu nobles » (T, 495), qu'elle lui conte pour qu'il les « (conserve) » (T, 495), les transcrive, les « (réorganise) » (T, 497) et les restitue surtout. Entre souffle poétique et charge indéniablement militante, entre quête d'adéquation à une vérité des mémoires tant collectives qu'individuelles et utopie généreuse, entre principe de nouage tout à fait singulier des âges et des espaces et plongée dans le trop méconnu théâtre de l'histoire caribéenne, entre volonté critique, travail accompli de décentrement des regards et des voix et exigence d'une consistance quasi documentaire du texte ; quelle(s) portée(s) en effet attribuer à ce qui se joue d'essentiel dans *Texaco*, centré sur les « temps de paille » (T, 47), de « bois-caisse »

(T, 207), de « fibrociment » (T, 322) et de « béton » (T, 405) du peuple martiniquais, sur toute sa flamboyance « mythologique » (T, 497) et l'« enchantement hypnotique » (T, 494) de son aventure d'être ?

Au préalable, au-delà de ce qui relève des traits dus à un effet d'ensemble, et pour écarter résolument l'insuffisance, les travers d'homogénéisation ou même les impasses d'un trop grand registre d'abstraction ou d'uniformisation oublieux des tensions, des écarts, des décalages, du « tournoiement hasardeux du vivant » (T, 329) dans lesquels s'engendre la « cohérence » (T, 313) malgré tout, d'une communauté, il est nécessaire d'envisager le divers du peuple, tel qu'il nous est donné à voir et à entendre dans *Texaco*, sans pour autant dresser de typologie ou une quelconque classification, ce qui aboutirait à nier ce sens de l'ouvert et de la relation, si cher à Chamoiseau.

Après dédicaces, épigraphes et repères chronologiques en tout cas, dès le premier paragraphe du roman, on signale de manière emblématique aux lecteurs que « littérature *au lieu vivant* est un à *prendre vivant...*⁷ » (T, 19). Il s'agit donc ici de faire émerger, activer et vibrer tout l'intensif de ce « vivant » -là. En outre, on « (entre d'emblée) dans *Texaco* » – première ligne du récit en tant que tel, indiscutable stéréotype textuel faisant écho à nombre d'incipits de grands romans du XIX^e...-, ou plutôt on évoque l'arrivée d'un urbaniste- « Christ » (T, 19), futur décodeur (cf. T, 497) de cette « mangrove urbaine » (T, 306, 345, 360, ...) qui va être assommé par « une pierre » (T, 19) car on le croit « ange destructeur » (T, 41), « (indésirable) » (T, 21) venu « raser » (T, 33) le « Quartier » (T, 19).

Par ailleurs, s'instaure dès l'abord une prise de parole à la première personne du pluriel (« nous étions/notre quartier », T, 19) qui rend effectif l'ethos narratif privilégié ici avec ce régime d'énonciation d'une « collectivité » auquel la voix, le point de vue et la présence de l'« Oiseau de Cham » (T, 19) seront clairement associés par la suite⁸. On a aussi le tableau de ce qui n'est rien d'autre qu'une bataille, un « combat » (T, 20), une « guerre bien ancienne » (T, 20) même, entre les habitants de *Texaco* et « les gens-biens » (T, 19), entre ceux des

7. Nous soulignons.

8. Dans le corps du récit comme dans de nombreuses incises.

« quartiers populaires » (T, 20) et ceux de « l'En-ville » (T, 19), ceux partageant une « insalubre existence » (T, 22) et ceux qui ont « la manière et des beaux airs » (T, 95)... En dehors de ce qui semble apparaître comme une simple anecdote initiale, petit événement dont la portée s'avère pourtant considérable, et à maints égards déterminante pour l'intrigue, la première page fait donc la part belle à la matière de ce qui, en jeux de variations continues et centrifuges, va se déployer au fil du roman, à tout ce qui va déferler en cascades, porté, emporté par l'exceptionnel tourbillon du « cirque créole » (T, 17) de l'Informatrice Marie-Sophie Laborieux.

À la naissance du livre par conséquent : un lieu, le bidonville de Texaco, les voix, les expériences, histoires et devenir de ce qui constitue bien une « communauté » (T, 32), un conflit, social, culturel et politique (entre centre et marges, ordre et désordre⁹, peuple et « élites » notamment). Et rajoutons également la volonté de prendre la juste mesure de réalités socio-historiques jusqu'alors trop négligées, de coller au plus vrai du vivre, jusqu'à s'« (encosser) » même, « dans le fibrociment décrépi des murs de Texaco » (T, 19).

Ainsi, le peuple dans le roman demeure avant tout voix, corps, présence d'une texture éminemment charnelle en même temps que sujet social et politique. Car la narration, dans une somptueuse orchestration, maille toujours au plus intime, aux plus obscurs cheminements du dedans (liens familiaux, amours, plaisirs, deuils, échecs, mélancolie, ...), l'ambient de la plus « haute mémoire » (CPG, 152), misère, survie, « travail-bœuf » (T, 100), résistances, espoirs et mythes de la communauté des plus pauvres en Martinique de l'orée du XIX^e aux années 80.

Quelle puissance en outre du récit, due à l'étroite intimité entre l'ambition de vérité historique, ou du moins de la portée cognitive et critique de la version des « faits » ici rapportée, et la sollicitation d'un imaginaire, d'une esthétique de l'épique, mais un « épique complexe » « fait d'individuation et de collectif » (CPG, 129) !

Un épique qui convoque par ailleurs autant le symbolique que le fantastique, le merveilleux ou les « (retombées) flap » (T, 141) dans

9. Cf. : « Texaco est le désordre de Fort-de-France ; pense : la poésie de son Ordre. » (T, 236).

l'ordinaire le plus médiocre. Tout cela en une polyphonie de voix dont la saveur rend bien « ce sensible des mémoires raturées, cette présence des absences » (CPG, 93) auxquels Chamoiseau tient tant. Voilà assurément qui fait de *Texaco* non seulement un livre animé des « grands souffles des devenirs » (CPG, 143), mais davantage, un livre à vocation proprement anthropologique car espace de révélation, de déchiffrement de l'expérience sociale des humbles aux Antilles, avec tout le fortuit, l'indicible, « l'infra-explicatif » (Jullien 2006 : 71) de leurs existences singulières.

En d'autres termes, l'odyssée de « cette poétique de cases vouée au désir de vivre » (T, 312) s'avère certes collective, mais habitée également de toutes les résonances individuelles d'un large spectre de personnages, l'ensemble constituant un chœur vibrant de la connivence de timbres multiples. Un chœur qui donne toujours le ton, et module la prégnance des élans, du phrasé, des images et des jeux de variations ou reprises (cf. l'arrivée de l'urbaniste-Christ évoquée par trois personnages/points de vue différents...). Un chœur qui recourt constamment à la dynamique protéiforme de dispositifs dialogiques d'adresses, d'échanges et de vis-à-vis (cf. l'urbaniste, l'oiseau de Cham, Ti-Cirique...), et assigne enfin à la voix de la conteuse Marie-Sophie Laborieux un rôle majeur, un rôle à la fois structurant, d'expression d'un nous collectif, et libératoire, car choisissant ou de se faire chambre d'écho ou de demeurer dans l'ombre pour mieux laisser advenir toute l'alchimie de possibles d'autres flux et reflux de discours, d'interactions et de dérives expansives. En définitive, on a bien affaire ici à l'extrême amplitude d'un « imaginaire omniphone » (EPD, 294), le peuple dans *Texaco* étant en ce sens restitué dans toute la variété et la diversité de ses formes, de ses voix, de ses expériences.

Il y a en effet le peuple groupe social et politique occupant l'en-bas, l'espace des marges, tant géographiques que verbales ou sociétales, communauté de misère (cf. Bourdieu) en quête d'émancipation, en lutte souvent aussi rien que pour sa survie, et le peuple comme trame de voix d'anonymes, sujets et témoins de l'Histoire, héros aux destins de dominés sans doute, mais dépositaires justement de tant de violences et d'espoirs à défaire du silence, à réhumaniser somme toute¹⁰.

10. En référence entre autres à la vision que donne P. Chamoiseau du Conteur : « La réhumanisation est l'objectif principal de cette prise de parole. » (CPG, 72).

Entre radiographie historique et sociale, œuvre de mémoire bâtie avec tout le charroi de matière des témoignages, flamboiement baroque d'un véritable théâtre de voix multiples « (tourbillonnant) jusqu'au secret (d'elles)-mêmes » (T, 426), *Texaco* à vrai dire, ne peine aucunement à faire entendre la masse hétéroclite mais puissante des paroles des « dominés ». Paroles livrant leurs éclats d'existences, de blessures, de savoirs, d'émotions et de révoltes en un flux « (mis) en gerbe dans une fête passionnée » (EPD, 335) de l'écrire inspiré à l'évidence par un « imaginaire de combat » (EPD, 335)

La scénographie choisie y concourt pour beaucoup, le jeu de délégations des voix assurant déjà une telle prolifération, une telle constellation de présences qu'il est sûr qu'on « (balise) (bien ici) d'un cœur à vif l'histoire de *Texaco* » (T, 495). Et puis surtout, il y a le Conteur, ou plutôt la Conteuse « (née) d'un désordre d'hommes et (toute projetée) dans des liens à créer », inlassable « (inventrice) de peuple » (EPD, 187) parce que oui, « tout le monde hante sa parole » (EPD, 185). Et la Conteuse sait, de surcroît, imaginer « dans chacune des détresses le refus tisonnant, le combat deviné, le possible d'une victoire tout inimaginable » (EPD, 184-185).

Il y a certes travail de mise en récit mobilisant tous les affres d'énergie du scribe¹¹ Chamoiseau, mais la sorte de pagaille arachnéenne des voix qui forme l'assise même, idéalement rhizomatique, du texte, apparaît comme gage et d'intranquillité critique et de justesse, et en somme, comme la meilleure garante d'une non-résorption de la complexité du divers dans une illusoire uniformité ou dans une logique de surplomb prétendument objective ou trop benoîtement réaliste. La Conteuse assume bien un rôle de catalyseur de mémoires et si elle redonne ainsi chair et voix à tous les gens de peu exilés des chronologies officielles, elle sait également exhumer du passé autant les fatalités, les impuissances ou les tenailles de la drive que les dynamiques de déviances salutaires, de résistances et de solidarités. En ce sens, ne serait-ce que parce qu'elle fait s'entrecroiser, dans tous les fastes du verbe, de multiples points de vue, trajectoires,

11. N'oublions pas que la première épigraphe de l'ouvrage débute par ces termes : « Que rappellera ici le scribe qui ne rappelle à travers elle le destin de toutes ces femmes... » (H. Bianciotti, T, 11).

existences et rêves, intime et grande Histoire, et parce qu'elle effeuille aussi les bonheurs comme le tragique ou les désespérances du vivre antillais sur deux siècles, elle devient, incontestablement, « bastion de conscience » (CPG, 183), et plus encore, « maître-marronneur en connaissance » (CPG, 183)...

Personnage héroïque à la geste picaresque – certains n'ont d'ailleurs pas hésité à la comparer à la fameuse Mère Courage de Brecht –, témoin déléguée placée d'emblée au plus vivant d'une communauté, la Conteuse Marie-Sophie Laborieux, dans les troubles d'une passion du verbe toujours livrée au « fer rouge de la mémoire¹² », construit une foisonnante « cathédrale » (T, 496) de mots, « un autant de richesses » (T, 495) si polyphonique donc, qu'il y a là, pour les lecteurs, comme un effet de distanciation, avec l'évidence toute critique par exemple d'une « Histoire » enfin « querellée¹³ », interrogée et contestée. Sans compter cette vision à maints égards plutôt décalée, et l'irrévérence aussi d'un ton de bateleur qu'anime, dans son inventaire du passé, et l'emportement de la fiction et du mythe, et un profond désir de vérité, et une indéniable visée cognitive, de dévoilement et de compréhension.

Notons que la distanciation s'avère également sensible dans l'espèce de capillarité intertextuelle déroutante et ironique mise en place par Chamoiseau mais qui force à signification par son ancrage dans les formes concrètes du vécu des antillais les plus pauvres. Le découpage en effet de la chronologie du récit couvrant deux siècles, s'il se calque sur une datation historique « classique » (arrivée de Christophe Colomb, décret d'abolition de l'esclavage, éruption de la Montagne Pelée,...), obéit aussi à un agencement qui trouve prise dans les modes de construction des « cases martiniquaises » (T, 13), les matériaux utilisés, de la « paille » aux « bois de caisses » puis au « fibrociment » jusqu'au « Temps-Béton » (T, 14)... Rien de désincarné dès lors dans cette Histoire-là des Antilles, rien d'illégitime ni de mensonger non plus. Par contre, il faut bien reconnaître que les avatars successifs de l'habitat populaire font résonner au sein du

12. Formule de J. Semprun tirée de *l'Autobiographie de Federico Sanchez* et servant de titre au volume de l'édition Quarto de Gallimard (2012).

13. En référence à la formule d'É. Glissant évoquant D. Walcott et sa volonté de « quereller l'Histoire » (Glissant, 1997 : 228).

tramé si martial de nos annales un brin de dérision – n'est-on pas ramenés à d'enfantins souvenirs qui convoquent le conte des trois petits cochons ?... –, tout en désignant d'autres vérités, et en nous reliant mieux sans doute au vivre de l'avant et des marges.

Rassembler l'épars des expériences, ici d'ailleurs des « anonymes », des plus « invisibles » socialement, emprunter les cheminements de l'interview, de l'enquête, du travail sur document, écrit ou oral, pour mieux introduire à tout le composite, la complexité et l'opacité propres à certains milieux, histoires et lieux, garder toujours actifs les liens, la tension et la porosité de sources même, entre passé, présent et devenir, voilà ce qui, dans le roman, concourt à promouvoir une acuité critique capable de tirer au clair jusqu'au non-événement, jusqu'à la trame des odysées singulières des oubliés, des plus pauvres ou des humiliés. Voilà également qui permet de dénoncer les « mises-sous-relations » (CPG, 100) et en déconstruit les résultantes, voilà enfin ce qui parvient à « donner chair aux absences, paroles aux silences » (EPD, 229) dans un *nous* présent ici des premiers aux derniers mots (T, 19/T, 498), sédiment à la fois d'une communauté et d'une vraie pluralité.

Car la pratique, si fréquente du reste, chez Chamoiseau, de l'enquête, avec la collecte de données de toutes sortes qu'elle exige, la traque des plus humbles « traces-mémoires » (EPD, 143) qu'elle essaie de mener à bien, les grandes orgues du passé officiel qu'elle délaisse pour retrouver l'indéchiffrable des expériences de vie des disparus et des damnés, cette pratique assure en effet une indiscutable démarche réflexive vis-à-vis de l'océan-Histoire¹⁴, un engagement réflexif même.

Au-delà en tout cas des réalités neuves qu'elle met au jour, ne serait-ce que par les jeux d'écarts qu'elle opère, force est de constater que cet usage de l'enquête est bien « (porteur) de vérité » (Jablonka 2014 : 318), et ouvre manifestement à d'autres intelligibilités.

Passeur, conteur, observateur, analyste, poète visionnaire et militant, Chamoiseau ne connaît donc nulle logique d'assignation définitive, mieux, il aime aussi à habiter les rôles de chroniqueur,

14. L'Histoire considérée comme un océan est la métaphore essentielle sur laquelle se clôt *Guerre et Paix* (Tolstoï 1952 : 1485).

reporter, interviewer – il convient de rappeler qu'il qualifie à maintes reprises Marie-Sophie Laborieux d'« Informatrice », qu'il l'écoute, note ses dires, branche son magnétophone pour tenter de ne rien perdre de son propos, se plonge dans ses cahiers, déposés ensuite à la bibliothèque Schoelcher de Fort-de-France (T, 493-497). Dans cette constellation de méthodes et d'expériences qui se cristallisent surtout autour d'un travail d'investigation critique, d'intelligence mémorielle, de « (plongée) dans le magma anthropologique des peuples » (EPD, 110) caribéens et autour d'une dynamique de transmission, Chamoiseau tient à occuper également la charge de détective, d'historien, d'archiviste, de sociologue et d'ethnographe, veillant toujours de ce fait à rejeter et la pauvreté d'un regard sans âme parce que sans liens avec les vertiges du vivre et de la réalité, et une visée trop strictement référentielle aux rêves absents, et une inféodation du régime fictionnel aux seuls réquisits de la mimesis.

Son écrire s'amarre ainsi entre littérature et histoire, pour une « (écriture autre) » (EPD, 102) qui « (tente) l'urgence [...] du regard neuf, celui qui [...] fréquente l'impossible sans aucun dogme » (EPD, 103) rameutant, pour s'autoriser à donner parole à tous ces « (bougres) de quartier » (T, 344) qu'évoque *Texaco*, la puissance de l'imaginaire comme les élans lyriques accordés ici aux doutes, à l'humble rigueur et à l'exigence de vérité de l'enquête.

Littérature, Histoire, ce double creuset matriciel fait que l'empathie n'est en rien récusée, ni d'ailleurs l'allégresse des tourbillons et flamboiements du conte, ni l'en-allée de l'imaginaire à considérer comme un pur limon « relationnel¹⁵ » ici, ni la griserie incantatoire des voix déroulant leur mémoire en les réhabitant souvent d'épique et même de sacré – mythes, légendes et texte biblique œuvrent en effet en connivence des premières lignes aux dernières¹⁶...

15. En référence à « l'imaginaire relationnel du Tout-Monde » évoqué dans *Césaire, Perse, Glissant* (CPG, 95).

16. Le premier « chapitre » s'intitule « Annonciation » (T, 17) et l'urbaniste est nommé, dès la première phrase du récit « le Christ » (T, 19). Quant aux derniers mots du « Sermon » de Marie-Sophie Laborieux, il se clôt sur le rappel d'une célèbre formule biblique : « dans les siècles et les siècles » (T, 487-488).

Et du côté de l'Histoire, Chamoiseau réinvestit bien non seulement le champ social de manière toute critique, réutilisant à dessein les paradigmes et les modes d'arpentages propres au registre de l'enquête, éclairant le passé au fil d'un cheminement passionnément cognitif et d'un dévoilement progressif du « décompte de tous ces signes qui font matière de cette absence » (CPG, 173) des gens de peu dans notre histoire officielle.

En d'autres termes, Chamoiseau, à la fois « réceptacle » et « capteur » (CPG, 14) amasse assurément, dans son œuvre d'écrivain poète-anthropologue, de quoi permettre de « vivre au vigilant » (CPG, 46), en mêlant ambition lyrique, prophétique et souci, non sans doute, de strict « réalisme », mais d'accès à une profonde vérité, à une profonde compréhension de la réalité d'expériences de vie passées ou présentes, de vies de gens du peuple dans *Texaco* notamment.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter (1991) : *Écrits français*. Paris : Gallimard.
- BERNABE Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT Raphaël (1989) : *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard/Presses universitaires créoles.
- BOURDIEU, Pierre (2001) : *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002) : *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- (2010) : *Texaco*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- (2010) : *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- (2013) : *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*. Paris : Philippe Rey.
- GLISSANT, Édouard (1997) : *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- JABLONKA, Yvan (2014) : *L'histoire est une littérature contemporaine*. Paris : Seuil, « La librairie du XXI^e siècle ».
- JULLIEN, François (2006) : *Si parler va sans dire*. Paris : Seuil.
- TOLSTOÏ, Léon (1952) : *Guerre et paix*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

QUELLE(S) NOUVELLE(S) UTOPIE(S) POUR LE
GENRE ROMANESQUE DE LA VILLE-CHAOS ?
UNE LECTURE DU ROMAN *LES TRANSPARENTS*
DE L'ÉCRIVAIN ANGOLAIS ONDJAKI.

Soraya LANI
Université Bordeaux Montaigne

De tout temps la ville fonctionne comme un pôle attractif et attracteur. Elle fait émerger de nouveaux espaces en son sein et redessine sans cesse ses frontières. Pour l'historien Fernand Braudel, amoureux des espaces urbains : « Les villes sont autant de transformations électriques : elles augmentent les tensions, elles précipitent les échanges, elles brassent sans fin la vie des hommes (Braudel 1979 : 421) ». Dans cette approche romantique de la ville, Braudel introduit la notion du « quant à soi » des villes à travers l'image d'un couple ville-homme aux rapports si étroits et symbiotiques dont l'un ne saurait exister sans l'autre. Espace à la fois physique et symbolique, public et privé, collectif et intime, l'homme s'approprie sa ville et y imprime des formes plurielles de citoyenneté en fonction de son histoire personnelle, des espaces parcourus et des liens sociaux qu'il y tisse.

Si les images des villes sont, en règle générale, conditionnées par cette réappropriation permanente que l'homme fait de sa propre ville, dans des villes africaines qui ont subi durant des décennies les effets des guerres d'indépendance et des guerres civiles, le couple ville-homme s'exprime plus précisément par les tensions d'un espace paradoxal qui attire et repousse à la fois son hôte vers ses confins et ses souterrains ; lieu qui accueille tout en interdisant l'accès de la majorité de ses hommes au droit à la ville. Philippe Gervais-Lambony (Gervais-Lambony 2003 : 33), spécialiste des villes de l'Afrique noire, nous explique qu'à la suite des pouvoirs coloniaux, les autorités nationales des pays africains indépendants ont tendu paradoxalement à une posture « anti-ville ». La croissance rapide des populations urbaines était vue non seulement comme une source de problèmes économiques mais aussi comme une menace politique pour les pouvoirs en place. Comme lui-même l'affirme :

La ville, lieu de modernité et de pouvoir politique et économique était certes acceptée par les pouvoirs indépendants. Leur politique urbaine visait à développer cette modernité, que ce soit à travers les réalisations architecturales de prestige, la mise en place d'infrastructures de transport modernes ou le développement d'un parc de logements de qualité et

modernes destiné surtout aux classes moyennes urbaines. Mais la ville devait être seulement cela et pas l'espace de l'informel qui était, lui, refusé. Dès lors, très généralement le statut de citoyen a été contesté aux habitants des villes quand ils ne correspondaient pas aux critères très occidentaux de la modernité. (Gervais-Lambony 2003 : 33)

Pour la majorité de ces semi-citoyens, exposés à des formes de citadinité relevant de la ségrégation socio-spatiale ou raciale, le couple ville-homme apparaît brisé sous le signe de la marginalité, de l'informalité, de l'inégalité. Ces populations citadines, en grande partie composées de migrants ruraux voulant échapper aux conflits armés déclarés ouvertement dans les campagnes, sont confrontés en ville à un scénario peut-être moins dangereux mais tout aussi désenchanté, où les droits les plus basiques à une véritable « citoyenneté citadine » (Gervais-Lambony 2003 : 33), comme l'accès à l'eau potable, à l'assainissement, au logement, au transport ou à la santé leur sont interdits ou insuffisamment assurés. À ces populations urbaines ghettoïsées, le mot citoyen renvoie à de nouvelles pratiques sociales, à un besoin de réinventer leur propre mode de vivre en ville et de participer à la ville.

À cet égard, la littérature constitue un terrain fécond pour l'observation des pratiques humaines générées par la ville et dans la ville. Plus particulièrement en Angola, espace qui est au centre de cette étude, les écrivains appartenant à la période de la pré-indépendance (1961-1975), ont bien saisi l'importance de décoder l'univers complexe des relations humaines, ethniques et sociolinguistiques des confins de la capitale angolaise. Dans les *musseques*¹ de Luanda s'est développée entre les années 1940 et 1960 une véritable « culture citadine marginale » manifestée par un symbolisme caché, une appropriation de l'espace et des réseaux de sociabilité dont la poésie militante d'Agostinho Neto et la prose innovatrice de Luandino Vieira ont su

1. Issus du phénomène d'un urbanisme mal projeté, les *musseques* constituent, en effet, l'échec d'un projet de civilisation occidentale qui n'a pas pu apporter le progrès et le bonheur à une masse croissante de travailleurs angolais provenant de régions ethnolinguistiques les plus diverses. De ce fait, le *musseque* est souvent représenté dans la littérature angolaise comme le stigmate d'un monde à part, avec ses dialectes, ses coutumes et ses valeurs culturelles souvent étrangers à la tradition des villages africains ou à la logique assimilationniste coloniale.

parfaitement s'inspirer afin de bâtir leur projet de littérature indépendante. En cultivant le *topos* de ces quartiers pauvres et populaires de la ville, emblématiques de l'émergence d'un peuple angolais exposant les blessures du projet colonial, ces auteurs de la période pré-indépendance ont poursuivi le processus d'« angolanisation littéraire » à l'aide d'images qui souscrivent l'action collective urbaine.

Neto, en 1948, écrit depuis son lieu d'exil « Le Samedi dans les musseques », poème qui figurera dans son recueil *Espérance sacrée*, publié à l'aube de l'Angola indépendante, en 1974². Dans les derniers vers de ce poème, nous lisons :

Le samedi dans les musseques
la nuit se mêle à une anxiété mystique
et implacablement
se déploient d'héroïques drapeaux
dans les âmes asservies³ (Neto 1980 : 11)

Le contexte de militance politique et d'espérance messianique sous-jacent au poème peut être lu comme une invitation aux habitants des *musseques* à transcender leur situation de marginalité e à déclencher la lutte pour leur indépendance. De plus, l'orchestre cacophonique qui résonne dans les dix-huit tableaux à l'intérieur desquels nous est présenté le quotidien des habitants des *musseques* contribuent à accorder une dimension réelle à ces espaces d'exil, symbole de la dialectique socioculturelle provoquée par l'avènement artificiel de la ville en Afrique⁴.

2. Ce recueil de poèmes libertaires d'Agostinho Neto intitulé postérieurement *Sagrada Esperança*, a été publié pour la première fois en Italie, à Milan, en 1963, sous le titre *Con Occhi Asciutti*, « avec les yeux secs », leitmotiv que l'on retrouve tout au long du livre. Ce n'est que plus tard, en 1974, que la publication en portugais paraît en Angola sous le titre *Sagrada Esperança*. Il est intéressant d'observer que si le titre de la traduction italienne exprime la détermination de tout un peuple à construire une nation, non plus sous le signe du sanglot de l'esclavage mais en ayant la lucidité des yeux secs, le deuxième titre, choisi par Neto, *Sagrada Esperança*, assume délibérément le projet du poète de revêtir l'action humaine d'une aura sacrée.

3. « O sábado misturou a noite/ Nos musseques/ Com mística ansiedade/ E implacavelmente/ Vai desfaldando heroicas bandeiras/ Nas almas escravizadas. » (Neto, « Sábado nos musseques » in *Sagrada Esperança*, 1987: 57).

4. Dans les dix-huit tableaux qui composent le poème « Le Samedi dans les musseques », le lecteur est amené à visualiser des portraits d'un homme tapi dans un coin sombre en train de violer un enfant ; à suivre les pas des femmes quittant

Plus tard, dans les années 1960, Luandino Vieira, élèvera les *musseques* à la catégorie d'espace mythique. Et le rapport de contemplation douce, d'intimité et de connivence que Neto cherchait à établir avec ces habitants devient dans la prose de Luandino Vieira une évidence. Dans la nouvelle intitulée *Luuanda* (Vieira, 2000), l'œuvre phare de cet écrivain écrite depuis son lieu de détention en 1963, Luandino Vieira se sert de sa technique, de sa rigueur et de ses souvenirs d'une enfance vécue dans un *musseques* luandais pour réinventer cet univers marginal tout en transgressant consciemment le code linguistique de la langue portugaise. Sur ce sujet, Conceição Lima observe que par le choix d'une hybridation linguistique qui relève autant de la syntaxe de la langue portugaise que du lexique du quimbundo⁵ – la langue bantou de la région de Luanda –, Luandino Vieira atteint dans la nouvelle *Luuanda* un stade de diglossie originale. L'effet d'authenticité est ainsi obtenu par la mise en scène de dialogues et de situations vraisemblables survenus dans les *musseques*. (Lima, 2009 : 46-47).

En effet, ces deux œuvres incontournables de la période de la pré-indépendance angolaise que nous venons d'évoquer ont été essentielles pour inscrire l'imaginaire de la ville de Luanda dans la tradition littéraire qui l'a succédée. De nos jours, les écrivains appartenant à ce qu'il convient d'appeler la période contemporaine de la postindépendance semblent vouloir renouer ce lien intergénérationnel autour du *topos* de la ville tout en renouvelant ses formes et ses contenus.

Tel est le cas d'Ondjaki, de l'*umbundu* « guerrier », nom littéraire de Ndalu de Almeida. Né à Luanda en 1977, deux ans après

leurs maris pour assister à une dispute de couple ; à courir avec un enfant apeuré, fuyant le policier ; à sentir l'odeur nauséabond des boissons alcoolisées mélangées aux déchets, ou bien, à entendre les cris de douleur, de joie et de plaisir interrompus par le tam-tam d'une mélodie nostalgique. Voir (Neto, 1987).

5. Parmi les diverses ethnies qui vivent en Angola, trois grands groupes forment près des trois quarts de la population : les Ovimbundus (37 % de la population) dans le Centre-Sud dont la langue maternelle est l'*umbundu* ; les Mbundus (24 % de la population) dans le Centre-Nord qui parlent le kimbundu ; les Bakongos (13,2 % de la population) dans le Nord-Ouest dont la langue maternelle est le kikongo. D'autres groupes ethnolinguistiques sont également présents en nombre plus restreint, à savoir les Lunda-Tchokwés (5,4 %) dans l'Est ; les Nganguela (6 %) dans le Sud-Est ; les Nyaneka-Humbé (5,4 %) au sud ; les Héréros (env. 1 %) ; les Ovambo (1 %) et les Xindonga (1 %), ces deux derniers groupes appartenant à un même sous-groupe. (Istituto de Geodesia e Cartografia de Angola, 2002)

l'Angola avoir conquis son indépendance du Portugal, il commence à publier ses textes au début des années 2000. Disciple incontestable de Luandino Vieira, à qui il a consacré une étude de l'œuvre dans sa thèse de sociologie, Ondjaki se nourrit des souvenirs de son enfance vécue dans la Luanda de la fin des années 1980 pour offrir au lecteur des éléments de réflexion sur les innombrables défis auxquels la société angolaise marxiste de l'époque était exposée. À travers les yeux empreints de couleur et de fantaisie, d'une apparente naïveté mêlée de ruse, chère à ses narrateurs enfants ou adolescents, Ondjaki redessine le tableau d'un pays en phase de reconstruction post-guerre, plongé aussitôt dans une longue période de guerre civile qui durera de 1975 à 2002⁶. Comme l'écrivain lui-même l'affirme : « L'histoire de mon enfance est l'histoire de la période postindépendance angolaise » (Ondjaki 2013). C'est la raison pour laquelle, dans ses romans, poèmes et nouvelles, loin de rompre avec la tradition littéraire angolaise, le « guerrier » contemporain la restitue et lui rend hommage, ce qui permet de ranger ses textes aux côtés d'écrivains sensibles au rôle de la littérature dans la (re)construction de l'identité nationale, contribuant par ailleurs au processus d'« angolanisation littéraire ». À cet égard, son discours proféré lors de la remise du prix José Saramago, en 2013, pour son roman *Les Transparents*, est éloquent de la façon dont Ondjaki se sert du lien intergénérationnel comme ferment de sa création littéraire :

Eu não ando sozinho. Dentro dos meus dias, por vezes, estou na samba à procura de Benjamim; ou numa rua de Maputo, em busca dos olhos da Isaura; vejo em cada porco um «Carnaval da Vitória»; no makulusu quase que encontro o João Vêncio; a caminho do Namibe quase que encontro o mais-velho Ruy Duarte de Carvalho [...] Eu não ando

6. La Guerre Civile angolaise débute en 1975 lors de l'indépendance du pays. Le conflit a opposé le gouvernement de la République Populaire d'Angola et son parti dirigeant, le MPLA (Mouvement Populaire de Libération de l'Angola) à l'UNITA (Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola). En 1992, le gouvernement organise de nouvelles élections, mais l'UNITA n'accepte pas la défaite de son candidat et relance ses hostilités dans un conflit qui durera jusqu'en 2002, l'an du décès du leader de l'UNITA, Jonas Savimbi.

sozinho. Faça-me acompanhar dos materiais que me passaram os meus mais-velhos⁷. (Ondjaki 2013)

Par le biais de ce regard rétrospectif sur sa formation littéraire, Ondjaki met en avant ici l'importance de la matière transmise, c'est-à-dire, de l'héritage littéraire et intellectuel légué par ses « aînés ». À travers ses paroles, le lecteur est invité à reconstituer la généalogie littéraire de l'Angola et de l'insérer dans le macro-système littéraire des pays africains de langue portugaise. Ainsi, lorsqu'il restitue le personnage de Benjamin égaré dans le *morro da samba*, dans une référence explicite au poème *Namoro* (1961), de Viriato da Cruz, c'est bien la littérature coloniale angolaise des années 1950 qui est convoquée dans son discours. En revanche, lorsqu'il se met à la recherche de João Vêncio (Vieira 1979), dans le *musseque* Makulusu ou bien, du regard d'Isaura, dans *Nós matamos o cão tinhoso* (Honwana 1964), ce n'est pas seulement l'Angola, mais toute la littérature de résistance africaine dans la personne de Luandino Vieira et du mozambicain Luís Bernardo Honwana qui dialogue avec la littérature critique de la période de la postindépendance. En témoignent de cette phase plus récente les références au cochon tué et servi au repas du Carnaval da Vitória, dans la nouvelle *Quem me dera ser onda* (Rui 1982), de Manuel Rui, ou encore le clin d'œil à l'écriture inventive et cinématographique de Ruy Duarte de Carvalho.

Dans le roman *Les Transparents*, publié d'abord au Portugal en 2012, puis au Brésil et en France, en 2013, Ondjaki renoue avec ces liens intergénérationnels de façon magistrale. Si l'hommage à la tradition littéraire est toujours présent dans cette fiction signalée par la critique comme étant son œuvre de maturité, cette même tradition s'inscrit dans un réseau intertextuel bien ficelé qui lui permet non seulement de dialoguer avec les écrivains des générations précédentes mais aussi de procéder à un renouvellement des formes thématiques et narratives issues de la tradition. Nous nous proposons, par la suite, de poursuivre notre analyse par une étude de quelques stratégies dont

7. Nous traduisons. Je n'avance pas tout seul. Le long de mes jours, je me retrouve parfois dans un bidonville de Samba à la recherche de Benjamin ou alors dans une rue à Maputo, à la recherche des yeux d'Isaura ; je vois dans chaque cochon un « Carnaval de la Victoire », à Makulusu j'ai failli retrouver João Vêncio ; sur la route de Namibie j'ai presque failli retrouver mon doyen Ruy Duarte de Carvalho [...] Je n'avance pas tout seul. Je m'entoure de la matière transmise par mes aînés.

Ondjaki se sert pour dialoguer avec la tradition littéraire dans *Les transparents*. Pour ce faire, nous mettrons en avant, dans un premier temps, les réminiscences thématiques de l'œuvre de Luandino Vieira présentes dans ce roman, puis, nous analyserons, dans un deuxième temps, la spécificité du réseau intertextuel que l'auteur cherche à établir avec la poésie de l'écrivaine angolaise Ana Paula Tavares.

SUR LES TRACES DES LIENS INTERGÉNÉRATIONNELS AVEC L'ŒUVRE DE LUANDINO VIEIRA

Comme nous l'avons vu précédemment, la littérature de Luandino Vieira a su accorder à la ville de Luanda, et plus particulièrement aux *musseques*, une place d'honneur. En élisant ces espaces en marge de la société en tant que lieu de contemplation vers lequel le regard des écrivains devrait désormais s'orienter, Luandino Vieira attire l'attention du lecteur aux relations humaines riches et complexes, notamment en ce qui concerne la thématique des rapports intergénérationnels.

Il suffit de penser à la première histoire de la nouvelle *Luuanda*, intitulée « Vavó Xixi et seu neto Zeca Santos », (Vieira 2000 : 15-51) où Luandino Vieira raconte les péripéties d'un jeune déchiré, d'une part, entre ses pulsions d'insouciance et d'amour propres à son âge et, d'autre part, son devoir de responsabilité. Dans ce conflit, le jeune Zeca Santos doit se montrer capable de revenir aux besoins de sa grand-mère dans la sphère privée et d'apprendre à gérer ses relations amoureuses à l'extérieur. Son apprentissage de la vie est jalonné de situations humiliantes et d'actes de violence physique qui surviennent lors de ses recherches infructueuses d'emploi. Sa difficulté à trouver un travail renforce le rapport affectif qu'il noue avec sa grand-mère afin de ne pas la décevoir ou la laisser mourir de faim.

Dans le roman *Les Transparents* d'Ondjaki, le lecteur y trouve cette même thématique luandine autour de l'importance des rapports intergénérationnels, mais, cette fois-ci, en plein centre de Luanda. Dès l'incipit, construit *in media res*, nous trouvons – à l'intérieur d'un vieil et mystérieux immeuble délabré où jaillit du premier étage une source d'eau bienfaisante – le jeune MarchandDeCoquillages et le vieil Aveugle. Ces deux personnages presque inséparables, établissent des liens forts de complicité, notamment au moment de leur mort imminente :

– dis-moi quelle est la couleur de ce feu...

L'Aveugle parlait la tête tournée vers la main du garçon qui le soutenait en le tenant par le bras, tous les deux, effrayés, tentaient d'échapper aux énormes langues de feu qui montaient du sol vers le ciel de Luanda. (Ondjaki 2015 : 13)

À la fin du récit, la structure cyclique du roman permet au lecteur de revenir au début de ce dialogue et de découvrir la réponse formulée par le MarchandDeCoquillages à la question initialement posée par l'Aveugle :

– dis-moi la couleur

répétait-il tout bas

pour que le MarchandDeCoquillages, caressant la main de l'Aveugle, puisse alors dire

– c'est un rouge tout doucement, l'ancien...c'est ça : un rouge tout doucement... (Ondjaki 2015 : 349)

Notons que l'expression « rouge tout doucement », insérée dans le récit suite à une discussion entre Ondjaki et Manuel Rui – dont l'auteur nous donne à connaître la source lors des remerciements –, est également propre au vocabulaire et à l'imaginaire enfantins. Cette expression inscrit en outre le roman *Les Transparents* dans la continuité du projet littéraire d'Ondjaki consistant à privilégier les regards et les voix juvéniles sur les événements produits dans l'Angola indépendante. C'est justement ce qui attestent les fictions précédentes de l'auteur parmi lesquelles *Bom dia camaradas* (Ondjaki 2001), *Os da minha rua* (Ondjaki 2007) ou *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (Ondjaki, 2008), pour en citer quelques-unes, où le choix d'un narrateur enfant permet au lecteur d'envisager un scénario de Luanda plutôt coloré et optimiste en dépit de la gravité des traumatismes liés à la guerre.

Cependant, si la thématique de la ville et du lien affectif intergénérationnel dans ces fictions permettent d'établir un rapprochement entre la production d'Ondjaki et celle de Luandino Vieira, la nouveauté de *Les transparents* s'appuie sur une polyphonie orchestrée par la présence d'un narrateur en troisième personne, omniscient, qui ne se cache plus derrière l'enfant pour énoncer sa propre vision des traumatismes engendrés par des années de guerre au sein de la société angolaise :

[...] et d'arme en arme, de tir en tir, de conversation violente en description brutale, le fantôme de la guerre circulait librement dans chaque recoin d'Angola. [...] et comme ça, dans la façon d'agir, de réagir, de recevoir les autres et de sortir raconter de toutes les façons possibles la blessure nationale, l'angolais investissait une grande partie de son imagination dans des souvenirs qui la plupart du temps n'étaient pas les siens, ou projetant dans le passé ce qui aurait pu arriver, ou faisant de très claires allusions à un avenir qui par chance n'arriverait pas et, tout bien considéré, finalement, s'agissant d'une telle cicatrice sociale, la vérité était que chacun, sans demander leur autorisation aux autres, pouvait de fait, avoir accès à la clé magique de la parole pour ouvrir le gigantesque coffre où le monstre avait décidé de se terrer. [...] « la guerre, disait-on » est une blessure qui saigne encore, et à n'importe quel moment, tu ouvres la bouche ou tu fais un geste, et ce qui en sort est une trace sanglante de choses que tu ne savais pas que tu savais. (Ondjaki 2015 : 176)

À d'autres moments, le narrateur fait intervenir ces personnages adultes et extrêmement lucides dans de longs dialogues, cherchant par ce geste un effet d'oralité d'antan, une oralité caractéristique de la sagesse du temps des griots qui subsiste dans les villes grâce à la spontanéité des gens s'appêtant aussitôt à « théâtraliser leur propre réalité », comme l'observe Ondjaki (Ondjaki 2014). Des personnages engagés, comme le gauchiste du bar BarcaDoNoé, lancent ses critiques féroces, d'un ton à la fois grave et ironique à propos de la corruption généralisée qui ravage la ville :

Dormez pendant qu'on vous anesthésie avec des doses de soi-disant modernité !, et des belles voitures, et de l'internet qui ne fonctionne pas, et une nouvelle marginale bordée d'immeubles construits avec le sable dragué sans autorisation de Kianda, et trouez le corps de la ville sans vouloir entendre les autres qui ont déjà troué leurs villes pour rien... écoutez bien, dormeurs, chez eux ça n'a pas marché, et ici, parce que nous sommes stupides, aveugles et complices, c'est-à-dire parce que nous sommes globalement corrompus, ici la ville va être trouée, l'eau va être privatisée, le pétrole va être sucé sous nos maisons, nos nez, et notre dignité... pendant que les politiques font semblant d'être

des politiques... pendant que le peuple dort... pendant que les pauvres dorment...(Ondjaki 2015 : 213)

Remarquons que pour rendre compte de cette corruption généralisée qui touche dans le roman toutes les strates de la société, l'écrivain a recours à un élargissement spatial qui l'amène à dépasser largement les frontières des *musseques*, chers à Luandino Vieira. À cet égard, Tania Macêdo observe que les romans d'Ondjaki proposent un élargissement spatial qui va de pair avec la réduction de la distance insurmontable entre les secteurs urbains de la société coloniale. On ne voit plus dans ces romans contemporains les conflits ouverts captés par les écrivains engagés de la période de la pré-indépendance. La particularité de l'écriture d'Ondjaki, selon Macêdo, est la transitivité au sein de Luanda. (Macêdo 2008 : 117)

Or, cette transitivité dans le cas de *Les Transparents* donne à voir une ville où les classes subalternes, très souvent solidaires entre elles, interagissent avec les autorités policières et les membres du gouvernement dans des rapports conflictuels ; une ville où les rêves de reconstruction nourris lors de l'avènement de l'indépendance laissent place à une profonde désillusion, à l'impuissance des autorités politiques à prendre le destin du pays en main et à penser à l'intérêt national ; une ville en outre rongée par une corruption endémique où le gouvernement priorise la recherche de pétrole et s'apprête à perforer aléatoirement le corps de la ville par une soi-disant « Commission Installatrice du Pétrole Exploitable » alors que la population est exposée au rationnement d'eau et de nourriture, aux coupures fréquentes d'électricité, à la pénurie de logements salubres ; une Luanda enfin où la justice s'achète contre une assiette de filet de bœuf aux frites, où le chômage incite ses citoyens à se tourner vers des activités informelles et illicites et à survivre grâce aux petits ou aux grands délits.

Dans ce contexte où la ville, à l'image de l'homme, a son propre « cœur battant d'organisme vivant », pour reprendre l'expression de Fernand Braudel (Braudel 1979 : 421), à quoi sert de la maintenir en vie si le couple ville-homme est brisé de l'intérieur par l'absence d'intérêt commun ? C'est la raison pour laquelle, Ondjaki imagine dans cette fiction l'anéantissement du couple ville-homme, en insistant par ses images poétiques sur la fracture de la symbiose ville-homme. Au moyen de la personnification de Luanda, c'est une ville martyre

que l'on voit disparaître sous un feu ravageur, entraînant avec elle ses habitants :

La ville ensanglantée, depuis ses racines jusqu'au sommet de ses immeubles, s'inclinait, forcée vers la mort, et les flèches annonciatrices de son agonie n'étaient pas de simples flèches mais des dards enflammés que son corps hurlant accueillait comme un destin pressenti. (Ondjaki 2015 : 14-15)

Ce scénario apocalyptique est davantage redoublé de son aura sacré messianique lorsqu'Ondjaki imagine un survivant assez particulier à cette catastrophe : un être extraordinaire. Il s'agit d'Odonato, personnage qui devient transparent au fur et à mesure qu'il décide de prolonger son jeûne. Épuisé de devoir manger les restes de nourriture que sa femme Xilibaba lui apportait du supermarché, il se sacrifie pour ses enfants et leur laisse sa part, cessant progressivement de manger. À la fin du récit, son corps devient tellement léger que la corde qui le tenait attaché par l'une des jambes finit par se rompre et il s'envole dans cet élan, contemplant depuis les hauteurs la fin tragique de la ville et de ses hommes. Dans ce passage, l'allusion à la passion du Christ de par l'analogie des plaies du fils de Dieu et le corps enflammé de la ville crée une atmosphère idéale pour la concrétisation de l'étape suivante : celle de la résurrection du Christ lorsque Odonato « monte littéralement au ciel ». Cette double référence chrétienne renforce, nous semble-t-il, la charge dramatique et apocalyptique suggérée par l'anéantissement du couple ville-homme dans le roman.

PLACE À L'HÉRITAGE POÉTIQUE DE TAVARES

Cependant, tout n'est pas si noir dans le registre tragicomique d'Ondjaki. Si les réminiscences luandines des *musseques* se renouvellent dans cette fiction contemporaine paradoxalement par un portrait vraisemblable et apocalyptique de Luanda – rappelant aux autorités nationales les risques qu'elles encourent à s'entêter à creuser le corps de la terre –, c'est plutôt le dialogue avec l'œuvre poétique d'Ana Paula Tavares qui laisse supposer une lueur d'espoir face à ce scénario désespérant. Dans *Les Transparents* l'auteur convoque délibérément la structure de la poésie au sein de la prose, contribuant à enrichir les formes narratives de l'espace lusophone d'une hybridité

générique fondée sur le « récit-poésie ». Certains passages, comme celui par exemple du témoignage du MarchandDeCoquillage parcourant la PraiaDaIlha en quête de ses coquillages, sont construits à la manière des strophes. De même, toutes les phrases du roman commencent par des lettres minuscules, un recours qu'Ondjaki attribue à son intention de vouloir reproduire le chaos et le bouillonnement de la ville, mais qui n'en relève pas moins de l'esthétique poétique.

Par ailleurs, c'est par le biais de la circularité sémantique et émotive que la prose-poésie d'Ondjaki dialogue avec l'œuvre poétique d'Ana Paula Tavares. Le rapport affectif que l'auteur éprouve pour la poète angolaise est désormais connu du public et il ne manque pas de réitérer lors de ses interviews l'importance de l'œuvre de Tavares dans sa formation. Depuis la publication en 2001 de *Bom dia camaradas*, on vérifie la naissance d'un jeu intertextuel où des extraits des poèmes de Tavares sont insérés au niveau paratextuel. Dans le roman *Les transparents*, c'est en l'occurrence dans la préface que nous trouvons les trois vers suivants donnant le ton de l'histoire :

le temps de se souvenir est mort
je pleure le lendemain
les choses que je devrais pleurer aujourd'hui
(Ondjaki 2015 : préface)

Ces trois vers sont présentés au lecteur comme étant des extraits du billet froissé d'Odonato, personnage dont le lecteur n'a aucune connaissance avant de se lancer dans la lecture du roman. Ce n'est que dans la postface, après avoir parcouru 349 pages, que l'auteur nous livre la véritable source de ces vers apparemment écrits par Odonato. Il s'agit, d'après ses propres mots, des vers extraits du poème « Je pleure le lendemain » du recueil *Como veias finas na terra*, publié en 2010, d'Ana Paula Tavares. Déplacé de son contexte original, cette citation réapparaît dans la postface et gagne de l'ampleur puisqu'Ondjaki prend soin d'ajouter cinq autres vers aux trois premiers cités, dans un souci de révéler davantage au lecteur le contexte et la portée du poème :

[...]
il ne reste rien de ce temps
tranquille des jours paisibles
et des nuits sans fin
des flèches de venin

habitent le cœur des vivants
 le temps du souvenir est mort
 je pleure le lendemain
 les choses que je devrais pleurer aujourd'hui.
 (Ondjaki 2015 : postface)

Remarquons que par ce procédé consistant à restituer un ensemble poétique plus vaste, le lecteur passe à avoir accès au régime diurne qui était complètement exclu de la préface. Ainsi, les expressions telles « temps tranquille », « jours paisibles », « nuits sans fin » contribuent à intensifier la charge dramatique d'un ancien bonheur tourné au cauchemar car « des flèches de venin habitent le cœur des vivants » au présent. Si l'on parcourt l'intégralité du poème de Tavares, on découvre d'autres éléments clés tels « les ombres collées par terre », « des cris étouffés dans le village », et surtout les « tenues noires des femmes » qui viennent compléter un réseau polysémique où le fantôme de la guerre devient le lien entre la poésie féminine de Tavares et le récit de *Les Transparents*.

Dans les recueils *Ritos de passagem* (1985), *O Lago da lua* (1999) et *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), Tavares ne cache absolument pas son goût du local et de la tradition. Sa source d'inspiration demeure toujours les femmes noires du peuple *Muíla*⁸, habitants de la province d'Huíla, la terre natale de Tavares. C'est justement à ces femmes que la poète rend une fois de plus hommage dans le poème choisi par Ondjaki pour enrichir son roman. Cependant, placé dans un nouveau contexte, les pratiques autoritaires auxquelles ces femmes sont exposées, leur douleur et leur déchirure émotionnelle provoquées par la guerre dans les campagnes finissent par susciter une souffrance d'ordre national. Entre ville, campagne et l'« entre-lieu » de la migration, le dialogue intertextuel établi avec la poésie de Tavares rappelle le besoin de dépasser les traumatismes provoqués par le grand Monstre de la guerre dont nous parle Ondjaki.

Si ce dialogue nous rappelle que les réminiscences de la guerre sont un élément structurant d'une des facettes de l'identité angolaise,

8. Dans la langue vernaculaire le terme Muíla se prononce au pluriel Ovamwuila et au singulier Mwuila ou Mumwila) se référant aux populations intégrantes de la communauté ethnique des Nyaneka-Nkumbi, de la province d'Huíla. Autant les Ovakwanyama que les Ovamwuila sont des peuples d'éleveurs qui habitent une vaste région correspondant de nos jours au sud-ouest d'Angola (Souza 2010 : 210).

il pointe également la nécessité de surmonter le stade des lamentations et d'être capable de « suspendre le temps de la mémoire » pour investir dans la reconstruction. C'est en « pleurant le lendemain les choses que l'on devrait pleurer aujourd'hui » (Ondjaki 2015 : préface/postface) qu'une lueur d'espoir se fait sentir dans la littérature hypercontemporaine angolaise. Dans cet espace de changement, où le silence succède aux sanglots, poésie et récit trouvent finalement leur lien tout en projetant de nouvelles utopies. Cependant, à ce stade, il n'est plus question de croire aux « utopies colorées », à l'image des discours égalitaires et libertaires de la période de la pré-indépendance, mais plutôt aux utopies en quelque sorte « plus réelles », comme rendre par exemple aux hommes leur statut d'humain, leur rendre du moins une « visibilité » pour que l'état actuel de « transparence » ne devienne pas la règle.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAUDEL, Fernand (1979) : *Civilisation matérielle, économique et capitalisme XV-XVIII^e siècle : le possible et l'impossible*. Paris : Armand Colin, Tome 1, *Les structures du quotidien*.
- GERVAIS-LAMBONY, Philippe (2003) : *Territoires citadins : 4 villes africaines*. Paris : Éditions Belin.
- HONWANA, Luís Bernardo (1984) : *Nós matámos o cão tinhoso*. Califórnia : Universidade da Califórnia/Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- LIMA, Conceição (2009) : *A Dupla tradução do outro cultural em Luandino Vieira*. Lisboa : Edições Colibri.
- MACÊDO, Tania (2008) : *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo : Editora Unesp/ Luanda/ Nzila.
- NETO, Agostinho (1987) : *Sagrada Esperança : poemas*. Lisboa : Livraria Sá da Costa Editora.

- (1980) : *Espérance sacrée : poèmes*. Boulogne : Delroisse.
- ONDJAKI (2000) : *Bom dia camaradas*. Luanda : Chá de Caxinde.
- (2008) : *Os da minha rua : estórias*. Lisboa : Caminho.
- (2008) : *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. Lisboa : Caminho.
- (2012) : *Os Transparentes*. Lisboa : Caminho.
- (2014) : « Um dia Angola vai ter que se perguntar porque ficou tanto tempo o mesmo partido e o mesmo presidente no poder », in *Diário digital*, <http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690363>[Consulté le 30.05.2020].
- (2015) : *Les Transparentes*. Paris : Éditions Métailié.
- RUI, Manuel (1991) : *Quem me dera ser onda*. Lisboa : Manuel Rui e Edições Cotovia Lda.
- SOUZA, Maliza R. Toledo (2010), « O Erotismo telúrico e a denúncia social na poesia de Paula Tavares », in *Revista Via Litterae*. Anápolis, v. 2, n° 1, p. 1-15.
- TAVARES, Ana Paula (1999) : *O lago da lua*. Lisboa : Caminho.
- (2001) : *Dizes-me coisas amargas como os frutos* : Lisboa : Caminho.
- (2007) : *Ritos de passagem : poesia*. Lisboa : Caminho.
- (2010) : *Como veias finas na terra : poesia*. Lisboa : Alfragide/Caminho.
- VIEIRA, Luandino (1985), *Nós : os do Makulusu*. Lisboa : Edições 70.
- (2000) : *Luuanda*. Lisboa : José Luandino Vieira e Edições 70.

ÉVOLUTION DU SCHÈME PATERNEL
CHEZ GIL DE BIEDMA

Pierre THIOLLÈRE
Université de Franche-Comté

On situe généralement Jaime Gil de Biedma (Barcelone 1929-1990) dans la « génération » ou « groupe » des années 50. Il forme avec Carlos Barral et José Agustín Goytisolo le noyau de ce que Carmen Riera appelle l'École de Barcelone (Riera 1988). Son œuvre poétique, brève et dense, se trouve réunie dans *Las personas del verbo*¹, qui se compose pour l'essentiel de la réunion de 3 livres : *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) et *Poemas póstumos* (1968).

Trente ans après sa mort, son influence reste grande chez les poètes plus jeunes et il est considéré comme le modèle de ce qu'on a appelé la poésie de l'expérience, dont la philosophie peut être résumée par ce quatrain :

Ce qu'il importe d'expliquer
c'est la vie, les traits
de sa philanthropie,
les soirs de ses samedis. (Biedma 1985 : 139)²

Où l'on voit que la poésie de l'expérience revendique le langage quotidien comme matériau sur lequel exercer le travail poétique, les expériences personnelles de la vie courante comme thématique centrale, mais aussi le lien avec les autres, la philanthropie. Elle s'oppose à la poésie pure, à un certain élitisme culturaliste, revendique une certaine narrativité, réhabilite l'expression du moi, mais en renonçant à son exaltation romantique. Elle ne rompt pas avec la poésie « sociale » du début des années 50 (Otero, Celaya) mais, se refusant à parler au nom du peuple, elle aborde la solidarité avec les victimes du franquisme tardif et du capitalisme à partir de la mauvaise conscience bourgeoise.

Dans des études précédentes consacrées à la poésie de Gil de Biedma, je me suis appuyé sur la méthode psycho-critique mise au point par Charles Mauron pour mettre en évidence des schèmes

1. La première édition de *Las personas del verbo* est de 1975. Je cite d'après l'édition de 1985 de Seix Barral.

2. Dans cet article les traductions sont de Pierre Thiollière. Les citations de *Las personas del verbo* seront notées dorénavant *LPV*.

récurrents qui mettent en jeu des relations de type familial et leur projection symbolique, en particulier l'obsession de la mère (Thiollière 1996 : 109-127) (Mauron 1983). Je passe ici en revue la thématique paternelle en vérifiant son évolution chronologique dans la poésie biedmienne. On verra comment se constitue le schème paternel, puis comment s'organisent la révolte contre l'imgo paternelle et la mise en place d'un schème de substitution. Enfin on constatera la retombée de cette révolte et le retour vers un schème paternel que le poète vieillit finalement endosse.

I. CONSTITUTION D'UN SCHÈME PATERNEL ET SON EXPANSION SOCIALE

1.1 *Sujet d'écriture et personne sociale*

J'analyse le moi textuel, le sujet d'écriture et non pas l'homme. Cependant, ce sujet d'écriture est fortement apparenté à la personne de Gil de Biedma. Nous devons bien accepter, au moins partiellement, l'affirmation du personnage autobiographique dans la préface du premier recueil, *Compañeros de viaje*, en 1959 : « En fin de compte, un livre de poèmes n'est pas autre chose que l'histoire de l'homme qui est son auteur ».

Dans le journal intime, la superposition du moi créateur et du moi social, pour reprendre les termes de Mauron, est encore plus évidente, même si elle est loin d'être totale, la personne ne pouvant communiquer à son personnage autobiographique ni une sincérité absolue, ni la reproduction exacte de son existence.

1.2. *Le schéma paternel intime*

Le journal intime rédigé en 1956, est publié en deux fois. La partie la moins compromettante paraît en 1974, après la mort du père tout de même, sous le titre *Diario del artista seriamente enfermo*. La partie qui concerne le séjour aux Philippines a été publiée seulement après la mort du poète, selon sa volonté expresse, sous le titre *Retrato del artista en 1956*³. Le contenu est assez scandaleux et

3. Le *Retrato...*, publié en 1991, se compose de trois parties : I « Les îles de Circé » (le journal des Philippines), II « Rapport sur l'administration générale aux Philippines » (un rapport sur les activités de la Compagnie des Tabacs, justification professionnelle

raconte notamment les aventures homosexuelles du jeune homme. La non-publication immédiate est une forme de castration, tandis que la rédaction et la publication posthume sont des défis du fils castré, qui tente de prendre ainsi sa revanche. On observe dans ce journal un effort angoissant pour se dégager de l'influence parentale et la quasi impuissance à le faire :

Une lettre de mon père et une autre de ma mère. L'effet, comme toujours, désastreux. Angoisse ; comme si je rêvais que je marche pour me rendre compte que je n'avance pas d'un pas. (Biedma 1991 : 20)

Il explique quelques mois plus tard que la dispute avec le père est devenue une habitude :

Mes retours dans la famille s'ordonnent toujours suivant le même canal : accueil joyeux, libre conversation générale ; ensuite, sans qu'on sache très bien comment on en arrive là, vive dispute, généralement avec mon père. Les mois de liberté récemment vécus (aux Philippines) ont fait oublier la réserve convenable, et je me trouve soudain en train de risquer une opinion que quelques jours plus tard je ne prendrai plus la peine d'exprimer. (Biedma 1991 : 123)

Il se met ensuite à raconter des disputes avec son père. Jaime, à 27 ans, a acquis davantage d'indépendance morale, notamment grâce à la distance que lui a donnée le séjour aux Philippines. Mais une expression comme « les mois de liberté » nous renseigne sur les années de relatif enfermement éducatif qui ont précédé et le verbe « risquer » dit l'autorité paternelle.

C'est à partir de cette autorité parentale, basée sur un mélange d'attachement et de crainte, que s'est constituée la conscience morale du jeune Jaime. Cette intériorisation de la morale a laissé des traces douloureuses dans le texte. Si l'on en croit Freud, l'angoisse de la castration constitue la première grande peur sociale et engendre la moralité à venir.

de son séjour) et III « De retour à Ithaque » (reprise, sans modification majeure, du *Diario...*).

Dans les premiers poèmes apparaissent à plusieurs reprises de mystérieux élans coupés, des impulsions cassées, associés souvent à la haute surveillance des fenêtres, ou des lumières :

Qu'il ait vu peut-être le brusque accouplement
des deux dauphins... Mais une cassure
fendit les airs, et il put à peine
crier. (Biedma 1985 : 11)

Depuis des lumières égales
un haut mur de fenêtres veille.
Chair solitaire sans sommeil, des corps
comme la main tranchée gisent. (Biedma 1985 : 23)

Castration encore dans ces vers :

Personne d'autre que la main désarmée,
la paume ténue
et cette douleur. (Biedma 1985 : 27)

Une menace de même type flotte dans « Enfance et confessions » :

Quelque chose de sourd
perdurait au loin
et il était possible, on le disait à la maison
de rester aveugle à cause d'un frisson. (Biedma 1985 : 50)

Sans doute peut-on voir un déplacement symbolique de cette angoisse de castration dans le poème de dédicace de *Moralidades* :

Depuis cette page je veux
envoyer un salut à mes parents,
qui ne me lisent certainement pas. (Biedma 1985 : 77)

La menace de castration sur le pénis est transférée au stylo et à ses produits, son sperme noir qu'est l'encre (c'est bien Gil de Biedma qui compare l'écriture à la masturbation dans le poème qui clôt *Moralidades*). Les parents ne veulent pas le lire. C'est comme s'ils le castraient dans son organe le plus cher, le crayon symbolique.

1.3. Expansion sociale du schème « paternel »

La peur est latente dans les poèmes de *Compañeros de viaje*, et sa cause imprécise, mystérieuse⁴. Ce flou permet souvent à

4. L'un des poèmes s'intitule « La peur survient », *LPV* p.65.

l'interprétation de flotter entre une origine intime et une cause publique, politique.

Le titre catalan du deuxième poème de *Moralidades*, « Barcelona ja no és bona... » (« Barcelone n'est plus ce qu'elle était... ») s'énonce sur le mode de la négation castratrice de ce qui était bon. Il s'agit bien d'une nostalgie pré-œdipienne, « nostalgie d'un âge heureux » dit le texte, qui nous fait remonter jusqu'à avant la naissance du sujet. Mais c'est un paradis dont l'enfant a été expulsé, et dans le poème le ressentiment succède à la nostalgie du bonheur. Le sujet imagine la promenade de ses parents parmi les édifices triomphants de l'exposition universelle de Barcelone en 1929, année de sa naissance, et en revoyant les mêmes édifices à demi abandonnés, il évoque un sentiment plus récent qui contredit le premier :

Et à la nostalgie d'un âge heureux,
où l'argent était facile, comme ils le racontaient,
se mêle un sentiment bien distinct
que j'ai appris en grandissant,
ce ressentiment
contre la classe dans laquelle je suis né,
et qui se complaît aussi à voir mordue,
salie la foire de leurs vanités
par le temps et les mains du reste des hommes.
(Biedma 1985 : 80)

Cette prise de position anticapitaliste à la fin des années 50 est un ressentiment orienté contre le monde du père, qui était un important dirigeant de la Compagnie Tabacalera. Mais Jaime Gil ne pourra pas échapper finalement à cet univers marchand. D'abord réticent vis-à-vis du « capitalisme d'entreprise familiale » qu'il dénigre dans ce poème, il travaille pourtant avec son père et s'intégrera de plus en plus dans la Compagnie.

Deux strophes plus loin on retrouve la puissance du père dans le symbole de la forteresse dressée sur la montagne de Montjuich :

Seuls, sur la montagne, près du château,
près des fossés brûlés par les exécutions,
donnent signe de vie les murciens. (Biedma 1985 : 81)

La forteresse de Montjuich, qui domine le port de Barcelone, est tristement célèbre pour avoir servi de prison et de lieu d'exécutions

sous le franquisme. Quant aux immigrés en provenance de Murcie ils représentent la main d'œuvre mal payée qui a construit l'infrastructure de l'exposition de 1929. Depuis, le terme murcien désigne tous les émigrés de l'intérieur, à la fois méprisés, exploités et craints par les bourgeois catalans. Le progressiste Gil de Biedma souhaite que ces prolétaires prennent le contrôle de la ville. Du point de vue psycho-critique, on peut penser que Jaime en tant que fils s'assimile à ces murciens vus comme des êtres instinctuels, pulsionnels, et à travers eux revendique le meurtre symbolique du père, la prise de pouvoir :

Qu'ils soient, sans plus de préparation
que leur instinct de vie
plus forts à la fin que le patron qui les paie.
(Biedma 1985 : 81)

Dans le poème suivant, « Apología y petición » (p. 82) le poète met en scène à travers la forme très technique de la sextine le conflit triangulaire entre « la mère Espagne », « le gouvernement » que l'on peut assimiler au père dominateur, et « l'homme », que l'on peut assimiler au fils. Du côté du père luttent des « démons » et du côté de l'homme, du fils se tient « la pauvreté ». Dans ce poème, et pour beaucoup d'inconscients espagnols en 1960 (date de rédaction du poème), c'est Franco et son gouvernement qui incarnent le père, celui qui possède la mère Espagne et l'interdit aux fils. Le poème commence par exprimer un sentiment de fatalité, d'impuissance, de résignation :

Comme si l'homme
las de se battre avec ses démons,
décidait de les charger du gouvernement
et de l'administration de sa pauvreté.
(Biedma 1985 : 82)

Dans l'interprétation psychocritique, ces démons, auxquels le fils accepte par lassitude de remettre le gouvernement peuvent être les archétypes paternels autoritaires introjectés, auxquels le moi se soumet à contrecœur. L'ordre paternel s'impose dans le microcosme psychique dans le même temps où l'ordre catholique-franquiste domine la mère patrie. Mais dans la strophe 4 le sujet pense « à une autre histoire », « une autre Espagne ». Dans les strophes 5 et 6, le sujet refuse la divinisation de l'ordre paternel-franquiste et veut croire au changement possible :

Je veux croire que notre mauvais gouvernement
est une vulgaire affaire d'homme
et non une métaphysique.

Et, sous une autre forme, le tercet de conclusion répète le souhait final du poème précédent, qui offrait la ville-mère aux murciens :

Je demande que l'Espagne expulse ces démons.
Que la pauvreté monte jusqu'au gouvernement.
Que l'homme soit maître de son histoire.
(Biedma 1985 : 83)

Comme les murciens sur la montagne de Montjuich, la pauvreté, l'homme, le fils, monte affronter le mauvais père. Secouant la malédiction, Œdipe prétend disputer la mère au tyran. Écartant le moi castré et soumis, le double pulsionnel veut être le maître de son histoire.

Dans le poème suivant, « Noche triste de octobre, 1959 », on retrouve les mêmes acteurs : « le Gouvernement », père négatif, et les fils cruellement soumis à son pouvoir, les prolétaires avec lesquels Jaime se solidarise.

L'imago paternelle, qui se construit dans la petite enfance et notamment pendant la crise œdipienne, s'enrichit à mesure que l'enfant sort du cercle étroit familial et se confronte au monde. L'autorité du père se combine dans la psyché avec l'autorité morale, religieuse et politique préexistante. La morale catholique-franquiste n'a pu manquer de peser sur un enfant qui avait dix ans à la fin de la Guerre Civile. L'enfant Jaime semble souffrir moins que d'autres de cette période. Sa famille est plus aisée et moins cléricale que beaucoup. Cependant c'est une famille monarchiste. L'enfance de Jaime a donc été baignée dans un système idéologique bâti sur des autorités paternelles emboîtées comme des poupées-gigognes : l'image du père y est exaltée dans celle du roi, puis dans celle de Dieu. De plus les gouvernantes qui entourent son enfance castillane, à La Nava, près de Ségovie, devaient véhiculer un national-catholicisme bien plus acritique que celui de ses parents.

Dans *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité, qui est de la génération de Jaime Gil, nous permet de mieux saisir l'ambiance de l'époque :

Il fallait regarder de la même façon Franco et le Pape. [...] Leurs portraits apparaissaient souvent l'un près de l'autre dans les salles de classe, les sacristies et les bureaux, dans le journal ABC, dans la salle de séjour de nombreuses maisons. Nous avons grandi sous la surveillance de ces deux visages, l'un portant une calotte blanche et l'autre une petite moustache, et on ne peut pas dire qu'ils respiraient précisément la tendresse, la compassion ni la fantaisie. (Martín Gaité 1987 : 21)

Derrière le pape, Dieu le père surveille. On peut trouver son avatar antique dans la citation de Catulle qui sert d'épigraphe à l'un des poèmes les plus fameux de Gil de Biedma, « Pandémica y celeste » (Biedma 1985 : 134) : « des astres nombreux, lorsque la nuit se tait, voient les amours furtifs des humains ». L'ombre et la furtivité disent la culpabilité, et le regard céleste, multiple, inévitable, juge.

Sous ce regard, et malgré toutes les rébellions, Jaime Gil n'échappera jamais vraiment à l'autocensure, qui dit la force de la censure parentale et sociale introjectée dans le surmoi. Ses craintes devant les réactions sociales (parenté et employeur surtout) ont été confirmées après sa mort, notamment par Dionisio Cañas, qui en 1989, se proposait de parler ouvertement de l'homosexualité du poète dans le prologue de l'anthologie qu'il préparait (Cañas 1990 : 10).

2 . RÉVOLTE ET CONSTRUCTION D'UN SCHÈME PATERNEL DE SUBSTITUTION

2.1. Contradiction intérieure et indéfinition sexuelle du sujet

Face à cette prégnance du schème paternel qui est l'axe de la loi morale, les pulsions tentent de se frayer une voie. Le sujet poétique, à la personnalité coupée en deux, laisse sur le papier des signes douloureux de contradiction intérieure.

Les ombres propices s'opposent à la lumière punitive. Voici un exemple où la furtivité pulsionnelle nocturne est freinée, puis avouée (telle Œdipe) par une lumière autoritaire, de type surmoïque ou paternelle, qui laisse le sujet sans défense, comme retourné à l'état d'enfant coupable :

Cette route de montagne
et les étreintes furtives bien employées
et l'instant sans défense, debout, après le coup de frein,
collés au mur, aveuglés par la lumière.
(Biedma 1985 : 135)⁵

L'érotisme est à la fois exalté et maudit dans le journal intime. Il est opposé à la nécessité du travail et de la sublimation littéraire : « Paresse d'écrire et de lire, et la maudite irritation érotique » (Biedma 1991 : 131)

L'indéfinition sexuelle du sujet accroît cette douloureuse contradiction intérieure. Les sentiments d'amour et de haine ont du mal à hiérarchiser leurs destinataires, les archétypes de la mère et du père. Dans un premier temps, le sujet a du mal à s'identifier au père, qui dans l'enfance passe au deuxième plan, tandis que prédominent la mère et les figures féminines des gouvernantes et des cinq sœurs (pour un frère vivant). Cette prédominance féminine est assez générale pour toute cette génération dont l'enfance est marquée par la guerre civile. Les hommes sont éloignés du foyer par la guerre, et les enfants restent dans la compagnie quasi exclusive des femmes. C'est le cas du jeune Jaime Gil. Tandis que le reste de la famille séjournait à Nava de la Asunción, en zone nationaliste, le père était à Barcelone, en zone républicaine : son absence était réelle et la possibilité de sa disparition un phantasme probable dans l'esprit du jeune Jaime.

Nous pouvons prendre en considération l'opinion de Freud sur ce genre de contexte :

Chez tous nos homosexuels masculins, il y eut dans la première enfance, oubliée plus tard par le sujet, un lien érotique très intense à une personne féminine, généralement à la mère, suscité ou favorisé par un surcroît de tendresse de la mère elle-même et renforcé plus tard, dans la vie de l'enfant, par un passage du père à l'arrière-plan.

Le surcroît de tendresse est probable puisque Jaime vient remplacer un premier Jaime né deux ans auparavant (à un jour près) et mort deux mois avant la naissance du Jaime définitif. Freud continue :

5. « Pandémica y celeste »

Sadger met en évidence que les mères de ses patients homosexuels étaient fréquemment des viragos, des femmes au caractère énergique, qui pouvaient écarter le père de la position qui lui revient ; il m'est arrivé de faire la même observation, mais j'ai été davantage frappé par les cas où le père manquait dès le début ou disparaissait prématurément, si bien que le garçon était livré à l'influence féminine. Il semblerait donc presque que la présence d'un père fort assurerait au fils, en matière de choix d'objet, la juste décision en faveur du sexe opposé.

Après ce stade préliminaire survient une mutation dont le mécanisme nous est connu, dont nous ne saisissons pas encore les forces motrices. L'amour pour la mère ne peut pas suivre le développement ultérieur conscient, il succombe au refoulement. Le garçon refoule l'amour pour la mère, en se mettant lui-même à la place de celle-ci, en s'identifiant à elle et en prenant sa propre personne pour le modèle à la ressemblance duquel il choisira ses nouveaux objets d'amour. Il est ainsi devenu homosexuel. (Freud 1987 : 117-118)

Jaime Gil atteste le caractère énergique de la mère de son enfance : « ma mère nous passant un savon était un spectacle si effectivement éloquent que l'on hésitait entre la conscience de la bêtise propre et la satisfaction esthétique ». (Biedma 1991 : 142)

Jaime ne s'identifierait donc pas au père mais à la mère, amoureux du fils qui n'est autre que lui-même, ou des reflets de lui-même qu'il trouve dans les jeunes gens qui deviennent ses amants. J'ai mis en évidence dans une autre étude (Thiollière 1998 : 205) ce thème de l'amant comme reflet de la propre jeunesse du sujet poétique. Je ne citerai qu'un exemple, sans doute le plus significatif :

Mon amour,
image complète de ma vie,
soleil des nuits mêmes que je lui vole.

Sa jeunesse, la mienne,
– musique de mon fond –
sourit encore dans la grâce imprécise
de chaque corps jeune,
de chaque rencontre anonyme,
et l'illumine. (Biedma 1985 : 136)⁶

6. « Pandémica y celeste ».

2.2. *Le dédoublement et la révolte contre le père symbolique*

Jaime, dans sa jeunesse, refuse donc de s'identifier au père. Du moins l'être pulsionnel qui est en lui le refuse. Tandis qu'un autre, l'être raisonnable, le lui impose, par exemple dans le domaine professionnel, où il suit, à contrecœur, la carrière de son père. Le personnage poétique se dédouble : une part de lui-même se révolte contre un certain rapport au père, et s'invente un autre rapport, et un autre père, plus en accord avec ce qu'exige le personnage pulsionnel qui est en lui. Ce dédoublement est évident dans le texte biedmien, et notamment à travers un titre comme « Contre Jaime Gil de Biedma », qui met en scène le conflit entre un personnage raisonnable et un autre pulsionnel. Le personnage pulsionnel se révolte contre l'ordre paternel dans toutes ses dimensions, aussi bien morales que politiques. Il va enfreindre la loi de l'identification paternelle qui voudrait l'hétérosexualité. Il va lutter contre la loi patriarcale et autoritaire du franquisme en union avec ses frères-reflets, les « compagnons de voyage » auquel fait allusion le titre de son premier recueil.

Les séjours aux Philippines sont propices à la prise de distance d'avec les contraintes parentales et sociales. Au niveau du sujet d'écriture, cette révolte se construit dans la rédaction du *Journal* de 1956 et des premiers recueils de poèmes. Dans le *Diario...* il écrit : « Les mois de liberté récemment vécus aux Philippines m'ont fait oublier la retenue convenable⁷ ». Le même effet libérateur de la distance géographique apparaît dans le poème « París, postal del cielo » (1959) : « quand laisser derrière soi parents et patrie / c'est se sentir plus libre pour toujours » (Biedma 1985 : 91). Le désir de liberté par rapport à la norme parentale, d'abord formulé secrètement dans le *Journal* de 1956, s'exprimera en termes politiques dans *Compañeros de viaje* (publié en 1959) et de plus en plus intimes et érotiques dans les poèmes de *Moralidades*, écrits entre 1959 et 1964. Le sujet poétique semble prendre d'abord appui sur une opposition extérieure (politique) pour remonter ensuite à un combat plus intime et plus difficile peut-être, contre des forces solidement intégrées au psychisme de son auteur, constituées en un solide surmoi réprobateur.

Mais l'alliance du moi et du ça, la prise en compte par le moi de la légitimité des pulsions, va desserrer peu à peu l'emprise du surmoi.

7. *Diario...* p. 20 (*Retrato...* p. 123).

L'agressivité de ce nouveau sujet pulsionnel contre le surmoi va se traduire par une révolte contre le père et toutes ses projections symboliques, au premier rang desquelles se retrouvent Dieu et Franco.

Il est frappant de constater que l'année des vingt ans de Jaime (1949) est celle où il déclare avoir abandonné le catholicisme et que c'est également celle où il commence à écrire des poèmes. Freud encore :

La psychanalyse nous a fait connaître le rapport intime entre le complexe paternel et la croyance en Dieu, nous a montré que le Dieu personnel n'est psychologiquement rien d'autre qu'un père porté aux nues, et nous donne quotidiennement le spectacle de jeunes qui perdent la foi religieuse dès que chez eux s'effondre l'autorité du père. (Freud 1987 : 156)

Le poème « Les grandes espérances » (Biedma 1985 : 57-58), qui fait partie de *Compañeros de viaje*, nous donne un exemple non déguisé d'identification du père au Dieu chrétien et à l'oppression surmoïque et sociale. Ce poème est écrit en 1958. Il y a 3 ans que Jaime travaille à la Compagnie des Tabacs aux côtés de son père :

Chaque matin je viens,
chaque matin je viens pour voir
ce qui hier n'existait pas
comment au Nom du Père on a disposé,
et comment chaque date libre a été livrée,
donnée en garantie, souscrite par
nos pères
de chaque jour.

Chaque matin je viens pour voir
que tout est servi (ils me saluent,
lorsque j'entre, en levant un moment les yeux)
et chaque matin je me demande,
chaque matin je me demande combien nous
sommes, et de qui nous venons,
et quel prix nous payons pour cette confiance.

Ou peut-être
que nous ne venons pas non plus pour cela.
La question se réduit à être vivant un instant,
même si ce n'est qu'un instant,

à être vivant
juste à cette minute
quand nous nous échappons
vers le meilleur des mondes impossibles.
Où rien n'a d'importance,
absolument rien – même pas
les grandes espérances qui sont mises
toutes sur nous, toutes,
et qui pèsent.

Révolte contre Dieu le Père, révolte contre l'ordre socio-économique auquel une autre part de lui participe, révolte contre Franco et son régime. On a vu dans « Barcelona ja no és bona... » comment il reniait la domination socio-économique de la classe de ses parents pour offrir la ville aux « murciens ». Les poèmes d'opposition proprement politique au système du « père » Franco sont forcément plus allusifs, étant donné la répression et la censure vigoureuses des années 50 et 60. Le titre « El arquitrabe » désigne aussi bien le système politique et moral que celui qui en est « l'architrave », la poutre maîtresse (Le poème est publié en 1959) :

Et bien, il semble que l'architrave
court un grave danger. Personne ne sait
très bien pourquoi il en est ainsi, mais on le dit.
Il y en a qui le disent depuis vingt ans.

Il y en a qui parlent aussi, de l'ennemi :
êtres insaisissables
ils sont partout, ils s'insinuent
comme la poussière dans les habitations.

Et il y en a qui élèvent des échafaudages
pour qu'elle ne tombe pas : des gens attentionnés.
(Il est curieux qu'en anglais *scaffold* signifie
à la fois échafaudage et échafaud.) (Biedma 1985 : 51)

La révolte contre le père et ses avatars symboliques s'exprime aussi par une solidarité fraternelle avec les « compagnons de voyage ». Cette solidarité s'adresse à ceux qui partagent les mêmes révoltes politico-sociales, mais aussi à ceux qui transgressent comme lui la morale traditionnelle. *Moralidades* est un hybride de ces deux révoltes et de ces deux solidarités. Dans le poème d'ouverture, « En el nombre

de hoy » (Biedma 1985 : 77-78) les amis à qui Jaime dédie l'ouvrage sont à la fois des « compagnons de voyage », des « écrivains de poésie sociale » et des « pécheurs comme moi ».

2.3. *Construction d'un schéma paternel de substitution*

La révolte contre les anciennes normes paternelles ne suffit pas. Il faut construire une nouvelle personnalité, qui fasse une place plus large aux pulsions inassimilables par l'ancienne, une personnalité dotée d'un surmoi rénové. Il lui faut pour cela de nouveaux modèles paternels qui puissent se substituer à la triade constituée par le père charnel, le père éternel et le père politique. C'est en s'appuyant sur des anti-pères (et aussi sur des frères de substitution) que Jaime Gil a pu se dégager de cette triade. Parallèlement aux personnes vivantes qu'il rencontre et qu'il érige peu à peu en parenté de substitution, Jaime Gil découvre dans ses lectures des personnages plus abstraits qui vont peu ou prou remplir un rôle semblable dans son psychisme.

Dans sa vie de jeune rebelle, la personne de Jaime s'efforce de s'insérer dans un nouveau milieu social, celui de l'opposition au franquisme et au capitalisme. À l'idéologie catholique qu'il a rejetée se substitue peu à peu une autre où la barbe de Dieu le Père est transférée sur le portrait de Marx. Il devient « compagnon de voyage » du parti communiste et se trouve des modèles, des substituts de père. À côté de la pulsion libidinale, la pulsion d'agressivité anti-patriarcale continue à s'exprimer à travers la rédaction de poèmes d'opposition politico-sociale comme « Piazza del Popolo » ou « El arquitrabe », qui lui permet de plus de s'insérer dans une fraternité solidaire (ou Freud reconnaîtrait peut-être celle de la horde primitive fantasmant le meurtre du père). Dans ce contexte, le philosophe et économiste marxiste Sacristán apparaît comme un « anti-père », un « père de substitution » chargé de guider Jaime Gil vers une voie opposée à celle de la famille biologique, le Parti Communiste remplaçant l'Église reniée en 1949. Jaime Gil voue respect et admiration à Sacristán et lui laisse entendre qu'il voudrait adhérer au PC.

Tout change en 1957 avec l'arrestation de Gabriel Ferrater, qui est pour Jaime un frère en poésie et en soirées festives. Il semble que Sacristán soit indirectement responsable de cette arrestation. D'anti-père (guide pour l'opposition à l'autorité « patriarcale »), il devient

un père sournois, opposé à la liberté du fils : il est cause de l'emprisonnement du « frère-reflet » pulsionnel Gabriel Ferrater. Sa figure de mauvais père hostile se renforcera lorsque Jaime Gil apprendra que Sacristán s'est opposé à son entrée au PC à cause de ses pratiques amoureuses. D'allié de la partie agressive du double pulsionnel de Jaime Gil, Sacristán devient l'ennemi de sa partie libidineuse. L'image de Sacristán est réaménagée et se trouve maintenant coïncider avec celle du père répressif. Cette déception et ce retournement sont sans doute des facteurs qui ont contribué à ce que Gil de Biedma prenne quelque distance avec la poésie sociale et l'engagement politique.

Du côté des « anti-pères » littéraires on peut signaler Gide, Platon, Eliot, Auden, Cernuda, Baudelaire, Jorge Guillén, Antonio Machado, qui seront pour lui tour à tour des modèles.

En 1959, Jaime Gil participe aux rencontres poétiques de Formentor. Dans « Conversaciones poéticas », il laissera un témoignage ému du bonheur (« jubilación ») qu'il éprouve à se sentir intégré à sa nouvelle famille, au milieu de ses « pères » de substitution, les poètes consacrés, et de ses « frères », les jeunes poètes et en particulier son ami Carlos Barral. A ce moment-là, l'insertion de Jaime dans un nouveau réseau de relations littéraires est à son apogée. Et cette insertion lui sert à s'affirmer face aux pères symboliques que sont « ceux qui détiennent le pouvoir poétique à Madrid, comme José-Luis Cano ou Carlos Bousoño. » (Riera 1988: 61-62 et 167) Il ne s'agit pas de rejet absolu des anciens, mais, comme il est de règle avec les imagos paternelles, d'une dialectique d'attrait et de rejet.

Déjà, en 1955, quand il rentre dans la polémique de la poésie comme communication ou comme connaissance, il ne contredit pas de front Carlos Bousoño qui défendait (après Vicente Aleixandre) que la poésie était communication. Carlos Barral et Enrique Badosa le font, laissant libre cours à leur agressivité d'hétérosexuels contre « le père ». Jaime Gil, lui, cherche une voie de compromis, comme s'il était partagé entre le désir de séduire « le père » et celui de le tuer : « La poésie est communication, parce que le poème fait entrer son auteur en communication avec lui-même. Ou peut-être : la poésie est connaissance... » (Biedma 1980 : 28) Le cocktail de respect et d'agressivité est suffisamment bien dosé pour qu'en 1959 Jaime Gil et ses compagnons considèrent comme un succès et une promotion

le fait d'être présentés à l'Ateneo de Madrid par ce même Carlos Bousoño contre lequel ils polémiquaient quelques années auparavant.

En 1962 Jaime Gil écrit des poèmes pour la plupart engagés : « En el castillo de Luna », « Durante la invasión », « Asturias 1962 ». En 1963 il signe une lettre des intellectuels au ministre Fraga, pour protester contre les tortures dans les Asturies. En février 1964, il participe au vingt-cinquième anniversaire de la mort d'Antonio Machado, célébré à Collioure, en compagnie de ses camarades de génération et de poètes engagés plus anciens comme Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Luis de Otero... Le premier hommage à Machado, réalisé à Collioure en 1959, marquait le lancement du groupe, fortement uni et motivé dans son opposition au franquisme. Celui de 1964 marque plutôt la dispersion des poètes « sociaux ». Une fois la personnalité du poète bien affirmée, le rejet de la structure patriarcale se fait moins nécessaire. Une certaine apathie politique se fait jour. La poésie sociale est en décadence. Jaime Gil jette sur le papier son dernier poème « engagé » : « Años triunfales ». C'est un poème écrit à l'imparfait, une dénonciation tournée vers le passé, vers les premières années du franquisme. Jaime ne croit plus à la lutte politique. Il va se tourner désormais plus exclusivement vers la lutte intérieure des doubles.

2.4. *L'épuisement du schème substitutif*

Le cycle de *Moralidades* se termine. En 1965 Jaime Gil écrit les premiers *Poèmes posthumes*. Dans sa note autobiographique publiée par Shirley Mangini, il précise : « Crise de fin de jeunesse, qui se prolongera pendant de nombreux mois » (Mangini 1980 : 215). Il renonce à sa « cave » pour s'établir dans un lieu socialement plus conforme :

changer d'appartement,
laisser en arrière une cave plus noire
que ma réputation — ce n'est pas rien—
mettre des rideaux blancs
et prendre une bonne,
renoncer à la vie de bohème. (Biedma 1985 : 145)⁸

8. « Contra Jaime Gil de Biedma ».

Le passage de *Moralidades* à *Poemas póstumos* n'est pas une coupure casuelle. Il s'agit bien d'un changement profond, du moment où la lutte des doubles bascule. La forme originelle du surmoi (modélée par la morale catholique) a succombé depuis longtemps. Un surmoi rénové s'est peu à peu élaboré, s'adaptant aux assauts des pulsions et aux critiques de la raison, passant des compromis avec un ça au sommet de sa puissance. Mais en 1965, ce double pulsionnel est en voie d'épuisement et, sous les coups du vieillissement et de l'intégration sociale du Gil de Biedma biographique, le sujet poétique va se diriger vers la noble résignation de *Poemas póstumos* et vers une atrophie grandissante qui débouchera sur la mort.

Dans cette phase « sociale », qui a duré de 1949 à 1964, Jaime s'est donc inséré dans une famille politico-philosophique qui s'est substituée au christiano-franquisme. Et il s'est construit une nouvelle morale où s'inversaient les valeurs de la société traditionnelle « paternelle ». Mais cette nouvelle personnalité morale se trouve à son tour en crise.

3. RETOUR VERS LE PÈRE

3.1. *Le meurtre du double pulsionnel et créateur*

Dans son conflit fraternel contre le double pulsionnel, le double dominé par le surmoi s'appuie sur le moi social de Jaime, de plus en plus intégré dans l'entreprise paternelle, et qui passe peu à peu de la situation de jeune poète rebelle à celle d'écrivain officiel. Le désenchantement, qui commence à poindre dans *Moralidades*, va devenir dominant dans *Poemas Póstumos*, le livre de la mort du double pulsionnel.

Comme l'a montré Charles Mauron, moi social et moi créateur sont intimement liés par le mythe personnel qui leur est commun. Pour Gil de Biedma, le noyau de ce mythe personnel est la cristallisation des conflits intérieurs en une paire de jumeaux antagonistes, l'un sage, l'autre fol. Ce conflit intérieur s'exacerbe au cours de la crise de 1965-1966. Celle-ci affecte à la fois le personnage social et le sujet poétique qui en vient à expliciter pour la première fois sa scission en deux « Gil de Biedma » affrontés dans le poème « Contra Jaime Gil de Biedma » (Biedma 1985 : 145). À la fin de la crise l'un l'a emporté

sur l'autre. C'est le double sage qui domine désormais, « Après la mort de Jaime Gil de Biedma » (Biedma 1985 : 155). L'identification au père va dorénavant l'emporter sur la rébellion.

On constate dans *Poemas póstumos* que le Surmoi réagit à chaque velléité libidinale. Le double soumis, ce mort qui tente de vaines résurrections, est placé sous le regard sévère du ciel :

et je médite aux heures tranquilles de la nuit
quand le temps invite aux études nobles,
le sévère discours des idéologies
– ou l'avertissement des constellations
sur la voûte céleste... (Biedma 1985 : 144)⁹

Sous le regard sévère se constitue la personnalité sage de la maturité. Sur la « cave » et la « noire réputation » du double libidineux, le sage tire les « rideaux blancs » de la censure (Biedma 1985 : 145)¹⁰. Les expressions qui disent la honte et le repentir se multiplient.

Le sujet retourne vers des normes « paternelles ». Au double dionysiaque, assimilé à la jeunesse, s'oppose le double surmoïque, lié à la maturité. L'ironie ancienne contre les figures paternelles se retourne en auto-ironie contre le double pulsionnel, qui n'a plus l'âge de ses prétentions :

Je pourrais te rappeler que tu n'as plus de charme.
Que ton style hasardeux et ta décontraction
sont assez truculents
quand on a plus de trente ans. (Biedma 1985 : 145)¹¹

3.2. Retour vers la maison du père

Le sujet poétique retourne vers l'obéissance au milieu paternel. L'idée de retour vers la maison du père est illustrée par le jeu de sous-titres que Jaime Gil met au point lorsqu'il prépare, à la fin de sa vie, l'édition posthume de son journal de 1956. Le premier, « 1. Las islas de Circé » s'oppose au dernier, « 3. De regreso a Itaca ». La première partie, centrée sur la vie érotique de Jaime Gil aux

9. « Píos deseos al empezar el año ».

10. « Contra Jaime Gil de Biedma ».

11. « Contra Jaime Gil de Biedma ».

Philippines, exprime ce qui était indicible publiquement du vivant de l'auteur et constitue en quelque sorte la revanche posthume du double dionysiaque. La dernière partie reprend, avec quelques rajouts de détail, le *Diario del artista seriamente enfermo*, déjà publié en 1974. Dans cette partie péninsulaire du journal de 1956, centrée sur la convalescence du sujet dans la maison d'enfance de La Nava, l'activité érotique du sujet est presque totalement gommée au profit des relations familiales, sociales et littéraires de Jaime. « Circé » et « Ithaque » se répondent et s'opposent dans le récit d'un narrateur qui endosse le rôle d'Ulysse.

Les îles de Circé, ce sont les îles où se libère le principe de plaisir, mais qui sont en même temps sous le regard réprobateur du surmoi. Ithaque, c'est la maison où l'on revient, celle des parents et de la Loi, de la vie normalisée qui finira par reprendre le narrateur-voyageur. Ce jeu de sous-titres exprime une situation où le surmoi retrouve toute sa place tandis que le double dionysiaque, ou circéen, regagne l'ombre.

3.3. *L'identification au père*

Selon Marie Bonaparte, « le père reste toujours plus ou moins puissant sur les fils révoltés, et [...] il les prive le plus souvent d'une part notable de leur puissance et de leur liberté viriles. » (Bonaparte 1933 : 664) C'est ce qui arrive à Gil de Biedma, dont le double pulsionnel est finalement vaincu par le double surmoïque. Cette victoire est complète en ce qui concerne le sujet d'écriture, car le prosateur purement rationnel élimine totalement le poète. Elle pèse également sur le personnage social, lui imposant la succession professionnelle du père, la dissimulation de la vie sexuelle, un renoncement à la mère exacerbé au point de renoncer presque totalement aux femmes.

Selon Freud, il convient de considérer l'ambivalence des sentiments des fils par rapport à leur père : la haine entraîne l'agressivité contre celui-ci ou contre sa Loi ; mais l'amour entraîne les remords qui engendrent le surmoi par identification avec le père (Freud 1971 : 90). À travers ses deux personnages intérieurs, Jaime Gil poursuit ce double chemin : révolte contre le milieu et la loi « paternelle », remords et identification à tout ce qu'il lui est possible d'accepter de ce milieu et de cette loi.

3.4. *L'identification post mortem*

L'une des fonctions inconscientes de l'œuvre écrite est sans doute pour Jaime Gil de se faire reconnaître par le père, de battre en brèche la prééminence de l'aîné, qui porte le prénom du père. Mais cette tentative, qui fait alterner agression et soumission, devient partiellement inutile après la mort du père en 1970. Le père introjecté demeure, mais la forte charge affective que lui donnait l'existence du père charnel disparaît. À sa mort, c'est essentiellement l'aspect provocateur de cette revendication de reconnaissance et d'amour qui tombe définitivement en désuétude, l'aspect qui était porté par le double dionysiaque. Reste l'identification, assumée par le double à dominante surmoïque.

On doit constater que la production poétique de Jaime Gil ralentit fortement après la mort de son père. Seuls dix poèmes publiés sont écrits après 1970. Mon hypothèse est que la révolte contre le père et contre les convenances sociales, déjà fortement émoussée lors de la crise de 1965-1966, reçoit le coup de grâce à la mort de Luis Gil de Biedma, sacralisé par la mort. Jaime Gil va devenir l'héritier de son père, endosser sa maturité, reprendre à son compte le vieillissement qui pour celui-ci s'est interrompu, accepter de vivre maintenant sous l'égide du surmoi (du père introjecté) et non plus en perpétuelle révolte contre lui.

C'est ce renforcement de l'identification *post mortem* qu'exprime le bref poème intitulé « Son pláticas de familia » (« Ce sont des conversations familiales »), qui apparaît dans l'édition de 1981 :

De quoi me remercies-tu, père, en m'accompagnant
de cette confiance
qu'entre nous deux a créée ta mort ?

Tu ne peux rien me donner. Je ne peux rien te donner,
et c'est pour cela que tu me comprends.
(Biedma 1985 : 167)

L'ordre « paternel » a toujours été pour Jaime Gil une garantie contre la dispersion dionysiaque qui l'effraie autant qu'elle l'attire. Le *Retrato del artista en 1956*, journal où s'exalte la libre jouissance, commence pourtant par ces mots : « Au fond du fond la nostalgie de l'ordre, le désir de symétrie ».

Une des marques de ce retour définitif vers des normes « paternelles » est le renoncement à la rébellion politique. Dès 1969, trois ans après sa grande « crise de fin de jeunesse », Jaime Gil publie sous le titre *Colección particular* une édition de ses poèmes dans laquelle il supprime les pièces les plus politiques. Jaime Gil exprime alors une prise de distance par rapport à l'engagement passé : « J'ai été de gauche et il est très probable que je le sois encore, mais cela fait un certain temps que je n'exerce plus¹² ». En 1975, la plupart des poèmes supprimés sont rétablis, officiellement pour des raisons de forme : l'auteur ne peut déterminer si formellement « ils sont effectivement pires que les autres » ((Biedma 1985 : 178). Le double à dominante surmoïque, qui tient fermement les rênes en 1975, peut accepter l'affleurement d'anciennes pulsions agressives anti-père qui ont perdu leur virulence et qu'il peut classer au rayon des souvenirs. On aura une idée de la condescendance paternaliste avec laquelle le personnage de 1982 juge les élans marxistes de sa jeunesse avec ce trait d'ironie qu'il décoche contre le contenu de « Apología y petición », écrit en 1960 : « Et l'idée est de marxisme de seconde année de cours, de manuel de Garaudy. » (Battló 1982 : 61). Le « père » mythique Marx est maintenant dépassé. Jaime Gil n'en a plus besoin. Il a laissé derrière lui la phase de révolte et il est devenu lui-même « père », dominé par son double moral, inséré dans le réseau de respectabilité « patriarcale » de la société qui l'entoure.

Cette prise de distance par rapport à la révolte ancienne s'explique par des évolutions internes mais également externes. La société franquiste finissante n'est pas celle qu'a connue Jaime dans son enfance et sa jeunesse. L'attitude nouvelle de Gil de Biedma va être facilitée par l'amélioration de la situation économique des espagnols et par l'assouplissement du franquisme en matière de mœurs, qui rendent moins nécessaire la révolte. Jaime Gil va accompagner la distanciation générale des intellectuels par rapport au marxisme et des littérateurs par rapport aux thèmes sociaux.

Stylistiquement, Jaime Gil se rattache à la rébellion des poètes « sociaux » des années 50 par l'utilisation de la langue parlée, du ton conversationnel. Mais loin de rompre avec les maîtres du passé, sa poésie est de plus en plus une poésie d'imitation et de référence.

12. *LPV*, quatrième de couverture. La phrase est une auto-citation de 1969.

En survolant *Poemas póstumos* on repère, après Byron, Dante, Fray Luis de León, Góngora, l'Anthologie palatine, Nerval, Mallarmé, Properce, Baudelaire... L'importance accordée à la qualité formelle dans cette poésie de l'identification au père s'oppose au mépris pour la forme couramment constatée dans la poésie de protestation sociale qui est une poésie du meurtre du père.

Dirigeant capitaliste, comme son père, prestigieux maître de la littérature contemporaine, Jaime Gil de Biedma devra donc payer d'un prix élevé sa nouvelle respectabilité : le sacrifice du double dionysiaque, le remords et la nostalgie attachés à ce « crime », et enfin la perte de la nécessité intérieure d'écrire. Le moi créateur a été absorbé par le moi social, pour le dire avec les mots de Charles Mauron (Mauron 1966 : 20, 43 et 46). Le sujet social Gil de Biedma s'achemine vers une mise à l'écart de plus en plus complète de son double rebelle, ce qui va conduire à un tarissement de l'expression poétique.

BIBLIOGRAPHIE

- BONAPARTE, Marie (1933) : *Edgar Poe*. Paris : Denoël et Steele.
- CAÑAS, Dionisio (1990) : « Article : Historial de un libro », *ABC Literario*, 13 janvier 1990, p. X.
- FREUD, Sigmund ([1910] 1987) : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard.
- ([1930] 1971) : *Malaise dans la civilisation*. Paris : PUF.
- GIL DE BIEDMA, Jaime ([1975] 1985) : *Las personas del verbo*. Barcelona : Seix Barral.
- ([1980] 1994) : *El pie de la letra*. Barcelona : Crítica.
- (1982) : « Entretien avec J. BATTLÓ », *Camp de l'Arpa*, n°100, juin 1982, p. 61.
- (1991) : *Retrato del artista en 1956*. Barcelona : Lumen.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (1980) : *Gil de Biedma*. Madrid : Júcar.

- MARTÍN GAITE, Carmen (1987) : *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelone : Anagrama.
- MAURON, Charles (1966) : *Le dernier Baudelaire*. Paris : José Corti.
- (1983) : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.
- RIERA, Carmen (1988) : *La escuela de Barcelona*. Barcelona : Anagrama.
- THIOLLIÈRE, Pierre (1996) : « La mère obsessionnelle dans *Compañeros de viaje* et *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma », in *Textures, cahiers du Cemia* n°2. Lyon : Université Lumière Lyon 2, p. 109-127.
- (1998) : « L'hésitation bisexuelle dans *Moralidades* et dans la prose de Jaime Gil de Biedma », in *Hommage à Simone Saillard, Textures, cahiers du CEMIA*. Lyon : Université Lumière Lyon 2, p. 205.

POUR UNE DRAMATURGIE DE LA SOTTISE.
L'EXEMPLE DE *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA

Philippe MEUNIER
Université de Lyon, Université Lumière Lyon 2

Qui est la « dama boba » ?

La question n'est pas nouvelle puisqu'il y a déjà 25 ans Nadine Ly la posait avec acuité (Ly 1995) lors d'un séminaire franco-espagnol organisé par la Casa de Velázquez de décembre 1991 à juin 1992. Véritable appau publicitaire, le titre de cette *comedia* écrite par un Lope de Vega au sommet de son art en 1613, fait de la dame contre-nature un véritable oxymore au point que le dramaturge semble renier ce qu'il érige en principe, lorsqu'il écrit dans son fameux *Arte nuevo de hacer comedias* en 1609 : « Las damas no desdigan de su nombre »¹ (Lope de Vega 2006, 146). Force est de reconnaître que dans le cas présent le personnage féminin de statut socio-dramatique supérieur fait outrage à ce qu'il est et à ce qu'il doit par convention. Loin d'être paré de cette « *discreción* »² définitoire qui fait honneur à son intelligence et à sa conversation, il hérite des traits grossiers qui sont ceux habituellement du valet, et plus anciennement du « bobo », de celui qui fait rire à son corps défendant parce que frappé d'un irrépressible bégaiement qui le rend inapte à s'exprimer et à tenir un discours cohérent, en accord avec le lointain étymon latin *balbus*. Dès lors la dame sera dite « boba », « necia », autrement dit ignorante – par étymologie³ – et sottie, « bestia » selon la métaphore lexicalisée employée dans les manuels d'apprentissage pour désigner les analphabètes, et par le même Juan Luis Vives dans ses *coloquia* : « De las sílabas también se forman voces o palabras : de éstas nace el hablar, que no tienen las bestias : y tú serás una bestia, si no aprendes bien

1. « Que les dames jamais ne démentent leur gloire » (Marrast 1999 : 1421).

2. On se rappellera que le *Diccionario de Autoridades* consacre deux entrées au signifiant ; celui-ci désigne d'une part, le jugement prudent qui permet de distinguer et reconnaître les choses et devient essentiel pour gouverner ses propres actions ; d'autre part, cette acuité de l'esprit qui permet de parler par nombre de pointes de dominer l'art de la conversation : – « Prudencia, juicio, y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósito ».

– « Vale también agudeza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos »

3. Du verbe latin *nescio*, « je ne sais pas ».

a hablar » (Egido 1996 : 197-198). On comprend alors l'épouvante du premier galant à sortir sur scène, Liseo, lorsque sur le chemin qui doit le mener à Madrid, il apprend à la faveur d'une rencontre dans une auberge de la bourgade d'Illescas que sa future épouse, objet d'un mariage arrangé, n'a pas une once de jugeote. Bête à manger du foin, elle ne doit son salut matrimonial qu'à une riche dot de quarante mille ducats. En revanche, cette dame sotte a une sœur qui, elle, est tout le contraire, dont l'intelligence le dispute au savoir et à la prestance. Voici un extrait de l'échange entre les deux voyageurs qui voyagent en sens inverse, et de la présentation des deux filles, Finea et Nise, du *paterfamilias* (Lope de Vega 1976 : 68-69) :

LISEO

Quien yo digo es padre noble
de dos hijas.

LEANDRO

Ya sé quién;

pero dijérades bien
que de una palma y de un roble

LISEO

¿Cómo?

LEANDRO

Que entrambas lo son⁴;

pues Nisa bella es la palma
Finea un roble, sin alma
y discurso de razón.

Nise es mujer tan discreta,
sabia, gallarda, entendida,
cuanto Finea encogida,
boba, indigna e imperfecta (I, 117-128)⁵.

Nadine Ly (Ly 1995 : 325) a raison de souligner l'effet de trompe-l'œil de la glose de Leandro qui sépare et oppose les deux sœurs derrière la comparaison du palmier et du chêne et la déclinaison des

4. C'est moi qui souligne.

5. « Liseo : Celui dont je vous parle est le père noble de deux filles. Leandro : Je sais de qui vous voulez parler ; mais vous feriez mieux de parler d'un palmier et d'un chêne. Liseo : Que voulez-vous dire ? Leandro : Que toutes les deux sont ainsi ; la belle Nise est le palmier et Finea un chêne, sans âme ni usage de la raison. Nise est femme aussi avisée, savante, séduisante et intelligente que Finea est timide, bête, sans attrait et mal faite. » C'est moi qui traduis, comme pour les autres citations.

adjectifs antonymes, alors même qu'il commence sa tirade en les réunissant sous le pronom duel « *entrambas* » :

Consiste aquí la trampa de la literalidad en confundir primero a las dos hermanas en el colectivo o dual «*entrambas*», refiriéndolas igual y conjuntamente a la misma definición “palma y roble”, para separarlas a continuación, al atribuir la comparación con la palma a Nise y la comparación con el roble a Finea. pero la literalidad del texto que conserva su memoria, y que también el lector tendría que conservar en su propia memoria, equipara a ambas hijas con la palma y el roble, pre-diciendo su destino común de personajes discretos y bobos a la vez, aunque se repartan ambas calificaciones entre las dos damas, en la engañosa *amplificatio* que se acaba de evocar.

S'il est entendu que le spectateur pris dans la dynamique des dialogues peut difficilement ne pas tomber dans le « piège » tendu par cette présentation prospective et s'installe confortablement dans l'opposition entre une Nise belle et intelligente et une Finea disgracieuse et sottise, le texte théâtral ne va avoir de cesse de le détromper. D'ailleurs, il suffit d'attendre la fin de ce tableau d'exposition et être transporté dans la maison madrilène d'Otavio (acte I, scène 3 de l'édition consultée), le père des deux jeunes femmes, pour s'en convaincre. Exaspéré, le barbon se confie à son ami Miseno et explique que s'il a tant de mal à marier ses deux filles, c'est qu'elles sont toutes les deux excessives, qu'il s'agisse de la niaiserie de Finea ou de l'intelligence arrogante de Nise en laquelle il voit un insupportable bas-bleu. Or, lorsqu'à la fin de la scène, Miseno se propose de marier cette dernière, Otavio saute sur l'occasion de peur que son érudite de fille ne commette une sottise : « Casémosla ; que temo : alguna necedad de tanto extremo » (I, v. 271-272). Loin d'être étanches, les paradigmes lexicaux de l'intelligence et de la niaiserie sont interchangeables et peuvent s'appliquer à l'une comme l'autre sœur, tel est le programme de la *comedia* selon les exemples suivants.

Une des scènes les plus drôles de la pièce et qui en assure encore aujourd'hui le succès, est sans doute celle de l'abécédaire où Finea fait la douloureuse expérience des pièges du discours où les mots peuvent être pris en usage ou en mention (Meunier 2020). Derrière le comique burlesque d'une vaine séance d'apprentissage des lettres de l'alphabet,

Lope de Vega dénonce la pédagogie de la violence car c'est oublier que la phrase proverbiale bien connue « la letra con sangre entra » est apte à s'infléchir de la façon suivante « pero con dulzura y amor se enseña mejor »⁶. Après avoir reçu un coup de férule sur la main, et pour le plus grand plaisir du spectateur du *corral*, Finea s'emporte et s'en prend au maître Rufino sans que réagisse Nise, qui assiste avec Celia, sa servante, en spectatrice à la leçon. Cette dernière ne manque pas d'ailleurs de le lui faire remarquer : « Ya tarda / tu favor, Nise discreta » (I, v. 355-356)⁷. L'épithète définitoire qui caractérise Nise est comme remise en question par l'ironie discrète de Celia, d'autant que rien n'empêche le lecteur de lire le signifiant « tarda » comme adjectif décliné au féminin pour désigner une personne empruntée et maladroite, à la compréhension peu rapide. Si elle approuve la violence du précepteur : « No tienes razón: / sufrir y aprender conviene »⁸ (I, v. 379-380), on peut entendre derrière cette réplique la voix ironique du dramaturge herméneute lorsque très vite Nise va devoir faire la cruelle expérience de la trahison de Laurencio, son galant attiré.

C'est au tour, en effet, de Nise dans la troisième journée, de s'emporter contre Finea qu'elle accuse de lui avoir volé son « âme » et qu'elle menace de la lui arracher, en s'exprimant d'une manière qui rappelle étrangement la sottise de sa sœur :

NISE
 ¡A una cosa te resuelve!
 Tanto el furor me provoca,
 que el alma te he de sacar.
 FINEA
 ¿Tienes cuenta de perdón?
 NISE
 Téngola de tu traición,
 pero no de perdonar.
 ¿El alma piensas quitarme
 en quien el alma tenía?
 Dame el alma que solía,
 traidora hermana, animarme.

6. « C'est dans la douleur que l'on apprend, mais c'est avec douceur et amour que l'on enseigne le mieux ».

7. « Tu mets bien du temps à lui [Rufino] venir aide, sage Nise ».

8. « Tu as tort: il faut savoir souffrir et apprendre ».

Mucho debes de saber,
pues del alma **me desalmas**⁹.

FINEA

Todos me piden sus almas:

almario debo de ser.

Toda soy hurtos y robo.

Montes hay donde no hay gente:

yo me iré a meter serpiente.

NISE

Que ya no es tiempo de bobos.

¡Dame el alma! (III, v. 2702-2719)

Régressif, le cri final à la fois drôle et pathétique consacre une Nise infantilisée qui fait l'expérience de la jalousie, alors que triomphante, Finea feint la sottise en se permettant le luxe de jouer avec les signifiants, grâce à la confusion des phonèmes liquides : « almario » / « armario ». Reposant sur l'écholalie du mot « alma » et du verbe « desalmar », la scène est en fait une réplique du moment où Laurencio explique à Finea comment se débrouiller pour défaire une étreinte (« abrazo ») et où cette dernière croit ingénument se retrouver « desabrazada »¹⁰ à l'acte II (v. 1759, 1763, 1764, 1773, 1794, 1802). L'insistance burlesque sur le morphème préfixal « des- » est telle que « desalmar » devient dans la pièce lopesque le calque morphologique du néologisme « desabrazar », mais à la différence près que le verbe employé par Nise, lexicalisé, appartient bien à la langue espagnole. Les deux entrées du *Diccionario de Autoridades* renvoient au sens propre à la mort violente qui sépare l'âme du corps, réduit alors à l'état de cadavre. La seconde définition insiste sur l'acception métaphorique d'une expression qualifiée d'ingénue lorsque le locuteur dit rendre l'âme¹¹. Tout bien considéré, ce qui infantilise Nise, la rend sottise alors qu'elle apprend ce qu'est la jalousie amoureuse, c'est qu'à l'acception métaphorique d'un emploi ingénu, s'ajoute le poids d'un

9. C'est moi qui souligne.

10. Littéralement « désembrassée ».

11. *Desalmar*: –Quitar a alguno la vida violentamente, precisándole por este medio a que se le separe el alma del cuerpo, deseándole cadáver. –Metaphoricamente se usa por hablar con tales expresiones de ingenuidad, que en cada una de ellas parece vierte o exhala el alma el que las profiere.

sens littéral douloureux : séduite et amoureuse, Finea lui dérobe son âme qui a pour nom Laurencio.

Avisées et sottes, « discretas » et « bobas », Nise et Finea le sont tout autant l'une que l'autre, et c'est pour cette raison que lors de la scène dansée, leur silhouette élégante se confond au rythme des « mudanzas » de la danse, de la musique et des paroles de la double chanson. On peut s'étonner d'ailleurs que le cinéaste Manuel Iborra dans l'adaptation qu'il fait de la pièce de Lope de Vega en 2006, distingue Finea par un vêtement infantile voire infantilisant alors que selon le lieu commun de la *Universitas amoris* et ses facultés libératrices (Egido 1976 : 351), l'opération d'énamournement menée par un Laurencio intéressé, l'a déjà mûrie. Aucun indice textuel ne vient souligner la différence entre les deux sœurs que leur père réunit dans le vocatif « Mes filles » (III, v. 2324)¹² ; en revanche la confusion entre les deux autonymes que la critique s'est empressée d'attribuer à un lapsus du dramaturge n'est peut-être pas si involontaire que cela. Effectivement, pour clore cette scène d'harmonie musicale qui comble momentanément de bonheur Otavio, celui-ci décide de concrétiser au plus vite le projet de Miseno de marier Nise avec Eduardo. Or, les exigences de la rime de la *redondilla* imposent le nom de Finea en accord avec « crea ». C'est dire aussi quel que soit le nom de la dame invoqué, l'impertinence des projets matrimoniaux des barbons.

LA DÉCLINAISON PARODIQUE DES AMITIÉS VIRILES OU LA SOTTISE DES GALANTS

De façon significative, la traditionnelle et caractéristique rivalité des galants des *comedias* de cape et d'épée urbaines occupe ici l'exact mitan de la pièce. Chacun étant persuadé que l'autre est son rival dans l'entreprise amoureuse convoitée, Liseo et Laurencio s'en vont se battre au duel au Pré des Récollets augustins lorsqu'ils découvrent que leur supposée rivalité peut aisément se transformer en une complicité et une aide réciproque. L'agressivité cède alors immédiatement la place à l'éloge traditionnel de l'amitié à l'antique :

LISEO

Yo os doyo palabra de ayudaros tanto,

12. « Hijas, yo tengo que hablaros ».

que venga a ser tan vuestra como creo.

LAURENCIO

Y yo con Nise haré, por Dios, Liseo,
lo que veréis.

LISEO

Pues démonos las manos
de amigos, no fingidos cortesanos,
sino como si fuéramos de Grecia,
adonde tanto el amistad se precia.

LAURENCIO

Yo seré vuestro Píladés.

LISEO

Yo, Orestes (II, v. 1640-1647).

La mention du *topos* des deux amis avec Oreste et Pylade comme modèle imposé et la mobilisation de l'hendécasyllabe épique en contraste avec ce qu'il faut bien appeler le marché d'intérêts bien entendus des deux galants permettent de comprendre que la scène de l'affrontement initial des galants est placée sous le signe de la parodie (Aranda 1995 : 18) :

Traînée sur le mode ironique, l'allusion à l'amitié antique met sur la voie d'une riche dramaturgie entrée sur les affinités viriles. Conformément à l'idéal platonicien, chacun des amis voit en l'autre son double. Liseo et Laurencio apprennent que le rival de chacun est le reflet de sa propre inconstance ; ils sont déjà la version parodique de la paire masculine spéculaire qui s'affronte dans les drames et surtout dans les tragédies.

Le duel avorté oblige à une lecture rétrospective des scènes d'exposition pour se demander si Liseo est bien cet « arquetipo del perfecto caballero » (Couderc 2020 : 74) qui fait son apparition sur scène dans le cadre avilissant d'une auberge d'Illescas. Le lecteur spectateur est frappé par la facilité avec laquelle il est happé dans le dialogue serré avec Turín sur le sujet de la nourriture (I, v. 26-52), comme si contaminé par son valet et le contexte il sortait de la sphère idéalisée des conventions de la fiction théâtrale pour rester englué dans les plaisirs matériels propres au monde ancillaire. De façon encore plus suspecte, c'est ce même Turín qui remet en question la pertinence de son discours de galant et d'épousé lorsqu'il fait assaut de virilité culinaire en rejetant un plat de fruits confits (« caja », I, v. 50) :

LISEO
 Dame de queso una raja,
 que nunca el dulce es muy hombre.
 TURÍN
 Esa liciones no son
 de galán ni desposado
 LISEO
 Aun agora no he llegado (I, v. 51-55)

Effectivement, il n'est pas encore arrivé à Madrid, et n'en finira pas d'arriver chez Otavio, le père des deux dames, chez qui il est attendu avec impatience, comme s'il se dérobait à ses obligations de galant¹³. Or, l'ironie dramatique veut qu'après la présentation faite par Leandro des deux soeurs, la terreur de Liseo l'empêche de manger le moindre morceau avant de repartir de l'auberge, et qu'une fois à Madrid, c'est aussi un plat de fruits confits qu'on lui proposera. Réduit à boire, le galant s'entendra dire par Finea que « Él bebe como una mula » (I, v. 965) : la rusticité de la dame n'en est pas moins clairvoyante sur un prétendant dont la noblesse semble remise en question ou être objet de suspicion dès les scènes d'exposition. Alors que Turín, après avoir évoqué avec délectation la dot conséquente de Finea :

TURÍN
 ¡Bello golpe de dinero!
 LISEO
 Son cuarenta mil ducados.
 TURÍN
 ¡Bravo dote! (I, v. 81-83)

annonce l'arrivée à l'auberge d'un hidalgo chevauchant un mulet – le futur Leandro –, Liseo s'effraie de devoir partager son repas : « Malo,/ si la merienda me pones! » (I, v. 87-88), révélant une avarice en accord avec celle que l'on prête aux gentilshommes « indianos », ceux qui reviennent enrichis des Indes¹⁴. Or, il suffit que Leandro fasse son entrée et interpelle l'aubergiste pour que Liseo réponde à sa place et lui souhaite la bienvenue... On est donc loin du parfait

13. Il faut attendre, en effet, la fin de la première journée pour assister à l'arrivée de Liseo à Madrid et connaître enfin son nom, alors qu'il est bien précisé qu'il s'est déplacé par les chevaux de poste.

14. Que l'on pense au rival de don Fernando, don Bela dans *La Dorotea*.

gentilhomme, et outre des origines qui ne sont pas claires, force est de reconnaître qu'il n'est pas aussi heureux dans la rhétorique amoureuse que son « rival » Laurencio. Au moment où Finea, plus rouée que jamais grâce à l'amour, met en place la fiction du grenier, « *desván* » qui rime avec « *galán* », Liseo entreprend de célébrer la beauté solaire de Nise et son effet sur lui, et implore sa compassion : « Nise, duelete de mí, / ya que me voy ! » (III, v. 3053-3054). Or, la comparaison avec l'incendie de l'illustre Ilion provoqué par la mythique Hélène, est sottement exagérée et revient à accuser tout aussi sottement Nise d'infidélité sexuelle. Qui plus est, tout le discours est senti comme superflu, impertinent dès lors qu'au début de la scène Nise accepte, certes par dépit, d'être à lui :

NISE

Conozco que tu persona
merece ser estimada;
y como mi padre agora
venga bien en que seas mío,
yo me doy por tuya toda;
que en los agravios de amor
es la venganza gloriosa (III, v. 3030-3035).

La sottise de Liseo est telle qu'elle ne peut conduire qu'à la dégradation parodique de la traditionnelle scène de conversation galante, lorsque c'est Turín, le valet, qui prend en toute logique le relais de la niaiserie proprement ancillaire, et qui sans être sûr de ses références culturelles, fustige sans raison la cruauté supposée de Nise :

NISE

Turín, las lágrimas solas
de un hombre han sido en el mundo
veneno para nosotras.
No han muerto tantas mujeres
de fuego, hierro y ponzoña,
como de lágrimas vuestras.

TURÍN

Pues mira un hombre que llora.
¿Eres tú bárbara tigre?
¿Eres pantera? ¿Eres onza?¹⁵

15. À l'appui de ce que nous avons démontré dans notre première partie, l'onze associée à Nise par Turín rappelle les félins que Liseo associe au fruit d'un

¿Eres duende? ¿Eres lechuza?
 ¿Eres Circe? ¿Eres Pandora?
 ¿Cuál de aquestas cosas eres,
 que no estoy bien en historias
 NISE
 ¿No basta decir que estoy
 rendida? (III, v. 3058-3072)

C'est à Turín, aussi sot et impertinent que son maître, et uniquement à lui que répond par deux fois Nise, comme si confondu avec son double inférieur et conventionnellement « necio », Liseo qui n'aura pas d'autre réplique durant le reste de la scène, n'avait plus droit à la parole.

La sottise de Laurencio est mieux connue et a été amplement commentée par la critique : en affirmant « troqué discreción por plata » (II, v. 1908), soit l'échange de l'intelligence de Nise pour la dot de Finea, qu'il ne manque de rappeler avant les noces obligées qui président au dénouement conventionnel : « Bien merezco esta vitoria, / pues le he dado entendimiento, / si ella me da la memoria / de cuarenta mil ducados », (III, v. 3166-3169), le galant glisse lui aussi vers le plan vil de la matière, celle des espèces sonnantes et trébuchantes, et de la convoitise. En revanche, membre de l'académie littéraire de Nise, il est un poète habile et expérimenté, capable de séduire avec le même succès que l'on sait, les deux sœurs. Cela dit, les deux dizains qu'il offre à Nise pour célébrer sa santé recouvrée, méritent d'être relus à la lumière de ceux d'Eduardo et de Feniso, dans cette joute littéraire (II, v. 1155-1214) qui préside à l'ouverture de la deuxième journée et où chaque galant rivalise pour mieux séduire la dame. La différence est frappante entre la tirade des deux premiers et celle du dernier : alors que pas une seule marque de la première personne n'apparaît dans les *décimas* de Eduardo, que celles de Feniso ne compte que deux occurrences sous forme de pronom personnel ou possessif objet, comme si la voix poématique discrète disparaissait au

accouplement monstrueux virtuel avec Finea : « Demás que aquesta mujer, / si bien es hermosa y moza, / ¿qué puede parir de mí, / sino tigres, leones y **onzas**? (I, v. 1013-1016). Là encore Liseo fait montre de sottise en affirmant que les parents engendrent forcément leurs semblables à l'encontre de l'argument d'autorité par antonomase qu'il profère lui-même dans cette même scène de la fin de l'acte I, soit le cas de Cicéron et de Marcus Tullius le jeune, le père intellectuel et le fils soldat étant aux antipodes l'un de l'autre (Testard 1962 : 199).

seul profit de l'éloge de la santé et de la beauté de la dame, Laurencio impose une première personne dans la flexion désinentielle de onze verbes auxquels s'ajoute par deux fois le pronom personnel « yo », support du verbe « ser » au présent de l'indicatif, sans compter deux occurrences de première personne du pluriel et six manifestations du pronom personnel complément ou de l'adjectif possessif de première personne. Dans un triomphe du discours égotiste, Laurencio réussit le tour de force de revendiquer les félicitations pour lui-même : « Parabién me den a mí » (II, v. 1205), puisque si Nise est son âme, lui est son corps ; Laurencio réussit l'exploit non sans cynisme d'imposer sa voix et de dissimuler sa trahison.

CONCLUSION

Les pièces les plus légères, les plus frivoles ne le sont bien souvent qu'en apparence (Dixon 2013 : 238) car « son precisamente las que comportan [...] los mensajes más subversivos, y, por tantos más modernos ». Derrière le comique des situations, des mouvements et des mots qui met à mal l'autorité paternelle et célèbre l'exaltation des corps, derrière le dénouement conventionnel des unions matrimoniales des deux sœurs, subsiste cependant un arrière-goût dérangeant qui tient sans doute à la solitude de Finea (Gomez Sierra 2013), à la peine de Finea (Torres 2020) qui sont aussi celles de Nise. De toute évidence, les galants par leur impotence ou leur inconstance ne méritent pas ces dames.

À la fin de l'acte I, Liseo qui a gardé en mémoire la glose de Leandro qu'il a entendue dans l'auberge aperturale d'Illescas, découvre horrifié Finea, l'épouse promise, et évoque en aparté les flots dans lesquels son malheur l'engloutit : « (Las del mar de mi desdicha / me anegan en sus ondas) » (I, v. 985-986). Certes, la métaphore aquatique est convenue, mais on peut se demander si elle ne joue pas le rôle de remotivation référentielle du nom mythique de ce personnage mystérieux de retour frustré de la capitale, qui apparaît aussi subitement qu'il disparaît au terme de la seconde scène d'exposition. La disparition tragique du personnage mythologique dans les eaux du Bosphore – pour rejoindre Hero, son amante de l'autre côté du détroit – consacre le naufrage de l'instance masculine qui se dérobe à toutes ses obligations morales, consacre aussi l'échec de toute relation

amoureuse sincère et réciproque au long cours. L'impression est que le contexte d'une profonde crise personnelle du dramaturge, dans lequel fut écrit le sonnet néoplatonicien du premier acte, suite à la mort du fils chéri Carlos Fénix à l'été ou à l'automne 1612, et à la disparition, un an plus tard, de l'épouse Juana de Guardo morte en couches, préside aussi à l'écriture de la pièce et explique derrière une joie de façade, la vision désabusée de la vie matrimoniale.

BIBLIOGRAPHIE

- ARANDA, Maria (1995) : *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*. Toulouse : PUM.
- CORREAS, Gonzalo (2000) : *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. COMBET Louis, revisada por JAMES R. y MIR-ANDREU M. Madrid : Castalia, « Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica », 19.
- COUDERC, Christophe (2019) : *La dama boba de Lope de Vega*. Paris : Atlande.
- DIXON, Victor (2013) : *En busca del Fénix. 15 estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid/Frankfurt am Main : Iberoamerican/ Vervuert.
- GOMEZ SIERRA, Esther (2003) : « *La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata, *autore* », *Criticón*, 87-88-89, p. 359-378.
- EGIDO, Aurora (1978) : « La universidad de amor y *La dama boba* », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIV, p. 351-371.
- EGIDO, Aurora (1996) : « Vives y Lope. “La dama boba aprende a leer” », in : *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*. Cáceres : Universidad de Extremadura, p. 193-207.
- LOPE DE VEGA (1976) : *La dama boba*, ed. MARÍN Diego. Madrid : Cátedra.
- LOPE DE VEGA (2006) : *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. GARCÍA SANTO-TOMÁS Enrique. Madrid : Cátedra.
- LY, Nadine (1995) : « La poética de la “bobería” en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba* », in CANAVAGGIO Jean (ed.), *La comedia*. Madrid : Casa de Velázquez, p. 321-347.

- MEUNIER, Philippe (2020) : « Lo que está en juego en el íncipit teatral. El caso de *La dama boba* de Lope de Vega », <<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/291>> [consulté le 2.12.2020]
- OLEZA, Joan (1990) : « La comedia : el juego de la ficción y del amor », *Edad de oro*, n°X, p. 203-220.
- TESTARD, Maurice (1962) : « Le fis de Cicéron, destinataire du *De officis* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, p. 198-213.
- Théâtre espagnol du XVII^e siècle* (1999), ed. Marrast Robert. Paris : Gallimard.
- TORRES, Milagros (2020) : « La pena de Finea : risa y gravedad en *La dama boba*. Hibridación y *mise en abyme* », in AMRAN, Rica (ed.), *Autour des concours*. Binges : Orbis Tertius, p. 23-40.

LES PARADIGMES DE LA RELATION DANS
EL CONDE LUCANOR

Gilles DEL VECCHIO
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Régent de Castille pendant la minorité d'Alphonse XI entre 1321 et 1325, Don Juan Manuel (1282-1347) connaît beaucoup trop le monde de la cour, ses intrigues de palais et ses conflits pour ignorer que l'engagement politique peut faire dévier le bon chrétien du droit chemin. Le rapide bilan proposé par Fernando Gómez Redondo permettra d'apprécier à quel point les relations diverses tissées à la cour exposent le gouverneur de Murcie à tous les dangers :

A raíz del encarcelamiento de doña Constanza Manuel en Toro, don Juan se verá obligado a acometer los hechos más peligrosos y arriesgados de su vida, a fin de salvar la dignidad de su honra y mantener la condición de su estado. Aun así, tales acciones no dejaban de ser contradictorias: declarar la guerra a su señor natural, arrasar tierras cristianas, sitiar plazas y castillos y hasta solicitar la intervención en el conflicto del rey granadino constituyeron experiencias penosas que don Juan logró asumir [...]. [...] pretende [en *El Conde Lucanor*] construir una ideología que afirme las difíciles circunstancias por las que atraviesa. Piénsese que don Juan se vio precipitado desde la que él creía cumbre de su poder hasta la más desoladora de las situaciones: en Castilla sólo tenía enemigos y Alfonso IV de Aragón carecía de la enérgica voluntad de su padre, además de estar a punto de comprometerse con doña Leonor, hermana de Alfonso XI; por supuesto don Juan perdió el cargo de Adelantado, del que se aprovechó don Pero López de Ayala, un hombre criado por él [...]. (Gómez Redondo 1998 : 1121)

L'objectif du *Conde Lucanor* semble donc prendre la forme d'un manuel de sagesse visant à préserver honneur et fortune tout en veillant au salut de l'âme. Ce faisant, le recueil d'*exempla* adopte les allures d'un guide des rapports aux autres en toutes circonstances. Nous ferons en sorte de déterminer si un dénominateur commun vient structurer l'ensemble et apporter une cohésion en dépit de l'extrême diversité des situations évoquées. Cela nous conduira à l'analyse des emboîtements successifs de systèmes relationnels allant du rapport établi entre le concepteur du livre et ses destinataires jusqu'au rapport

de l'homme à Dieu, en passant par les relations multiples au sein de l'univers impitoyable de la cour.

I. LES CONDITIONS PRÉALABLES À LA TRANSMISSION

1. 1. *La relation entre le concepteur et les destinataires*

El Conde Lucanor est précédé d'un paratexte constitué de deux textes introductifs. Le premier est clairement orienté vers la présentation de l'ensemble et des objectifs que se fixe l'auteur. Don Juan Manuel y est présenté au même titre que l'intégralité de son œuvre, mais ne prend jamais la parole à la première personne du singulier :

Este libro fizo don Iohan [...] deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen provechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados, et fuessen más allegados a la carrera porque pudiessen salvar las almas. Et puso en él los enxiemplos más provechosos que él sopo de las cosas que acaesçieron, porque los omnes puedan fazer esto que dicho es. Et sería maravilla si de qualquier cosa que acaezca a qualquier, non fallare en este libro su semejança que acaesció a otro. (Don Juan Manuel 1990 : 45)

Les premières lignes soulignent l'intérêt que peut constituer le texte pour qui en entreprend la lecture. En effet, la question du salut de l'âme y est exposée, et ce point constitue une forme de relation supplémentaire en affirmant qu'une lecture attentive est susceptible de favoriser le rapport à Dieu. Enfin, la méthode employée pour atteindre cet objectif est également spécifiée puisque le texte se propose de justifier le recours systématique, dans le premier livre, aux *exempla*. Comme le suggère la fin du texte, l'intégration d'*exempla* est très largement perçue comme un outil didactique facilitant l'accès au savoir pour le plus grand nombre.

Le second texte introductif confirme ce que le premier annonçait déjà mais apporte par la même occasion de nouveaux éléments significatifs. Il est annoncé génériquement comme relevant de la catégorie du prologue. Ce choix relève directement de la stratégie de l'écrit, dimension sur laquelle ces textes prennent largement appui : énumération des textes composés par Don Juan Manuel, localisation précise de ces textes : « Et estos libros están en l'monasterio de los

frayres predicadores que él fizo en Peñafiel » (Don Juan Manuel 1990 : 46) ; mise en garde sérieuse contre les erreurs des copistes : « Et porque don Iohan vio et sabe que en los libros contese muchos yerros en los trasladar [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 45) ; volonté de se révéler utile pour le lecteur : « [...] quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen dél a servicio de Dios [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 51) et stratégie prologale : « Por ende, yo don Johan [...] fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 50). La diversité doit être prise en considération pour l'élaboration d'un livre destiné au plus grand nombre :

[...] de quantos omnes en el mundo son, non a uno que semeje a otro en la cara; ca como quier que todos los omnes an essas mismas cosas en la cara, los unos que los otros, pero que las caras en sí mismas non semejan las unas a las otras. Et pues en las caras, que son tan pequeñas cosas, ha en ellas tan grant departimiento, menor marabilla es que aya departimiento en las voluntades et en las entenciones de los omnes. Et así fallaredes que ningún omne non se semeja del todo en la voluntad nin en la entención con otro. (Don Juan Manuel 1990 : 48)

Enfin, le premier texte et le prologue dévoilent la stratégie narrative mise en place. Le personnage du conseiller est un artifice de l'auteur pour mener à bien son projet : « Este libro fizo don Iohan [...] Et puso en él los exemplos más provechosos que él sopo [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 45) ; « Et fazervos he algunos enxiemplos porque lo entendades mejor » (Don Juan Manuel 1990 : 48).

1. 2. *La relation privilégiée entre le comte et son favori*

Le système de transmission pour lequel a opté l'auteur place la figure du conseiller au centre de la trame. Une relation privilégiée se tisse donc entre le comte et Patronio, relation basée sur la confiance et la proximité : « François Foronda a défini le mot *privado* à partir de sa racine, le verbe *privare*, il écrit : “[ce terme] désigne une action ascendante, celle d'un homme se trouvant mis à part, comme isolé en avant, en raison de la proximité que lui accorde le prince” » (Fournès 2011). Le conseiller permet de fuir l'arrogance et l'orgueil car accepter le conseil est un signe d'humilité et révèle par la même occasion une grande capacité d'écoute que la majorité des miroirs

de princes s'efforcent d'inculquer à leurs destinataires. Le comte Lucanor agit comme le commanditaire des livres III et IV. En effet, face à Patronio qui souhaite prendre quelque repos après avoir été si longuement sollicité, le comte se montre pressant et assoiffé de savoir : « [...] en quanto viva, nunca dexaré de vos affincar que me amostredes lo más que pudiere aprender de lo que vós sabedes » (Don Juan Manuel 1990 : 289) ; « [...] dígovos que en toda la mi vida nunca dexaré de vos preguntar et affincar por saber de vós lo más que yo pudiere » (Don Juan Manuel 1990 : 296). La dérivation à diverses reprises observée à la suite des *exempla* de la première partie souligne ce sens aigu de la nécessité et de l'importance du conseil : « El conde se falló por bien aconsejado del consejo de Patronio, su consejero, et fízolo como él le consejara, et fallóse ende bien » (Don Juan Manuel 1990 : 60).

Le choix du conseiller reste donc fondamental et n'a de sens que si ce personnage proche de l'autorité donne la preuve de l'étendue de son entendement. La chose est même beaucoup plus complexe car le savoir du conseiller doit être doublé d'une loyauté sans faille à l'égard de son seigneur. Dans de pareilles conditions, il est légitime de considérer que le choix pertinent du conseiller est un révélateur certain de la sagesse de qui fait appel à ses services. L'exemplarité du conseiller se construit donc par opposition à la foule de conseillers moins efficaces, intéressés, cupides ou dangereusement dépourvus de sincérité et d'abnégation : « Et el raposo et el carnero, commo falsos consejeros, catando su pro et olbidando la lealtad que avían de tener a sus señores, en logar de los desengañar, engañáronlos » (Don Juan Manuel 1990 : 138). C'est ce qui explique les avis divergents, conséquence d'une consultation multiple : « Et algunos conséjanme que comience un fecho de muy grant aventura » (Don Juan Manuel 1990 : 75) ; « Patronio, algunos omnes me consejan que ayunte el mayor tesoro que pudiere [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 108) ; « Et algunos conséíanme que fuelgue et esté en paz, et algunos conséíanme que comience guerra et contienda con los moros » (Don Juan Manuel 1990 : 192).

Patronio est élevé au rang de parfait conseiller pour diverses raisons. Il est dévoué au comte et répond systématiquement à ses attentes. Il dispose d'une grande expérience lui permettant de réagir à toutes les situations auxquelles le soumet son seigneur. La

variété des *exempla* et des sentences qu'il transmet est l'illustration d'un savoir capitalisé au fil d'une longue expérience. Les conseils formulés conduisent systématiquement à la prudence et à la mesure. Dès lors que le conseiller est en mesure de surmonter l'ensemble de ces épreuves, il s'impose comme référence incontournable pour le comte qui ne manque pas de souligner le degré reconnu d'expertise de Patronio chaque fois qu'il le sollicite :

Et porque yo sé que siempre me conseiades lo mejor et que lo faredes assí daquí adelante, ruégovos que me conseiades lo que vierdes que me más cumple en esto (Don Juan Manuel 1990 : 254).

Patronio, bien sé yo çiertamente que vós avedes tal entendimiento que omne de los que son agora en esta tierra non podría dar tan buen recabdo a ninguna cosa quel preguntassen commo vós (Don Juan Manuel 1990 : 257).

Et porque yo sé que ningún omne non entiende mejor que vós lo que deve fazer el gran señor, ruégovos que me conseiades [...] (Don Juan Manuel 1990: 268).

Por la fiança que de vós he, ruégovos que me conseiades lo que faga en esto (Don Juan Manuel 1990 : 234). E por el buen seso que Dios vos dio, ruégovos que me conseiades lo que vos paresçe que devo fazer en esto. (Don Juan Manuel 1990 : 229)

C'est un personnage du récit cadre qui valide, avant même son énonciation, le bien-fondé du récit enchâssé. Si bien que la validité de l'*exemplum* introduit par Patronio tient simplement au fait de l'énonciation. Le caractère exceptionnel de son savoir, formulé par le comte, apporte une caution d'autorité sur un texte dont l'interprétation est en définitive très variable et qui prend malgré tout des allures de preuve sans plus de fondement.

Le retour au récit cadre, une fois la leçon tirée de l'*exemplum* enchâssé, ne manque pas d'apporter une caution supplémentaire par le biais d'une formule récurrente et synthétique qui laisse entendre que le conseil a été soumis à la pratique concrète. L'efficacité n'est donc pas exclusivement intuitive. Elle se veut extrêmement pratique. La récurrence de ces formules, qui finissent par être attendues à la fin de chaque unité, contribue à grandir le conseiller dont on comprend

qu'il a réponse à tout : « Al conde plogo mucho desto que Patronio le conseió, et fizolo assí, et fallósse dello muy bien » (Don Juan Manuel 1990 : 117). La relation comte / conseiller peut donc se construire sur la base de la confiance et de la proximité, cette même proximité que le texte suggère en soumettant la théorie à la pratique.

L'expérience du conseiller lui permet de disposer du recul suffisant pour théoriser sur sa propre fonction : XV et XXI. L'exemple XV est convoqué par l'exposé du comte qui évoque les relations tendues qui l'ont opposé à un roi puissant. Bien que la situation soit actuellement apaisée, le comte redoute une reprise des hostilités annoncées par la rumeur. Patronio expose, avant le récit de son *exemplum*, les difficultés de l'entreprise. Conseiller est une responsabilité lourde de conséquences, et cette conscience des risques ne fait que confirmer le niveau d'expertise du conseiller car seul l'ignorant n'a jamais conscience des risques :

Señor conde Lucanor –dixo Patronio–, éste es muy grave conseio de dar por muchas razones [...]; ca el que dixiere que non guardedes vuestro cuerpo, davos a entender que non quiere vuestra vida; et el que dixiere que non labredes et guardedes et bastescades vuestras fortalezas, da a entender que non quiere guardar vuestra heredad; et el que dixiere que non ayades muchos amigos et vassallos et les dedes mucho por los aver et los guardar, da a entender que non quiere vuestra onra, nin vuestro defendimiento; et todas estas cosas non se faziendo, seriades en grand periglo, et puédesse fazer en guisa que será comienço de roýdo; pero pues queredes que vos conseie lo que entiendo en esto, dígovos que querría que sopiésedes lo que contesçió a un buen caballero. (Don Juan Manuel 1990 : 111)

La connaissance et la loyauté ne font pas tout. Il faut également beaucoup de tact, de sang-froid et de sens de la mesure pour surmonter ce qui constitue pour le conseiller une constante mise à l'épreuve.

La valeur du bon conseiller ne se manifeste pas uniquement dans le récit cadre et peut parfaitement être exposée à l'intérieur de l'*exemplum* enchâssé. C'est ce qui se produit dans l'exemple XXI où un roi confie la formation de son fils à un grand philosophe. À la mort du roi, l'enfant accède au trône mais finit par se détourner des conseils du philosophe et préfère orienter sa conduite sur la base des conseils

formulés par de nouveaux conseillers : « [...] començó a despreciar el conseio daquel que lo criara et allegóse a otros conseiros de los mançebos e de los que non avían tan grand debdo con él [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 131-132). La réaction ne se fait pas attendre : « Et fablavan todas las gentes muy mal de cómo perdía aquel rey moço el cuerpo et la fazienda » (Don Juan Manuel 1990 : 132). Le philosophe devra faire usage de toute son expérience pour faire revenir le roi imprudent dans le droit chemin. Mais indépendamment du dénouement heureux de l'*exemplum*, ce qu'il est intéressant de relever est que le texte signale les caractéristiques des mauvais conseillers, ce qui permet de définir en contrepoint celles du conseiller fiable : ils sont jeunes et peu proches du roi. L'âge est assimilé au savoir et à l'expérience. La proximité est un critère plus novateur. Il est signe de confiance. La relation de proximité est le socle indispensable sur lequel doit prendre forme la confiance, garantie incontournable pour la diffusion du bon conseil. Cette relation de confiance se manifeste à de nombreuses reprises dans le texte par des références à la proximité et au secret. Cette confiance implique évidemment un rapport de réciprocité. De même que le médecin ne peut conduire son patient vers la guérison qu'en ayant une connaissance exacte du mal dont ce dernier souffre, de même le conseil du favori ne peut se révéler valable que si le comte expose sans détours son problème, ce qui ne constitue pas la moindre des marques de confiance : « Otro día fablava el conde Lucanor con Patronio, et contával su fazienda [...] » (Don Juan Manuel 1990: 95) ; « Acaesció una vez que el conde Lucanor estava hablando en su poridat con Patronio, su consegero [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 52). Ce concept de « poridat » annonce dès l'ouverture du livre une clé de lecture intéressante.

1. 3. *La relation entre récit cadre et récit enchâssé*

En procédant au fil du prologue à la justification du recours à l'*exemplum*, l'auteur s'applique par la même occasion à démontrer dans le détail la valeur et la puissance didactique du procédé :

[...] todos usan et quieren et aprenden mejor aquellas cosas de que se más pagan que las otras. Et porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar [a otro], dévegelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de

aprender. Et porque [a] muchos omnes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros, ni aprenden lo que es escrito en ellos [...]. (Don Juan Manuel 1990 : 49)

L'intérêt du recours à l'*exemplum* y est souligné avec force et semble être le modèle le plus adapté au projet de diffusion du savoir auprès du plus grand nombre. Le texte est doté d'une forte efficacité didactique car il introduit une grande variété de contenu à l'intérieur d'une structure figée. Il apporte une illustration qui rend l'enseignement théorique beaucoup plus amène et attractif. Il rend le contenu normatif accessible à l'ensemble de la communauté des lecteurs. Il prétend prendre appui sur une expérience concrète, ce qui lui confère une force considérable en laissant entendre que les effets annoncés par l'*exemplum* ont été testés dans la pratique. L'*exemplum* est donc tout à la fois un argument empirique, car basé sur l'expérience, argument d'autorité car « Il s'agit de faire admettre une thèse en la rapportant à son auteur, considéré comme digne de foi » (Robrieux 1993 : 143), exemple puisqu'« Il se présente comme un cas particulier et concret, soumis à l'auditoire en vue d'étayer une thèse, voire de contribuer à la fonder » (Robrieux 1993 : 147) et illustration qui « [...] se borne à renforcer une thèse comme admise, en lui donnant une apparence vivante et concrète » (Robrieux 1993 : 148).

Le penchant prononcé des auteurs médiévaux pour les citations ou l'intégration d'*exempla* est indissociable d'une volonté permanente de convaincre. Si les recueils d'*exempla* se multiplient, c'est que les concepteurs de ces écrits ont pleinement conscience de l'efficacité de ces textes qui se dotent à la fois d'une fonction divertissante en tant que récit et édifiante en tant que vecteur d'une position morale clairement marquée. La particularité première d'un *exemplum* est qu'il est simultanément autonome et dépendant. Autonome car il constitue un tout narratif cohérent avec des personnages confrontés à une situation déterminée qui finit par déboucher sur un dénouement attendu ou pas. En ce sens, l'*exemplum* replié sur lui-même constitue une unité narrative viable dont est susceptible de s'approprier n'importe quel personnage qui, par cet acte, se transformerait à son tour en narrateur. L'autonomie de la narration exige une indispensable mise en contexte afin de dégager la dimension exemplaire de l'*exemplum*. En partant de ce principe, il est légitime de considérer que la valeur morale d'un

même *exemplum* peut différer d'un contexte à l'autre, d'un récit cadre à l'autre ou encore d'un narrateur à l'autre. Ces textes sont particulièrement efficaces par leur intégration : « Le cas devient exemplaire par épaississement événementiel et narratif –l'événement et le récit ne pouvant, bien sûr, être dépris l'un de l'autre » (Jouhaud 2008 : 53). Par ailleurs, « [...] la mise en *exemplum* donne à voir la norme en lui conférant la force d'évidence d'une image » (Biaggini 2007).

2. UN ÉVENTAIL COMPLET DE TYPES DE RELATIONS

C'est un éventail extrêmement large de types de relations que le lecteur découvre dans le premier livre de *El conde Lucanor*, relations parfois complexes face auxquelles le comte préfère réagir sans précipitation.

2. 1. *La relation à Dieu*

Implicitement, tous les exemples sont concernés par ce premier axe, y compris lorsque Dieu n'est pas mentionné. Les conseils formulés visent à faire les choix les plus judicieux, à éviter les excès et à agir avec prudence. Le respect du comportement prôné constitue donc un palier dans la préparation de l'âme. Certains exemples soulignent plus explicitement que d'autres les exigences de la volonté divine. L'*exemplum* III rappelle que les fautes sont rachetables et suggère même une piste de choix dans cette perspective : la lutte contre l'infidèle. Dans l'exemple XVIII, les mauvais conseillers font tomber en disgrâce le loyal conseiller du roi. Condamné à mort, Pero Meléndez reste fidèle au principe selon lequel tout arrive par volonté divine. Sa chute de cheval interrompt la démarche entreprise d'aller s'expliquer devant le roi, démarche présentée comme l'ultime recours. Le temps d'immobilisation du conseiller est en fait le temps nécessaire au roi pour découvrir la supercherie. En définitive, Dieu sait parfaitement ce qu'il fait (XVIII). Il est disposé à pardonner (III, LI) si le chrétien agit efficacement (III) de son vivant (XL). La relation à Dieu prônée par l'auteur est donc strictement une relation de confiance, principe fondamental de la foi.

2. 2. *La relation à la femme*

Le rapport à la femme est presque plus complexe car si Dieu est unique, il n'en va pas de même pour les descendantes d'Ève. Cette

dernière peut parfaitement être vertueuse comme dans l'exemple L où Saladín éloigne le mari pour séduire la femme. Pouvant difficilement mépriser Saladín, elle fait le choix de conditionner son accord à la résolution d'une énigme qui éloignera d'elle le personnage qui risque de briser l'harmonie de son ménage. Dans ce cas la loyauté de la femme est flagrante. Elle peut toutefois exiger une plus grande attention comme dans le cas de l'*exemplum* XXXVI. Le mari qui s'est longuement absenté trouve son épouse en compagnie d'un jeune homme qu'il s'apprête à tuer. La prudence lui permet de différer son acte et de découvrir que le jeune homme n'est autre que son propre fils. Mais l'épouse sait aussi se montrer ingrate comme dans l'*exemplum* XXX où malgré tous les efforts du roi arabe pour satisfaire le moindre des caprices de la reine, cette dernière se montre éternellement insatisfaite. D'où l'intérêt d'établir des règles claires qui permettront d'éviter les débordements. C'est essentiellement ce à quoi invite l'*exemplum* XXXV. Ce qui définit le mieux le rapport à la femme est donc le principe de la mesure. Le mari lui doit le respect mais doit fixer des règles. Il doit faire son bonheur sans céder à n'importe quel caprice. Mieux que tout autre, l'*exemplum* XXVII souligne cette question en présentant deux cas diamétralement opposés : une épouse excessivement irascible et agressive dont le mari ne sait comment se débarrasser ; une épouse à laquelle le mari n'hésite pas à tout confier. Le conseil de Patronio relève dans ce cas d'une réponse de Normand : « Et si ellas tales son, non devedes maravillarvos nin poner culpa a vuestros hermanos ; mas si ellas non son tan buenas nin tan revesadas como estas dos de que vos he fablado, sin dubda vuestros hermanos non podrían seer sin grand culpa » (Don Juan Manuel 1990 : 175).

2. 3. *La relation à l'entourage*

Dans cette vaste catégorie de relations, des sous-ensembles peuvent aisément se mettre en place. La relation à l'ami, dont il faudra déterminer s'il est sincère ou motivé par de mauvaises intentions : XI ; XVII ; XIX ; XXI ; XXII ; XLVII ; XLVIII. Les dangers liés aux rapports d'opposition ou de conflits : VI ; IX ; XIII ; XV ; XIX ; XXVI ; XXIX ; XXX ; XXXIII ; XXXIX ; XLI ; XLIII. La question de la réputation : XVI ; XLVI. Le dénominateur commun à l'ensemble de ces situations est que la prudence doit s'imposer compte tenu de

l'importance des enjeux : préservation des biens, de la personne et du renom. Derrière chaque proposition en apparence profitable peut se dissimuler une trame que Patronio est toujours en mesure de déceler. Le plus grand discernement est donc de mise en pareille situation, qualité dont le comte de Provence fait preuve (*Exemplum* XXV) au moment de choisir son gendre parmi les nombreux prétendants de sa fille. La difficulté est parfois telle que la prudence exige de procéder par une phase de mise à l'épreuve.

Le lecteur découvre un cas semblable dans l'exemple XXVIII avec ce roi arabe qui met ses fils à l'épreuve afin de déterminer avec certitude lequel d'entre eux sera le plus digne de monter sur le trône. Il donne sa préférence au plus franc des trois fils. Le critère préférentiel du roi est important car il est en rapport avec la notion de vérité. En effet, le risque majeur est de se laisser tromper par les apparences et de ne pas accéder à la vérité. L'*exemplum* de l'arbre du mensonge (XLIII) est très éclairant à ce sujet. Le mensonge et la vérité s'associent pour planter un arbre qui pousse très rapidement. Le mensonge propose un partage de l'arbre à la vérité. Il convainc cette dernière de l'importance primordiale des racines pour la vie de l'arbre et lui destine cette partie. La conséquence de cette ruse en est que la vérité n'est pas forcément visible, alors que le mensonge –parfaitement visible avec son tronc, ses branches, ses feuilles et ses fruits– séduit facilement les hommes qui deviennent volontiers adeptes du mensonge.

3. LA RELATION DU SAVOIR

3. 1. *Structure de l'ensemble*

La plus grande partie du livre correspond aux *exempla* transmis par Patronio à la demande du comte. Toutefois, *El Conde Lucanor* constitue un ensemble composé de cinq parties d'inégale extension. L'ensemble révèle la forte conscience de la valeur didactique du projet littéraire. Les *exempla* devaient accompagner le lecteur pas à pas vers une plus grande connaissance, voire une plus grande sagesse. Il est aisé d'observer que la dimension religieuse s'impose de plus en plus fréquemment au fur et à mesure que l'on progresse dans cette première partie. La cinquième et dernière unité renonce au recours à l'*exemplum* et se construit comme un traité beaucoup plus théorique

sur les devoirs du bon chrétien et le chemin à suivre pour qui souhaite prétendre au salut de l'âme :

[...] dígovos que no quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa. Vós, conde señor, sabedes que quanto las cosas spirituales son mejores et más nobles que quanto las corporales, señaladamente porque las spirituales son duraderas et las corporales se an de corromper, tanto es mejor cosa et más noble el alma que el cuerpo, ca el cuerpo es cosa corrutable et el alma cosa duradera. (Don Juan Manuel 1990 : 300)

Pero devedes saber que para ganar la gloria del Paráyso, que ha guardarse omne de malas obras, que mester es de fazer buenas obras, et estas buenas obras para guardar las almas et guisar que vayan a Paráyso ha mester y estas quatro cosas: la primera, que aya omne [fee] et viva en ley de salvación; la segunda, que desque es en tiempo para lo entender, que crea toda su ley et todos sus artículos et que non dubde en ninguna cosa dello; la terçera, que faga buenas obras et a buena enteección porque gane el Paráyso; la quarta, que se guarde de fazer malas obras porque sea guardada la su alma de yr al Infierno. (Don Juan Manuel 1990 : 301)

Entre ces deux pôles que constituent les livres I et V, les livres II, III et IV offrent au lecteur une série d'enseignements formulés sous forme de sentences proverbiales dont certaines sont inspirées des *Bocados de oro*. Cet enseignement est plus dense car beaucoup plus concentré. Il conduit progressivement vers l'unité finale didactique et morale tout en renonçant à la simplicité des *exempla*. En effet, la difficulté provient de la décontextualisation totale des sentences et de l'absence de proposition d'interprétation.

Cette progression dans la difficulté destinée à évoluer de l'anecdote concrète vers l'exposé final démontre à quel point chaque étape de l'œuvre est un palier facilitant l'accès à l'étape suivante de l'enseignement.

La structure récurrente de l'enchâssement de l'*exemplum* dans le récit cadre est également dotée d'une forte valeur didactique. La récurrence permet au lecteur de se familiariser avec une démarche qu'il intègre pleinement et qui le rassure. De même, les formules générales

à tonalité parémiologiques intégrées dans le livre I annoncent progressivement les sentences des livres II à IV :

[...] ca si omne estas dos cosas non guarda a su amigo, non puede durar entre ellos el amor luengamente. (Don Juan Manuel 1990 : 59-60)

[...] nunca farás cosa que te todos digan bien. (Don Juan Manuel 1990 : 66)

[...] los engaños et daños mortales siempre son los que se dizen con verdat engañosa. (Don Juan Manuel 1990 : 81)

[...] era buen seso atenerse omne a las cosas çiertas et non a las [vanas] fuzas [...]. (Don Juan Manuel 1990 : 85)

[...] en los grandes fechos et muy dubdosos son muy perigosos los conseios [...]. (Don Juan Manuel 1990 : 102)

[...] murió el onbre et murió su nombre. (Don Juan Manuel 1990 : 116)

[...] a las cosas passaderas [...] es mejor de les dar passada [...]. (Don Juan Manuel 1990 : 181)

[...] más saben los que mucho an visto et provado, que los que nunca pasaron por las cosas. (Don Juan Manuel 1990 : 250)

[...] el grant omne grant mengua faze si dexa lo que una vez comiença [...]. (Don Juan Manuel 1990 : 261)

3. 2. *La tradition orale*

Ces textes à la fois autonomes sur un plan formel, mais dépendants d'un point de vue sémantique sont issus de la tradition orale. Ils peuvent aisément être assimilés à des contes traditionnels destinés à diffuser la sagesse ou en tout cas à la recommander. C'est la raison pour laquelle, la transcription des *exempla* donne à voir des personnages supposés réels dont on retrace une expérience. Cela implique un recours constant au style direct y compris lorsque les personnages porteurs de l'expérience sont des animaux. Ce procédé offre de multiples avantages : il garantit la variété en attribuant la parole à une palette très diversifiée de personnages (rois, commerçants, artisans,

enfants, soldats, voisins, pères de famille, enfants, chevaliers, religieux, animaux, diables) ; il donne à voir l'élaboration progressive de l'anecdote et de l'enseignement à tirer en évitant le recours à un texte dogmatique dont la rudesse risquerait d'éteindre l'attention du lecteur ; il facilite enfin la projection du destinataire en lui soumettant des situations d'échanges verbaux dont il pourrait parfaitement être lui-même le sujet. Ces quelques lignes de l'*exemplum* XLVI montrent à quel point l'accumulation de verbes *dicendi* peut déboucher sur un effet de saturation visant à souligner cette dimension orale pleinement assumée :

Quando el filósofo esto **oyó**, fue tanto espantado et **preguntóles** que por qué **dizían** esto o qué mal era éste que él fiziera o cuándo o en qué lugar. Ellos le **dixieron** que por qué **fablava** assí en ello, que ya por su desabentura dél et dellos, que non avía omne en la villa que non **fablasse** de lo que él fiziera quando entrara en aquel lugar do aquellas talles mugeres moravan.

Quando el filósofo esto **oyó**, ovo muy grand pesar, pero **díxoles** que les **rogava** que se non **quexassen** mucho desto, et que dende a ocho días les **daría ende respuesta**. (Don Juan Manuel 1990 : 241)

La parole et l'oralité qu'elle implique sont inévitablement au cœur de l'expérience. Il ne faut toutefois pas en déduire que par contraste le récit cadre ne subit pas un sort identique. Au contraire, nous avons déjà signalé que la structure mécanique mise en place dans le livre premier suppose que le comte sollicite son conseiller : « El conde le preguntó cómo fuera aquello » (Don Juan Manuel 1990 : 224). Par ailleurs, cette invitation à la prise de parole en continu n'intervient que lorsque Patronio évoque l'exemple qui lui vient à l'esprit. Or, cette phase est forcément postérieure à l'exposé d'une situation initiale de conflit soumise par le comte et systématiquement introduite par des formules très ressemblantes du type : « Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, et díxole » (Don Juan Manuel 1990 : 196) ; « Fablava el conde Lucanor con Patronio, su consejero, en esta guisa » (Don Juan Manuel 1990 : 176). Le rapport de confiance déjà souligné impose ce mode d'échange, l'écrit étant réservé à des propos plus officiels (testaments, actes, lois, lettres de protestation). Le parti pris de ne surtout pas atténuer les traces de l'oralité tient également

au fait que Patronio invite régulièrement le comte à se prémunir de dangers inhérents à ce mode de communication : la rumeur et la calomnie.

3. 3. *La fixation à l'écrit*

Le passage à l'écrit est indispensable si l'auteur souhaite réaliser son projet de diffusion généralisée du savoir. L'écrit apporte une caution d'autorité significative à ce savoir traditionnellement véhiculé à l'oral. L'expérience transmise oralement prend, en se figeant à l'écrit, des allures de traité dont la valeur devient indiscutable. C'est pour cette raison que Don Juan Manuel se montre si attaché à l'authenticité du texte consulté. Le prestige et la portée de l'écrit transparaissent dans divers *exempla*. Dans l'exemple XX, les sages du royaume procèdent par écrit au recensement des hommes bons, justes, prudents ou de mauvaise conduite. Le roi de l'exemple LI s'expose au châtement divin pour avoir osé censurer et adapter le texte biblique. Le philosophe de l'exemple XLVI, dont le renom est souillé par la rumeur orale, ne doit sa réhabilitation qu'à la rédaction d'un texte.

Dans le texte de don Juan Manuel, c'est le personnage du comte qui réclame la transcription des *exempla* sur la base d'une analyse critique axée sur la pratique concrète. C'est parce que le contenu de l'*exemplum* lui semble adapté et pertinent, mais également parce que le personnage a eu l'occasion d'en mesurer les effets dans la pratique que l'*exemplum* est jugé digne de jouir du privilège de la diffusion écrite. Ces conditions sont parfaitement recensées dans une formule qui se répète avec de très légères variantes au fil de l'œuvre : « Al conde plogo mucho de lo que Patronio le dixo, et fizolo assí. Et con su consejo fue él guardado de yerro. Et porque entendió don Johan que este exiemplo era muy bueno, fizolo escribir en este libro [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 82).

Le comte devient de la sorte un maillon essentiel d'une chaîne de transmission à laquelle il tient absolument à être associé, et ce à tel point d'ailleurs qu'il ne se contente pas d'être commanditaire de la transcription. Il souhaite par la même occasion apporter sa propre contribution par l'élaboration de vers venant ponctuer chaque chapitre : « [...] et fizo estos viessos que dizen assí » (Don Juan Manuel 1990 : 142). Les vers s'inscrivent par ailleurs dans la

démarche didactique de l'ensemble du projet puisqu'ils offrent au lecteur un concentré de la leçon à tirer de l'expérience transmise par l'exemple. La structure binaire, les effets rythmiques, les jeux d'oppositions et la rime sont autant d'instruments susceptibles de favoriser la mémorisation du contenu de l'*exemplum* : « En el primer día que omne casare deve mostrar/ qué vida a de fazer o cómo a de pasar » (Don Juan Manuel 1990 : 176) ; « Seguid verdad por la mentira foyr,/ ca su mal cresce quien usa de mentir » (Don Juan Manuel 1990 : 162).

Un dernier problème reste à régler lors du passage de la tradition orale à la tradition écrite. L'oral est le résultat d'un échange privé entre le comte et le favori. La confiance déjà relevée permet le partage du secret et un exposé suffisamment détaillé de la situation pour permettre à Patronio de proposer le conseil le plus adapté. En passant à une version écrite, les détails du secret seraient transmis à l'ensemble des lecteurs. C'est la raison pour laquelle le récit cadre se limite au strict minimum et ne nous permet pas d'accéder dans le détail à la situation de crise vécue par le comte : « Patronio, un omne vino a mí et díxome muy grand fecho [...] » (Don Juan Manuel 1990 : 187) ; « Patronio, a mí acaesçió que ove un rey muy poderoso por enemigo » (Don Juan Manuel 1990 : 110).

CONCLUSION

Il ressort d'une lecture attentive de *El Conde Lucanor* que l'axe fédérateur qui structure l'intégralité de la première partie du livre de Don Juan Manuel est bien le principe du rapport à l'autre. Les *exempla* réunis visent à orienter la relation avec l'ami dont il est recommandé de toujours s'assurer de la bonne intention ; la relation avec l'ennemi ou tout au moins l'adversaire que l'on affrontera d'autant plus efficacement que l'on saura établir les alliances les plus adéquates ; la relation avec la femme qui doit reposer sur la plus grande sagacité ; la relation à Dieu vient bien sûr parachever cet art de la mise en relation harmonieuse qui se dévoile au lecteur dans *El Conde Lucanor*. Tous les *exempla* considérant les précautions à adopter en matière de renom, de rivalités et de perspectives d'enrichissement matériel et spirituel sont les déclinaisons nuancées d'un paradigme sémantique plus large : le rapport à l'autre au sein du groupe nobiliaire dont

relèvent simultanément le comte et l'auteur. Le sens de la mesure et de la prudence s'impose naturellement dans l'œuvre et se révèle être un outil de choix pour régler, voire éviter le conflit.

Dans ce projet ambitieux et complexe, le personnage du comte ne pouvait demeurer inactif. Certes, c'est bien Patronio qui est le dépositaire du savoir et qui le transmet. Mais la mission du conseiller ne peut prendre forme que par rapport à la situation exposée initialement par le comte. C'est encore lui qui agit comme le déclencheur narratif de l'*exemplum*. Il adopte une distance critique lui permettant de juger et d'apprécier le travail de son conseiller. Il est le commanditaire de la transcription des *exempla* et également l'auteur des vers qui rappellent avant l'heure les livres II à IV du recueil. De la sorte, le comte, personnage emblématique de la noblesse castillane, réunit toutes les aptitudes et toutes les qualités. Il sait raisonner avant d'agir et fuir la précipitation, d'où le recours constant au conseil. Il sait sélectionner son entourage et différencier sans équivoque le bon du mauvais conseiller. Il sait juger objectivement le savoir et accepte le principe de mesure. Son esprit de synthèse et sa connaissance de la versification lui permettent d'apporter sa contribution personnelle. En commandant la transcription des *exempla*, il applique à la lettre les plus marquants des principes de l'œuvre : fuir l'oisiveté, œuvrer pour le salut de l'âme – ce à quoi il s'emploie en se rendant utile aux autres –. Le tout sans se vanter, car Patronio lui a suffisamment répété que ce qui est accompli par orgueil est dépourvu de valeur. C'est donc en s'effaçant, mais en apparence seulement, derrière la voix de Patronio que le comte se place au service de la communauté chrétienne dans un manuel qui en définitive répond aux recommandations de l'*exemplum* XL où le comte, à l'automne de sa vie, souhaite accomplir une œuvre qui assure sa renommée : « [...] querría fazer en guisa que después de mi muerte, que dexasse alguna cosa señalada que fincasse por mi alma et que fincasse para siempre, porque todos sopiessen que yo feziera aquella obra » (Don Juan Manuel 1990 : 210). Analyser au XXI^e siècle ce joyau narratif du XIV^e en atteste de toute évidence : Don Juan Manuel a largement remporté son pari.

BIBLIOGRAPHIE

- BIAGGINI, Olivier (2010) : « Le roi et la parole dans quelques recueils d'*exempla* castillans des XIII^e et XIV^e siècles », <<http://e-spania.revues.org/1272>> [Consulté le 28.06.2020].
- DON JUAN MANUEL (1990) : *El conde Lucanor*. Madrid : Clásicos Castalia.
- FOURNÈS, Ghislaine (2011) : « Du concept de *privanza* à la notion de conseil dans la *Crónica de Álvaro de Luna* (XV^e siècle) », <<http://e-spania.revues.org/20620>> [Consulté le 03.07.2020].
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998) : *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico : el entramado cortesano*. Madrid : Cátedra.
- JOUHAUD, Christian (2008) : « Politique et religion au VII^e siècle : note sur le passage par l'exemplaire » in GIAVARINI, Laurence (ed.), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVI^e-XVII^e siècles)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, p. 51-62.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques (1993) : *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris : Dunod.

DEUXIÈME PARTIE : À L'IMAGE...

Approches théoriques

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE GOYA.
ESSAI D'APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Jacques SOUBEYROUX
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Comme l'atteste l'ouvrage devenu classique de Nigel Glendinning, *Goya and His Critics* (1977), Goya est l'un des artistes dont l'œuvre a donné lieu au plus grand nombre de lectures contradictoires. Cela est dû, sans doute, à la durée de sa production couvrant près de soixante années d'une période historique marquée par de profonds changements, aussi bien politiques et institutionnels qu'artistiques, et aussi à la diversité de cette œuvre elle-même qui s'inscrit souvent en rupture avec les canons génériques traditionnels (peinture, gravure, dessin). Mais ces lectures contradictoires posent d'abord et fondamentalement le problème de la réception des œuvres et des approches très diverses des multiples critiques qui l'ont assumée. Nigel Glendinning a établi un large inventaire de ces critiques de toutes les époques, jugeant avec discernement le bien-fondé de leurs analyses, mais il ne s'est jamais posé les problèmes théoriques de la production et de la réception de l'œuvre sur lesquels s'est fondée leur analyse et sur lesquels je me propose de réfléchir dans cet article. Ces problèmes mettent en jeu d'une part les facteurs individuels concernant « la figure de l'auteur », pour reprendre le titre d'un ouvrage bien connu de Maurice Couturier portant sur le texte littéraire, mais largement applicable à l'œuvre d'art, et d'autre part les conditions de la réception, prenant en compte non seulement la compétence du récepteur au niveau esthétique, mais surtout sa situation historique et sociale par rapport à celle de l'auteur. Pour cela je m'appuierai sur un certain nombre de documents portant sur le vécu de Goya et sur la transmission de ses œuvres, et aussi sur des outils d'analyse méthodologique empruntés à la sociocritique, qui me paraissent tout à fait adaptés à notre objet. J'aborderai l'un après l'autre ces deux niveaux d'étude en les appliquant à différentes œuvres pour bien mettre en valeur leur contenu spécifique, même si on doit garder présent à l'esprit que les facteurs individuels et transindividuels fonctionnent toujours en relation étroite, plus ou moins conflictuelle, les uns avec les autres.

I. LE « SUJET CULTUREL » AU CROISEMENT DES FACTEURS INDIVIDUELS ET DES FACTEURS COLLECTIFS

Je reprendrai ici l'idée considérée comme essentielle par Pierre Bourdieu dans son étude sur Manet (Bourdieu, 2013), consistant à poser la nécessité du rapport entre l'espace des possibles biographiques, les enjeux spécifiques du « champ », c'est-à-dire de l'univers social dans lequel l'artiste évolue, et les choix de celui-ci tels qu'ils sont matérialisés dans son œuvre. Et pour montrer le rôle joué par chacun de ces facteurs, je choisirai comme premier exemple d'étude le tableau de 1780 *Cristo crucificado* que j'aborderai à partir d'une autre formule de Pierre Bourdieu, empruntée à l'esquisse de sa propre auto-analyse : « comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait » (Bourdieu 2004 : 15), le « champ » mis en cause étant en l'occurrence l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando. On sait que pour obtenir le statut d'académicien, qui garantissait, du moins en théorie, la liberté professionnelle de l'artiste et qui lui attribuait les privilèges de la noblesse personnelle, tous les candidats devaient présenter un morceau de réception qui était soumis à l'appréciation de l'assemblée ordinaire de l'institution. Le *Christ en croix* produit à cette occasion par Goya me permettra de montrer comment s'y manifeste la double dimension personnelle et transindividuelle de ce que l'on appelle en sociocritique le « sujet culturel » qui résulte de l'immersion dans l'histoire de chaque individu, ou comme l'explique Edmond Cros (Cros 2005 : 20) :

Chacun d'entre nous appartient, à un moment déterminé de sa vie, à une série de sujets transindividuels, ou collectifs (génération, famille, origine géographique, profession) [...] Ces différents sujets collectifs nous proposent, au moment où nous les traversons, leurs valeurs et leurs visions du monde.

Ces valeurs et ces visions du monde que le sujet a traversées ne s'effacent pas, elles restent enfouies dans son inconscient pour se manifester à certains moments de sa vie future. On sait que Goya avait posé sans succès sa candidature à un concours de bourses organisé par l'Académie, d'abord en 1763, quand âgé de dix-sept ans, il terminait son apprentissage dans l'atelier de Luzán à Saragosse, puis en 1766, alors qu'il avait rejoint l'atelier de Bayeu à Madrid. On peut imaginer la frustration que ces deux échecs avaient causée chez un

artiste qui avait compris très jeune qu'on ne pouvait faire carrière, comme il le désirait ardemment, que si on était académicien. A ce désir de notoriété s'ajoutait celui d'être reconnu dans le genre de la peinture religieuse, qu'il avait pratiqué jusque là en peignant les fresques de la cathédrale du Pilar de Saragosse en 1772 et celles de la chartreuse de l'Aula Dei en 1774, à une époque où la peinture religieuse était considérée comme le premier de tous les genres. Cet antagonisme inconscient entre désir et frustration explique le choix comme sujet de son tableau du Christ agonisant, qui était le thème religieux par excellence. Un thème qui occupait une place privilégiée dans la tradition artistique nationale (penser au *Christ* de Vélasquez) et dans l'imaginaire espagnol en raison des valeurs tragiques dont il était porteur, et qui bénéficiait en outre d'une adhésion populaire particulière dans un pays très catholique comme l'était l'Espagne du XVIII^e siècle. Ces différentes traces laissées par sa propre expérience et par l'influence extérieure des valeurs collectives du thème choisi étaient de nature à permettre à Goya de penser qu'il pouvait avec ce tableau faire la preuve de sa maîtrise technique.

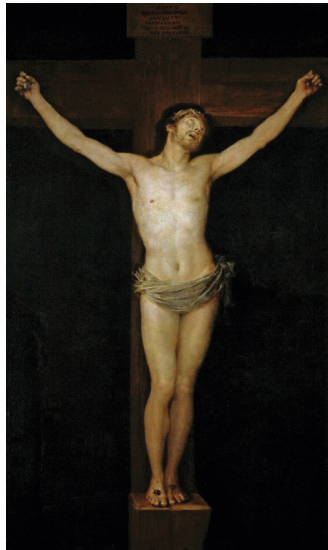


Figure 1 : Goya, *Christ en croix*

Or c'est précisément dans le traitement du sujet, c'est-à-dire au niveau où on pouvait supposer qu'allait apparaître l'originalité de l'artiste, que se manifeste le plus clairement l'influence du collectif. Quand on regarde le tableau, on est frappé par l'absence de violence et de la moindre trace de sang. Ce « christus dolens » se présente comme une image tranquille, dénuée de tout dramatisme et de tout signe de douleur, et caractérisée par la perfection du modelé du corps. Nous sommes en présence d'un nu académique, en rupture avec les effets très forts de la peinture baroque. La perfection anatomique de ce corps est conforme aux règles de l'esthétique néoclassique définie par Mengs, et elle rappelle même le modèle d'autres nus peints par le maître autrichien, en particulier le Persée de sa représentation de *Persée et Andromède* (1770-1776). Ce *Christ en croix* possède ainsi un statut bien particulier : l'œuvre a été conçue pour satisfaire les attentes d'un jury néo-classique plutôt que comme une peinture religieuse destinée au culte. Goya y fait surtout la preuve de son habileté à s'approprier l'esthétique dominante. Cela explique à la fois l'accueil positif de l'œuvre à l'Académie et dans les cercles néo-classiques de son temps, mais aussi la tiédeur de la critique postérieure.

Cette analyse permet de mettre en évidence l'articulation complexe entre les facteurs individuels (partiellement inconscients) et les facteurs collectifs, et tout l'intérêt de la notion de « sujet culturel » pour rendre compte de cette complexité au niveau de la réception.

Cette articulation entre l'individuel et le collectif se retrouve aussi dans la collection de gravures des *Caprices*, postérieure au premier tableau étudié (1799) et qui constituera notre deuxième exemple. Le statut de l'œuvre est clairement défini dans l'article du *Diario de Madrid* du 6 février 1799 dans lequel l'auteur annonçait la mise en vente de la collection et en présentait le contenu en termes de « censure des erreurs et des vices humains », selon une argumentation récurrente dans le discours des Lumières. On retrouve en effet dans les 80 planches de la collection la plupart des critiques développées au nom de la raison dans la presse (entre autres dans le périodique des années 1780 *El Censor*) et dans les discours des penseurs éclairés (Jovellanos et bien d'autres) : l'oppression exercée par la noblesse propriétaire sur les journaliers agricoles, la domination spirituelle du clergé sur le peuple ignorant et superstitieux, la violence de l'Inquisition et de la justice civile, celle de la mauvaise éducation des enfants

par leurs parents et celle des mariages inégaux. Sur tous ces plans le projet de Goya semble directement influencé par les productions collectives de la minorité éclairée à laquelle il avait été intégré depuis son admission à l'Académie en 1780.



Figure 2 : Goya, *Caprices n°2*, « Elles disent oui »

Mais la structuration des *Caprices* diffère profondément de celles des traités économiques et des articles journalistiques de leur temps. Toute la collection est en effet structurée par l'idéosème *occultation VS désoccultation* introduit dès la deuxième planche par le motif du masque : la mariée qui s'avance vers l'autel pour prononcer le « oui » symbolique porte deux masques, un loup cachant ses yeux et un masque grotesque derrière la tête dissimulant ses désirs secrets. Ce signe du masque est utilisé sous les formes les plus diverses pour dénoncer les multiples aspects de l'hypocrisie sociale : le loup ou la mantille que portent les élégantes des planches 5 et 6, ou 15 et 28, la capeline rabattue sur les yeux des prostituées (planche 22). Il se développe encore avec des représentations allégoriques (monstres moitié hommes et moitié animaux, ânes, singes, perroquets, rats) tout au long de la collection. Au masque qui occulte et désocculte

à la fois s'oppose le miroir qui dit la vérité, dans la tradition des Vanités, en détruisant les illusions de la vieille élégante (planche 55, « Jusqu'à la mort »), tandis que le singe de la gravure 41 déforme la vérité en flattant son modèle noble qu'il orne dans son portrait d'une magnifique perruque, la légende « Ni plus, ni moins » fonctionnant comme une antiphrase qui dénonce le travestissement.

À ces motifs carnavalesques s'ajoute un second ensemble constitué par le monde de la sorcellerie, que Goya met en scène dans la seconde partie de la collection, en récupérant un fonds commun appartenant à l'imaginaire collectif de tous les pays d'Europe occidentale depuis la fin du Moyen Age et encore bien présent dans l'imaginaire du peuple espagnol de son temps : les onguents fabriqués à base de graisse d'enfants, la transformation d'humains en animaux, le vol nocturne vers le lieu du sabbat, la cérémonie présidée par le grand Bouc.

Les *Caprices* s'inscrivent ainsi de façon dialectique dans l'univers culturel de l'Espagne du XVIII^e siècle. Goya combat les mêmes vices que les intellectuels de l'élite éclairée, mais il s'adresse à l'imagination tout autant qu'à la raison, comme l'annonçait le titre même de la collection, sans doute inspiré par les *Capricci* de Tiepolo, qui est une prise de position esthétique renvoyant à une œuvre laissant libre cours à l'imagination, sans respecter les règles. Les images que Goya investit dans sa satire sont empruntées à la culture populaire, qui était condamnée par les Lumières. Elles appartiennent à une contre-culture qui s'oppose à la sacro-sainte Raison invoquée par les penseurs éclairés. En revendiquant la laideur et la violence contre l'esthétique du Beau prônée par le néo-classicisme, Goya a créé un langage de la dissidence, fait de caricatures monstrueuses et de violence onirique. Les gravures des *Caprices* associent ainsi deux ensembles qui correspondent à deux moments de l'expérience du sujet culturel : un fonds populaire dans lequel il a baigné pendant son enfance et son adolescence à Saragosse et qui resurgit en opposition à l'univers des Lumières qui est venu se greffer tardivement sur le substrat culturel des origines sans pour autant le faire disparaître. Ce resurgissement du populaire va à l'encontre des affirmations de Tzvetan Todorov qui privilégiait par trop l'emprise de la pensée des Lumières et considérait Goya comme « l'une des figures intellectuelles majeures » du temps des Lumières, « à la fois imprégné par cette pensée et capable de la transcender » (Todorov 2011 : 13). Personnellement je considère

que c'est cette double appartenance, propre au sujet culturel, qui fait l'originalité de la personnalité de Goya et de sa production. Mais, pour en revenir au rapport posé par Bourdieu sur lequel s'est ouverte notre première partie, on peut affirmer que le langage de la dissidence que Goya investit dans les *Caprices* est en contradiction avec l'univers social dans lequel il évolue, et cela explique la réception négative de l'œuvre, tant au niveau du nombre des exemplaires de la collection vendus (27 sur un tirage de 240) qu'au niveau des menaces inquisitoriales qui amenèrent Goya à se placer sous la protection du Roi en lui faisant don des exemplaires invendus.



Figure 3 : Goya, *Le sabbat des sorcières* (1823)

Je prendrai un troisième exemple emprunté à une œuvre plus tardive, les *Peintures noires*, que j'étudierai en m'appuyant cette fois sur les analyses de Todorov dans l'ouvrage précédemment cité. À priori le statut de ces quatorze peintures brossées directement sur le plâtre des murs de la Maison du Sourd entre 1820 et 1823 ne fait pas de doute : c'est même un exemple, peut-être unique dans l'histoire de l'art, d'un peintre peignant en toute liberté, sur les murs de la maison dans laquelle il vivait, des œuvres qui n'étaient destinées qu'à lui-même, excluant toute idée de diffusion. Il n'y a là aucun projet satirique, social ou politique. En cela les *Peintures noires* s'opposent à toutes les œuvres précédentes. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer deux œuvres traitant apparemment le même sujet. Le *Sabbat des sorcières* peint en 1797 pour la résidence d'été du duc et de la duchesse d'Osuna était la représentation d'une superstition populaire qui possédait un certain caractère ludique. Rien de tout cela dans le *Grand Bouc* de la Maison du Sourd (1823) : les personnages grotesques forment une masse compacte

et grimaçante, aux bouches béantes et aux traits distordus qui n'ont plus rien d'humain ; quant au grand Bouc, il a perdu cette pointe d'ironie qui caractérisait la représentation du monde de la sorcellerie dans l'œuvre précédente, il est devenu une ombre gigantesque et terrifiante qui semble appartenir à l'intériorité du peintre, ce qui fait dire à Todorov, « la nouvelle image n'est plus *fantastique*, elle est *fantasmatique* » (Todorov 2011 : 244).

Les motifs qu'on trouve dans les autres tableaux de la Maison du Sourde sont empruntés aux sources les plus diverses, de la mythologie et la bible aux superstitions populaires et aux scènes de genre, de telle sorte que « leur unité provient de l'appartenance commune à l'univers personnel du peintre » (Todorov 2011 : 246), une formule de Todorov qui recoupe parfaitement la notion de « sujet culturel » telle que nous l'avons utilisée jusqu'ici. On peut considérer en effet que les motifs mis en œuvre dans ces tableaux sont une somme des influences collectives que l'artiste a connues au cours de son existence et qui se sont accumulées dans son intériorité au point d'en prendre totalement possession. Leur extériorisation et leur projection sur les murs équivalent donc à une libération et à une sorte d'exorcisme, montrant que le sujet culturel peut parvenir, au prix d'un énorme effort, à dominer ses expériences passées.

2. LE SUJET CULTUREL FACE À L'ÉVOLUTION DES CONDITIONS COLLECTIVES DE LA RÉCEPTION

Les exemples analysés dans la première partie nous ont montré que le sujet culturel ne cesse de progresser, en s'enrichissant d'expériences nouvelles qui entraînent des choix nouveaux. Nous allons voir maintenant quels rapports s'établissent lorsque le « champ » évolue à son tour.

Il est certain que la fin du règne de Charles IV et l'invasion napoléonienne, puis le retour d'un absolutisme brutal sous le règne de Ferdinand VII ont modifié profondément le contexte social de production de l'œuvre de Goya, entraînant une censure implicite ou explicite, partielle ou totale, qui a fait que, jusqu'aux années 1860, la plupart des tableaux et des collections de gravures considérés aujourd'hui comme des œuvres majeures de la production de Goya sont restés méconnus, ou totalement inconnus du public.

Face à cette situation nouvelle, le sujet culturel a pu adopter des attitudes diverses qui se sont matérialisées dans des genres différents. Je n'insisterai pas sur la collection de gravures (trente-trois à l'origine, quarante dans les éditions postérieures) publiée en 1816 sans aucune opposition sous le titre de *La Tauromachie*. Cette illustration de l'histoire de la corrida reflète sans doute la passion qu'éprouvait Goya pour la « fiesta de toros », mais elle semble avoir été produite surtout pour faire face à des besoins économiques pressants dans l'immédiat après-guerre.

Mais le genre dominant dans la production de Goya à partir de 1808 est le dessin, genre libre, proche de la confession personnelle, qui traduit une attitude de repli sur soi, mais qui donne aussi à voir l'évolution de ses sentiments et de ses positions idéologiques pendant un quart de siècle. D'où le grand intérêt des six albums de dessins, de l'album C, le plus riche avec 133 pièces aux albums de Bordeaux G et H, qui ont été rassemblés grâce aux travaux de Pierre Gassier et publiés en 1973, sans qu'on puisse parvenir à dater précisément chacune des pièces de ces albums.

Je ne reviendrai pas sur les *Peintures noires* qui correspondent au degré maximum de ce repli sur soi et que nous avons déjà commenté précédemment et je vais aborder les œuvres, gravures et peintures, que l'artiste destinait au public pour étudier le rapport qui s'est établi entre les choix de l'artiste et le contexte social et politique de leur réception.

Il est peut-être problématique de classer dans ce groupe les *Désastres de la guerre* dont la troisième partie, les *Caprices emphatiques*, était un réquisitoire contre l'absolutisme de Ferdinand VII qui excluait toute possibilité de publication entre 1815 et 1820. Mais l'évolution du contexte de réception a pu amener Goya à envisager à un certain moment la possibilité de publier son œuvre, comme le laisse penser la réalisation d'une collection reliée des planches qu'il avait remise à son ami Ceán Bermúdez en 1820, quand il pouvait espérer que les conditions politiques nouvelles créées par le soulèvement de Riego et l'établissement d'un gouvernement libéral créeraient une situation favorable. Mais la fin rapide de cette expérience libérale et la répression qui la suivit ruinèrent ces derniers espoirs et il fallut attendre 1863, un demi-siècle après sa création, pour que l'Académie

Royale des Beaux-Arts de San Fernando publie une première édition, incomplète puisqu'elle ne contenait que 80 planches et non 82.

Le cas du *Deux Mai* et du *Trois Mai* est différent : peints en 1814 au moment du retour d'exil de Ferdinand VII et du rétablissement de la monarchie absolue, les deux chefs d'œuvre restèrent pendant de longues années accrochés dans une antichambre obscure du musée du Prado avant d'être inscrits officiellement au catalogue du musée en 1872. Cette mise à l'écart était-elle due à des raisons esthétiques ? Cette hypothèse n'est pas exclue quand on voit que les critiques sur l'œuvre de Goya qui ont été publiées pendant la première moitié du XIX^e siècle s'attachent presque uniquement à ce niveau des œuvres. Même Valentin Carderera, qui aurait rencontré Goya en 1816 et qui possédait une importante collection de ses dessins et de ses gravures se contentait de souligner le réalisme et l'originalité de l'artiste dans les deux brèves fiches biographiques qu'il publia dans *El Artista* en 1835 et dans *El Semanario Pintoresco* en 1838. Et Théophile Gautier, qui avait pu voir les deux tableaux au cours de son voyage en Espagne, relève surtout la manière de Goya qui l'avait surpris quand il avait découvert le 3 mai (Gautier 1842 : 337-345) :

Il excécuta, avec une cuiller en guise de brosse, une scène du Dos de Mayo, où l'on voit des Français qui fusillent des Espagnols. C'est une œuvre d'une verve et d'une furie incroyables. Cette curieuse peinture est reléguée sans honneur dans l'antichambre du musée de Madrid.

Mais il est plus probable que cette mise à l'écart était due plutôt aux choix politiques de l'artiste qui avait pris le contrepied de l'interprétation officielle en faisant de la masse populaire le protagoniste principal et le héros collectif de l'action du 2 mai, ce qui était conforme à la réalité historique, et en gommant toute présence de l'armée espagnole dont Ferdinand VII prétendait célébrer la victoire contre l'envahisseur français.

En fait, si on excepte les deux fiches biographiques de Carderera évoquées précédemment, le contexte social et politique fit que l'œuvre de Goya fut pratiquement ignorée en Espagne pendant la plus grande partie du XIX^e siècle. C'est paradoxalement le contraire qui s'était produit en France où Goya avait été connu très tôt grâce aux œuvres qu'avaient emportées quelques officiers napoléoniens et grâce à un



Figure 4 : Goya, *Le Deux Mai*



Figure 5 : Goya, *Désastres de la guerre 69*,
« Rien. Cela le montrera »

ambassadeur, Ferdinand Guillemardet, dont Goya avait peint le portrait en 1798 et qui avait ramené de Madrid plusieurs œuvres dont une collection des *Caprices* que Delacroix avait pu consulter en 1821. Cette collection de gravures fut célébrée par de nombreux écrivains, Hugo, George Sand, Musset et surtout Théophile Gautier qui lui consacra deux articles en 1838 et en 1842 qu'il développa ensuite dans son *Voyage en Espagne* (1843).

Si Gautier contribua ainsi à faire connaître Goya, la vision romantique qu'il en donnait restait limitée : il était fasciné par le monde des « majos », des « manolas » et des sorcières et il admirait surtout les *Caprices* dont les planches lui apparaissaient comme un reflet de la réalité sociale de l'Espagne, avec « leurs abominables mégères... portraits d'une exactitude effrayante ». Gautier avait été aussi le premier à découvrir quelque vingt gravures des *Désastres de la guerre* qu'il avait appelées « Scènes d'invasion », supposant que la série complète devait en compter plus de quarante. Il les comparait aux *Malheurs de la Guerre* de Callot et soulignait le caractère dramatique et horrible des scènes représentées, en particulier la planche 69, « Rien. Cela le montrera » qu'il qualifiait de dessin « tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvantements. » (Géal 2017 : 218)

C'est encore comme caricaturiste et à partir des *Caprices* que Baudelaire parlait de Goya dans son *Salon* de 1859, en soulignant sa grande originalité (Baudelaire 2012 : 430) :

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être ; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir ; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel.

Mais l'œuvre peint de Goya avait pénétré aussi en France avant même d'être connue du public espagnol : dès 1838 l'ouverture de la Galerie espagnole du Louvre avait permis au public français de

découvrir trois peintures de Goya, *Les Vieilles*, *Les Jeunes* et *Les Majas au balcon* dont Manet s'inspirerait quelque trente ans plus tard.

Il fallut pourtant attendre la fin des années 1850 pour qu'apparaisse la première biographie, intitulée *Goya* (1858), due à un fonctionnaire et critique d'art bordelais, Laurent Matheron, qui fut le premier à aborder des questions idéologiques : il qualifiait Goya de « penseur hardi », « possédé de cette fièvre de scepticisme qui sévissait sur le monde, à Madrid comme ailleurs ». Et il ajoutait : « Mais, allant encore plus vite que le siècle, Goya, lui, ne croyait absolument à rien : en fait de divinité, il n'aurait pas même cru, j'en suis certain, à la déesse Raison ».

Quelques années après celle de Matheron parut en 1867 la biographie la plus complète publiée au XIX^e siècle, celle de Charles Yriarte (1832-1898). Dessinateur et historien de l'art, mais aussi journaliste, rédacteur en chef du *Monde illustré entre 1864 et 1870*, Yriarte, de famille espagnole, avait réuni au cours d'un voyage en Espagne une abondante documentation : il avait pu voir des œuvres originales de Goya, il avait rencontré Valentín Carderera, Federico Madrazo, et il était entré en contact avec Francisco Zapater y Gómez qui lui avait permis de consulter la correspondance échangée entre Goya et son grand-oncle Martín Zapater. Il fut en outre le premier à pouvoir prendre en compte la collection des *Désastres de la guerre*, récemment publiée. Le premier aussi à mettre en relation Goya avec les grandes figures des Lumières espagnoles, Jovellanos et Olavide, avançant des idées dont certaines ont été reprises récemment par Todorov (Yriarte 1867 : 1) :

Goya attaquait l'Inquisition et revendiquait la liberté de la pensée... Sous le peintre il y a le grand penseur dont la trace fut féconde... Goya philosophe est au-dessus de Goya peintre, et, sans faire une étude sociale, nous voulons montrer quelle est la part que le premier a prise au mouvement d'idées du dix-huitième siècle.

Ce Goya philosophe, Yriarte le trouvait surtout dans « l'aquafor-tiste politique » qui se manifeste dans les *Désastres de la guerre*, qu'il qualifiait de « cri de vengeance épouvantable et véhément ». (Yriarte 1867 : 9). Commentant quelques planches de la troisième partie

de la collection, il soulignait l'importance attribuée par l'artiste à la Vérité et il concluait en mettant en relation la jeune femme rayonnante de lumière de la gravure 82, « Voilà la vérité » avec les idées des réformateurs utopistes du XIX^e siècle français (Yriarte 1867 : 40) :

Elle lui montre le ciel incandescent, inondé de lueurs, l'avenir qui s'avance, avenir à la fois splendide et doux, l'abondance, la justice, le calme, la sérénité et la force... C'est l'idée de Fourier, celle de Saint-Simon, la théorie de Jean Reynaud, l'Icarie heureuse, Proudhon, Cabet, tous les utopistes honnêtes que préoccupe l'amour de l'humanité, et tous les réformateurs à l'état embryonnaire pressentis à la fin du XVIII^e siècle en Espagne par un peintre isolé dans une société ignorante et fanatique. »



Figure 6 : *Les Désastres de la guerre* 82, « Voilà la vérité »

Les biographies de Matheron et Yriarte furent couronnées en 1877 par une nouvelle étude due à Paul Lefort, critique et historien de l'art qui avait retrouvé et acheté les deux dernières gravures (n° 81 et 82) des *Désastres de la guerre* pour en faire don en 1870 à l'Académie Royale des Beaux-Arts afin de reconstituer la collection complète. L'ouvrage de Lefort reprenait la plupart des analyses d'Yriarte. Comme lui, il rapprochait Goya de Jovellanos et Olavide dans leurs efforts pour « propager en Espagne les généreuses idées de justice et d'égalité que la France de 89 et son école philosophique avaient semées dans toute

l'Europe ». Les dix-sept dernières planches de la collection étaient pour lui « comme le testament politique et philosophique du vieux libéral, du hardi libre penseur » et il soulignait aussi la portée de la « prophétique et consolante vision » représentée dans la gravure 82 (Lefort 1877 : 24- 26) :

La liberté majestueuse, sereine, indiquant d'un geste irrésistible à l'humanité, au *vieil homme* courbé, harassé, flétri par son labeur et ses abrutissantes misères, la radieuse aurore qui se lève, symbole d'une ère où régneront seulement l'amour, la justice et la paix. Et pour légende à ce rêve, Goya écrivit : « Ceci est la vérité ».

Les deux ouvrages d'Yriarte et Lefort proposaient donc une lecture philosophique et politique de la pensée et de l'œuvre de Goya, reposant sur une argumentation radicalement nouvelle, qui s'appuyait presque exclusivement sur les gravures des *Désastres de la guerre*.

La publication de ces biographies françaises eut un écho immédiat en Espagne. L'ouvrage de Yriarte (1867) en particulier provoqua la réaction de Francisco Zapater y Gómez, qui lui avait permis de consulter la correspondance échangée entre Goya et Martín Zapater. Francisco Zapater, né en 1820, avait fait des études de droit et occupé un emploi de fonctionnaire aux Philippines qu'il avait abandonné pour revenir s'installer à Saragosse où il possédait plusieurs immeubles hérités de son grand-oncle. Il était devenu membre de la Société Économique Aragonaise des Amis du Pays et de l'Académie Royale des Beaux-Arts. Catholique militant et conservateur, il ne pouvait pas accepter l'image de l'artiste donnée par Yriarte et il considérait la réhabilitation du nom de Goya comme un devoir patriotique et un service à rendre à l'histoire des Beaux-Arts en Espagne. D'où la mise au point qu'il publia, d'abord sous la forme de quatorze articles parus dans le journal catholique *La Perseverancia* du 27 janvier au 14 mars 1868, puis sous la forme d'un livre intitulé *Goya. Noticias biográficas* édité par l'imprimerie du même journal. S'appuyant sur les lettres écrites par Goya à son grand-oncle, qui étaient, écrit-il, « l'expression naïve des sentiments les plus intimes et des idées du célèbre peintre aragonais » (Zapater y Gómez 1868 : 57), il entendait rectifier les erreurs commises par les biographes étrangers « séduits par les faux brillants de l'école rationaliste », et démontrer que Goya n'avait pas été un sceptique qui aurait douté de Dieu et de lui-même, qu'il avait

été un bon mari et un bon père de famille, qu'il n'avait jamais été un homme politique, mais seulement un artiste, et que c'est comme artiste qu'il avait exécuté les portraits royaux et ceux de Floridablanca et de Wellington. L'attitude nationaliste et partisane qui s'exprimait dans cette réfutation peut laisser planer un doute sur l'honnêteté intellectuelle de son auteur que les éditeurs de la correspondance de Goya, Mercedes Águeda et Xavier de Salas, soupçonnent même d'avoir détruit certaines lettres de Goya qui ne correspondaient pas à l'image qu'il voulait donner du « célèbre peintre aragonais » (Goya 2003 : 27-28).

Ainsi l'approche idéologique nouvelle proposée dans les trois biographies françaises se heurtait au conservatisme intransigeant de la société espagnole de l'époque tel qu'il s'exprimait dans les prises de position de l'une des grandes figures intellectuelles de l'époque, Ferrer del Río, qui souscrivait entièrement aux arguments développés par Zapater (Ferrer del Río 1868 : t. III, 435-458, cité par Gérald 2017 : 244).

Il fallut attendre le retour en 1900 du corps de Goya en Espagne et la grande exposition de son œuvre organisée à cette occasion à Madrid, du 13 au 25 mai pour que se manifeste une certaine évolution dans la réception de l'œuvre de Goya par le public espagnol qui découvrait alors une grande partie de sa production. Mais ce furent surtout la première guerre mondiale, puis la guerre civile de 1936-1939, qui mirent au premier plan les œuvres de Goya en créant les conditions qui permettaient de comprendre la portée universelle et pacifiste des *Désastres de la guerre*. Dès lors c'était le Goya peintre de la guerre qui retenait l'attention de nombreux critiques qui n'hésitaient pas à attribuer un caractère prophétique à ses œuvres. Je retiendrai entre autres le poète Ildefonso Manuel Gil qui publia sous le titre *Homenaje a Goya* (1946) un ensemble de poèmes dont certains (*Le 3 Mai, Ferdinand VII*), s'étaient imposés à lui sans qu'il le veuille (Ruiz Soriano 2005). Ainsi l'image des deux Espagnols s'affrontant à coups de gourdins dans le tableau des *Peintures noires* annonçait les deux Espagnes qui allaient se déchirer dans la guerre civile :

La terre grise de la colline montre
sa nudité et un fond de montagnes
obscurs entoure le monde. Pas de chemins,
d'ici personne ne sort. Personne n'arrive.

Les deux hommes sont prêts à se briser le crâne,
Créatures de Dieu, deux Espagnols
Accomplissant leur destin.



Figure 7 : Goya, *Duel à coups de gourdins*

En France, dans le droit fil des biographies de la fin du XIX^e siècle, le politique est devenu une composante incontournable des travaux sur Goya. Les spécialistes de l'histoire de l'art, Pierre Gassier et Jeannine Baticle, lui ont fait une place de choix : le premier avec son ouvrage *Goya, témoin de son temps* (1983) ; la seconde tout au long de son *Goya* (1992) qui s'ouvre sur cette formule annonciatrice de son projet : « On ne comprendra rien à l'évolution esthétique et philosophique de Goya si l'on ne se persuade pas de sa capacité exceptionnelle à suivre, puis à devancer la situation sociale et politique de son temps » (Baticle 1992 : 18).

Cette formule, à laquelle j'adhère complètement, nous invite à analyser dans une perspective politique élargie l'ensemble de l'œuvre de Goya. Cette approche offre des perspectives nouvelles : elle permet par exemple de dater plus précisément qu'on ne l'avait fait auparavant les dessins de l'*Album C* et de redonner à l'ensemble de cet album la cohérence qui lui manque dans beaucoup de travaux. Les quelque trente dessins consacrés à l'Inquisition qui énumèrent les chefs d'accusation qu'elle utilisait et qui dénoncent les tortures qu'elle infligeait peuvent être replacés dans le contexte des débats sur

la suppression du tribunal inquisitorial aux Cortes de Cadix finalement décidée en février 1813. Cette contextualisation est confirmée par le dessin 117, « Lux ex tenebris » où une jeune femme descend du ciel pour apporter aux hommes la lumière représentée par une édition de la Constitution de Cadix qu'elle tient dans ses mains, tandis que le dessin 118, « Triomphe de la Justice », représente la balance de la Justice rayonnant dans un grand cercle lumineux au-dessus d'une foule dont une partie exprime sa joie en dansant, tandis que l'autre partie demeure figée, comme effrayée par cette vision. Tous ces dessins s'inscrivent idéologiquement dans le courant de pensée des libéraux radicaux de l'époque auquel il convient de rattacher Goya, et ils ont été vraisemblablement produits entre la promulgation de la Constitution de Cadix (mars 1812) et le rétablissement de la monarchie absolue (mai 1814), soit bien avant les dates qui avaient été proposées par Gassier (1814-1823).

Ce ne sont là que quelques exemples parmi bien d'autres possibles qui montrent la productivité de la lecture politique de l'œuvre. Reste un problème, celui du patriotisme de Goya, qui divise encore les historiens français qui ont trop tendance à l'aborder sous la forme d'une alternative entre patriotisme et libéralisme. Ainsi à Pierre Gassier qui ébauche l'image du libéral « afrancesado » collaborant avec le régime du roi intrus, Jeannine Baticle oppose le patriote antimilitariste par tempérament, et Gérard Dufour penche plutôt pour une attitude contradictoire, non dénuée d'opportunisme (Dufour 2008 : 14). Personnellement je considère que poser le problème en ces termes est réducteur et je reviendrai à Paul Lefort qui affirmait que toute la collection des *Désastres de la guerre* atteste le patriotisme de Goya, mais qui ajoutait aussitôt qu'au-dessus de celui-ci, il percevait « un sentiment plus élevé et bien profondément humain » : plus que la haine de la guerre, c'est la haine de l'iniquité, de l'arbitraire, de la tyrannie et des ambitions qui étaient pour Goya la cause de tous les maux. La notion de patriotisme se trouve ainsi englobée dans un ensemble de valeurs morales universelles (la Justice, l'Égalité, la Vérité, la Liberté) explicitement affirmées dans une grande partie de l'œuvre, et en particulier dans les gravures et les dessins, et qui sont le fondement d'une véritable éthique politique qui situe Goya à « l'avant-garde de la vigilance spirituelle », selon la belle expression d'Yves Bonnefoy (Bonnefoy 1999 : 41-45).



Figure 8 : Goya, *Album C* 117, « Lux ex tenebris »



Figure 9 : Goya, *Album C* 118, « Triomphe de la Justice »

BIBLIOGRAPHIE

- BATICLE, Jeannine (1992) : *Goya*. Paris : Fayard.
- BAUDELAIRE, Charles (2012) : *Curiosités esthétiques. Salon 1848-1859*. Paris : Ulan Press.
- BONNEFOY, Yves (1999) : « Goya pour la fin du siècle », *Goya, un regard libre*, Catalogue de l'exposition organisée en 1999 au Palais des Beaux-Arts de Lille. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- BOURDIEU, Pierre (2004) : *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris : Raisons d'agir.
- (2013) : *Manet, une révolution symbolique*. Paris : Seuil.
- COUTURIER, Maurice (1995) : *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil.
- CROS, Edmond (2005) : *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*. Paris : L'Harmattan.
- DUFOUR, Gérard (2014) : *Goya durante la guerra de la Independencia*. Madrid : Cátedra.
- FERRER DEL RÍO, Antonio (1868) : « Don Francisco de Goya y Lucientes. Nuevos y preciosos datos para su vida », *Revista de España*.
- GASSIER, Pierre (1973) : *Les dessins de Goya. 1. Les albums*. Paris : Office du livre, éditions Vilo.
- GAUTIER, Théophile (1842) : « Francisco Goya y Lucientes », in *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*.
- GÉAL, Pierre (2017) : « La recepción de la obra de Goya en la España del siglo XIX: el caso de la representación de la Guerra de la Independencia », in *Goya. La imagen inquieta*. Bordeaux : Presses universitaires.
- GLENDINNING, Nigel (1977) : *Goya and His critics*. Yale: Yale University Press; traduction espagnole de 1983. Madrid : Taurus.
- GOYA, Francisco (2003) : *Cartas a Martín Zapater*, edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid : Istmo.
- LEFORT, Paul (1877) : *Francisco Goya : étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*. Paris : Renouard.
- MATHERON, Laurent (1858) : *Goya*. Paris : Schulz et Thuillier, chapitre X, non paginé.

- RUIZ SORIANO, Francisco (2005) : *Goya y la generación de la República*. Madrid : Huerta y Fierro.
- SOUBEYROUX, Jacques (2011) : *Goya politique*. Cabris : éditions Sulliver ; traduction espagnole : SOUBEYROUX, Jacques (2013) : *Goya político*. Madrid-Legardeta : FEHME.
- TODOROV, Tzvetan (2011) : *Goya à l'ombre des Lumières*. Paris : Flammarion.
- YRIARTE, Charles (1867) : *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*. Paris : Plon.
- ZAPATER Y GÓMEZ, FRANCISCO (1868) : *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza : Imprenta de la Perseverancia.

ŒUVRES CITÉES

- Figure 1 : Goya, *Christ en croix*
- Figure 2 : Goya, *Caprices n°2*, « Elles disent oui »
- Figure 3 : Goya, *Le sabbat des sorcières* (1823)
- Figure 4 : Goya, *Le Deux Mai*
- Figure 5 : Goya, *Désastres de la guerre* 69, « Rien. Cela le montrera »
- Figure 6 : *Les Désastres de la guerre*, 82, « Voilà la vérité »
- Figure 7 : Goya, *Duel à coups de gourdin*
- Figure 8 : Goya, *Album C* 117, « Lux ex tenebris »
- Figure 9 : Goya, *Album C* 118, « Triomphe de la Justice »

ÉLÉMENTS POUR UNE THÉORIE SUR LA
CRÉATION INTERMÉDIALE CONTEMPORAINE

Emmanuel MARIGNO
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

INTRODUCTION

Il s'agit, ici, d'exposer et de discuter des présupposés qui, selon moi, sous-tendent toute intention de mettre en œuvre une théorie, non pas de l'intermédialité – cela aurait-il un sens ? Cela est-il envisageable ? – mais plutôt de la création intermédiale contemporaine. Néanmoins, qu'entend-on précisément par « théorie » ?

En tout état de cause, le projet d'établir une théorie sans fondement concret revient à tomber dans l'un des écueils que cette démarche tend à tout scientifique, et que le dictionnaire *Litttré* (2018) définit, justement, en premier sens comme « Spéculation ; connaissance qui s'arrête à la simple spéculation, sans passer à la pratique ». Nous retiendrons, donc, le caractère essentiel de la prise en compte, pour tout essai de théorie, quel qu'il soit, d'une référence concrète, ou encore, pragmatique, pratique. Plus précisément, dans notre cas, il s'agira notamment d'enraciner cet essai de théorisation de la création intermédiale dans un corpus d'œuvres hybrides – ou transmédiales – contemporaines, et qui plus est, transculturelles et transhistoriques.

La finalité de cet essai vise en effet à embrasser un ensemble, le plus exhaustif possible, des concepts, des références critiques et des domaines relevant des sciences humaines – voire des sciences dures – qu'interpelle l'analyse de ces œuvres hybrides, afin de disposer de toute une suite d'outils scientifiques permettant d'aborder efficacement et de manière pertinente les créations transculturelles, transhistoriques et transmédiales dans leurs singularités. Le présent essai de théorisation vise, donc, à dresser une sorte de panorama des procédés esthétiques les plus communément mis en œuvre dans la création intermédiale, des différents outils scientifiques dont disposent les scientifiques pour en faire une étude critique, mais aussi de proposer non pas une méthode d'analyse – et nous verrons plus avant pourquoi cela n'est pas souhaitable, voire possible – mais un ensemble ou un corpus de procédés d'analyse *a priori* incontournables lorsqu'il s'agit d'aborder judicieusement l'étude des œuvres intermédiales. Car, en effet, la seule définition des outils notionnels

– champs scientifiques, concepts, méthodologies, etc. – ne suffit pas à constituer une théorie *stricto sensu*, tout du moins, si l'on s'en réfère au *Littre* (2018) qui, en deuxième sens, abonde que toute théorie se caractérise, également, par le « Rapport établi entre un fait général ou le moindre nombre de faits généraux possible, et tous les faits particuliers qui en dépendent ». Ainsi donc, toute entreprise de théorisation implique, également, la mise en œuvre d'une sorte d'arborescence potentielle de mise en œuvre desdits outils, une espèce de cartographie épistémologique de réseaux de circulation de mises en applications, une esquisse de mécanique de mise en œuvre potentielle. En somme, il s'agit également d'avoir à l'esprit le passage d'une théorie globale à une méthodologie spécifique à l'objet d'étude, notamment, dans le contexte de la création intermédiaire. En tout état de cause, mon intention ici ne relève nullement de la mise en place d'un quelconque *modus operandi*, mais bien d'un essai de clarification quant aux démarches d'analyses critiques en regard de phénomènes de créations spécifiques : un essai de théorie sur la création intermédiaire contemporaine.

Car, en effet, une théorie de l'intermédialité en tant que domaine scientifique, semble une démarche, pratiquement, insurmontable. À ce sujet, rappelons la remarque de Jünger Müller (2000 : 107), dont je ne peux que partager pleinement le propos, d'ailleurs, selon qui « le dynamisme même du concept d'intermédialité [...] doit se garder de tout système qui serait prématurément fermé ». Concrètement, dans la démarche ici exposée, je procéderai donc à la prise en compte de trois points de vue analytiques, au moins : celui du créateur – difficile à rationaliser, si l'on excepte la déclaration d'intentions –, celui du récepteur – par nature démultipliée par autant de personnes constituant le public (Mitchell 1984 et Belting 2004) – et celui du scientifique – le seul dont on puisse définir une délimitation la plus claire possible –. L'imbrication, donc, de la dimension artistique – le créateur –, herméneutique – le récepteur – et théorique – le scientifique – rend, de fait, très difficilement envisageable l'intention d'abstraction « pure et simple » du fait intermédiaire.

En revanche, s'interroger sur une théorie des créations intermédiaires relève d'une toute autre démarche. De toute évidence, cette seconde intention repose, très concrètement, sur un corpus de créations plastiques, dont il est question de dégager, à partir de divers points

de vues complémentaires – justement, le créatif, l’herméneutique et le scientifique –, un ensemble cohérent et commun de constantes, de paradigmes ou de phénomènes transversaux dont on parvient à démontrer, dans leurs différentes formes, la prégnance dans la création et dans la réception d’œuvres intermédiaires contemporaines.

Mais quelle est la singularité de cette catégorie d’œuvres intermédiaires ? En quoi leur processus hybride de mise en œuvre définit-il un nouveau paramètre de la création ? Dans quelle mesure ces nouvelles modalités de créations engendrent-elles de nouveaux processus de réception ? Quelles interrogations sur le rapport à l’Autre, au collectif et à soi ces créations intermédiaires suscitent-elles ?

Afin de répondre à ces problématiques propres à une partie – conséquente – de la création contemporaine, il sera question, en préambule, de clarifier un certain nombre de champs scientifiques, de concepts et de notions, susceptibles d’être mis en œuvre dans une démarche de théorisation de la création intermédiaire contemporaine. Après avoir défini ce possible périmètre épistémologique, il sera possible d’esquisser une tentative de panorama des typologies de ces œuvres intermédiaires dans le but, ensuite, de retenir un certain nombre d’outils scientifiques pouvant figurer dans une théorie destinée à clarifier les différents processus impliquée dans et par ces œuvres intermédiaires qui nous entourent.

1. CHAMPS SCIENTIFIQUES, CONCEPTS ET NOTIONS

En premier lieu, il convient de s’interroger sur les critères d’appréciation de la création intermédiaire contemporaine : sommes-nous devant une nécessité de produire des approches critiques spécifiques ? En effet, les démarches critiques dont disposent actuellement les sciences humaines et sociales sont-elles satisfaisantes au moment d’analyser ces productions singulières ? Ces œuvres sont-elles, tout bonnement, réductibles à une – seule – théorie tant l’affirmation d’hybridité et de transgression semble à l’œuvre dans bien des créations intermédiaires ?

D’emblée, il convient donc de distinguer, d’une part, l’intention de création et, d’autre part, le souhait de théorisation. En effet, le scientifique a pour but d’appréhender l’objet par lequel, manifestement, le créateur, lui, s’efforce de s’évader vers un ailleurs, vers un

horizon inexploré, vers un inconnu. Une œuvre, donc, mais deux intentions inverses. Néanmoins, ces deux démarches, de toute évidence, sont réunies autour d'un même objet commun : l'œuvre intermédiaire. De fait, une théorisation de cette nature semble devoir prendre en compte la création comme *objet* : objet d'une intention créatrice et objet d'une finalité scientifique.

En outre, et du fait de sa nature hybride et de sa fonction de déconstruction, l'œuvre intermédiaire convoque les questions de déterritorialisation, d'entre-deux, d'interculturalité, de transgénéricité, etc. qui, dans la perspective de cette démarche, constitueront le *sujet* de l'analyse.

Seront, par conséquent, convoquées ici, les approches de François Jullien (2018) bien entendu, mais également les théories de Daniel Sibony (2005), entre autres, qui constituent une source de concepts, de notions et de possibles schémas de lecture de ces œuvres situées dans un non territoire, un territoire traversé de flux permanents, un lieu d'interactions et de tensions, un *entre-deux* créatif. À ce titre, soulignons la pertinence des concepts de la philosophie interculturelle, véritable entre-deux, justement, entre la philosophie régionale et la philosophie mondiale, mais, également, entre la critique comparatiste et la critique interculturelle (Heubel 2014).

Ce jeu de déconstruction/reconstruction à l'infini, qui caractérise à ce point les créations intermédiaires contemporaines, autrement dit, la dialectique fractale, l'esthétique de la fragmentation, mérite une attention toute particulière comme caractéristique ou phénomène spécifique, que l'on peut aborder à partir des interrogations en lien avec le *dispositif*, par exemple, tel que l'exposent dans ses déclinaisons notamment Agamben (2007)¹, Deleuze (1989)² ou Foucault (2001)³. Cependant, Bruno Latour, pour sa part, préfère au concept de *dispositif* celui d'« *association* », sous-entendu, « d'éléments hété-

1. Agamben aborde ce concept dans une lecture plutôt socio-politique.

2. Deleuze aborde le dispositif dans une acception principalement philosophique et générique, nuancant en outre les approches qu'en avait, au préalable, données Foucault.

3. Foucault, à l'origine du concept dans ses acceptions contemporaines, offre du dispositif une lecture politique, essentiellement, qui sera ensuite déclinée dans d'autres champs des sciences humaines et sociales. Par ailleurs, afin de compléter la diversité des approches et des définitions en lien avec ce concept de « dispositif »,

rogènes » soumis aux effets d'un « mouvement inattendu » (Latour 2006 : 8). Enfin, dans une perspective tout aussi sociologique que le précédent, Michel Callon et John Law optent davantage pour le concept de *réseau*, entendu comme « relations hétérogènes, multiples, souvent imprévues qui lie des connaissances scientifiques, des dispositifs techniques, des unités de production, des revendeurs et des consommateurs » (Callon / Law 1989 : 72).

Cette agrégation, parfois déconcertante à dessein, d'ailleurs, met en dialogue des champs artistiques et des procédés plastiques relativement éloignés, a priori, que la *polygénérique* et la *transesthétique* permettent d'appréhender. Néanmoins, encore est-il vital, dans cette création intermédiaire contemporaine exigeante avec l'intelligible autant qu'avec le sensible du spectateur, de distinguer très précisément certains outils d'analyse, dont l'usage est parfois, malheureusement, approximatif, ne permettant pas, de fait, à l'abstraction d'atteindre un champ suffisamment satisfaisant. Par exemple, selon que l'on appréhende une œuvre sous l'angle, d'une part, de l'*intermédialité*, ou, d'autre part, de l'*interartialité*, de la *polyartialité* de la *transartialité*, voire de l'*intertextualité*, les conclusions seront très sensiblement différentes. D'ailleurs, ce n'est pas tant le concept qui s'impose à l'œuvre, mais plutôt le mode d'expression et la nature de l'œuvre qui présupposent tel appareil critique pertinent plutôt que tel autre.

De fait, une œuvre *interartiale* diffère radicalement d'une création *intermédiaire*, et cela, tant dans la stratégie de création de l'œuvre que dans son mode de fonctionnement et de réception. La création intermédiaire, pour sa part, est porteuse d'une logique de création et de réception, de discours également, qui la distingue des autres démarches transversales qui, contrairement à l'intermédialité, n'impliquent pas nécessairement, à la fois des interrogations esthétiques – *intermédialité* –, des démarches auto-réflexives – *métamédialité* – et une problématisation de nature socio-culturelle, voire, politique – *paramédialité* –. Sur ce point, la logique « engagée » de l'œuvre intermédiaire semble échapper à bien des analyses critiques, nombre d'entre elles se limitant aux problématiques esthétiques dont, en effet, l'analyse constitue le point de départ *sine qua non*, Éric Méchoulan

nous consulterons également deux numéros de revues : *Hermès* (1999) et *Terrains et travaux* (2006).

(2017) ayant clairement souligné la prégnance et la richesse des modalités intermédiaires de toute une partie de la création contemporaine. Et dans ce vaste contexte de créations hybrides, l'approche intermédiaire présuppose, par nature pratiquement, le questionnement politique. S'associant à Éric Méchoulan, Jünger E. Müller (2000) souligne le caractère essentiel de déceler le discours politique contenu dans les créations intermédiaires.

Ces dimensions *métamédiale* et *paramédiale* induisent, nécessairement, les questions de réception liées au récepteur. Car, ici, le discours esthétique-éthique se fait « en regard de », voire, « sous le regard de » et, en tout état de cause, « en direction de ». Et c'est naturellement à partir d'une modalité sensible – *métamédialité* – tout autant qu'intelligible – *paramédialité* – que se fait la réception de ces œuvres intermédiaires qui, en outre, impliquent la co-autorité, bien souvent tout du moins, du récepteur / spectateur.

Dans cette perspective, le champ de la phénoménologie, comme analyse des modalités sensibles de réception, a toute sa place dans une réflexion théorique de nature intermédiaire. En effet, l'émotion est convoquée par nombre de stratégies artistiques dans énormément de ces créations contemporaines intermédiaires, comme une sorte d'évitement des idées – reçues ? – dans le but d'éveiller et d'interpeller un possible territoire émotionnel vierge, et surtout, individuellement intime et secret. Sur ce point, les nouvelles technologies, et en particulier les ressources issues de la création numérique – nouvelles images, nouveaux sons, etc. – ouvrent l'horizon épistémologique par l'invention de nouvelles émotions et de sensations renouvelées, innovant ainsi la relation émotionnelle du spectateur à la création. De fait, le *corps* – émotionnel – du spectateur est un élément de réflexion essentiel à prendre en compte dans ce projet de théorisation de ces créations intermédiaires⁴ et, au-delà du *corps individuel*, bien entendu, le *corps social* – mais également politique – dans son entier⁵.

4. Dans cette perspective, les approches phénoménologiques hégéliennes (1993) sur le sensible et le suprasensible ont, ici, toute leur pertinence, bien entendu.

5. Sur ce point, je signale les riches approches, entre autres, de Jean-Michel Berthelet (1983), de Jérôme Dubois (2007) et de Pascal Ducret / Peggy Roussel (2003) pour ce qui relève du corps social ; voir en outre les analyses de Jean-Marie Brohm (1975) concernant le corps politique et celles de Jacques Lecocq (1999) au sujet du corps poétique.

Ce deuxième aspect, le *corps social*, place le curseur non plus sur des considérations de nature *émotionnelle* et *phénoménologique*, mais plutôt dans le champ *rationnel* du *socio-anthropologique*, dans le but d’appréhender, à la fois, ces œuvres hybrides selon leurs modalités de discours avec – et sur – la chose sociale. Ici, le *corps social*, tout comme le *corps individuel* d’ailleurs, sont abordés, entre autres, à partir du constat de déconstruction, de démantèlement, de déterritorialisation du corporel ce qui, dans une sorte de ressenti dithyrambique, semble dire une forme de stupéfaction, voire de souffrance du corporel tout autant que du spirituel devant le spectacle de la reterritorialisation dont il est, parfois, l’acteur, notamment, dans les œuvres co-auctoriales. C’est tout du moins le point de vue de Rémi Astruc (2010), par exemple, qui aborde les œuvres, en particulier carnavalesques, grotesques et satiriques, depuis un *corps* – tout autant personnel que collectif – qui assiste à une espèce de mue en directe, véritable métamorphose physique – individuelle et collective – et métaphysique – idéologies – dont le grotesque externe ne serait autre que la projection, sur le médium plastique, du ressenti ontologique.

L’approche socio-anthropologique a, en outre, mis en évidence la diffusion, au sein de l’ensemble du *corps social*, d’idées et de sensations induites par certaines œuvres, co-auctoriales notamment. Ainsi, Pierre Lassave (2002) a démontré, au sein des phénomènes de réception, la capacité de certaines œuvres à produire de nouvelles figures, de nouveaux héros et de nouveaux mythes.

Nous le constatons, cerner la création intermédiaire implique, nécessairement, une démarche, d’emblée, interdisciplinaire dont l’agrégation, sous différentes modalités possibles, permet d’accéder au discours tout à la fois poétique et politique de ces démarches hybrides contemporaines. À ce sujet, Fernando de Toro, dont les termes prennent ici toute leur place, précise que « Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología... como ciencias auxiliares para así confrontarse con manifestaciones culturales de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría » (2006 : 19). En somme, toute théorie sur la création intermédiaire se présente, de fait, comme une

entreprise interdisciplinaire induite par les interactions des médiums plastiques auxquels elle se propose d'apporter un éclairage critique.

2. POUR UNE TYPOLOGIE DES ŒUVRES INTERMÉDIALES

Un panorama de la création intermédiaire contemporaine est-il possible ? Et de quel type de panorama parle-t-on ? En effet, le dynamisme et la diversité de la création intermédiaire rend particulièrement complexe la définition d'un corpus, point de départ de toute entreprise de classification d'œuvres dont on souhaite établir une typologie. À cette difficulté quantitative, s'ajoute la question de la pertinence des critères de classification : doit-on classer par territoires culturelles, par territoires géographiques, par territoires de genres, par territoires plastiques ou par les types de discours – poétiques et politiques – qu'induisent ces œuvres ? Il serait possible, d'ailleurs, d'évoquer encore bien d'autres critères. En outre, il s'avère que certaines catégories peuvent tout à fait se recouper, car certains types tels que par exemple le géographique et le culturel présentent des formes de porosité, et donc, ne sont pas, en tant que tels, pertinents.

Concrètement, il ne m'apparaît pas véritablement fonctionnel de classer par aires géographiques des œuvres qui revendiquent une forme de visibilité de genre, que ces œuvres relèvent d'aires géographiques anglophones, francophones, hispanophones, etc. En effet, au-delà des « divers » culturels, géographies, historiques, humains, etc., pour reprendre un concept cher à Édouard Glissant (1997), ces productions intermédiaires revendiquent, par nature pourrait-on dire, un même besoin de visibilité identitaire, toutes défendent le projet de briser le mythe de l'« universel » colonial afin d'exprimer une différence singulière, un ailleurs, un autre. En partie dû au phénomène de mondialisation, ces œuvres sont en dialogue les unes avec les autres, une sorte d'écho pouvant se comprendre du fait de plis communs issus de contaminations résultants de flux permanents, de porosités catégorielles, d'interférences plastiques autant que politiques. En ce sens, ces œuvres provenant de ce qu'il est convenu de nommer les minorités culturelles pourraient, par leur nature multi-territoriale, constituer l'un des critères d'organisation d'un corpus plastique intermédiaire. Car, en effet, l'expression intermédiaire, du fait de sa logique esthétiquement transgressive, véhicule naturellement un

propos militant dont on observe qu'il peut relever de la revendication minoritaire, mais aussi, de la mise en garde sociale, sociétale, voire, ontologique.

Ainsi, *Don Quichotte du Trocadero*, de José Montalvo, se propose, par une chorégraphie dont l'intention affichée réside dans le métissage des cultures, des genres et des styles, de réfléchir sur l'interculturalité, sur le multiculturalisme, sur la ville monde ; pour sa part, *Looking for Quichotte*, de Vladimir Steyaert, met en scène à partir d'une dialectique plastique écranique un discours sur la post-humanité, sur le rapport de l'humain au numérique, entre autres. Ainsi, la première se situe dans une catégorie de type *minorities studies* ou *cultural studies*, alors que la seconde se place dans une perspective plutôt sociétale, socio-historique. En tout état de cause, l'une et l'autre se rejoignent sur des questionnements de types anthropologiques, et donc, ne relèvent pas nécessairement de catégories si distinctes.

Il semble donc que la mise en place de critères, de genre ou de types puisse difficilement provenir des questions de contenus, tant l'intermédialité – transgressive par nature – implique un mode de revendication et de déconstruction permanentes. En revanche, la singularité poétique affichée par ces œuvres peut, dans une certaine mesure, rendre possible un essai de classification, par exemple, en fonction de la proportion et du type des procédés artistiques mis en œuvre. Dans cette perspective, les types de « dispositifs » semblent esquisser une première option de catégorisation des œuvres intermédiaires, tant pour celles relevant des arts, que pour celles appartenant aux arts du spectacle. Sur ce point, Jean Cristofol (2005 : 20) s'accorde à préciser qu' :

Il y a certainement des catégories repérables de dispositifs artistiques numériques, ne serait-ce que parce que tout n'est pas possible et que les relations physiques que nous pouvons établir avec les images et les sons répondent à des contraintes objectives, qui peuvent conduire à la tentative (à la tentative) d'élaborer des typologies des œuvres (sans doute utiles à la connaissance historique ou à l'exercice de la critique, quoiqu'inévitablement formelles et réductrices).

L'idée du dispositif ne semble donc pas ici heurter, il apparaît cependant, pour Cristofol, comme un outil essentiellement critique. Mais tel est, précisément, mon objectif. En revanche, Cristofol se

trompe, méthodologiquement, lorsqu'il relègue ce critère de classement épistémologique à une fonction réductrice. Car, en effet, le concept de « dispositif » est, justement, non pas restrictif mais, au contraire, englobant. Il permet à lui seul en effet, et par définition, d'embrasser la totalité des agents, des composants et des éléments qui sont à l'œuvre dans toute création intermédiaire contemporaine.

Car en effet, si ce critère semble permettre une classification pertinente, en particulier, pour les œuvres intermédiaires relevant du spectacle, pour ce qui relève des arts, par exemple, l'image rhétorique ou l'image iconographique notamment, ce concept de « dispositif » pourrait bien sembler moins pertinent, sauf si l'on attribue à celui-ci non plus la définition et le mode opératoire critique des arts du spectacle, mais, dans un autre champ, celui de la philosophie notamment, l'acceptation que lui confère Michel Foucault (1977 : III/299-300), et selon laquelle

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...]. Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.

La transposition de ce concept philosophique foucauldien aux arts est, par conséquent, tout à fait envisageable et c'est, d'ailleurs, le philosophe en personne qui l'a appliqué au *Don Quichotte de la Manche* de Michel de Cervantès, tout autant qu'aux *Ménines* de Vélasquez (Foucault 1966). Partant, entre autres, de cette mise en œuvre du concept de « dispositif » dans les productions plastiques et dans les sciences humaines, Michel Deleuze (1989) y consacra à son tour toute une analyse, en majeure partie contradictoire, non pas pour contredire Foucault quant à la congruence du concept mais, bien au contraire, pour en décliner modalités et nuances, encore que sous des

angles relevant d'un autre système philosophique que le foucauldien. Concept faisant l'unanimité, donc, par-delà les systèmes philosophiques et qui, par conséquent, présuppose que chacun en définit le sens exact auquel il se rapporte et le système philosophique dans lequel il l'inscrit.

Car, certes, nous disposons, déjà, de nombreuses propositions de catégorisation des rapports entre le texte et l'image – trop sans doute, et c'est bien cela le problème –, tant les taxinomies existantes soit se recoupent, soit constituent des modulations méthodologiques des unes par les autres, soit, et c'est là sans doute leur principale caractéristique, elle se placent toutes dans une perspective, essentiellement, sémiologique et sémiotique, et donc, principalement linguistique, laissant ainsi pour compte dans leur démarche les questions de réception, la portée politique de certaines œuvres, voire, la dimension esthétique, sans compter, la question sans doute la plus récente, les implications de nature anthropologique, voire, de genre. En conséquence, il s'agit de repenser, à la lumière du concept foucauldien de « dispositif », notamment, les catégories poétiques et politiques des rapports texte/image, à la lumière des caractéristiques de l'intermédialité, et de procéder, également, à une conceptualisation de nature interdisciplinaire, impliquant les divers champs scientifiques que présume l'approche critique des rapports texte/image contemporains.

Le souci de la *dispositio* – au sens étymologique – que porte en soi le concept foucauldien, c'est-à-dire, l'intention de mise en réseau, la finalité de déceler les flux des différents domaines impliqués dans un objet d'études, autant que la diversité des composants qui s'agrègent dans cet objet-même, rend donc tout à fait opératoire le concept philosophique de « dispositif », à la fois, pour les créations relevant du monde du spectacle et pour celles appartenant à la sphère artistique. Concept philosophie, plutôt que notion plastique, donc, le « dispositif » foucauldien dépasse les divers champs des sciences humaines et sociales et parvient à fonctionner comme un concept pouvant être décliné dans tous les domaines et pour toutes les productions. Ce concept épistémologique à visée interdisciplinaire peut donc, d'ores et déjà, être considéré comme l'un des éléments fondamentaux dans la perspective d'une théorie sur la création intermédiaire contemporaine.

Cependant, il convient de préciser que le concept de « dispositif » ne peut, et encore moins dans le cadre des créations intermédiaires,

fluctuantes par essence, être perçu tel un canevas polyvalent et, encore moins, rigide. Bien au contraire, chaque création est porteuse d'un dispositif artistique propre qui implique, en toute logique, la conception d'un dispositif critique pertinent en regard de l'objet étudié, et Jean Cristofol (2005 : 20) de ponctuer, en effet, qu'« il n'y a certainement pas de dispositif de référence, unique et fondateur, susceptible de contribuer à lui seul à définir un « art », ni même de mode de fonctionnement de tels dispositifs, comme l'interactivité ». L'idée d'un archi-dispositif n'aurait, bien évidemment, aucun sens, cependant, il est tout à fait envisageable de catégoriser des types de dispositifs, faute de pouvoir définir un dispositif type, ce qui, bien entendu, n'est pas ici l'objet de mon propos.

Dans cette perspective, il est fondamental de prendre en compte la diversité des champs scientifiques auxquels il est indispensable de faire appel dans cette entreprise interdisciplinaire qu'implique le « dispositif ». Interviennent les territoires relevant de la phase de création, de réception et de l'œuvre en tant que telle. Et ces phases ne sont pas séparées, bien au contraire, le dispositif s'entend dans un rapport d'interaction, de flux permanents, ces différents aspects « [...] ne s'additionnent pas comme les couches d'un édifice » (Cristofol 2005 : 18), ils suivent une « cartographie de la circulation du sens et du pouvoir » (Cristofol 2005 : 22).

Ainsi, le dispositif agrège les champs de la création – qui impliquent parfois, d'ailleurs, le récepteur comme co-auteur –, celui de la réception et celui de l'œuvre en tant que telle, sorte d'interface entre l'artiste et le spectateur. De fait, le « dispositif » constitue du point de vue critique une rupture radicale avec l'esthétique traditionnelle – qui, en quelque sorte, abordait l'œuvre en vase clos – et invite par conséquent à une approche critique dynamique et interdisciplinaire « en ouvrant de nouvelles modalités d'existence sociale des pratiques artistiques » (Cristofol 2005 : 20). C'est ainsi que, dans cette optique d'essai sur la création intermédiaire, il me semble essentiel d'insister sur la prise en compte de champs comme ceux de l'économie définissant les conditions de réalisation et de réception des œuvres, de la politique en tant que dimension éthique du discours esthétique, de la société en regard du discours que lui adressent les œuvres notamment en des procédés comme, – par exemple, le happening – et du récepteur envisagé comme centre d'émotions, d'idées, de sensations,

etc., en somme, le volet anthropologique. En d'autres termes, cette approche socio-anthropologique entre en interaction avec la dimension socio-politique, l'œuvre à proprement parler étant l'interface et le lieu où se déroulent et où se nouent contaminations, flux, hybridations et autres plis trans-territoriaux.

Partant de cette position, l'on ne peut que rejeter, bien que l'on doive en louer l'essai, la proposition méthodologique de Cristofol qui, après avoir rejeté l'idée d'un classement critique de la chose, propose « trois polarités – la simulation, l'autonomie, la circulation – » qu'il définit lui-même comme « non pas quelques principes essentiels et constitutifs », mais plutôt comme la volonté de « distinguer certains des foyers à partir desquels se déploient une multitude de propositions, dont toutes ne revendiquent pas nécessairement leur appartenance au champ plus ou moins défini des pratiques numériques » (Cristofol 2005 : 31). Soyons clairs : soit l'on entreprend une démarche de classification des œuvres intermédiales dans leur entier compte tenu que l'on considère le fait intermédiaire comme déterminant pour l'ensemble des créations de cette nature et, dans ce cas, l'on admet le caractère incontournable de critères et de typologies, soit l'on y renonce et l'on ne considère pas l'intermédialité numérique, isolément, comme pouvant recevoir un traitement exceptionnel de typologie, à la différence des autres créations intermédiales, tout en considérant, d'ailleurs, ces trois « polarités » annoncées comme une « volonté » de « distinguer » au-delà du numérique.

En conséquence, le point de référence, ici, ne sera pas une modalité intermédiaire parmi d'autres mais bien la question du « dispositif » comme point fédérateur du fait intermédiaire dans son entier, en ceci que quels que soit les procédés dudit dispositif, tous, sans exception, suivent une logique de flux et de trans-territorialité impliquant les champs de l'esthétique, de la socio-anthropologie et de la socio-politique. « Distinguer » c'est classer, cela s'assume comme tel, et ne peut s'entendre qu'au sein d'une entreprise globale pouvant, seule, constituer une méthode, un essai dont la finalité est l'intermédialité comme processus de création, ce qui vaut pour toute création intermédiaire, au-delà des stratégies mises en œuvres.

Pour nous en convaincre, prenons, par exemple, ce que Cristofol (2005 : 26) nomme la « polarité de simulation », qu'il définit, entre autres, comme

[...] ce qui cesse de désigner un leurre, l'imitation extérieure et trompeuse d'une réalité. C'est l'un des traits qui différencie radicalement les automates classiques et les automates logiques modernes. Les automates classiques dissimulent sous une enveloppe réaliste les mécanismes qui les meuvent. Il s'agit de reproduire l'apparence de la vie, de l'habileté, de la pensée. Il s'agit de provoquer l'émerveillement, de ruser avec la perception ou le sentiment. L'automate logique ne cherche plus à provoquer une illusion, mais à générer un comportement, à produire des effets à partir d'un modèle théorique de la réalité. Simuler la pensée, ce n'est pas imiter ce que pourrait faire un être intellectuel, c'est générer un comportement que l'on va reconnaître comme intelligent.

Cristofol choisit, comme critère de distinction entre ce qu'il nomme les « automates classiques » et les « automates logiques », le fait que les seconds, sur lesquels il fonde, précisément, son concept de « simulation », « génèrent un comportement », ils « produisent des effets à partir d'un modèle théorique de la réalité ». Ce fondement catégoriel est mis à mal, notamment, dans le *Don Quichotte de la Manche*, Livre 2, chapitres 40 et 41. En effet, il est ici question de la part des ducs de se moquer de la folie de don Quichotte, en fabriquant un automate dont le héros cervantin est convaincu qu'il existe réellement, puisque évoqué dans les romans de chevalerie qu'il prend pour la réalité ; ainsi, les ducs font construire une machine reposant, en fait, sur tout un dispositif qui produit les sensations de vol à partir d'un cheval en bois se déplaçant dans l'espace, alors qu'un soufflet envoie de l'air chaud produit par un feu situé devant le cheval et censé suggérer la chaleur du soleil au moment où le héros cervantin croit s'en approcher. Or, ce dispositif romanesque a tout de ce que Cristofol nomme « automates logiques », dans la mesure où les ducs construisent un mécanisme qui « produit des effets à partir d'un modèle théorique de la réalité », sauf qu'en l'occurrence, il s'agit de la réalité du personnage de don Quichotte qui voit en cette machine le vrai cheval Clavilègne des romans de chevalerie ; ici, et en focalisation interne, il n'y a aucun « leurre » mais le sentiment de réalité et, quant à la focalisation externe, il n'existe pas la moindre « imitation extérieure et trompeuse d'une réalité » d'autant que cette réalité en question n'existe pas, c'est un mythe de la chevalerie. En outre, s'il y a « leurre », il ne peut nullement être visuel, dans la mesure où le

personnage a les yeux bandés, de sorte à ce qu'il ne s'aperçoive pas du dispositif dans lequel il est plongé. Certes, l'on pourra remarquer que, par ailleurs, les ducs agissent dans l'intention « de provoquer l'émerveillement, de ruser avec la perception ou le sentiment » chez don Quichotte, à ceci près, cependant, qu'eux ainsi que le public ont un regard ironique sur cette scène, et donc, un rapport non mimétique avec cet « automate classique ». Nous le voyons, la différence « automates classiques » contre « automates logiques » ne permet pas d'asseoir la notion de « simulation » comme critère distinctif des dispositifs intermédiaires, du fait du caractère réversible des critères de l'une ou de l'autre de ces deux références aux automates sur lesquels Cristofol fonde sa « polarité de simulation ».

3. POUR UNE MISE EN PRATIQUE DE CETTE THÉORIE SUR LA CRÉATION INTERMÉDIALE CONTEMPORAINE

Le point névralgique, autour duquel se concentrent les différentes approches relevant des sciences humaines et des sciences sociales, et auxquels fait appel une approche critique des productions intermédiaires, c'est donc le concept de *dispositif*.

Nous l'avons vu, ce concept foucauldien, tout à fait pertinent dans le domaine artistique, est tout aussi transposable dans le domaine scientifique. Ainsi, pour Colette Tron « Hétérogénéité des langages, hybridation des formes de discours, appareillage multimédiatique, multiplicité et accumulation des médias, mixité culturelle et artistique, indétermination des dispositifs ouverts, sont envisagés comme des enjeux esthétiques et politiques dans les formes de l'art et de la culture actuelle » (Tron 2013 : 53). En conséquence, cette caractéristique majeure des créations intermédiaires, liant les arts, ainsi que l'artistique au politique, présupposent en effet une approche sous l'angle de l'intermédialité, du point de vue artistique, et de l'interdisciplinarité du point de vue scientifique.

Au cœur du dispositif artistique, comme moyen d'agrèger les différents matériaux plastique, le *dispositif* se trouve, en conséquence, également au centre du dispositif scientifique. Il prend, cependant, du fait de l'implication du volet politique dans le poétique, la déclinaison, novatrice, que lui donne, d'une certaine manière, Edouard Glissant lorsqu'il l'envisage sous la forme de l'« archipel »,

dont Colette Tron nous précise que, « Tout en étant en relation avec d'autres territoires, et créant des archipels de liens, qui peuvent alors prendre une dimension mondiale mais intercommunautaire, internationales, etc. entre différents groupes, espaces... configurant de cette façon le ou les réseaux » (Tron 2013 : 51).

Cette double stratégie en dispositif/archipel, en accord avec la dimension poétique/politique, offre ainsi à l'approche scientifique souplesse et cohérence. Souplesse, du fait du caractère adaptable, par la force des choses, de l'appareil interdisciplinaire devant s'adapter constamment à la diversité plastique de l'objet étudié ; cohérence, du fait d'une pensée en archipel, modulable, comme des « [...] îles en réseau dessinent un espace discontinu, mais qui se caractérise par sa cohésion » (Tron 2013 : 51).

En outre, l'agrégation dispositif/archipel répond à une sensibilité, a priori paradoxale mais pourtant prégnante dans les créations transmédiales contemporaines, consistant à tendre vers une forme de mondialisation, tout en revendiquant, de façon tout à fait légitime par ailleurs, la visibilité du local. Dans ce contexte, et pour en revenir à Glissant, le concept de « Tout-monde », ou, de l'autre point de vue, celui de « Ville-mondiale » (Friedman et Wolff 1982) – à distinguer de « Ville-Globale » (Sassen 1991) –, constitué dans tous les cas d'archipels, s'impose comme concept critique offrant au scientifique un outil permettant le dépassement dudit paradoxe et la réconciliation de deux pôles diamétralement opposés ; il permet, en plus de dépasser ce paradoxe spatial, de répondre au critère temporel qui, par ses fluctuations, altère, reformule, transforme car, « Les temporalités, propres à l'économie de cette production, ainsi que celles que produisent les différentes technologies utilisées, par leurs différents flux et leurs variabilités, doivent aussi créer de l'hétérogénéité, de la discontinuité, de la désynchronisation, principes propices à la constitution de cet espace-temps critique » (Tron 2013 : 55).

CONCLUSION

Nous l'avons vu, tout projet de formulation d'une théorie sur la création intermédiaire contemporaine se heurte à davantage de difficultés que de solutions, et cela, principalement du fait de la nature-même de ces créations, en perpétuel mouvement poétique et

en constantes remises en cause politiques, pour la plupart d'entre elles, tout du moins.

Ce que l'on peut retenir, néanmoins, de cette réflexion préliminaire à toute entreprise de cette nature, c'est le caractère incontournable du choix, de la définition et des modalités de mise en œuvre des concepts et des champs scientifiques.

Dans cette perspective, l'interdisciplinarité, imposée par la nature-même des objets abordés, s'avère comme étant le second acquis de cette analyse, une interdisciplinarité dont il reviendra à tout un chacun d'en définir la forme : association, réseau, dispositif, etc.

Le point qui refermera ce préambule à un essai de théorisation, sera l'incontournable référence, sous une forme ou sous une autre, à des champs tels que l'anthropologie, le comparatisme, l'esthétique, la philosophie et notamment la philosophie interculturelle, la réception et la socio-politique. En tout état de cause, une théorie de cette nature ne peut, nullement, être considérée comme un *modus operandi*, bien au contraire, elle constitue davantage une sorte de remise en cause des systèmes de pensée figés, une méthodologie de l'analyse en mouvement, en perpétuelle adaptation à des sujets d'études en flux permanent.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot et Rivages.
- ASTRUC, Rémi (2010) : *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire.* Paris : Garnier.
- BELTING, Hans ([2001] 2004) : *Pour une anthropologie des images.* Paris: Gallimard.
- BERTHELOT, Jean-Michel (1983) : « Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps) », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIV, p. 119-131.
- BOYER, Alain Michel (2001-2002) : « Littérature et ethnologie », *Revue de littérature comparée*, 298, p. 295-303.
- BROHM, Jean-Marie (1975) : *Corps et politique.* Paris : Jean-Pierre Delarge/ Editions Univer-sitaires.
- CALLON, Michel / LAW, John (1989) : « La protohistoire d'un laboratoire », in CALLON, Michel (ed.), *La Science et ses réseaux.* Paris : La Découverte, p. 66-116.
- CRISTOFOL, Jean (2005) : « Écritures, dispositifs et expériences », in CRISTOFOL, Jean et *altri* (eds.), *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures.* Lavérune : L'entretemps, p. 13-34.
- DELEUZE, Gilles (1989) : « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Foucault Michel philosophe.* Paris : Seuil, p. 185-195.
- DUBOIS, Jérôme (2007) : *La mise en scène du corps social. Contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps.* Paris : L'Harmattan.
- DURET, Pascal / ROUSSEL, Peggy (2003) : *Le corps et ses sociologies.* Paris : Nathan.
- FOUCAULT, Michel ([1954-1988] 2001) : *Dits et écrits.* Paris : Gallimard, 4 tomes.
- FOUCAULT, Michel (1966) : *Les mots et les choses.* Paris : Gallimard.
- FRIEDMANN, John / WOLFF, Goetz (1982) : « World city formation: An agenda for research and action », *International Journal of Urban and Regional Research*, 6, p. 309-344
- GLISSANT, Édouard (1997) : *Le discours antillais.* Paris : Folio.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich ([1807] 1993) : *La Phénoménologie de l'Esprit*. Paris : Gallimard.
- HEUBEL, Fabian (2014) : « Qu'est-ce que la philosophie interculturelle ? Entre comparatisme et critique transculturelle. Un dialogue avec François Jullien », *Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies*, 9. En ligne : <<https://journals.openedition.org/transtexts/554>> [Consulté le 08/10/2020]
- JULLIEN, François ([2012] 2018) : *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris : Gallimard.
- LASSAVE, Pierre (2002) : *Sciences sociales et littérature*. Paris : PUF.
- LATOURET, Bruno (2006) : *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.
- LECOQ, Jacques (1999) : *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud.
- LITTRÉ, Émile ([1873-1877] 2018) : *Le Littré (XMLittré v2). Dictionnaire de la langue française, par É. Littré*, lien électronique : <<https://www.littré.org/definition/th%C3%A9orie>>, version 2018 [Consulté le 12/09/2020].
- MÉCHOULAN, Éric (2017) : « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula. La recherche en littérature*, « Création, intermédialité, dispositif », En ligne : <<https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>> [Consulté le 08/10/2020].
- MITCHELL, William John Thomas (1984) : « What is an Image ? », *New Literary History*, 15/3, p. 503-537.
- MÜLLER, Jünger E. (2000) : « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*, 10/2-3, p. 105-134.
- REVUE *Hermès* « *Le dispositif, entre usages et concept* » (1999), 25.
- REVUE *Terrains et travaux*. « *Dispositifs* » (2006), 11.
- SASSEN, Saskia (1991) : *The global City*. New York/London/Tokyo : Princeton University Press.
- SIBONY, Daniel (2005) : *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.
- TORO, Alfonso de (2006) : « Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo – Fernández Retamar: calibán », in REGAZZONI, Susanna (ed.), *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje*.

The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur. Frankfurt: Vervuert, p. 15-36.

TRON, Colette (2013) : « Arts, dispositifs, territoires », in BUBB, Martine et al. (eds.), *Poétique(s) du numérique.* Laverune : L'Entretemps, p. 49-63.

DEUXIÈME PARTIE : À L'IMAGE...

Approches critiques

DOUBLE AUTO PORTRAIT AU FÉMININ :
FRIDA KAHLO (*LES DEUX FRIDA*, 1939) ET MARÍA
IZQUIERDO (*SONGE ET PRESSENTIMENT*, 1947)

Edgard SAMPER
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Etienne

Créer une image du corps humain, c'est d'abord le connaître, explorer ses limites, prendre une distance avec lui. À la différence du portrait, l'autoportrait est d'essence spéculaire (Birr 1986 ; Bonafoux 1984, 2004 : 38). Il réalise un paradoxe : l'abolition de la différence, la coïncidence de l'objet et du sujet, de l'extérieur et de l'intérieur. C'est, pour l'artiste, une manière de manifester l'intégration spatio-temporelle de sa propre individualité. Le grand nombre d'autoportraits dans l'œuvre peinte de Frida Kahlo (1907-1954) prouve qu'elle est un observateur assidu de sa propre personne (Samper 2006, 2007)¹. Après le tragique accident de 1925, scrutant sans répit le reflet de son corps mutilé dans le miroir qui tapissait le ciel de son baldaquin et où modèle et image se confondaient, l'autoportraitiste n'aura de cesse de peindre sa propre image, d'en-visager son corps (Monsivais 2001 : 10). Ces autoreprésentations questionnent plus qu'elles n'affirment et elles ne se réduisent pas à une hypertrophie du « moi » comme dans le mythe de Narcisse ; ce regard porté sur soi est aussi une quête douloureuse et solitaire, celle de l'identité. Dans les quelques autoportraits de María Izquierdo (1902-1955), autre artiste mexicaine de la même génération, la démarche est sensiblement la même².

Dans un espace artistique et social sous tutelle masculine, les autoportraits de femmes, même s'ils sont peu nombreux, existent depuis le XVI^e siècle (Catarina Van Hemmessen, *Autoportrait au chevalet*, 1548, tempera sur bois, 31 x 24,5 cm, Bâle, Kunstmuseum) jusqu'à Berthe Morisot (1885, huile sur toile, 61 x 50 cm, Paris, Musée Marmottan et pastel sur papier, 47,5 x 35,5 cm, Chicago, Art Institute), en passant par Elisabeth Vigée-Lebrun (1782, huile sur toile, 100 x 73 cm, Versailles, Musée du Château et 1800, huile

1. Cf. les autoportraits qui jalonnent toute sa carrière artistique : plus d'une centaine, entre 1926, l'année du premier autoportrait, et sa mort, en 1954.

2. Voir les autoportraits de 1939 (Mexico, Collection Club de Industrielles) et, surtout : 1940 (huile sur toile, 140 x 87 cm, Mexico, Collection Blaisten), 1947 (huile sur toile, 55 x 45 cm, Mexico, Collection Blaisten).

sur toile, 78,5 x 68 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) (Brahimi 2000 ; Bonnet 2004 ; Calabrese 2006 ; Jauneau 2015).

Joëlle Mounin, dans son ouvrage sur l'*Autoportrait au XX^e siècle*, distingue l'autoportrait pictural et l'autoportrait introspectif : le pictural « est celui où l'artiste se prend comme objet pictural, au même titre qu'une nature morte ou qu'un paysage [...] ; l'autoportrait introspectif est celui où l'artiste se regarde, se voyant se voir » (Mounin 1999 : 7). Les œuvres étudiées correspondent davantage à la seconde définition, mais, dans les deux cas, l'autoportrait reste un outil d'analyse de l'identité humaine et artistique des créatrices confrontées au monde qui les entoure.

Dans ces toiles, plusieurs relations inter picturales relient les deux peintres³ : *Les deux Frida* (huile sur toile, 1939, 173 x 173,5 cm, Musée d'Art moderne de Mexico) et *Songe et pressentiment* (huile sur toile, 1947, 45 x 60 cm, collection privée). Les artistes dupliquent leur propre image ; cet étrange et fantastique dédoublement déconstruit en quelque sorte leur propre corps tout en le mettant en scène. Ce dispositif révèle une conscience spéculaire et autoréflexive chez les deux femmes.

Le double autoportrait existait auparavant, mais il correspondait à ce que l'on avait coutume d'appeler, à la Renaissance, « l'autoportrait d'amitié ». Dans les toiles les plus célèbres, l'*Autoportrait avec un ami* de Raphaël (huile sur toile, 1518-1520, 99 x 83 cm, Musée du Louvre) et *Le double portrait* de Jacopo Pontormo (huile sur bois, 1522-1523, 88 x 68 cm, Venise, Collection Vittorio Cini), l'ami est comme un double de soi et le sens des œuvres se construit sur l'idée d'interchangeabilité des deux personnages portraiturés (Beuzelin 2009 ; Alonso Rey 2013).

Les toiles de Frida Kahlo et de María Izquierdo ont ceci de différent et de très rare qu'elles associent autoportrait et redoublement spéculaire du personnage dans un même tableau. On serait donc

3. Nous utilisons le terme d'« inter picturalité » aussi bien pour les liens qui existent entre les toiles d'une même artiste que pour ceux qui les rapprochent l'une de l'autre. Nous emploierons plus loin le terme de « transculturalité » pour les deux toiles analysées dans leur rapport hybride avec d'autres œuvres ou mythes européens et mésoaméricains. Il s'agit, selon Alfonso de Toro, d'une « stratégie qui re-codifie, refunctionalise et réinvente des structures provenant d'autres cultures » (Toro 2016 : 179).

tenté de parler dans ce cas d'une forme de gémellité ou d'une relation sororale. Reste à savoir si cette gémellité est la métaphore des fractures d'une identité ou si, au contraire, il s'agit d'une volonté de réunification.

Ce qui apparaît aussi, en premier lieu, ce sont les différences évidentes entre les deux toiles, et d'abord leur dimension. Alors que Frida Kahlo peint en général sur de très petits formats, le spectateur la voit ici représentée doublement en pied, ce qui explique en partie la grande taille du tableau. María Izquierdo, elle, peint un autoportrait en buste et un visage détaché du corps sur une toile aux dimensions réduites. Par conséquent, présence corporelle, d'une part totale et, d'autre part, partielle.

Commençons par une description pré-iconographique dans le sens où l'entend Erwin Panofsky. La composition de l'œuvre kahlienne est relativement simple. Sous un ciel orageux qui rappelle les cieux de Tolède du Greco et qui est présent dans plusieurs des toiles de l'artiste mexicaine, les deux Frida se présentent, le visage légèrement de trois quarts, le buste droit, assises de façon légèrement asymétrique sur un banc en bois et paille tressée, face au spectateur qu'elles regardent fixement. La scène se situe à l'extérieur ; le ciel occupe les deux-tiers de l'espace. La perspective linéaire est presque absente, la ligne d'horizon très basse et notre regard se concentre sur les deux personnages du premier plan. Le point de fuite se place à l'endroit où les deux mains se rejoignent. Nous retrouvons une palette de couleurs assez large, habituelle dans les peintures de Frida, mais ici les couleurs froides dominent. Dans ce double autoportrait, le visage et la coiffure sont quasiment identiques (le visage de droite est plus coloré) ; seuls les vêtements permettent au spectateur de distinguer l'altérité et l'origine métisse de l'artiste. La Frida de gauche est parée d'une robe blanche en dentelle, de type européen dont la partie basse est brodée de roses rouges et qui rappelle la robe de mariée de sa mère, représentée dans une toile généalogique : *Mes grands-parents, mes parents et moi* (huile et tempera sur zinc, 1936, 30,7 x 34,5 cm, MoMa, New-York). L'autre Frida, la Mexicaine, porte le vêtement traditionnel des femmes de l'État de Oaxaca : une tunique sans manches (*huipil*) bleue et jaune et une longue jupe de mousseline verte à volants blancs. L'artiste recourt à la métaphore médicale de la transplantation : sous le corsage blanc déchiré de la Frida européenne

apparaît son cœur écorché, représenté en coupe. Unies par un même système vasculaire, les deux femmes s'autoalimentent d'un même sang. La Frida de gauche tente, à l'aide d'une pince hémostatique, de clamber une artère et de contenir l'hémorragie. En vain, puisque des taches de sang viennent souiller sa robe immaculée. La Frida de droite dont le cœur est intact, simplement posé sur sa blouse, tient dans sa main gauche, en guise d'amulette, le portrait miniature de son mari enfant, relié par une veine, à son propre cœur. Frida réalisa ce tableau dans l'atelier de sa maison de Coyoacán. Il date de la période de rupture avec Diego et la grande majorité des critiques donnent d'ailleurs de cette autopsie picturale une interprétation d'ordre purement biographique.

Le titre de la toile de María Izquierdo laisserait penser que l'œuvre est le fruit d'un rêve inquiétant. Sous un ciel nocturne et dense, d'un bleu sombre, la composition de l'ensemble présente une division arbitraire de l'espace : un espace intérieur domestique en partie visible et un espace extérieur très marqué par une perspective fuyante à partir de l'arête que forme l'angle de l'édifice. Cette apparente échappée, cette force aspirante vers la gauche verrouillent en réalité la toile. Le brouillage des effets perspectifs contribue à provoquer l'étrange atmosphère onirique et donne à l'espace une dimension chircienne. Les lignes verticales et les diagonales des premiers plans (notamment celles de l'encadrement de la fenêtre, à droite) servent de contrepoids à cette plongée infinie qui conduit le regard du spectateur vers un espace inconnu. L'autoportrait de María apparaît sur le rebord d'une fenêtre et sa main droite soutient, par les cheveux, sa propre tête décapitée, comme s'il s'agissait d'un rite sacrificiel. Le sang ne jaillit pas de cette gorge tranchée, mais des larmes coulent qui se transforment en feuilles et en fleurs avant de tomber dans une sorte de barque qui a pour mât une croix bleue. Dans la partie la plus à droite, un arbre semble reverdir et une unique fleur rouge éclot et se fane à l'instant.

La longue chevelure noire de la María décapitée s'enroule comme un serpent autour des branches d'arbres dénudés dont les racines jaillissent d'une autre fenêtre et flottent dans l'air. Ces racines ne fouillent plus les profondeurs de la terre et les troncs et les branches fendent l'espace aérien. D'une branche pendent deux têtes sous la forme de petits masques ; plusieurs corps acéphales, dont le plus proche de nous est rouge sang, annoncent une fuite le long de l'édifice, dans

une perspective exagérée jusqu'à la dernière figure somnambulique qui disparaît dans le lointain. Le paysage se compose de souches irrégulières et de petits monticules de terre surmontés de croix, exécutés dans une gamme chromatique terreuse qui s'oppose aux couleurs vives de la partie de droite.

On comprend, à la vue de ces deux autoportraits, ce qui a séduit les surréalistes à la fin des années 1930, même si, aussi bien Frida que María ont toujours refusé de se laisser enfermer dans leur mouvement. Entre le premier contact d'Antonin Artaud avec la terre mexicaine en 1936, suivi d'un séjour d'André Breton en 1938 et le retour à Paris de Benjamin Péret en 1948, les surréalistes européens ont souvent trouvé dans ce pays d'Amérique latine une terre d'exil, de rencontres, de mythes et de révolutions. La place du Mexique dans l'imaginaire surréaliste est si importante que, en mars 1939, s'ouvre à Paris, à la galerie Pierre Colle, une exposition intitulée « Mexique » dont Breton est l'organisateur. L'exposition internationale du surréalisme en 1940 à Mexico est le point culminant de la fusion de la mexicanité et du surréalisme⁴. La rencontre des surréalistes avec les artistes mexicaines eut une influence non négligeable dans la démarche créative de ces dernières : elle les encouragea à libérer les images psychiques (mémoire, rêve, imagination, inconscient, mythologie personnelle) et à faire prévaloir le « modèle intérieur » (notion de Breton) sur une conception purement mimétique de l'art.

Peu nous importe, en définitive, de trancher la question de l'appartenance des productions mexicaines au surréalisme ; les œuvres de nos deux artistes se sont nourries de ces théories et de ces expérimentations, face auxquelles elles ont su adopter une position critique. Disons qu'elles se sont servies des avant-gardes comme de points de départ pour créer leur propre monde. Ce qui est certain, précisément dans les deux toiles étudiées, c'est l'existence d'un choc visuel produit par l'aspect onirique rendu grâce à la juxtaposition d'images incongrues, agencées dans une production signifiante : c'est là l'un des fondements de la poétique surréaliste.

On peut rappeler au passage que le voyage d'Artaud au Mexique lui a permis de découvrir la personnalité artistique de María Izquierdo

4. La bibliographie sur le sujet est très abondante (Roman-Delgado 1984 ; Laroche-Sanchez 1987 ; Vergnolle Delalle 1999 ; Fauchereau 1985, 2013).

pour qui il organisa une exposition à Paris en 1937, à la galerie van der Berg⁵. Artaud était fasciné par la peinture visionnaire de cette femme. Il dit, à propos de *Songe et pressentiment* :

Toute la peinture de Maria Izquierdo se développe dans cette couleur de lave froide, dans cette pénombre de volcan. C'est cela qui lui donne son caractère inquiétant, unique dans la peinture mexicaine tout entière ; elle porte le reflet d'un monde en formation, d'un monde encore en fusion. Ses ruines n'évoquent pas un monde en ruine, elles évoquent un monde en train de se refaire (Artaud 1973).

Essayons à présent de comprendre ces deux œuvres. Elles ont immédiatement conduit certains auteurs vers une interprétation strictement biographique ou psychobiographique, en reliant la première à la rupture entre Frida Kahlo et Diego Rivera (Tibol 1983 ; Herrera 1998 ; Rico 2000 ; Bartra 2003) et, pour la seconde, en associant le titre de la toile à l'hémiplégie de María Izquierdo, survenue en février 1948 et qui la laissa aphasique et paralysée de tout le côté droit (Deffebach 2018 : 33). Nous ne retiendrons évidemment pas cette dernière interprétation qui ne fournit pas une base solide d'analyse, mais il serait tout aussi déraisonnable de ne pas tenir compte des éléments biographiques des deux artistes tant nous savons combien sont poreuses les limites entre la vie et l'art. Nous recherchons simplement une hybridation de références car chacun des deux autoportraits comporte une part de narration, une intériorité, un dévoilement ou une mise à nu et une ouverture sur le monde (culturelle, sociale, voire politique) (Guyot 1998 : 81-99).

Frida et María, ici et dans nombre de leurs tableaux, affirment leur identité mexicaine dont elles sont extrêmement fières ; identité culturelle et indépendance en tant que femme et artiste. En même temps, elles construisent avec une grande liberté leur mythe personnel tout en s'emprisonnant dans l'image même qu'elles créent. María (par sa coiffure et son corsage) et la Frida mexicaine (par son *huipil*

5. Pour donner plus de chance à ce projet, Artaud écrivit un article « Le Mexique et l'esprit primitif : Maria Izquierdo », *l'Amour de l'Art*, octobre 1937, n° 8, revue alors dirigée par René Huyghe. Ce texte, paru dans la rubrique « Peintres contemporains étrangers », était illustré de quatre reproductions des gouaches de María Izquierdo : *Cimetière* (1936), *Danse magique* (1936), *Prostration* (1936), *Architecture* (1937). On trouvera ce texte dans (Artaud 1979).

et sa robe) adoptent le costume traditionnel des femmes indigènes de l'isthme de Tehuantepec. Cette apparence n'a rien de folklorique. Il s'agit bien là, symboliquement, d'une marque identitaire fortement signifiante, à la fois individuelle et collective, d'une revendication d'ampleur nationale (Barthes 1957 ; Ghély, Viné-Krupa 2018). Le costume, comme seconde peau, marque, en effet, l'appartenance à un groupe, l'adhésion aux valeurs de ces femmes de Tehuantepec qui vivaient au sein d'une microsociété matriarcale et qui étaient devenues des icônes de la *mexicanidad*. Malgré le modèle patriarcal diffusé par l'Église catholique, ces indiennes zapotèques perpétuaient une tradition tout en jouissant d'un pouvoir et d'une indépendance rares au Mexique. Pour Frida Kahlo, ce costume apparaît pour la première fois dans une toile réalisée à New York en 1933 (*Ma robe est suspendue là-bas*, huile sur toile, 46 x 55 cm, Hoover Gallery, San Francisco) (Samper 2007) et correspond à l'image de la femme mexicaine souhaitée par Diego Rivera ; en même temps, porté au beau milieu des gratte-ciels de Manhattan ou, ici, face à la robe blanche victorienne et archaïque, voire coloniale, de l'autre Frida (Herrera 1998 : 132), il reste une forme exogène des racines culturelles de l'artiste⁶.

On connaît aussi la passion de Frida et de María pour les images pieuses des retables et ex-voto et leur intérêt pour les cultures préhispaniques. Dans les deux toiles, nous retrouvons l'expression hybride d'influences contradictoires en apparence : la religion catholique dans son aspect le plus populaire et naïf et le dualisme cosmogonique des anciens mexicains (vie/mort, masculin/féminin...), le modèle iconographique européen (Bible et mythologie) et l'enracinement dans les traditions mexicaines, le langage anatomique assez cru et une forme de mystère poétique. María Izquierdo, dans la toile étudiée ainsi que dans plusieurs autres autoportraits (1940, 1946, 1947) où elle s'identifie parfois à la Vierge du vendredi des Douleurs (1943, 1944), se plaît à représenter son visage aux traits métis (Deffebach 1989). Cette double appartenance culturelle (christianisme et mythes aztèques) apparaît, dans la toile de 1947, à travers le thème de la décollation (Kristeva 2013). Dans une autre œuvre énigmatique, l'*Allégorie de la*

6. José Vasconcelos fut le premier, dans les années 30, à défendre l'idée d'un matriarcat à Juchitán. Le philosophe mexicain, dans *Raza cósmica* (1925) aborde le problème du métissage culturel. Cf. la thèse de Claude Fell (1978). La notion de matriarcat a été revue et nuancée depuis : voir Mathieu 2004 : 451-452.

Liberté (1937, aquarelle sur papier, 21 x 26,5 cm, Mexico, collection privée), l'étrange et fantastique Liberté tient dans sa main, comme des trophées, la longue chevelure noire de cinq femmes décapitées : allusion presque ironique à un sacrifice rituel obligatoire pour atteindre la Liberté ? Référence, comme dans *Songe et pressentiment*, aux guerriers aztèques qui agrippaient les têtes coupées de leurs victimes par les cheveux ? Souvenir des statues décapitées de De Chirico ou de toutes les réalisations artistiques européennes reprenant les récits les plus sanglants : Judith et Holopherne, Salomé et Saint Jean-le-Baptiste, David et Goliath, Persée et l'effroyable Gorgone Méduse ou la créature surréaliste d'André Masson sur la couverture de la revue *Acéphale*, créée par Georges Bataille, entre 1936 et 1939 ? Dans la toile de María Izquierdo, l'idée du sacrifice mythique s'associe aux quatre croix distribuées dans le paysage et qui rappellent le nécessaire supplice de Jésus pour le salut des hommes. Les corps sans tête et sans pensée, purement matériels, s'enfuient au loin.

Frida, qui avait commencé des études de médecine avant son accident, reproduit avec une grande minutie, comme sur des planches anatomiques, veines et artères, aorte, ventricules et valvules. Elle ira même, dans un autre tableau jusqu'à déposer son cœur saignant sur le sable, hors de son propre corps, comme arraché de sa poitrine par un prêtre aztèque (*Souvenir* ou *Le Cœur*, huile sur métal, 1937, 30,5 x 49,9 cm, collection privée, Houston) (Rimberg 1991 : 3-7 ; Crenn 2008). À la fidélité anatomique de la représentation s'ajoute évidemment un sens métaphorique. En premier lieu, on sait que l'artiste s'est amplement inspirée de l'iconographie votive. Au Mexique, la religiosité populaire s'exprime souvent, dans les ex-voto, à travers la forte tradition des cœurs sacrés à forme anatomique, peints sur le métal et que l'on retrouve dans les églises ou chez les collectionneurs comme l'étaient Diego et Frida. Par ailleurs, dans l'imagerie chrétienne traditionnelle, le Sacré-Cœur du Christ, associé à sa mort mais aussi à une nouvelle vie, est une représentation privilégiée pour exprimer la communion avec le divin, l'amour par lequel Dieu a pris la nature humaine et a donné sa vie pour les hommes. Le cœur est depuis ce temps le lieu de l'amour et des émotions. Nous retrouvons, par conséquent, toujours la même idée de sacrifice. Le spectateur ne s'étonnera pas de rencontrer, dans l'œuvre de Frida Kahlo, un symbole iconographique religieux, comme l'est aussi la couronne

d'épines qui lui blesse le cou dans *l'Autoportrait au collier d'épines et colibri* (huile sur toile, 1940, 61,25 x 47,63 cm, Musée des Beaux-Arts de Boston). En effet, l'artiste, athée et ralliée au communisme, récupère ces symboles en les détournant et les emploie en vue d'une construction identitaire.

Enfin, n'oublions pas les liens culturels qui unissent les deux artistes aux archétypes précolombiens présents dans l'inconscient des Mexicains. Le corps humain occupait une place importante dans la pensée mésoaméricaine et la civilisation aztèque poussa le symbolisme du cœur, centre vital par excellence, à un paroxysme inégalé dans l'histoire de l'humanité. Le mouvement perpétuel de la circulation sanguine était semblable à celui des astres, aux révolutions lunaires et solaires, donc directement rattaché au temps. Les principaux sacrifices humains, actes sacrés, consistaient en une éviscération cardiaque et se trouvent décrits dans les documents de l'époque (documents indigènes ou chroniques espagnoles). La décapitation était le deuxième type de mise à mort le plus utilisé par les Aztèques : le flot de sang qui jaillissait du cou de la victime arrosait la terre abreuvée qui pouvait alors donner ses fruits. Ce sang (*chalchiuatl* = eau précieuse) était souvent figuré par des serpents, symboles de fertilité⁷. Michel Graulich parle de « sacrifice par arrachement du cœur pour le soleil, décapitation pour la terre » (Graulich 2005 : 53 ; Duverger 1979).

Nous percevons mieux alors, dans la toile de María Izquierdo, comment la longue, ondulante et luxuriante chevelure s'enroule autour des branches, comme des racines ou des serpents qui entourent le tronc des arbres. Cette chevelure serpentine fait, bien sûr, penser à Méduse, mais davantage encore à la Cihuacoatl aztèque (femme serpent en nahuatl), déesse de la terre⁸. Les larmes se transforment en feuilles vertes destinées à nourrir la terre. Les liens étroits entre la vie humaine, le règne végétal et la nature en général, dans un cycle perpétuel, sous-tend nombre des œuvres de l'artiste. La chevelure d'une longueur infinie a, comme tout symbole, un caractère profondément polysémique. S'il existe des liens étroits entre chevelure

7. C'est le cas pour les statues colossales de Coatlicue (la déesse décapitée) et Yollotlicue, conservées au Musée d'Anthropologie de Mexico.

8. D'après une légende mexicaine, Cihuacoatl déambulerait dans les rues de Tenochtitlan les nuits de pleine lune et La Llorona « la pleureuse » serait une résurgence de la figure mythique de la déesse.

et sexualité (psychanalyse et anthropologie), elle s'inscrit ici dans une féminité revendiquée. Le dédoublement permet dès lors d'exprimer différents aspects : une María au corps intact à l'intérieur de la structure que représentent les murs de la maison et le pays tout entier et une autre, empêtrée dans les branches masculines de l'arbre, et qui tente de redonner la vie par ce sacrifice dans une culture où les femmes sont essentiellement valorisées pour leur sens de l'abnégation (décapitation et croix). María Izquierdo lutte pour se libérer d'un moi imposé, asservi, modelé par des schémas historiques et socioculturels prédéfinis. Bien qu'au moment où María peint sa toile (1947) le président Miguel Alemán vienne d'accorder le droit de vote aux femmes, la peintre a cependant cette prémonition : les femmes artistes vivront encore ce conflit interne, celui des êtres subordonnés dans une société oppressive. Cependant, à la recherche d'une identité en constante transformation (multiplication jusqu'à l'infini des têtes et des corps dans la toile), elle refuse une conception figée et réductrice de la femme (Greeley 2000 : 51-71). Grâce à sa résistance culturelle, elle finira par être admise au sein des artistes mexicains (Pierre 1989 : 109-116). Il faut dire que, deux ans auparavant, María avait signé un contrat pour réaliser des fresques au Palais du Gouvernement. C'était la première fois que l'on confiait à une femme ce genre de tâche qui signifiait pour elle une reconnaissance nationale et internationale. L'échafaudage fut installé et les premières ébauches exécutées. À la dernière minute, on lui signifia l'annulation du projet : la commission composée des trois muralistes mexicains (Rivera, Siqueiros et Orozco) s'était opposée, prétextant qu'elle n'avait ni l'expérience ni la technique pour effectuer ce travail d'homme. L'artiste protesta en vain sans obtenir la moindre compensation, jusqu'en 1947, date à laquelle les « trois grands » créèrent la Commission de la Peinture Murale, dont ils étaient définitivement les seuls juges (Izquierdo 1947).

Dans la double projection de Frida et cet effeuillage anatomique qu'elle met en scène, nous assistons à une mise à jour d'un organe interne inaccessible aux regards. Est-ce une sorte d'auto-violation du corps, une façon de désacraliser l'image corporelle ou bien le sentiment prégnant d'une construction de sa propre identité ? L'artiste se sent de toute évidence divisée, comme si elle existait en deux exemplaires : à gauche une Frida qui souffre, à droite une Frida au

cœur intact, comme le commente la plupart des critiques. Les choses ne nous paraissent pas aussi simples.

La toile résume, d'une part, l'aliénation qui la lie à Diego Rivera et sa souffrance physique et morale, sa solitude au moment où le couple se désintègre. De nombreux autres autoportraits ainsi que le *Journal* (1944-1954) de Frida le prouvent (Kahlo 1995, 2005 ; Colville 1998 : 348-350 ; Toro 2007 : 23-65 ; Reis 2012 : 99-111 ; Hourdin 2013 : 172-182 ; Viné-Krupa 2013). La photo de Diego jeune continue de faire battre son cœur envers et contre tout : elle est d'ailleurs enchâssée dans un réseau de veines qui exprime la nécessité vitale de ce lien. De toute évidence, elle reste la seule compagne d'elle-même et le redoublement de son image est à la fois réconfortant et consolateur ; il apaise l'isolement et la rupture. D'autre part, il demeure certain que, pour Frida, la peinture devient une stratégie de survie, un exutoire qui lui permet d'échapper à l'emprisonnement de son corps, de transcender la douleur, le handicap et tous les traumatismes (Hagué 2009 : 35-44 ; Mazoyer 2014 : 165-166). Sa vulnérabilité devient alors une force inébranlable.

La figure du double est davantage que le reflet dans un miroir et elle peut correspondre, aussi bien pour Frida que pour María, à un refus d'accepter l'inacceptable, la vie éphémère, voire inutile, l'angoisse de la mort inévitable et prochaine, comme l'a si bien définie Otto Rank (2001)⁹. Dans ce dédoublement, les deux artistes sont sujet et objet de leur propre observation et leur moi est à la fois ressenti de l'intérieur et perçu de l'extérieur (Lhomelet-Chapellière 2010 : 12). Comme le signale Jean-Yves Heurtebise : « Dans le dédoublement, la doublure n'est jamais la réplique (le Double), c'est au contraire ce qui exprime la différence » (2015 : 6). Nous croyons que les deux femmes considèrent la pure spécularité (duplication de soi à l'identique, échange solitaire avec soi) comme une réduction de l'identité, un appauvrissement, un véritable enfermement. C'est la raison pour laquelle, elles revendiquent, dans les deux toiles, une différence entre les deux Frida, entre les deux María et qu'elles ne désirent pas une identité stable et définie une fois pour toutes mais, au contraire,

9. Dans son étude la plus connue, et qui, même si elle est datée, fait toujours figure de point de repère, Otto Rank fait la liste des manifestations possibles du double, sous forme d'ombre, de reflet, de jumeau, qu'il interprète toutes comme une réponse à l'angoisse de la mort.

une identité plurielle, un continu devenir. Il existe cependant un lien entre ces identités et il ne faudrait pas les opposer comme une grande partie de la critique l'a fait. En réalité, en reconsidérant les toiles, le spectateur se rend bien compte que les veines relient les deux Frida comme les câbles connectés aux racines végétales relient les deux cultures dans *Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis* (huile sur métal, 1932, 31 x 35 cm, collection privée New-York). Il n'y a pas vraiment de lutte irréconciliable ni d'opposition entre la culture européenne et la mexicaine. Frida, en donnant ce titre au tableau nous montre bien un territoire au sens géographique mais aussi un territoire idéologique, davantage qu'une frontière, un entre-deux. Les têtes de María, primitives et inquiétantes, ne peuvent pas non plus être séparées. L'une tient l'autre par les cheveux ; l'une est opprimée, sacrifiée et l'autre émancipée, libérée de la domination masculine.

Nous pouvons user, pour les deux artistes, de la notion de « double conscience », concept fondamental de l'œuvre de 1903, *Les Âmes du peuple noir*, écrite par W. E. B. Du Bois, peu connu en France (2004). Certes, le sociologue américain forge cette notion dans un environnement racial tout à fait spécifique : le contexte social et politique des Noirs américains mais, au-delà cependant, cette « double conscience » existe bien aussi dans les œuvres analysées. D'une conscience aliénée ou malheureuse naissent une « double vue », une identité plurielle, une étrange sensation de se regarder soi-même avec les yeux d'un autre qui fait partie de soi. Chacune des deux artistes sent cette nature double qui peut prévenir de la déchirure. La réconciliation des deux instances ne peut venir que si Frida Kahlo et María Izquierdo assument leur double héritage.

María sait, depuis son premier mariage à quatorze ans, contre sa volonté, qu'elle devra lutter toute sa vie, comme femme et comme artiste, contre le rôle traditionnel assigné à la femme dans un Mexique catholique et conservateur. Face aux figures majeures du muralisme mexicain qui voulaient imposer, dans le contexte postrévolutionnaire, leur propre conception : un art national, idéologique et politique, elle refusera toujours la soumission et le silence. Son double autoportrait nous la montre déesse de la fertilité et victime propitiatoire, partagée entre le rêve et la réalité, provocatrice, puissante et vulnérable, dans

un monde énigmatique à la fois domestique et cosmique, entre un passé mythologique et un décor avant-gardiste anti-mimétique.

C'est bien ce mouvement vers un au-delà du monde réel qui rapproche les deux peintres. Elles se situent entre plusieurs cultures, plusieurs identités, dans une esthétique de l'hybridité. Toutes deux ont contribué à dénoncer les inégalités dans le monde de l'art.

Dans *Les Deux Frida*, l'artiste revendique ses propres origines et, selon Patricia Mayayo, la toile, davantage qu'un double autoportrait, serait une représentation symbolique et historique de deux époques – le passé colonial et le présent (2008) – et de deux classes sociales – une Frida *criolla* et une métisse –. En se dédoublant, elle cherche à se réunifier, à relier son passé et son présent dans une sorte d'ubiquité temporelle. L'œuvre fait aussi allusion à son existence de femme, tantôt dévouée à Diego, tantôt libérée des rouages machistes. L'aspect purement anatomique participe également d'une réflexion sur le corps métaphorisé de la femme qu'elle sera la première à représenter avec autant de crudité dans son œuvre (sang menstruel, vagin, fausse-couche, colonne vertébrale, utérus, fœtus...). D'autres tableaux montrent aussi une identité sexuelle ambiguë ; si, dans la toile étudiée, c'est la féminité qui l'emporte dans la construction de la mexicanité, dans plusieurs autres et particulièrement dans *Autoportrait aux cheveux coupés* (1940, huile sur toile, 40 x 28 cm, Moma, New York) c'est une identité androgyne que l'on peut appréhender comme une allusion à la bisexualité de Frida (Creen 2012 : 191-201). Selon elle, la limitation des genres est oppressante et restrictive pour la recherche du Soi. Si Frida Kahlo choisit d'accentuer sa part masculine, c'est qu'elle pressent aussi une possibilité de libération des femmes de la tyrannie du genre et du joug du phallogentrisme.

Peut-on parler, pour nos deux artistes, de féminisme ? Elles refusaient d'être associées, de façon réductrice, à de simples victimes du pouvoir patriarcal oppressant. Il est difficile de parler de « féminisme » dans son acception politique ou militante, lorsque l'on fait référence aux œuvres ; il s'agit plutôt d'une conscience précoce de la situation des femmes dans une société archaïque et c'est aussi pour cela qu'elles ont symbolisé le combat féministe dans les années 1970-80.

Frida Kahlo et María Izquierdo ont ceci de commun qu'elles imposent, à travers leur expression artistique, une force de caractère hors de l'ordinaire, un non-conformisme affirmé et une rupture

radicale de l'esthétique classique de la séduction féminine. Cette extraordinaire liberté d'expression et d'existence donne naissance à un art hybride et à un univers pictural dans lequel elles expriment toutes les deux, à leur façon, une quête complexe d'identité qui va bien au-delà du métissage biologique.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin (1979) : « Le Mexique et l'esprit primitif: Maria Izquierdo », in *Messages révolutionnaires*. Paris : Gallimard, p. 156-163.
- ([1936] 1989) « Maria Izquierdo », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n°9, p. 103-108.
- BARTHES, Roland (1957) : « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », in *Annales*. Paris : Armand Colin, année 12, n°3, p. 430-441.
- BARTRA, Eli (2003) : *Frida Kahlo mujer, ideología y arte*. Barcelona : Icaria.
- BEUZELIN, Cécile (2009) : *Le double portrait de Jacopo Pontormo : vers une histoire du double portrait d'amitié à la Renaissance*. Paris : Somogy.
- BIRR, Frédéric et DIEZ, Jean (1986) : *Les peintres par eux-mêmes, de Giotto à Miró*. Paris : Librairie de France.
- BONNAFOUX, Pascal (1984) : *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève : Skira.
- (2004) : *Autoportraits du XX^e siècle, Look at me*. Paris : Gallimard.
- BONNET, Marie-Jo (2004) : *Les Femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* Paris : La Martinière.
- BRAHIMI, Denise (2000) : *La peinture au féminin : Berthe Morisot et Mary Cassatt*. Paris : Jean-Paul Rocher.
- CALABRESE, Omar (2006) : *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris : Citadelles & Mazenod.
- COLVILE, Georgiana M.M. (1998) : « Féminité, hybridité, monstrosité – Le journal de Frida Kahlo », in COLVILE, G. M.M. et CONLEY, K. (ed.), *La femme s'entête*. Paris : Lachenal & Ritter, p. 348-350.

- GREEN, Julie (2008) : « Frida Kahlo, La chair ouverte », *Genre & Histoire*, 2 | Printemps 2008, URL : <<http://journals.openedition.org/genre-histoire/237>> [consulté le 15.07.2020].
- (2012) : « Ahora que estás pelona. Frida Kahlo : l'ambigüité du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36, p. 191-201.
- DEFEBACH, Nancy (1989) : *Grain of Memory: María Izquierdo's images of altars for Viernes de Dolores*. México : UNAM.
- (2018) : « María Izquierdo: arte puro y mexicanidad » *Co-herencia*, 15, n° 29, p. 13-36.
- DU BOIS, William, BURGHARDT Edward, ([1903] 2004), *Les Âmes du peuple noir*, in BESSONE Magali (intr. et trad.). Paris : Éditions Rue d'Ulm.
- DUVERGER, Christian, (1979) : *La fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*. Paris : Seuil.
- FAUCHEREAU, Serge (1985) : *Les Peintres révolutionnaires mexicains*. Paris : Messidor.
- (2013) : *Les Peintres mexicains 1910-1960*. Paris : Flammarion.
- FELL, Claude (1978) : *José Vasconcelos : les années de l'aigle (1920-1925). Education, culture ibéro-américaniste dans le Mexique post-révolutionnaire*, Doctorat d'État Paris, Sorbonne Nouvelle.
- GRAULICH, Michel (1982) : « Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains », *Journal de la Société des Américanistes*, 68, p. 49-58.
- (2005) : *Le sacrifice humain chez les Aztèques*. Paris : Fayard.
- GREELEY, Robin Adèle (2000) : « Painting Mexican Identities: Nationalism and Gender in the work of María Izquierdo », *Oxford Art Journal*, vol. 23, 1, p. 51-71.
- GUYOT, Joelle (1998) : « Mythes identitaires et histoire dans l'œuvre de Frida Kahlo », *Les mythes identitaires en Amérique Latine, Cahiers du CRICCAL, America* n°3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 81-99.
- HAGUÉ, Chantal (2009) : « À propos de Frida Kahlo : peinture et réel du corps », *Analyse freudienne presse*, n°16, p. 35-44.
- HERRERA, Hayden (1998) : *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México : Editorial Diana.
- HEURTEBISE, Jean-Yves (2015) : « Je e(s)t un Autre – Philosophie et Esthétiques du dédoublement », *Philosophie et Esthétiques du*

- dédoublément, Sens public*, <<http://sens-public.org/dossiers/941/>> [consulté le 25.07.2020].
- HOURLIN, Gaëlle, SUAREZ, Modesta (2013) : « Le Journal de Frida Kahlo : des pleins et des liés », in *Mélusine*, XXXIII. Paris : Éditions L'Âge d'homme, p. 172-182.
- IZQUIERDO, María (1947) : « María Izquierdo vs. Los Tres grandes », *El Nacional: Órgano oficial del gobierno de México*, XXIV, p. 1-4.
- JAUNEAU, Cécile (2014) : « L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France », in GISPERT, Marie, MÉNEUX, Catherine, PÉRONOUD, Emmanuel et WAT, Pierre (éd.), *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche au XIX^e siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014. Paris : site de l'HiCSA.
- JOSÉ, Pierre (1989) : « Situation de Maria Izquierdo dans la peinture mexicaine », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, juin, n° 9, p. 109-116.
- KAHLO, Frida, (2005) : *Le Journal de Frida Kahlo*, in : JAMIS Rauda, LAROCHE Martine et MEYER Olivier (trad.). Paris : Éditions du Chêne.
- KRISTEVA, Julia (2013), *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*. Paris : Fayard/La Martinière.
- LAROCHE-SANCHEZ, Evelyne (1987) : *L'aventure mexicaine du surréalisme, 1936-1948*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, thèse en littérature comparée du XX^e siècle, sous la direction de D. H. Pageaux, Paris.
- LHOMELET-CHAPELLIERE, Sophie (2010) : « Les doubles, le miroir et la création. Frida Kahlo peintre : de l'enfance de l'art au passé recomposé », *Dialogues n°189, Doubles*, p. 9-26.
- MATHIEU, Nicole-Claude (2004) : « Anthropologie et sociologie des sexes », *Annuaire de l'EHESS*, p. 451-452.
- MAYAYO, Patricia (2008) : *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid : Cátedra.
- MAZOYER, Anne-Valérie (2014) : « Enjeux du narcissisme et du double dans la clinique traumatique chez Frida Kahlo », *Psychothérapies*, vol. 34, p. 165-172.
- MONSIVAIS, Carlos (2001) : « Frida en el país de los autorretratos », *Frida Kahlo*, in : MARTIN LOZANO, Luis. Mexico : Landucci, p. 10-18.
- MOUNIN, Joëlle (1999) : *L'Autoportrait au XX^e siècle dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*. Paris : Société Nouvelle Adam Biro.

- RANK, Otto ([1932] 2001) : *Don Juan et Le Double*. Paris : Payot.
- REIS, Levilson C. (2012) : « Paratexts to Frida Kahlo's œuvre: the relationship between the visual and the textual, the self and the other, from the self-portraits to the diary entries », *Forum for Modern Languages Studies*, 48, 1, p. 99-111.
- REY, Maria Dolores (2013) : « Le portrait double et le double dans le portrait », *Le Portrait Champ d'expérimentation*, in COPELLO, Fernando, DELGADO-RICHET, Aurora (ed.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 47-56.
- RICO, Araceli (2000) : *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*. México : Plaza y Valdés.
- ROMAN-DELGADO, Samuel (1984) : *Le surréalisme et les arts plastiques au Mexique*. Paris : Université Paris III Sorbonne Nouvelle.
- SAMPER, Edgard (2006) : « L'autoportrait, miroir de soi et miroir de l'autre : le troisième œil de Frida Kahlo », in *L'œil, la vue, le regard*, Lyon : GRIMH, p. 123-132.
- (2007) : « Frida Kahlo : Corps présent et corps absent », in *Image et corps*. Lyon : GRIMH, p. 361-370.
- TIBOL, Raquel (1983) : *Frida, una vida abierta*. México : Osis.
- TORO, Alfonso de (2007) : « Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo : transpictorialidad-transmedialidad », *Comunicación*, n° 5, p. 23-65.
- (2016) : « Stratégies transmédiales et transculturelles : quelques exemples : Flaubert – Borges – Kahlo », p. 137-184 <<https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2016/01/Strat%C3%A9gies-transmediales-et-transculturelles.pdf>> [consulté le 10.07.2020].
- VERGNIOLE DELALLE, Michelle (1999) : « Surréalisme et Mexicanité », *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, MÉLUSINE, n° XIX, *Mexique, miroir magnétique*, études réunies par Henri Béhar. Paris : éditions L'Âge d'Homme, p. 106-152.
- VINÉ-KRUPA, Rachel et GHÉLY, Maud (2018) : *Un ruban autour d'une bombe. Brève biographie textile de Frida Kahlo*. Paris : Nada.

FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES ET FRONTIÈRES
GÉNÉRIQUES :
LA FISSURE DE GUILLERMO ABRIL
ET CARLOS SPOTTORNO (2016)

Anouk CHIROL To
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

*La Fissure*¹ est un reportage en bande-dessinée dont le thème est l'Union Européenne, la crise des migrants et la résurgence des frontières géographiques. Le titre renvoie aux fissures qui se forment au sein de l'Europe et qui menacent de la faire s'effondrer. Les auteurs de ce reportage sont le journaliste Guillermo Abril qui travaille pour le quotidien espagnol *El País* et Carlos Spottorno, qui est un photo-journaliste. Tous deux sont les auteurs de reportages qui précèdent *La Fissure*, et dont le livre s'inspire en partie, publiés dans *El País Semanal* en 2014 pour le premier et en 2016 pour le second. Le premier reportage, celui de 2014, s'accompagne d'une vidéo qui a gagné le World Press Photo en 2015.

Ce qui fait l'originalité de *La Fissure* est sa forme qui tient à la fois du reportage photographique et du BD journalisme, un genre popularisé par Joe Sacco et qui prend de l'ampleur en France, notamment grâce aux reportages de *La Revue Dessinée* ou encore de *XXI*. L'ouvrage *La Fissure* a été publié en Espagne par Astiberri, une maison d'édition spécialisée dans la bande-dessinée, et, en France, par Gallimard BD.

La Fissure est d'abord un reportage sur les frontières : de l'abolition des frontières internes de l'Europe après la Seconde Guerre Mondiale à la résurgence du problème des frontières face à l'afflux des migrants. Ces frontières, ou fissures, sont celles qui séparent l'Union Européenne de ses voisins (frontières externes), mais aussi celles qui resurgissent à l'intérieur même de l'Europe. *La Fissure* tisse un lien entre les différents points.

La question des frontières apparaît dès les épigraphes qui sont des citations de Zweig et de Kapuscinski. Dans les deux, la frontière est indissociable de la guerre et de la violence. Dans la citation de Zweig, apparaît en outre la croyance qu'une fusion des frontières déboucherait sur la paix. *La Fissure* démontre ce qui est dit dans les épigraphes. Alors que le début du livre évoque la matérialisation de la neutralisation des frontières avec la naissance de l'Union Européenne, présentée

1. Nous utilisons l'édition espagnole. Les citations sont tirées de la version espagnole et traduites par nos soins.

comme un espace de paix et de prospérité, le reste de l'ouvrage pointe les faiblesses de cet équilibre fragile et s'inquiète d'une résurgence à la fois des frontières et de la violence qui les accompagne.

Les frontières présentes dans *La Fissure* sont de différents types. Ce sont, tout d'abord, les frontières externes de l'Europe, celles qui séparent « le monde dangereux » du « monde sûr » (Spottorno et Abril 2016 : 141)². Mais l'ouvrage de Spottorno et Abril traite aussi de la résurgence des frontières internes de l'Europe. Enfin, les frontières géographiques débouchent sur des frontières symboliques : les obstacles systématiques qui entravent les journalistes lors des différents reportages ou les mascarades auxquelles ils assistent.

I. LES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES

La Fissure se divise en différentes parties qui sont autant de frontières externes à l'Europe. Si l'on exclut la première partie introductive sur la construction de l'Europe et les crises récentes qui la menacent (crise économique, Printemps Arabes), le livre se compose de sept parties, donc de sept frontières :

1. Melilla
2. Grèce et Turquie
3. Italie (Lampedusa)
4. Hongrie, Croatie (frontières avec la Serbie et la Bosnie)
5. Lituanie
6. Pologne et Kaliningrad
7. Finlande et Russie

Les journalistes ont choisi de matérialiser les frontières par des cartes. Les pays de l'Union Européenne sont de couleur jaune alors que les autres sont marron. Au début de chaque partie, les photos de Spottorno donnent une image précise de la frontière. Ce sont, pour les limites terrestres, soit des postes par où transitent des voitures, soit des barrières monstrueuses censées éviter la pénétration en masse d'étrangers. Parfois, les queues interminables de migrants ou de camions rappellent à quel point il est difficile d'entrer en Europe. Ses frontières externes mettent en évidence l'abîme entre les Européens qui peuvent circuler librement et les autres, bloqués ou refoulés

2. "Una frontera del mundo peligroso al mundo seguro"

aux frontières. Les journalistes rappellent à plusieurs reprises cette évidence qui reflète les inégalités (Spottorno et Abril 2016 : 31, 44, 124) :

De retour à Melilla, nous traversons la frontière simplement en montrant notre passeport européen. Alors que les Subsahariens commencent à descendre de bon matin vers la grille, nous, nous prenons un brandy à notre hôtel, protégé par une barrière énorme³.

Sur le chemin, soudain nous nous rappelons pourquoi nous sommes venus jusqu'ici. Une queue infinie de camions nous frappe avec le sens réel et primitif de ce que signifie une frontière. Cela fait des décennies que nous ne voyons rien de semblable en Europe⁴.

Par ici transitent 500 000 personnes par an. Les queues se forment surtout du côté ukrainien. En voiture, on met environ trois heures. Mais parfois des files de plusieurs kilomètres se forment. Le monde sans Schengen, il convient de ne pas l'oublier⁵.

À ces frontières géographiques qui séparent l'Union Européenne des pays voisins et qui sont, selon Guillermo Abril (Spottorno et Abril 2016 : 109), « la grande fissure⁶ », il convient d'ajouter les frontières internes qui resurgissent. Ce phénomène est particulièrement visible dans la première partie du livre qui fonctionne comme une introduction. Pour la composer, les deux journalistes n'ont pas utilisé le matériel photographique des reportages aux frontières de l'Europe, mais des images d'archives et de Carlos Spottorno prises lors d'autres reportages, notamment sur les Indignés de la Puerta del Sol à Madrid

3. "De regreso a Melilla, cruzamos la frontera con solo mostrar nuestro pasaporte europeo. Mientras los subsaharianos comienzan a descender de madrugada hacia la verja, nosotros nos tomamos un brandy en nuestro hotel protegidos por una valla enorme".

4. "Por el camino, de pronto recordamos por qué hemos venido hasta aquí. Una cola infinita de camiones nos golpea con el sentido real y primitivo de lo que significa una frontera. Hace décadas que no vemos nada parecido en Europa".

5. "Por aquí cruza medio millón de personas al año. Las colas se forman sobre todo del lado ucranio. En coche, se tarda unas tres horas. Pero a veces se forman filas de kilómetros. El mundo sin Schengen, conviene no olvidarlo".

6. "La gran grieta"

en mai 2011 ou sur les Printemps Arabes qu'il a pu couvrir en tant que photoreporter. Cependant, ce sont les photos tirées de la série *The Pigs* qui sont les plus intéressantes. À la différence de celles sur les Indignés ou sur les Printemps Arabes, elles ne sont pas simplement informatives. Elles mettent aussi en évidence le malaise européen et la fracture entre le nord et le sud du continent. Celle-ci remonte à la crise de 2008 qui a frappé de plein fouet les pays du sud de l'Europe, péjorativement nommés « PIGS ». Ce terme, qui signifie « cochons » en anglais, est l'acronyme des mauvais élèves de l'Europe : Portugal, Italy, Greece, Spain. Ces pays se voient ainsi stigmatisés. Les photos de la série de Spottorno reprennent les préjugés sur les pays du sud en paraissant les confirmer. Ainsi voit-on des constructions inachevées, des personnes faisant la sieste ou encore des situations de pauvreté que l'on trouve habituellement dans des pays en voie de développement. Le regard ironique du photographe souligne l'incompréhension et la défiance entre les deux parties du continent. Cette fracture nord/sud s'est accentuée suite aux plans d'austérité imposés par l'Union Européenne aux pays les plus pauvres d'Europe qui ont alors vu la misère de la population augmenter. La rivalité nord/sud, parfaitement mise en lumière par les photos de Spottorno, se retrouve à plusieurs reprises dans *La Fissure*, en particulier lorsque ces mêmes pays du sud (Espagne, Grèce et Italie en particulier) se voient submergés par l'arrivée des migrants alors que le nord reste épargné. Dès la première frontière visitée, à Melilla, les journalistes s'interrogent (Spottorno et Abril 2016 : 31) : « Est-on conscient en Allemagne de ce qui se passe ici⁷ ? ». Cette question sous-entend que les Espagnols sont seuls à gérer la frontière de Melilla. D'autres citations vont dans le même sens (Spottorno et Abril 2016 : 86) : « L'Italie fait ce qu'elle peut, mais c'est un problème européen⁸ ». Le problème migratoire devient alors un problème des pays du sud, d'autant plus que, comme le rappelle Guillermo Abril dans le texte, le demandeur d'asile doit rester dans le pays qui a enregistré son arrivée (Spottorno et Abril 2016 : 87). Il y a donc une nouvelle inégalité entre le nord et le sud de l'Europe face à l'afflux des migrants.

7. “¿Son conscientes en Alemania de lo que está pasando aquí?”

8. “Italia hace lo que puede, pero este es un problema europeo”.

La crise de 2008 et la pression migratoire sur les pays du sud ont créé un ressentiment vis-à-vis de l'Europe du nord et des décisions prises à Bruxelles. L'arrivée massive de réfugiés est alors devenue un moyen de pression pour les pays de l'UE qui se sentent oubliés. La Grèce, par exemple, pour protester contre la crise qu'elle subit à cause de la politique d'austérité, a décidé de laisser passer tous les migrants afin que ceux-ci envahissent l'Allemagne (Spottorno et Abril 2016 : 105). Enfin, la montée des tensions au sein de l'Union Européenne s'accroît lorsque tous les pays n'acceptent pas d'accueillir les réfugiés (Spottorno et Abril 2016 : 104, 107) :

Mais la solidarité va se diluer : bientôt plusieurs pays refuseront d'accepter une répartition proportionnelle de réfugiés⁹.

En octobre 2015, Carlos passe par Bucarest. Il assiste à un sommet de chefs d'État des pays de l'est. De la Bulgarie à l'Estonie, tous font partie de l'UE. Des membres récents. L'ancien bloc soviétique. Jusqu'à maintenant, ils avaient fait bloc pour refuser des quotas de réfugiés¹⁰.

Dans *La Fissure*, les frontières géographiques s'accompagnent de frontières plus symboliques comme, par exemple, l'opacité avec laquelle l'UE gère la crise des migrants et la sécurité aux frontières. Guillermo Abril et Carlos Spottorno font état des difficultés d'accès aux informations ou simplement pour parler aux migrants. À chaque frontière, ils se sont retrouvés face à des écrans qui, souvent, sont la seule réalité qu'ils sont autorisés à approcher (Spottorno et Abril 2016 : 20, 41, 62, 124) :

Ces petites taches noires sont des êtres humains en train de s'approcher de la barrière. L'Afrique vue à travers une caméra thermique. Un enregistrement. C'est tout ce qu'on montre¹¹.

9. "Pero la solidaridad se irá diluyendo: pronto varios países se negarán a aceptar un reparto proporcional de refugiados".

10. "En octubre de 2015 Carlos pasa por Bucarest. Asiste a una cumbre de jefes de Estado de los países del este. De Bulgaria a Estonia, todos son parte de la UE. Miembros recientes. El antiguo bloque soviético. Hasta ahora habían hecho piña rechazando cuotas de refugiados".

11. "Estas manchitas negras son seres humanos acercándose a la valla. África vista a través de una cámara térmica. Una grabación. Es todo lo que enseñan".

Des caméras thermiques. Des moniteurs fonctionnant 24 heures sur 24. Une vidéo d'exemple¹².

Comme toujours, on montre des ordinateurs, des écrans muraux, des cartes interactives et des cascades de données¹³.

Les officiers polonais nous torturent avec une heure devant un Power Point. Des statistiques, des graphiques et même le dernier appareil financé par l'UE. Nous leur demandons aimablement de voir la vie réelle. Nous sortons écoeurés¹⁴.

Comme l'explique Guillermo Abril dans la dernière citation, les écrans sont un obstacle qui empêche les deux journalistes de se confronter à la vie réelle. Il s'agit de réalité virtuelle face à un problème pourtant bien existant. À une autre reprise, Guillermo Abril fait allusion à des mascarades, à des mises en scènes qui ne laissent pas dupes les deux journalistes. À la frontière entre la Bulgarie et la Turquie, Abril et Spottorno se retrouvent face à des gardes de frontières finlandais avec lesquels ils pensaient patrouiller le long de la frontière avec la Turquie. Finalement, la patrouille se transforme en exercice. Le champ lexical du spectacle et du simulacre est patent dans cet épisode (Spottorno et Abril 2016 : 42-43) : « Ils feront semblant de faire quelque chose et nous ferons semblant d'être d'accord. Que le spectacle commence¹⁵ ». Il reflète une réalité faussée, manipulée et souligne l'opacité qui entoure le problème des frontières en Europe.

Guillermo Abril fait également part des difficultés que lui et Spottorno ont eues dans l'exercice de leur métier de journaliste. L'accès à l'information était souvent compliqué. Il leur était, par exemple, interdit de photographier des frontières. Leur travail a dû se dérouler de façon illégale. L'exemple le plus probant est celui de la frontière entre la Grèce et la Turquie. Le passage de la frontière donne lieu à une image « clandestine » et sur les deux pages suivantes, seule

12. "Cámaras térmicas. Monitores funcionando las 24 horas. Un vídeo de muestra".

13. "Como siempre, enseñan ordenadores, pantallas murales, mapas interactivos y cascadas de datos".

14. "Los oficiales polacos nos torturan con una hora frente a un Power Point. Estadísticas, gráficos y hasta el último aparato financiado por la UE. Les pedimos amablemente ver la vida real. Salimos mareados".

15. "Ellos simularán hacer algo y nosotros simularemos estar de acuerdo. Qué empieza el espectáculo"

une photo sur les six a été prise de façon légale. Le texte indique, par ailleurs, les péripéties par lesquelles les deux journalistes sont passés pour avoir photographié la frontière (Spottorno et Abril 2016 : 35) : « Soudain des véhicules militaires nous surprennent. Ils nous retiennent et nous interrogent. Ils nous menacent de nous mettre en prison. “You are in a very serious situation”, dit l’officier¹⁶ ». Le contact avec les réfugiés est également problématique et souvent interdit ou très encadré. C’est le cas en Grèce ou encore à Lampedusa. D’ailleurs, les photographies prises montrent toujours des barrières, des grilles ou des barreaux derrière lesquels se trouvent les migrants. Bien que les fonctionnaires grecs expliquent que les centres ne sont pas des prisons et donnent des exemples émouvants (un bébé baptisé du nom du directeur d’un centre en Grèce), les images démontrent le contraire. Les grilles instaurent aussi une barrière entre les journalistes et l’objet de leur reportage, elles sont une entrave faite à leur métier. Même le contact avec les autorités s’avère difficile. En Bulgarie, l’inspectrice qui accompagne les journalistes à la frontière turque garde ses distances. La photo montre le reflet de la femme en question dans un rétroviseur. Cette image doublement indirecte, un reflet pris à travers une vitre, illustre les obstacles qui jalonnent la recherche d’informations.

Enfin, les auteurs relèvent une frontière entre les apparences et la réalité. C’est le cas de la frontière entre la Pologne et Kaliningrad (Spottorno et Abril 2016 : 137) :

[...] le passage frontalier de la zone transmet paix et ordre. Les files de voitures avancent rapidement. Les citoyens russes et polonais des environs ont un document spécial pour traverser d’un côté à l’autre sans visa. Ainsi les Européens entrent à Kaliningrad pour aller chercher de l’essence et du poisson, moins chers de ce côté. Et les Russes vont surtout en Pologne pour visiter Ikéa. En apparence, on pourrait affirmer que c’est l’une des frontières les plus aimables du monde. Mais quand on sort du parcours officiel, on se rend compte que ce n’est pas vrai du tout¹⁷.

16. “De pronto nos sorprenden vehículos militares. Nos retienen e interrogan. Amenazan con el calabozo. ‘You are in a very serious situation’, dice el oficial”.

17. “[...] el paso fronterizo de la zona transmite paz y orden. Las filas de coches avanzan rápidamente. Los ciudadanos rusos y polacos de los alrededores cuentan

La page suivante montre un village de la frontière apparemment tranquille. Cependant, les journalistes sont rapidement rejoints par un garde des frontières prévenu par l'un des habitants. La situation entre la Russie et cette partie de l'Europe est beaucoup plus tendue qu'il n'y paraît.

Qu'elles soient géographiques ou symboliques, les frontières qui émergent de *La Fissure* montrent de la défiance et des tensions entre les pays. Les deux épigraphes rappellent que les frontières s'accompagnent de violence. Lorsque Guillermo Abril et Carlos Spottorno se sont intéressés aux limites de l'est de l'Europe, celles qui la séparent de la Russie (Pologne, Lituanie et Finlande), ils ont été confrontés à une situation de guerre. Depuis l'annexion de la Crimée, en Ukraine, par la Russie, les anciens pays du bloc soviétique redoutent une invasion de leur puissant voisin. À Lampedusa, un activiste local avait alerté les journalistes sur la « stratégie de militarisation des frontières » (Spottorno et Abril 2016 : 55)¹⁸. En Lituanie, à la frontière avec la Biélorussie, la militarisation ne fait aucun doute. Aux soldats lituaniens s'ajoutent ceux de pays de l'OTAN qui s'entraînent à répondre à une possible invasion d'un pays imaginaire qui, cependant, ressemble fort à la Russie. Pour Guillermo Abril et Carlos Spottorno, se joue à la frontière est de l'Europe une nouvelle Guerre Froide. Ils remarquent d'ailleurs que peu de choses ont changé depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale (Spottorno et Abril 2016 : 119) :

Le ministre de la Défense estonien définit le « statu quo » :
« c'est une Guerre Froide avec de nouveaux vêtements ».
Pendant le défilé, les choses ne nous semblent pas si claires.
Certains uniformes ont à peine changé¹⁹.

À la frontière entre la Pologne et l'Ukraine, des soldats américains et canadiens entraînent les troupes ukrainiennes à lutter contre les

con un carné especial para cruzar de un lado a otro sin visado. Así que los europeos entran en Kaliningrado a por gasolina y pescado, más baratos a ese lado. Y los rusos van a Polonia, sobre todo para visitar Ikea. Desde la superficie, se podría afirmar que esta es una de las fronteras más amigables del mundo. Pero cuando uno se sale del recorrido oficial nos damos cuenta de que no es del todo cierto”.

18. “Es una estrategia de militarización de las fronteras”.

19. “El ministro de Defensa estonio define el ‘statu quo’: ‘es una Guerra Fría con ropa nueva’. En el desfile no lo vemos tan claro. Algunos uniformes apenas han cambiado”.

Russes. Les allusions à la guerre (la militarisation de la région, la guerre froide qui ne dit pas son nom, la guerre entre l'Ukraine et la Russie...), omniprésentes dans le texte et dans les images, laissent augurer une troisième guerre mondiale. C'est sur ce constat inquiétant que se termine *La Fissure*.

Si les deux journalistes relèvent de nombreuses fractures au sein de l'Europe ainsi que des murs qui s'érigent de toutes parts, la forme même de *La Fissure* dépasse les frontières génériques. Le discours inquiétant sur la montée des conflits se voit alors contrebalancé par un ouvrage qui prône l'effacement des frontières et, donc, une plus grande tolérance.

2. LA NEUTRALISATION DES FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES

Le travail de reportage de *La Fissure* s'appuie sur ceux publiés par *El País Semanal* en 2014 et 2016. On retrouve les mêmes photos que dans les reportages, bien que retouchées. Le reportage de 2014 se caractérise par son hybridité : il se compose d'un texte, de photographies, mais aussi d'une carte interactive qui permet d'écouter, par exemple, les témoignages des migrants ou d'accéder à des images commentées, et d'une vidéo montrant le sauvetage en direct d'un bateau de migrants au milieu de la Méditerranée. C'est cette vidéo qui a permis aux auteurs d'obtenir le prix World Press Photo en 2015. L'hybridité du reportage est cependant facilitée par internet. *La Fissure* utilise aussi l'hybridité et cherche à dépasser le cloisonnement des genres.

En introduction, nous avons évoqué la forme de ce reportage. L'utilisation de photographies comme autant de vignettes renvoie à la bande-dessinée et au BD journalisme. Cependant, plusieurs éléments l'en éloignent. Tout d'abord, ce ne sont pas des dessins, mais des photographies, qui composent les vignettes. *La Fissure* pourrait donc s'apparenter davantage au roman photo. Cependant, ce genre populaire est trop souvent associé à des fictions à l'eau de rose et Spottorno a clairement voulu se démarquer de cette tradition. Il affirme avoir voulu faire une bande-dessinée et, pour cette raison, il a choisi de retoucher les photos avec un logiciel afin qu'elles ressemblent à du dessin (Houot 2017) :

Je ne suis pas dessinateur. Je ne voulais pas faire un roman-photo, qui est un genre trop marqué. Donc il fallait chercher un moyen de traiter les photos pour qu'elles ne ressemblent plus à des photos. Et en même temps, je voulais qu'elles conservent leur nature photographique. J'ai travaillé plusieurs semaines avec des logiciels avant de trouver une image qui me convienne.

Malgré tout, le caractère photographique de l'image est clairement identifiable. Comme l'explique Spottorno dans la citation, il n'a pas voulu qu'on prenne les photos pour des dessins. Depuis l'invention du photojournalisme, on accorde à la photographie plus de crédit qu'à un dessin. Selon Susan Sontag (Sontag 2010), la photographie est un moyen de rendre réels des faits que l'on préfère ignorer. Elle permet de témoigner de la réalité d'événements, bien qu'il soit aisé de la manipuler. Les auteurs renouent donc aussi avec le photoreportage.

L'absence de bulles éloigne également l'ouvrage de la bande-dessinée. Carlos Spottorno justifie ce choix (Houot 2017) :

Nous nous sommes posé la question des bulles, et nous avons décidé de ne pas en mettre. C'est Guillermo qui a fait le choix des citations, une manière plus conforme à la réalité. Si nous avions mis des bulles, nous aurions fabriqué quelque chose de faux. En effet, les paroles n'ont pas été prononcées au moment exact où les photos ont été prises. Nous voulions vraiment rester le plus près possible de la réalité, et faire un récit journalistique très strict. Donc pas de bulles, mais des citations dans des cases. L'autre problème des bulles, c'est le respect de toutes ces personnes dont nous montrons le visage, et qui ne le savent pas. L'objectif était vraiment de faire du journalisme, sans inventer, sans mettre en scène, mais en touchant le public le plus large possible.

Le besoin de coller à la réalité des faits justifie l'élimination des bulles, tout comme celui de conserver le caractère photographique des images.

La Fissure se trouve donc au croisement de plusieurs genres : bande-dessinée, roman-photo, reportage photographique. L'effacement des frontières génériques rend difficile la classification de ce reportage. Ce qui est certain, c'est que la forme choisie le rend accessible au plus grand nombre. Le décroisement générique et la traduction

en plusieurs langues facilitent sa diffusion à toutes les couches de la population européenne.

Après avoir subi un traitement qui les rapproche du dessin (certaines étaient en noir et blanc et sont en couleur dans le livre) les photos ont été aussi recadrées, ce que Carlos Spottorno a accepté bien volontiers. Malgré tout, le recadrage des photos peut être parfois surprenant, en particulier dans la première partie de l'ouvrage, sur la construction européenne et ses avantages. Une même photo peut être découpée en deux ou trois parties pour former plusieurs vignettes. Ce procédé se retrouve à plusieurs reprises dans le livre, comme si les auteurs avaient voulu matérialiser les fractures de l'Europe. À l'inverse, d'autres images débordent des « frontières » physiques que sont les pages. Les exemples les plus évocateurs sont les images les plus impactantes, comme celles de la mer Méditerranée qui apparaît deux fois, mais dans des situations opposées : la première où elle montre une étendue vide qui a englouti des centaines de migrants ; la seconde où une frêle embarcation peut être distinguée au milieu de l'immensité. Dans ces deux cas, les auteurs recherchent l'impact émotionnel que produit une telle image et n'hésitent donc pas à la mettre en relief en l'agrandissant sur une double page. La vignette représentant le cimetière des bateaux à Lampedusa est un autre exemple de débordement de l'image sur la page suivante. Ce choix de présentation implique aussi une lecture différente puisqu'elle se fera de gauche à droite sur la double page au lieu de la classique page de gauche avant celle de droite. Si, dans le cas d'images découpées, les journalistes anticipent les fissures, avec les débordements, ils invitent à dépasser les frontières qui se créent à l'intérieur de l'Union Européenne et qui s'agrandissent entre celle-ci et ceux qui rêvent de la rejoindre.

Il n'y a pas que la partie graphique qui peut surprendre le lecteur. Hormis la première partie « introductive » du livre, le texte est écrit à la première personne du pluriel, « nous ». Les journalistes avaient déjà fait un tel choix dans les reportages publiés dans *El País Semanal*. Néanmoins, dans *La Fissure*, il n'est pas uniquement fait allusion aux problèmes migratoires, à l'interaction entre journalistes et migrants, quand elle est possible. Apparaissent aussi les démarches auprès du journal ou les péripéties administratives qui ont permis aux journalistes d'approcher les fameux « points chauds » de l'Europe. Pour les

exemples concernant les relations avec le journal, nous pouvons citer (Spottorno et Abril 2016 : 17, 53, 91) :

C'est décembre 2013. Deux mois après le naufrage. La rédactrice en chef de *El País Semanal* m'aborde avec une étrange expression qui semble insinuer : « ce que je vais te proposer n'arrive pas tous les jours ». Concise, comme d'habitude, elle me dit : « Je veux que tu voyages aux frontières de l'Europe. Un reportage ambitieux. Une couverture. Parle avec Spottorno, ce sera le photographe. Vous choisissez trois ou quatre destinations » [...] ²⁰.

À la rédaction, on avait approuvé trois voyages pour le reportage des frontières. « Et Lampedusa doit y figurer », avait dit la rédactrice en chef. Mais avant de partir sur le terrain, ils doutent : « Est-ce que le photographe a vraiment besoin d'y aller ? ». Le budget est très serré, comme toujours. J'ai du mal à les convaincre, mais il y a trois arguments sans appel. Un : l'Italie est devenue à ce moment-là la principale voie d'entrée en Europe ; il y a des sauvetages en mer tous les jours, et peut-être pouvons-nous être témoins de l'un d'entre eux. Deux : nous avons visité plusieurs frontières, c'est vrai, mais il nous manque de l'eau dans les images ; il nous manque la Méditerranée. Trois : Ne voulons-nous pas quelque chose de fort pour le web ? Ne voulons-nous pas une vidéo ? Jusqu'à maintenant, rien n'a été enregistré... Avant de partir, j'appelle Carlos : « On y va, ils ont dit oui. On part ensemble. Et ils veulent qu'on rapporte une bonne vidéo au retour » ²¹.

20. “Es diciembre de 2013. Dos meses después del naufragio. La redactora jefa de ‘El País Semanal’ me aborda con una extraña expresión que parece insinuar: “esto que te voy a proponer no sucede todos los días”. Escueta, como de costumbre, me dice: «Quiero que viajes a las fronteras de Europa. Un reportaje ambicioso. De portada. Habla con Spottorno, él será el fotógrafo. Elegís tres o cuatro destinos [...]»”.

21. “En la redacción habían aprobado tres viajes para el reportaje de las fronteras. ‘Y Lampedusa tiene que estar’, había dicho la redactora jefa. Pero antes de partir al terreno, dudan: ‘¿Seguro que hace falta que vaya el fotógrafo?’. El presupuesto es muy justo, como siempre. Me cuesta convencerlos, pero hay tres argumentos inapelables. Uno: Italia se ha convertido en ese momento en la principal ruta de entrada a Europa; hay rescates en alta mar a diario, y quizá podamos ser testigos de uno. Dos: hemos visitado varias fronteras, cierto, pero nos falta agua en las imágenes; nos falta el Mediterráneo. Tres: ¿no queremos algo potente para la web? ¿No queremos vídeo? Hasta ahora no se ha grabado nada... Antes de partir, llamo a

El País Semanal vient d'accepter un nouveau reportage aux confins de l'UE. Une sorte de deuxième partie²².

À ces trois exemples de citations qui concernent les relations entre Guillermo Abril et la rédaction de *El País*, il convient d'en ajouter d'autres qui font état des difficultés qu'ont rencontrées les deux reporters dans la réalisation de leur travail. Ce peuvent être les tracasseries administratives pour obtenir des permis pour embarquer à bord d'un navire de l'opération *Mare Nostrum*, pour visiter un centre d'accueil pour migrants, des mails reçus. Tous ces éléments extérieurs au reportage en lui-même, renvoient au travail de terrain des deux reporters et expliquent, à la manière d'un *work in progress*, les coulisses du reportage. La dernière page annonce l'écriture du livre (Spottorno et Abril 2016 : 167) : « Nous avons commencé le voyage sans savoir très bien ce que nous allions trouver sur le chemin. Nous entreprenons le retour à la maison avec la sensation que nous devons le raconter²³ ». Une autre lecture de *La Fissure* nous oriente vers la construction du reportage, les tâtonnements de ses auteurs. L'intérêt bascule alors du contenu à la forme.

Il est également étrange de lire dans *La Fissure* un texte très court et très personnel, presque intime de Guillermo Abril alors qu'il est sur le point d'embarquer sur le navire *Grecale* pour participer à l'opération *Mare Nostrum* (Spottorno et Abril 2016 : 69) :

Nous avons aussi appelé à la maison. Une conversation compliquée. Ma copine s'occupe de notre fille d'un an. Et elles ont toutes les deux de la fièvre. Au téléphone, elle lance une phrase historique que nous répétons encore chaque fois que je pars en voyage : « La prochaine fois, ce sera quoi ? En catapulte, sur la lune ? » [...] Pendant le séjour, je finirai par manquer les premiers pas de la petite²⁴.

Carlos: 'Adelante, dicen que sí. Nos vamos juntos. Y quieren que traigamos de vuelta un buen vídeo'".

22. "“El País Semanal” nos acaba de aprobar un nuevo reportaje en los confines de la UE. Una especie de segunda parte”.

23. "Comenzamos el viaje sin saber muy bien qué íbamos a encontrar en el camino. Emprendemos el regreso a casa con la sensación de que tenemos que contarlo”.

24. "También hemos llamado a casa. Una conversación complicada. Mi chica se ha quedado a cargo de nuestra hija de un año. Y ambas tienen fiebre. Al teléfono, acuña una frase histórica que aún repetimos cada vez que salgo de viaje: ‘Y qué será

Dans ces quelques mots se lisent les choix difficiles auxquels sont confrontés les journalistes sommés de mettre leur vie personnelle de côté pour obtenir un « scoop ». Le texte est très court et continue sans transition sur l'information typique du reportage. Malgré tout, cette intimité fugace révélée dans deux cases rompt avec le reportage traditionnel et enrichit le récit d'une dimension personnelle plus profonde. Cela crée avec le lecteur une plus grande proximité parce que les journalistes n'hésitent pas se mettre à nu, à exprimer des sentiments qu'on entrevoit à peine dans des reportages classiques. Lorsque les deux reporters se trouvent à Lampedusa et visitent le « musée des horreurs », c'est-à-dire les effets personnels des migrants morts noyés dans la Méditerranée, la carte interactive de *El País Semanal* accompagne les photos de texte avec des chiffres. Dans *La Fissure*, les photos occupent deux pages sans texte. Dans la page précédente, Abril avait employé le verbe « enmudecemos ». Le lecteur est alors lui-même confronté au choc ressenti par les journalistes.

La Fissure est un reportage exceptionnel de clarté. Il explique le problème des frontières internes et externes à l'Europe, mais il met également en avant la personnalité des journalistes, pourtant absents des photos. Il y a de toute évidence une empathie des auteurs avec les migrants et une inquiétude profonde sur l'avenir de l'Europe qui se lit à la dernière page. Si les auteurs ont mis dans ce livre plus que leur professionnalisme, leurs « tripes », c'est aussi parce que le sujet les inquiète et les bouleverse. Une journaliste a demandé à Carlos Spottorno s'il était un militant ; il a répondu (Houot 2017) :

C'est peut-être un peu fort de le dire comme cela, mais oui, je suis un militant européen. Je ressens que certaines personnes de ma génération sont prêtes à laisser l'Union européenne se détruire. S'il y a trop de fissures, au bout d'un moment, le risque c'est que ça casse. J'ai 46 ans et j'ai fait Erasmus en 1993, c'est à cette occasion que j'ai rencontré ma femme à Londres. Je travaille tous les jours à l'intérieur des frontières européennes comme si c'était un seul pays. À l'intérieur de l'Union, on vit comme si tout cela était l'ordre naturel des choses, et on a tendance à oublier que cet espace de paix

lo próximo, ¿en catapulta a la luna? [...] Durante la estancia, me acabaré perdiendo cómo la pequeña da sus primeros pasos”.

européen est le résultat d'une volonté politique, et que si cette politique change, alors la vie change. Pour moi, imaginer un futur dans une Europe fracturée, c'est un cauchemar. En 1936, Picasso a peint Guernica. Je pense que les artistes, les auteurs, ont un rôle à jouer dans l'histoire. Ce livre, c'est ma contribution.

Face aux problèmes des frontières, aux fissures d'un monde en proie à l'incertitude, Carlos Spottorno et Guillermo Abril ont choisi d'écrire un reportage qui brouille les frontières génériques et qui fait du décloisonnement une réponse à la résurgence des murs et des fractures en Europe. La forme choisie, à mi-chemin entre la bande-dessinée et le reportage photographique, s'accompagne d'une rigueur journalistique qui fait de *La Fissure* une œuvre accessible et éclairante. Le succès de ce reportage a été tel que les journalistes ont renouvelé l'expérience pour d'autres reportages publiés dans *El País Semanal* (Abril et Spottorno 2018). Voilà la preuve que cette forme de journalisme, ouverte et tolérante, a de beaux jours devant elle.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRIL, Guillermo et SPOTTORNO, Carlos (2014) : « A las puertas de Europa », <<https://elpais.com/especiales/2014/europa-frontera-sur/el-relato.html> > [Consulté le 04.10.2020]
- (2016) : « Europa cierra la frontera », <https://elpais.com/elpais/2016/04/03/eps/1459634456_145963.html > [Consulté le 04.10.2020]
- (2018) : « Palmira, el otro lado », <<https://elpais.com/especiales/2018/palmira/>> [Consulté le 04.10.2020]
- COIGNET, Rémi (2015) : *Carlos Spottorno*. Madrid : La Fábrica, « PhotoBolsillo ».
- HOUOT, Laurence (2017) : « Roman graphique : “La Fissure”, l'inquiétant portrait d'une Europe lézardée », <https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/roman-graphique-la-fissure-l-inquietant-portrait-d-une-europe-lezardee_3280529.html> [Consulté le 23.09.2020]

SONTAG, Susan (2010) : *Ante el dolor de los demás*. Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial.

SPOTTORNO, Carlos (2013) : *The Pigs*. Madrid : Phree and RM Verlag.

SPOTTORNO, Carlos et ABRIL, Guillermo (2016) : *La Grieta*. Bilbao : Astiberri.

—— (2017) : *La Fissure*. Paris : Gallimard BD.

TROISIÈME PARTIE : DANS LEURS CONTEXTES

LE TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE ET SA DIMENSION
INTERNATIONALE

Ulrich PFEIL
Université de Lorraine (CEGIL-Metz)

En 2013, pour le 50^e anniversaire du traité de l'Élysée, la cérémonie tomba dans une phase de réorientation en politique européenne et de changements politiques à l'échelle mondiale. La crise financière en Europe dominait les discussions et Paris s'inquiétait de l'équilibre politique entre la France et l'Allemagne en s'interrogeant sur l'orientation politique de Berlin : « On veut savoir si elle regarde l'Europe ou si elle regarde le monde »¹. L'Allemagne observait avec inquiétude l'évolution économique en France sachant qu'elle a besoin de son voisin d'outre-Rhin en Europe. Ces quelques réactions montrent déjà les imbrications constantes entre le contexte international et les relations franco-allemandes. En 1963, les données fondamentales étaient différentes : la bipolarité du monde déterminait les relations internationales, la construction européenne en était encore à ses premiers pas et la « question allemande » restait ouverte.

Cependant, à l'époque, comme aujourd'hui, les relations franco-allemandes s'inscrivaient dans un cadre dépassant de loin les imbrications bilatérales. Cette contribution s'interroge sur le cadre international du traité de l'Élysée au moment de sa signature pour mieux situer ce « moment franco-allemand » dans le contexte de la rivalité entre les deux superpuissances, des relations à l'intérieur de chacun des blocs, du lien transatlantique et du « conflit allemand spécifique ».

Par la symbolique sophistiquée de la mise en scène de la signature en 1963 et des festivités commémoratives qui s'ensuivirent – cérémonies officielles et bilans historiques tous les cinq ou dix ans – le traité s'est imposé, tant dans son traitement historiographique que dans son utilisation politique, comme une césure affectant des processus historiques plus longs. Aujourd'hui se pose par ailleurs la question de savoir si la « réconciliation franco-allemande » peut être une sorte de « modèle » pour d'autres pays impliqués dans un processus de

1. Patrick VIGNAL, « La crainte de l'Allemagne s'invite dans la campagne en France », in *Le Monde*, 3 décembre 2011. Voir aussi Corine DEFRANCE, Ulrich PFEIL (éd.), *La France, l'Allemagne et le traité de l'Élysée, 1963-2013*, Paris 2012.

rapprochement. Nous voudrions nous interroger enfin sur la pertinence de la notion de « réconciliation ».

LA GUERRE FROIDE ET LE TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE

Le traité de l'Élysée fut signé dans une phase de transition de la guerre froide, pendant laquelle « l'agrégat fluctuant du conflit Est-Ouest² » alla à nouveau vers un refroidissement après une phase de réchauffement³. Entre 1957 et 1962, « le souci du prestige, de l'humiliation nationale ou de la perte de contrôle », notamment à Moscou et Washington, avait amené à « cultiver de telles susceptibilités jusqu'à l'hypertrophie⁴ ». Celles-ci faisaient certes partie des caractéristiques fondamentales de la guerre froide, mais venaient de prendre une ampleur particulière en ces années. Chars américains et soviétiques s'étaient fait face pendant quelques jours à la frontière entre les secteurs, après la construction du Mur de Berlin, le 13 août 1961⁵ ; des fusées soviétiques, en route pour Cuba, avaient menacé les

2. Wilfried LOTH, « Der Krieg, der nicht stattfand. Ursprünge und Überwindung des Kalten Krieges », in Bernd WEGNER (éd.), *Wie Kriege entstehen. Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten*, Paderborn, 2003, pp. 285-298, ici, p. 285.

3. Cf. Georges-Henri SOUTOU, *La Guerre de Cinquante ans. Les relations Est-Ouest 1943-1990*, Paris, 2001, p. 425ss. ; Rolf STEININGER, *Der Kalte Krieg*, Francfort/M., 2003, p. 35s. ; Odd Arne WESTAD, *La guerre froide globale. Le tiers-monde, les États-Unis et l'URSS (1945-1991)*, Paris, 2007 ; Bernd STÖVER, *Der Kalte Krieg. Geschichte eines radikalen Zeitalters 1947-1991*, Munich, 2007 ; John Lewis GADDIS, *Der Kalte Krieg. Eine neue Geschichte*, Munich, 2007 ; Pierre GROSSER, *La guerre froide* (documentation photographique, Dossier n° 8055 de la Documentation française), Paris, 2007 ; Claude QUÉTEL (éd.), *Dictionnaire de la guerre froide*, Paris, 2008 ; Bernd GREINER et al. (éd.), *Krisen im Kalten Krieg*, Hambourg, 2008 ; *Id. et al.* (éd.), *Angst im Kalten Krieg*, Hambourg, 2009 ; *Id. et al.* (éd.), *Macht und Geist im Kalten Krieg*, Hambourg, 2011.

4. Bernd GREINER, « Zwischen "Totalem Krieg" und "Kleinen Kriegen". Überlegungen zum historischen Ort des Kalten Krieges », in *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 12, (2003) 2, p. 3-20, ici, p. 8 ; Pierre GROSSER, *Les Temps de la guerre froide*, Bruxelles, 1995, p. 19s. ; *Id.*, « Écrire l'histoire de la guerre froide. Quelques éléments de réflexion et de bilan historiographique », in *Communisme*, 80-81-83 (2004/2005), p. 43-75.

5. Cf. Michael LEMKE, *Die Berlinkrise 1958 bis 1963. Interessen und Handlungsspielräume der SED im Ost-West-Konflikt*, Berlin, 1995 ; *Id.*, *Vor der Mauer. Berlin in der Ost-West-Konkurrenz, 1948 bis 1961*, Cologne, 2011 ; Rolf STEININGER, *Der Mauerbau. Die Westmächte und Adenauer in der Berlinkrise 1958-1963*, Munich, 2001.

États-Unis directement à leur portée⁶. La fermeté du camp occidental et le retour à la raison du chef du Kremlin et secrétaire général du PCUS, Nikita S. Krouchtchev (1894-1971)⁷, connu pour ses accès de colère, purent au dernier moment éviter une catastrophe planétaire⁸. Après que le monde eut été au bord de l'enfer atomique, les deux superpuissances se souciaient désormais de la régulation du conflit et de la détente. Selon Werner Link, celle-ci avait pour condition fondamentale la « stabilisation des alliances politiques » et le *statu quo* géopolitique en Europe⁹. Sur la base d'un monopole nucléaire revendiqué, les États-Unis et l'URSS, après avoir surmonté la crise de Cuba, s'efforcèrent de consolider la bipolarité des relations internationales qu'ils refusaient de voir mettre en cause par un tiers¹⁰.

Au tournant des années 1962/1963, les plaies laissées par ces crises successives n'étaient pas encore cicatrisées, si bien que les États-Unis comme l'Union soviétique s'efforcèrent tant bien que mal de ne pas risquer l'avenir d'une détente encore fragile. Les hauts responsables du Kremlin firent preuve d'une sensibilité particulière, car il leur fallait assumer ce nouveau revers de la politique allemande que constituait l'édification du Mur après le soulèvement du 17 juin 1953 en RDA et se rendre compte que la crise de Cuba constituait un nouvel échec de leur politique étrangère. À l'époque, on ne pouvait prévoir que le « rempart antifasciste » permettrait finalement à la RDA de se consolider et d'ôter à la question allemande son caractère

6. Cf. Maurice VAÏSSE (éd.), *L'Europe et la crise de Cuba*, Paris, 1993 ; Stefan BRAUBURGER, *Die Nervenprobe. Schauplatz Kuba. Als die Welt am Abgrund stand*, Francfort/M., 2002 ; Christof MÜNGER, *Die Berliner Mauer, Kennedy und die Kubakrise. Die westliche Allianz in der Zerreißprobe 1961-1963*, Paderborn, 2003.

7. Cf. Gerhard WETTIG, « Chruschtschow, der Wettbewerb der Systeme und das Problem der intersystemaren Informationsverbreitung », in *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 51 (2003) 4, p. 318-333 ; Jean-Jacques MARIE, *Khrouchtchev: la réforme impossible*, Paris, 2010.

8. Cf. Michael R. BESCHLOSS, *The Crisis Years. Kennedy und Khrushchev, 1960-1963*, New York, 1991 ; Harold BIERMANN, *John F. Kennedy und der Kalte Krieg. Die Außenpolitik der USA und die Grenzen der Glaubwürdigkeit*, Paderborn, 1997.

9. Werner LINK, *Der Ost-West-Konflikt. Die Organisation der internationalen Beziehungen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1988, p. 201.

10. Cf. Philippe MOREAU DEFARGES, *Relations internationales*, t. 2, *Questions mondiales*, Paris, 1997, p. 18s.

explosif¹¹. Ainsi, dans cette phase de conflit politique et idéologique, économique, scientifique et technique, culturel et social, l'Union soviétique se devait de ne laisser transparaître aucun doute sur sa position hégémonique au sein du bloc oriental et de continuer à s'opposer aux États-Unis comme *alter ego*.

Même si, aujourd'hui encore, l'ordre bipolaire, symbolisé par le « rideau de fer » et le « Mur de Berlin », détermine l'image de ce conflit mondial¹², cette représentation de ces deux systèmes d'alliances comme blocs homogènes occulte les divergences d'intérêts qui se cachaient parfois difficilement derrière l'unité de façade présentée au monde extérieur. Le discours sur la paix prononcé le 10 juin 1963 par le président américain John F. Kennedy (1917-1963) devant les étudiants de l'université Georgetown à Washington, cinq jours avant le débat au Bundestag sur la ratification du traité, montra en effet à quel point la question du traité de l'Élysée, les rapports à l'intérieur d'un bloc dans leur interdépendance par rapport au conflit global et les relations entre les superpuissances étaient liés entre elles. Au grand dam de De Gaulle, la solution du préambule qui se dessina dans les semaines précédant la ratification, permit de conserver l'ordre bipolaire mondial et incita le président américain à appeler l'Union soviétique à la reprise du dialogue, afin d'insuffler un nouvel esprit dans les rapports entre les deux super-grands. Si, naguère, ce furent surtout les menaces qui avaient déterminé les rapports entre eux, les États-Unis et l'URSS, à partir de 1963, recoururent toujours plus au dialogue comme mode de régulation du conflit, ce qu'illustre, entre autres, l'installation d'un « téléphone rouge » entre Washington et Moscou. Malgré la détente qui s'instaurait, la guerre froide n'était pas pour autant terminée. Dans bien des domaines, la concurrence s'intensifia entre les deux grands systèmes et gagna même de nouveaux champs. Par une sorte de *common agreement*,

11. Cf. Hans-Hermann HERTLE *et al.* (éd.), *Mauerbau und Mauerfall. Ursachen-Verlauf-Auswirkungen*, Berlin, 2002 ; Heiner TIMMERMANN (éd.), *1961 – Mauerbau und Außenpolitik*, Münster, 2002 ; Hope HARRISON, *Driving the Soviets Up the Wall*, Princeton, Oxford 2003 ; Matthias UHL, Armin WAGNER (éd.), *Ulbricht, Chruschtschow und die Mauer. Eine Dokumentation*, Munich, 2003 ; Cyril BUFFET, *Le jour où le mur est tombé*, Paris, 2009 ; Edgar WOLFRUM, *Die Mauer. Von der Teilung bis zur deutschen Einheit*, Munich, 2009 ; Klaus-Dietmar HENKE (éd.), *Die Mauer. Errichtung, Überwindung, Erinnerung*, Munich, 2011.

12. Stanislas JEANNESSON, *La Guerre froide*, Paris, 2002, p. 3.

Américains et Soviétiques s'efforcèrent toutefois de ne pas laisser le conflit bipolaire devenir multipolaire¹³.

LES ÉTATS-UNIS ET LE TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE

Comme l'a montré l'historien de Marbourg Eckart Conze, alors que les relations bilatérales entre la République fédérale et les États-Unis d'une part, la RFA et la France, d'autre part, ont fait l'objet d'un nombre important de travaux¹⁴, l'étude de « l'imbrication et de l'influence mutuelle des deux bilatéralismes n'a souvent été qu'effleurée¹⁵ ». Le chemin vers le traité de l'Élysée comme les conséquences de ce traité ne peuvent cependant être compris sans la connaissance de « l'interdépendance conflictuelle des deux rapports bilatéraux » et soulèvent la question des buts et intérêts poursuivis par les acteurs de cette relation triangulaire (États-Unis, France, RFA).

Les responsables à Washington avaient réagi à l'éclatement de la guerre froide en 1947¹⁶ par un concept d'intégration qui, sur un plan économique, conduisit à dynamiser les États ouest-européens tout en inscrivant leurs économies dans le camp occidental. De surcroît, la mise au point d'un système destiné à régir le commerce mondial devait garantir un ordre économique libéral et assurer la prédominance américaine dans le monde occidental. Sur un plan politique et stratégique, l'administration américaine, par le biais de l'intégration occidentale, avait pour objectif de contrôler l'Allemagne (de l'Ouest) et de contenir les velléités soviétiques d'expansion. De

13. Cf. Bernd STÖVER, *Der Kalte Krieg*, Munich, 2003, pp. 85s.

14. Cf. Detlef JUNKER (éd.), *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges. Ein Handbuch*, 2 vol., Stuttgart, 2001 ; Gilbert ZIEBURA, *Die deutsch-französischen Beziehungen seit 1945. Mythen und Realitäten*, Stuttgart, 1997 ; Pierre MÉLANDRI, Serge RICARD (éd.), *Les Relations franco-américaines au XX^e siècle*, Paris, 2003.

15. Eckart CONZE, « Hegemoniale Selbstbehauptung oder partnerschaftliches Gleichgewicht ? Frankreich als Problem der deutsch-amerikanischen Beziehungen 1945-1990 », in *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 51 (2000) 7/8, p. 449-463, ici, p. 449. *Idem* citation suivante.

16. Cf. Pierre DE SENARCLENS, *De Yalta au rideau de fer. Les grandes puissances et les origines de la guerre froide*, Paris, 1993, p. 233s. ; Jost DÜLFFER, *Yalta, 4. Februar 1945. Der Zweite Weltkrieg und die Entstehung der bipolaren Welt*, Munich, 1998, p. 178s. ; Saki DOCKRILL et al. (éd.), *L'Europe de l'Est et de l'Ouest dans la guerre froide 1948-1953*, Paris, 2002.

fait, cette protection américaine pour l'Europe, dans les années d'après-guerre, n'était pas en contradiction avec les intérêts des Européens de l'Ouest. Mais elle impliquait toujours une domination de l'Europe. Ainsi, cette politique américaine d'intégration lui permettait d'élargir sa sphère d'influence, de créer de meilleures conditions pour une croissance économique américaine et de se décharger d'une partie des coûts de la politique de sécurité sur ses partenaires¹⁷. Mais ce renforcement du potentiel de puissance de l'Europe comportait le risque que les Européens puissent à l'avenir s'émanciper des Américains et s'affirmer comme « troisième puissance » entre les superpuissances. Washington aurait certainement été prête à accepter l'Europe comme deuxième pôle d'une alliance occidentale unie. Il fallait toutefois l'empêcher de se détourner de la communauté atlantique.

Pourtant, une telle évolution s'esquissa lorsque de Gaulle, par son « Europe des patries », voulut mettre un terme aux tentations supranationales et que ses préoccupations européennes, exposées dans sa proposition d'une Union politique de l'Europe, prirent une tournure anti-américaine prononcée. L'explosion de la première bombe atomique française, en février 1960, fut l'occasion pour le général, de contrer, sur un même plan, les puissances nucléaires américaine et britannique. Pour Washington, cette puissance affirmée avec force par de Gaulle n'aurait pas été suspecte, s'il l'avait sans réserve utilisée au profit du camp occidental. Mais, non sans raisons, Washington y vit un défi, lorsque le président français fit de l'indépendance nucléaire une doctrine nationale et envisagea non seulement l'entente franco-allemande comme noyau de l'intégration européenne, mais voulut également utiliser la République fédérale pour construire une « troisième force européenne fondée sur une fédération de Nations », devant se dégager de la tutelle américaine¹⁸. Le président John F. Kennedy dut prendre comme un affront le refus que de Gaulle opposa à l'entrée de la Grande-Bretagne dans la CEE, lors de la conférence de presse, minutieusement mise en scène, du 14 janvier 1963. Par là

17. Cf. Gunther MAI, « Dominanz oder Kooperation im Bündnis? Die Sicherheitspolitik der USA und der Verteidigungsbeitrag Europas 1945-1956 », in *Historische Zeitschrift*, 246 (1988), p. 327-364.

18. Cf. Eckart CONZE, *Die gaullistische Herausforderung. Die deutsch-französischen Beziehungen in der amerikanischen Europapolitik 1958-1963*, Munich, 1995, pp. 63s.

même étaient remis en cause non seulement le « grand dessein » de Kennedy d'une communauté atlantique dominée par les États-Unis, mais encore la bipolarité, en tant que principe de la guerre froide¹⁹.

Comme Washington ne voulait pas renoncer à son rôle de *leader*, il se devait de regagner la confiance perdue en RFA lors de la seconde crise de Berlin²⁰ et d'enlever au traité de l'Élysée sa pointe anti-américaine par de subtiles pressions. La discussion à nouveau ravivée entre « atlantistes » et « gaullistes » au sein de la CDU/CSU renforça les Américains, qui eurent une influence déterminante dans l'ajout d'un préambule au traité par le Bundestag, lors de sa session du 15 juin 1963. Comme le remarque Eckart Conze :

Washington avait réussi à empêcher la naissance d'un *système franco-allemand fermé* (Rusk) et à donner au traité de l'Élysée une fonction importante au sein des relations transatlantiques ; ce qui, aux yeux des Français, devait ôter au traité toute sa valeur. Au lieu de contrecarrer le rôle européen et la domination des États-Unis, le préambule les soulignait au contraire. Les ambitions européennes de De Gaulle étaient de ce fait anéanties²¹.

Le caractère sensible que pouvait encore revêtir le préambule dans les rapports entre Paris et Bonn au moment du cinquième anniversaire du traité de l'Élysée, en 1968, ressort bien des discussions entre le service de presse du gouvernement allemand et le ministère français des Affaires étrangères. Dans le cadre de ce premier « jubilé », les deux parties préparaient une publication commune. Le Quai d'Orsay refusa – « apparemment suivant des consignes venues d'en haut » – de publier le préambule dans la documentation, si bien que la partie allemande décida de renoncer à la publication du traité et de ses annexes dans cette brochure²². Pour la mise en œuvre de la politique extérieure de l'Allemagne fédérale, trouver la distance convenable à

19. Cf. Serge BERSTEIN, *Histoire du gaullisme*, Paris, 2002, p. 298s.

20. Cf. Frank A. MAYER, *Adenauer and Kennedy. A study in German-American Relations 1961-1963*, New York, 1996 ; John C. AUSLAND, *Kennedy, Khrushchev, and the Berlin-Cuba Crisis, 1961-1964*, Cambridge, M.A., 1996.

21. CONZE, *Die gaullistische Herausforderung* (note 18), p. 337.

22. Note du département I de l'AA sur l'édition commune d'une publication sur la collaboration dans le cadre du traité, 23 novembre 1967 ; PA/AA, B 24, vol. 607, ff. 467-470.

l'égard des deux partenaires au sein du triangle RFA–États-Unis–France, toujours caractérisé par d'intenses interrelations, relevait alors de la quadrature du cercle. Ainsi, en 1967, les diplomates de l'*Auswärtiges Amt* constataient : « Les problèmes apparaissent avec la question de savoir jusqu'à quel point la relation franco-allemande peut être étroite et cordiale, sans mettre en danger les intérêts américains en Europe²³ ».

L'UNION SOVIÉTIQUE ET LE TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE

Dans les plans des décideurs soviétiques, la France, après le retour au pouvoir de De Gaulle en 1958, se vit conférer à nouveau, et plus encore que par le passé, le rôle du maillon faible dans la compétition entre les systèmes, c'est-à-dire celui par lequel ils pouvaient espérer distendre l'alliance occidentale. Le désir d'autonomie du général au sein de l'Otan, son refus des prétentions de Washington à monopoliser les relations avec l'Est, l'indépendance toujours affirmée dans les jeux internationaux des puissances et son objectif à long terme de dépasser l'ordre bipolaire d'après-guerre par une entente avec l'Union soviétique²⁴ étaient perçus par les pays du pacte de Varsovie comme une confirmation de la thèse selon laquelle la concurrence économique entre les pays capitalistes mènerait à la confrontation entre eux. Cette surestimation par Moscou des contradictions internes au camp occidental et l'espoir de récolter bientôt les fruits de sa tactique consistant à se servir des gouvernements occidentaux les uns contre les autres, relèvent des erreurs de perceptions réciproques si caractéristiques de la guerre froide.

Le 5 février, déjà, l'Union soviétique réagit en rendant publique par l'intermédiaire de Radio Moscou une note qu'elle adressa au gouvernement de Bonn, par laquelle elle s'opposait « à la ligne manifestement non réaliste, fausse et contraire aux intérêts de la

23. Prise de position du département IA3 de l'AA « Betr. : Deutsch-amerikanische und deutsch-französische Beziehungen », 30 mars 1967 ; PA/AA, B 24, vol. 607, f. 275.

24. Cf. Serge BERSTEIN, *La France de l'expansion. I. La République gaullienne 1958-1969*, Paris, 1989, p. 245s.

paix mondiale²⁵ ». Moscou était persuadé que le traité comportait des clauses secrètes concernant une coopération militaire, et reprocha à de Gaulle et Adenauer de tenter l'aventure²⁶. Dans leurs commentaires, les Soviétiques se référaient surtout aux objectifs en matière de politique étrangère et de défense du traité (art. II.A. et II.B.), par lesquels les gouvernements des deux pays s'engageaient à une coopération plus étroite et à des consultations réciproques dans les questions revêtant un intérêt commun. De surcroît, ils reprochèrent au gouvernement de la République fédérale « de parler au nom de l'ensemble de l'Allemagne, alors qu'aux côtés de la RFA existait un autre État allemand souverain, la RDA, tout comme Berlin-Ouest, qui était, dans les faits, une entité politique à part ».

Cette réaction soviétique très dure n'exprimait pas seulement un réflexe face au sentiment d'une menace et une réponse stratégique en matière de politique allemande, mais elle traduisait surtout la déception de Moscou. Avec la signature du traité de l'Élysée se brisait le rêve soviétique de voir la politique extérieure d'indépendance menée par de Gaulle contribuer à affaiblir considérablement le camp occidental. S'évanouissait aussi l'espoir d'un rapprochement franco-soviétique « qui s'était fondé auparavant sur la division de l'Allemagne ou du moins sur l'intérêt commun à voir cet état pérennisé²⁷ ». Le général n'avait pas dû s'attendre nécessairement à une telle réaction. Alors qu'il partait du principe qu'une unité de vue franco-ouest-allemande allait dans le sens de Moscou – dans la mesure où elle limitait l'influence américaine en Europe –, les dirigeants soviétiques y voyaient pour leur part un danger d'encercllement. Pour de Gaulle, le traité était un pas vers un nouvel équilibre européen, alors que pour Moscou il rappelait la conférence de Munich de 1938. Cette perception fut encore renforcée par le fait qu'Adenauer qualifia le traité de l'Élysée de fondement d'une « bastion antisoviétique²⁸ ».

25. Cf. note du gouvernement de l'URSS au gouvernement de la République fédérale d'Allemagne du 5 février 1963 ; PA/AA, B 24, vol. 473, ff. 159s. ; sur la publication par Radio Moscou cf. ff. 78s.

26. Cf. ZIEBURA, *Die deutsch-französischen Beziehungen* (note 14), p. 169.

27. Knut LINSEL, *Charles de Gaulle und Deutschland*, Sigmaringen, 1998, p. 209.

28. *Ibid.*, p. 210.

En raison du sentiment de menace, les décideurs soviétiques comprirent l'accord franco-ouest-allemand comme une tentative de l'Occident pour rassembler les forces dans la lutte entre les systèmes concurrents, et poser ainsi les fondements d'un nouveau centre de pouvoir européen au cœur de l'Europe. Moscou en redoutait surtout le rayonnement vers l'Europe de l'Est où, au début des années 1960, notamment en Tchécoslovaquie, on observait une ouverture politique et culturelle vers l'Ouest²⁹. De peur de perdre la légitimité de ses propres positions et de perdre ainsi le contrôle dans son propre camp, Moscou lança ses attaques contre le traité de l'Élysée.

Le gouvernement de l'Allemagne fédérale réagit aux accusations dans une note du 29 mars et récusait le reproche que « la RDA n'avait pas du tout autorisé la RFA à contracter ce traité ». Il affirma d'abord que le traité n'était dirigé « contre aucun peuple et aucun État » et qu'il s'était engagé à plusieurs reprises « à régler de façon pacifique tous les différends entre la RFA et d'autres États ». L'importance fondamentale que le gouvernement accordait au traité au niveau de la question allemande ressort néanmoins des remarques détaillées rappelant que Berlin, conformément à son statut, était considérée comme une « partie de l'Allemagne » et que, selon sa propre doctrine, seule Bonn avait légitimité à représenter l'Allemagne dans son ensemble :

À cet égard, le gouvernement fédéral souhaiterait remarquer, que lorsqu'il a signé le traité d'amitié et de réconciliation avec le peuple français, il a réellement agi au nom du peuple allemand dans son ensemble. Il aurait été tout à fait prêt à demander aux Allemands de la soi-disant RDA, s'ils désiraient cette réconciliation et est parfaitement sûr qu'une très forte majorité des Allemands y vivant auraient donné leur assentiment. Malheureusement, une consultation des Allemands n'est pas possible dans la soi-disant RDA dans le cadre du régime soutenu par le gouvernement soviétique³⁰.

29. Cf. Christoph KLESSMANN, *Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955-1970*, Bonn, 1997, p. 437s.

30. Note du gouvernement de RFA au gouvernement soviétique, 29 mars 1963 ; PA/AA, B 24, vol. 473, ff. 154s.

LA CONCURRENCE DES SYSTÈMES ENTRE LES DEUX ALLEMAGNES
ET LE TRAITÉ DE L'ÉLYSÉE

La réaction des dirigeants du SED à Berlin-Est souligne bien que le traité de l'Élysée appartient également à l'histoire, qui s'esquisse à peine, des rapports entre les deux Allemagnes et la France³¹. Selon la restitution qu'en fait la note soviétique du 5 mars, ils condamnent le traité comme étant un « complot des principales puissances de la réaction européenne contre la paix et la détente internationale ». Le 24 janvier 1963, le journal *Neues Deutschland*, l'organe du parti socialiste unifié, écrivit encore que le traité servait « au renforcement de l'axe Bonn-Paris des ennemis de la paix », tandis que le SED, en accord avec Moscou³², mobilisait frénétiquement les organisations de masse du parti³³ afin de se profiler comme le meilleur garant des intérêts allemands dans la concurrence idéologique entre les deux Allemagnes. Comme la direction du parti se trouva une nouvelle fois reléguée au rang de spectateur au sein des relations franco-allemandes³⁴, il ne lui resta d'autre choix que de dénoncer autant la France que la RFA comme dangers pour la paix :

Le gouvernement de la République démocratique allemande considère comme son devoir national, d'attirer avec force l'attention sur les dangers qui découlent du complot de Paris à l'encontre du peuple allemand et particulièrement de la population de l'Allemagne de l'Ouest. Pour le gouvernement de Bonn, le traité est en premier lieu un instrument destiné à poursuivre sa politique revanchiste, qui est sans perspectives et ne fait que creuser le fossé au milieu de l'Allemagne. Avec ce pacte, il souhaite élever de nouveaux obstacles à l'entente nécessaire et urgente pour un règlement de paix en Allemagne

31. Cf. Ulrich PFEIL, *Die « anderen » deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949-1990*, Cologne, 2004, p. 29s.

32. Le 11 décembre 1963, l'association d'amitié franco-est-allemande (EFA) plaça son premier congrès sous le *leitmotiv* qu'une véritable réconciliation ne serait possible qu'en y intégrant la RDA. Cf. *Combat*, 4 décembre 1963 ; 17 décembre 1963.

33. Cf. annexe n° 4 au PV n° 1/63 de la session du Politbüro du Comité central du SED, 29 janvier 1963 ; SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/2/865 ; DY 30/J IV 2/2 A/945.

34. Cf. Ulrich PFEIL, « Die DDR und der Élysée-Vertrag vom 22. Januar 1963 », in Heiner TIMMERMANN (éd.), *Die DDR in Deutschland. Ein Rückblick auf 50 Jahre*, Berlin, 2001, p. 91-106.

et à la normalisation de la situation à Berlin-Ouest. À l'opposé, le gouvernement de la République démocratique allemande poursuit méthodiquement une politique de paix et d'entente qui a été à nouveau confirmée dans la proposition du 6^e Congrès du SED en faveur d'un traité de raison et de bonne volonté³⁵.

Le SED attaqua de Gaulle, à qui il reprochait un renforcement de la politique « antidémocratique et militariste », dans un sens identique :

[le gouvernement français] resta cependant aux côtés de l'Allemagne de l'Ouest l'adversaire irréductible d'une détente européenne et de tout désarmement. Le lien étroit entre impérialistes français et ouest-allemands favorisa une propagande haineuse et calomnieuse de l'Allemagne de l'Ouest contre la RDA, colportée par les impérialistes français³⁶.

D'acribes caricatures montrèrent le chancelier Konrad Adenauer en représentant des traditions allemandes de la première moitié du XX^e siècle³⁷. Celles-ci, par la référence explicite à la symbolique de la Wehrmacht, devaient également susciter en France la peur d'une nouvelle guerre avec le voisin oriental. À de Gaulle était imparti le rôle du grand frère aidant les Allemands de l'Ouest à accomplir leurs desseins « impérialistes » et « agressifs³⁸ ».

Cependant, ces accusations tombèrent à plat, contribuant plutôt à confirmer le gouvernement fédéral dans sa décision. Car, en conséquence de la réconciliation contractuelle avec son ancien « ennemi héréditaire », il pouvait se prévaloir d'avoir réconcilié définitivement les citoyens d'Allemagne de l'Ouest avec leur propre État, alors que le SED avait répondu à la vague de départs, en continue augmentation,

35. Déclaration du gouvernement de RDA à la suite de la conclusion du traité de l'Élysée ; Annexe n° 4 au PV n° 1/63 de la session du Politbüro du CC du SED, 29 janvier 1963 ; SAPMO-BArch DY 30/J IV 2/2/865. Voir aussi Anne KWASCHIK, Ulrich PFEIL (éd.), *Die DDR in den deutsch-französischen Beziehungen*, Bruxelles, 2013.

36. Cf. Rapport annuel du Deufra pour 1962, 6 février 1963 ; SAPMO-BArch, DY 30/IV A2/20/465.

37. Cf. *Neues Deutschland*, 26 janvier 1963 ; 27 janvier 1963.

38. Estimation de la situation en France de la section liens internationaux du Comité central du SED [s.d./déc. 1963] ; SAPMO-BArch, DY 30/IV A2/20/468.

par la construction du Mur de Berlin le 13 août 1961. Comme le souligne Ludolf Herbst, après des décennies de démarcation et de confrontation, on était parvenu à mener une politique d'ancrage à l'Ouest qui renforçait le consensus intérieur :

Pour la première fois depuis 1945, le peuple allemand obtint la reconnaissance d'un chef d'État étranger, qui louait sa valeur et son talent d'organisateur et lui conféra la qualification de *grand*³⁹. Ceci cicatrisait les plaies et n'a pas pour peu contribué à rendre populaire la réconciliation franco-allemande en Allemagne de l'Ouest⁴⁰.

Au fil des années 1960, la balance pencha toujours plus et irrévocablement en faveur de la RFA dans le « conflit inter-allemand ». Par ailleurs, la RDA redoutait la modification de ses rapports avec les autres États-frères du bloc soviétique, dans lesquels l'image commune d'une République fédérale « militariste » et « impérialiste » perdait de sa capacité fédératrice. L'antifasciste irréprochable qu'était de Gaulle donnait en fait à la RFA et à sa politique allemande une quasi absolution. Celle-ci ouvrait à Bonn de nouvelles perspectives de négociation vers l'Est, parce que le général se portait garant contre de nouvelles ambitions politiques d'hégémonie du géant politique qu'était devenu l'Allemagne occidentale⁴¹. Le SED, de son côté, se retrouvait confronté au danger que ses partenaires ne se détournent de la « solidarité internationale de classe » et n'admettent dans leur cour le puissant concurrent économique ouest-allemand⁴².

39. « Je vous félicite, ensuite, d'être de jeunes Allemands, c'est-à-dire les enfants d'un grand peuple. Oui ! D'un grand peuple ! qui parfois, au cours de son Histoire, a commis de grandes fautes et causé de grands malheurs condamnables et condamnés. Mais qui, d'autre part, répandit de par le monde des vagues fécondes de pensée, de science, d'art, de philosophie, enrichit l'univers des produits innombrables de son invention, de sa technique et de son travail, déploya dans les couvres de la paix et dans les épreuves de la guerre des trésors de courage, de discipline, d'organisation », Discours à la jeunesse allemande, Ludwigsburg, 9 septembre 1962 ; Charles DE GAULLE, *Discours et Messages. Pour L'Effort, Août 1962-Décembre 1965*, Paris 1970, p. 15-17.

40. Ludolf HERBST, *Option für den Westen. Vom Marshallplan bis zum deutsch-französischen Vertrag*, Munich, 1989, p. 206.

41. LINSEL, *Charles de Gaulle und Deutschland* (note 27), p. 215.

42. Cf. Jerzy HOLZER, « Polen und die deutsche Zweistaatlichkeit 1949-1989 », in Arnd BAUERKÄMPER, Martin SABROW, Bernd STÖVER (éd.), *Zeitgeschichte*.

SCELLER LA RÉCONCILIATION FRANCO-ALLEMANDE ?

Comme ils l'expliquèrent publiquement dans leur déclaration commune du 22 janvier 1963, le chancelier et le général voulaient sceller la *réconciliation*⁴³. Alors que le texte même du traité n'évoquait pas cet objectif⁴⁴, l'image et la symbolique du traité restent étroitement liés à ce terme, comme le montre le propos de l'ancien ministre des Affaires étrangères français Dominique de Villepin dans une brochure officielle de janvier 2003 : « Le traité de l'Élysée [...] a scellé la réconciliation entre les deux pays et crée les conditions pour une paix durable sur le continent européen⁴⁵ ». La réconciliation comme objectif politique des relations franco-allemandes est, de fait, fortement liée au retour de De Gaulle au pouvoir et de sa relation de confiance avec Adenauer. En effet, jusque dans les années 1950, il n'avait été question presque exclusivement que de *rapprochement* et d'*entente*. C'est seulement en 1959 qu'apparut clairement, dans un document du ministère français des Affaires étrangères, l'idée que la *réconciliation* franco-allemande était une des nouveautés caractéristique et remarquable de l'après-guerre⁴⁶. Selon Alain Peyrefitte, de Gaulle aurait déclaré en juin 1962 : « Nous allons sceller solennellement la réconciliation des deux peuples⁴⁷ ».

Même s'il n'est pas possible de faire ici l'étude exhaustive de la lexicologie historique, la portée politique, les changements de signification et l'emploi ambivalent du terme de *réconciliation* (*Versöhnung*)

Deutsch-deutsche Beziehungen 1945-1990, Bonn, 1998, pp. 74-82.

43. Quelques années plus tard, De Gaulle fit poser une plaque sur le parvis de la cathédrale de Reims : « À Monseigneur Marty, Archevêque de Reims/ Excellence/ Le chancelier Adenauer et moi-même venons dans votre cathédrale sceller la réconciliation de la France et de l'Allemagne/ Charles de Gaulle, Dimanche 8 juillet 1962, 11h02 ».

44. Publié in *Die deutsch-französischen Beziehungen. Chronologie und Dokumente 1948-1999*, Bonn, 2000, pp. 174s.

45. *Revue commémorative du 40^e anniversaire du Traité de l'Élysée – Magazin zum 40. Jahrestag des Élysée-Vertrages*, sous le patronage de la Commission interministérielle de Coopération France Allemagne (CICFA) au ministère des Affaires étrangères, Paris, 2003, p. 2.

46. Ulrich LAPPENKÜPER, *Die deutsch-französischen Beziehungen 1949-1963. Von der „Erbfeindschaft“ zur „Entente élémentaire“*, Munich, 2000, p. 1708, note 10.

47. Alain PEYREFITTE, *C'était de Gaulle*, tome 1, « La France redevient la France », Paris, 1994, p. 153.

exigent néanmoins une explication sémantique. Les termes en question décrivent dans les deux cultures linguistiques une forme spécifique de relations sociales, qui ne se fonde pas exclusivement sur celles qui lient les individus, mais qui caractérise aussi les relations entre deux ou plusieurs sociétés. La réconciliation comme réalisation d'une vie pacifique entre les hommes, les sociétés ou les États, est connotée d'idéalisme. Mais elle suggère aussi, tant sur le plan personnel que politique, un désir de paix et, de ce fait, est ancrée dans les imaginaires : « Elle ranime des images de réunification des éléments séparés, de suppression de l'aliénation, de résolution de conflits et de naissance de nouvelles communautés intactes⁴⁸ ».

La réconciliation n'implique pas d'état particulier ou d'acte unique, mais un processus interactif au niveau politique et social qui transforme des sentiments négatifs comme la colère et la haine en sentiments positifs (la sympathie et l'amour, par exemple) par un travail dynamique dans un but précis entre des personnes communicantes⁴⁹. De fait, Emmanuel Kant (1724-1804) déjà, dans son essai *Vers la paix perpétuelle*, remarquait que l'état de paix entre des hommes qui vivent ensemble n'est pas naturel, mais que cette paix est *établie* par les hommes et qu'ils doivent s'atteler consciemment à l'établir. De même, il faut comprendre la réconciliation comme une série de processus successifs qui, par-delà les modifications de structures et d'opinion et la mise en place de nouvelles relations, peut finalement parvenir à son but, mais requiert toujours une attention permanente.

La signification sémantique de *réconciliation* recouvre, par ailleurs, à la fois une dimension théologique et morale⁵⁰. Dans l'après-guerre notamment, nombreux furent ceux qui se référèrent à cette double

48. Hans-Richard REUTER, « Ethik und Versöhnung. Prinzipielles zu einem aktuellen Thema », in Gerhard BEESTERMÖLLER, Hans-Richard REUTER (éd.), *Politik der Versöhnung*, Stuttgart, 2002, p. 15-36, ici, p. 15.

49. Cf. Wolfgang VÖGELE, « Versöhnung – Neutralität – Erinnerung », in BEESTERMÖLLER, REUTER (éd.), *Politik der Versöhnung* (note 48), p. 155-168, ici, p. 156. Voir aussi Corine DEFRANCE, Ulrich PFEIL (éd.), *Verständigung und Versöhnung nach dem „Zivilisationsbruch“? Deutschland in Europa nach 1945*, Bruxelles 2016 ; *Id.*, Corine DEFRANCE, Ulrich PFEIL, « La réconciliation en Europe. Usages d'un terme et mutations d'un concept », in *Diplomatie. Affaires stratégiques et relations internationales*, 104 (juin/juillet 2020), p. 86-91.

50. REUTER, « Ethik und Versöhnung » (note 48), p. 22.

dimension pour montrer aux anciens ennemis la voie à suivre pour régler désormais leurs différends de manière pacifique et vivre ensemble dans l'entente mutuelle. De telles convictions se retrouvent chez les hommes politiques comme de Gaulle pour qui la référence était l'Occident chrétien. Aussi, dans ce cadre, le pardon joue-t-il un rôle actif en permettant la libération des Français comme des Allemands. Toutefois, la disposition du général au « pardon », qui reflète sa conception d'une relation asymétrique comme fondement de sa politique allemande, laisse aussi transparaître ses ambitions, comme le montre une conversation avec Alain Peyrefitte, le 12 janvier 1960 :

Voilà pourquoi la France a souffert plus que les autres : parce qu'elle a été plus trahie que les autres. Voilà pourquoi elle est seule à pouvoir faire le geste du pardon [...]. Il n'y a que moi qui puisse réconcilier la France et l'Allemagne, puisqu'il n'y a que moi qui puisse relever l'Allemagne de sa déchéance⁵¹.

Après que l'entrée solennelle du « couple » de Gaulle/Adenauer dans la cathédrale de Reims pour assister ensemble à l'office le 8 juillet 1962 eut donné à l'acte de réconciliation sa dimension sacrée⁵², le général voulut la pérenniser par la signature du traité de l'Élysée.

La réconciliation et l'amitié entre les hommes ne se laissent toutefois pas sceller « par le haut », mais reposent sur la confiance qui ne peut être établie et garantie que dans l'interaction. Comme le fit remarquer l'ambassade de RFA à Paris au début de 1971, celle-ci peut s'avérer contre-productive si elle ne s'accompagne pas d'activités organisées entre les sociétés :

« L'amitié franco-allemande », chahutée à nouveau, et qui bien sûr nourrit toujours des illusions, n'est pas un fondement rationnel pour une coopération quotidienne solide et réaliste, dont personne ne conteste l'utilité [...]. Nous devons être conscient, qu'avec la France nous avons un partenaire

51. PEYREFITTE, *C'était de Gaulle* (note 47), p. 83.

52. Cf. les illustrations in Rainer BÖLLING, *Deutschland und Frankreich. Vom « Erbfeind » zum Partner. Quellen zur Geschichte und Politik*, Stuttgart, 1996, p. 86s. ; Ulrich LAPPENKÜPER, « Auf dem Weg zur „Erbfreundschaft“ : Die Bundesrepublik Deutschland und Frankreich von 1949 bis 1963 », in HAUS DER GESCHICHTE (éd.), *Vis-à-vis : Deutschland-Frankreich*, Bonn, 1998, p. 111-120.

difficile et susceptible et que nous en sommes toujours au début de nos efforts dans sa direction⁵³.

Pour conclure, la « mythification » de l'histoire à laquelle procèdent médias et politiques au moment des anniversaires ronds du traité de l'Élysée, tout particulièrement en 2003 et en 2013, en voulant en faire le point de départ de l'ère de la coopération franco-allemande, se révèle au grand jour. Le traité de janvier 1963 ne peut être considéré comme un commencement. La partie programmatique du traité, qui, à l'exception de la jeunesse, reprend les secteurs où les États sont les principaux acteurs (politique étrangère, défense, éducation), sut à la fois miser sur les acquis (la jeunesse) et soutenir les domaines où la coopération s'avérait plus difficile (défense, éducation). Au-delà de son importance symbolique, le principal apport du traité est à rechercher dans la première partie organisationnelle, instaurant entre Bonn et Paris la consultation régulière des chefs d'État et de gouvernements et celle des principaux ministres. Elle a permis aux deux pays de gérer des conflits d'intérêts, de surmonter des périodes de tensions, d'agir ensemble et de générer un réseau de coopération qui est certainement unique au monde⁵⁴.

Pendant les dernières années, cette particularité franco-allemande a soulevé la question de savoir si on peut « exporter » le « modèle franco-allemand » dans d'autres pays ayant connu un conflit avec leurs voisins pour lancer un processus de réconciliation. En passant en revue l'année franco-allemande de 2012/ 2013, nous avons pu observer que la demande de la part des pays tiers a augmenté voulant profiter de l'expérience franco-allemande et de ses outils afin de se les approprier. Depuis 1945, Français et Allemands ont élaboré tout un arsenal de mesures relevant du « soft power » qui peut servir aujourd'hui de « produits de transfert » pour contribuer à d'autres processus de rapprochement au sein de l'Europe voire au-delà.

53. Rapport annuel politico-culturel 1970 de l'ambassade de RFA à Paris, 20 janvier 1971 ; PA/AA, B 97, vol. 429.

54. Cf. Nicole COLIN, Corine DEFRANCE, Ulrich PFEIL, Joachim UMLAUF (éd.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, 2015.

LIEUX ET NON-LIEUX DU TERRAIN
EN SOCIOLINGUISTIQUE ET EN DIDACTIQUE
DES LANGUES

Valeria VILLA-PEREZ
Marine TOTOZANI
Sandra TOMC
Marielle RISPAIL
Céline JEANNOT PIÉTROU

Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

SE (DÉ)FAIRE (D')UNE CERTAINE IDÉE DU TERRAIN

« *Pour les besoins de ma recherche j'ai fait deux terrains* », « *Mon terrain se situe en banlieue stéphanoise* », « *Mon terrain a été facile à trouver puisque...* ». Ces expressions glanées dans des mémoires de master d'étudiant-e-s en disent long sur les perceptions courantes du « terrain » en sociolinguistique et didactique des langues. Outre l'appropriation discutable sur le plan éthique d'éléments humains dans une démarche de recherche (qu'on retrouve d'ailleurs souvent aussi dans des expressions telles que : « *mes enquêtés* », « *nos sujets* »...), elles dénotent surtout un grave malentendu, de nature théorique et méthodologique, dans les Sciences dites humaines, sur ce qu'on appelle « terrain », et que nous voudrions éclaircir dans le texte collectif qui suit.

En effet, pour nous linguistes, didacticien-ne-s, sociolinguistes, le « terrain » est un concept scientifique et relève d'un vocabulaire spécialisé : l'expression « terrain de recherche » n'est pas à prendre dans le sens populaire qu'on trouve dans « terrain de jeu » ou « terrain de tennis ». Dire qu'il relève du paradigme de la recherche veut dire qu'il prend place dans une démarche précise où il est en lien avec d'autres étapes qui le précèdent (par exemple : préciser et formuler une question de recherche) et qui le suivent (par exemple : mettre en place une méthodologie d'enquête). Dit autrement : le terrain ne pré-existe pas à une recherche. C'est l'éclairage porté sur la réalité sociale et linguistique que le ou la chercheur-e décide d'étudier, qui produit le terrain, de la même façon que l'éclairage d'un décor de théâtre produit un paysage ou un autre dans une mise en scène, à partir des mêmes éléments de départ sur la scène.

Un exemple simple : une classe de tel niveau, de tel établissement, dans telle localité, où se rencontrent tels élèves et tel-le enseignant-e, n'est pas un « terrain », c'est une situation. Ce qui devient un terrain, c'est, à partir de la question que se pose la/le chercheur-e à propos de cette classe, ce qui lui fera regarder plutôt le tableau, les murs, les gestes d'élèves, ou les paroles de l'enseignant-e, etc. Ce qui veut dire que, dans la même situation-classe, des terrains différents peuvent être

déterminés suivant la question scientifique posée par la recherche. Cette malléabilité complexe est soulignée par Philippe Blanchet (2011: 18) :

Le terrain n'est pas « un objet » dissocié du chercheur » ;
il est fait « d'un réseau d'interactions humaines et sociales,
fréquenté et transformé par le chercheur, qui en fait partie de
façon récursive

et renforcée par Fillol (2017 : 122) dans l'entrée « terrain » de l'*Abécédaire de sociodidactique* Rispail (2017):

le travail de terrain engage [...] le chercheur dans une forme
de subjectivité partagée, puisqu'il entre en interaction avec
les acteurs sociaux qu'il observe et avec qui il coconstruit les
données du terrain.

Il en découle qu'on ne « choisit » pas un terrain, on le construit pierre à pierre – et il nous co-construit en retour : et cette co-construction est une phase fondamentale, la première, de toute recherche en Sciences du langage, voire un critère de sa qualité.

Le texte qui suit montrera que ce principe de base rassemble, sous des problématiques diverses, les recherches menées par notre équipe au sein du CELEC de 2012 à 2020 et en détaillera quelques composantes, de façon illustrée. Qu'il s'agisse d'interroger la façon dont on peut profiter en classe des langues connues des élèves, de répondre à la fragilité linguistique de certains enfants venus d'ailleurs, de mettre en valeur les usages linguistiques d'une ville, de montrer que la domination genrée s'exprime déjà en classe par des procédés linguistiques et interactionnels, que des migrants acquièrent d'autres stratégies linguistiques que celles des pays d'origine et d'arrivée, c'est toujours dans une dynamique engagée¹ que se met en place une recherche, à partir d'un triptyque sans cesse en mouvement espace/ temps/humain d'où résulte le terrain. Créer un terrain, c'est créer une rencontre.

CONSTRUIRE UN TERRAIN...

Immédiatement perceptible, la dimension spatiale que contient la notion de terrain en sociolinguistique, amène tout d'abord à rappeler avec Clifford Geertz (1973, *in* Fillol, Le Meur 2014 : 12)

1. Cf. référence à Michel Agier en fin d'article.

que tout comme en anthropologie : « The locus of study is not the object of study. Anthropologists don't study villages (tribes, towns, neighborhoods...); they study in villages ». Cette approche du terrain révèle d'abord un faisceau de relations qui s'établissent entre le-la chercheur-e et le « groupe social et culturel (particulier), [... autrement dit] ceux qu'il étudie. [Et] c'est précisément cette rencontre qui mérite d'être appelée « terrain » » (Laplantine 1996 : 38). Aborder le terrain en ces termes revient à s'intéresser aux modes d'implication/intervention du-de la chercheur.e, aux méthodes de recherche qu'il-elle y déploie, aux postures qu'il-elle adopte.

Dans notre approche du terrain en sociolinguistique et en didactique des langues, nous avons privilégié une méthodologie dite de « *proximité* » qui

s'exerce au plus près des phénomènes qu'elle souhaite mettre en lumière, des acteurs qui les incarnent, des contextes qui les portent, mais aussi du chercheur avec toute sa sensibilité théorique et expérientielle (Paillé 2011).

Comme l'indique son appellation, adopter une méthodologie de proximité (Rispaïl, Totozani, Villa-Perez 2018) consiste à opérer un rapprochement entre les chercheur-e-s et les praticien-ne-s, enseignant-e-s, élèves, parents, migrant-e-s, autrement dit celles et ceux auquel-le-s une recherche est destinée et avec lesquels elle a été co-construite. Plusieurs démarches méthodologiques, qui vont de l'entretien sociolinguistique traditionnel avec les locuteur-trice-s aux recherches collaboratives et recherches-actions, permettent d'opérer ce rapprochement.

La Recherche-Action-Formation (désormais RAF)² *L'arc-en-ciel de nos langues. Jalons pour une école plurilingue*³ en est un exemple. Elle a

2. La recherche-action-formation, RAF, particulièrement prisée et sollicitée en sociodidactique des langues réunit chercheur-e-s et praticien-ne-s, à partir d'une demande de ces derniers, autour de la volonté commune de transformer la réalité et de produire des savoirs à partir de ces transformations (Berthon, dans Rispaïl Marielle, Totozani Marine, Villa-Perez Valeria 2018 : 146). De cette façon, elle devient en même temps un « terrain » de formation à travers la recherche pour les participant-e-s.

3. Coordonnée par Marine Totozani, Marielle Rispaïl et Isabelle Graci à laquelle ont contribué : Sandra Tomc, Tuoi Nguyen, Mathilde Alimi, Marielle Barateau, Christiane Barjon, Yaël Bertheas, Fatih Bouguerra, Maggie Brizet-Iyassu, Laure

réuni durant trois ans des enseignantes-chercheuses du département de FLE de l'UJM et des enseignant-e-s de français de Saint-Etienne, accueillant dans leurs classes des élèves dits « allophones⁴ » autour de préoccupations communes : « quelles pratiques pédagogiques accessibles à tous peut-on développer pour aider à l'intégration réussie des élèves allophones en classe ordinaire ? comment sont mobilisées et exploitées les langues et les cultures présentes en classe ? quelles sont les pratiques développées dans le sens de la valorisation des langues et des cultures d'origine et quelle est leur incidence sur l'apprentissage du français et l'intégration scolaire de ces enfants ? » À partir de ce questionnement, elle s'est donné pour objectif de récolter, puis de formaliser, les pratiques enseignantes innovantes mobilisant les langues des élèves afin de les mettre à la disposition d'autres enseignant-e-s. Ainsi, c'est dans la rencontre entre acteur-trice-s exerçant dans des espaces socio-spatiaux ordinairement séparés, notamment ceux de la recherche, de la classe et de la formation des enseignant-e-s (Rispaïl, Totozani, Villa-Perez *ibid.*), que s'informe la notion de terrain. Un plan rapproché sur les interactions produites lors de cette rencontre montre ainsi un brouillage des rôles ordinairement dévolus aux participant-e-s à la recherche, au profit d'un agir commun :

co-compréhension [du problème à résoudre, d'une situation complexe] et coaction(s) coconstruite(s) par les chercheur(s) et les acteurs du terrain [pour trouver et proposer des instruments, idées allant en ce sens] (Clerc 2017 : 109).

La synergie créée lors de la RAF de Saint-Etienne avait pour but d'aider les élèves allophones à s'intégrer. Elle a donné naissance à un ouvrage collectif⁵ et à une journée d'étude et de formation⁶ en 2017⁷. Abordée sous cet angle, la notion de terrain gagne en épaisseur

Corbineau, Justine Fournier, Sandra Gargovitch, Jean-David Georges, Blandine Houlier, Nathalie Jadzinski, Laurence Joffrin, Sonia Kaminska, Virginie Lapique, Catherine Latta, Justine Rogues, Jelena Stamenkovic, Julie Tokhi, Virginie Vigouroux.

4. Qui parlent une (d')autre(s) langue(s) que le français.

5. Graci Isabelle, Rispaïl Marielle, Totozani Marine (éds.) (2017): *L'arc-en-ciel de nos langues. Jalons pour une école plurilingue*. Paris : L'Harmattan.

6. *Regards pluriels sur le plurilinguisme à l'école*, le 31 mai 2017.

7. Elle a réuni une centaine d'enseignant-e-s de 1^{er} et 2nd degrés, toutes disciplines confondues, de la région stéphanoise.

conceptuelle, puisqu'il s'agit de l'étendre « au réseau d'acteurs et de relations dans laquelle la recherche s'est trouvée imbriquée » (Fillol, Le Meur 2014 : 19). Elle invite le chercheur à saisir de la mouvance, de la transformation, des rebondissements, de l'imprévu voire de l'imprévisible, là où son étymologie risquerait de suggérer l'inverse⁸ et de figer le réel. Chacun est englobé dans le ricochet du regard ainsi lancé, qui élargit la notion de terrain au chercheur lui-même. Comme le précisent Fillol et Le Meur, il ne s'agit pas d'une « simple affaire de réflexivité mais de définition même de l'extension du terrain » (Fillol, Le Meur 2014 : 19).

Venons-en à la Recherche Intervention Formation⁹ (RIF) initiée par Villa-Perez et Tomc. C'est un exemple des interactions entre les différents acteur-trice-s engagé-e-s dans une réflexion scientifique, de leurs échos pour la formation universitaire et des interventions d'étudiant-e-s et chercheur-e-s dans le tissu social¹⁰. Projet collaboratif né en 2017 à la demande du Dispositif de Réussite Éducative (désormais DRE) de la ville de Saint-Étienne, la RIF a pour objet de répondre aux fragilités langagières en français d'enfants entre 4 et 7 ans issus de quartiers prioritaires.

La construction du terrain par les chercheuses est passée par l'étape fondamentale du questionnement initial : comment renforcer les connaissances en français de ces enfants tout en préservant leur bi-plurilinguisme en devenir ? Par quels moyens et quels outils concrets et activités investir un temps ludique pour ces enfants ? Qui faire intervenir pour organiser ces activités extra-scolaires ? Comment

8. Cf. dernière partie de cette contribution « Pour suivre ».

9. Quelques précisions sur la terminologie de RAF et de RIF et leurs nuances notionnelles. L'objectif d'une RAF est de produire de la connaissance au service de l'intervention. On y décrit pour les faire évoluer des dimensions du monde social dont, en tant qu'acteur-trice-s, on n'est pas toujours conscient-e-s. S'engager sur un terrain, c'est déjà le changer : cela justifie le terme « action » dans RAF. Mais selon Villa-Perez et Tomc (2020 : 175) ce terme ne met pas « assez en valeur le paradigme performatif et transformatif de la situation » alors qu'« intervention » insiste sur l'intromission voulue et prévue des chercheur-e-s (*intervenire*, en latin : « venir entre »), sur son influence et sa dimension récursive. D'où l'adoption, par les chercheuses citées plus haut, de l'acronyme RIF. Le point commun : dans une RAF et une RIF, tout le monde est chercheur-e à parts égales.

10. Il s'agit d'une modélisation circulaire que nous avons définie comme une « boucle récursive » (Villa-Perez, Tomc 2020 : 172-173).

inclure les parents des enfants dans une dynamique de groupe ? Et surtout comment renverser les représentations concernant les difficultés d'enfants migrants qui apprennent une ou plusieurs langues et le langage au même temps ? Le « temps de latence » qu'ils vivent, comme le définit Moro *et al.* (2015), est normal et fécond pour de jeunes bilingues.

Dans cette situation, les professionnels de l'enseignement font souvent état d'un manque (vocabulaire) ou de difficultés (prononciation) liées à leur conception monolingue de l'apprentissage. Nous avons proposé une problématisation mettant en valeur la pluralité linguistique des enfants et des familles : d'une part pour soutenir les fragilités discursives et servir de levier aux apprentissages, d'autre part pour répondre au sentiment « d'insécurité linguistique »¹¹ des enfants. Il y avait accord sur ce point avec la responsable du DRE qui s'est adressée aux chercheuses en sciences du langage pour poser une alternative face aux préconisations médicalisées en orthophonie, normalement conseillées aux familles.

Partant de là, nous avons proposé à nos étudiant-e-s de M1 en Didactique des langues, eux-mêmes souvent non francophones d'origine, d'intervenir dans le DRE, au cours d'« Ateliers Langage Créatifs ». Chaque semaine, des dyades d'étudiant-e-s accompagnées d'une référente DRE¹² élaborent et mettent en place des activités dans les locaux de la ville : chaque dyade prend en charge 3 ou 4 enfants, adressés au DRE par les enseignant-e-s de leur école. Dans ces ateliers, en dehors du contexte scolaire, les enfants se livrent à des activités manuelles ou créatives ; on y met au centre l'interaction en français et éventuellement en langue d'origine, y compris avec les parents qui sont présents.

De ce fait Recherche, Intervention et Formation des étudiant-e-s sont intimement imbriquées et améliorées par l'observation des ateliers qu'effectue l'équipe de recherche. Elle renvoie un retour réflexif vers le terrain ainsi construit, pour en faire évoluer la dynamique

11. L'insécurité linguistique désigne selon Michel Francard (1997) un manque de légitimité ressenti par certain-e-s locuteur-trice-s du français.

12. Le DRE de Saint-Etienne est constitué par une équipe pluriprofessionnelle composée de 4 référentes de parcours qui accompagnent les enfants et les familles, 1 coordinatrice, 1 psychologue, 2 éducateurs spécialisés.

et l'efficacité grâce à la réflexion scientifique. Ce fonctionnement en spirale s'inscrit dans la ligne définie par Gasquet-Cyrus (2015 : 21) :

la sociolinguistique ne saurait être réduite à une méthodologie permettant de vérifier en contexte les hypothèses d'une linguistique supposée plus rigoureuse, qui exploiterait les données pour produire des résultats objectifs et généralisables : beaucoup de choses se jouent dans l'observation que le chercheur pratique sur le terrain.

L'observation devient alors une étape fondamentale qui participe à la co-construction toujours en mouvement du terrain. Les séances sont enregistrées, transcrites, étudiées, soumises à questionnement : quels détails conversationnels mettre en évidence ? Quelle « politique de représentation », pour le dire avec Mondada (2002), adopter pour désigner les participant-e-s à l'interaction ? Comment éviter des rapports hiérarchisés des participant-e-s ? Et enfin quelle méthode d'analyse choisir ? Dans la RIF ainsi résumée, construire le terrain interactif, c'est aussi le déconstruire pour le reconstruire sans cesse.

DE LA SUBJECTIVITÉ DES CHERCHEURES

Par ailleurs, dans quelle mesure, réaliser une recherche participe-t-il à la construction de la chercheuse et/ou du-de la sociolinguiste ? Dans ce volet nous nous pencherons particulièrement sur la co-construction réciproque entre l'objet de recherche et le-la chercheur-e, dans le sillon des « recherches collaboratives » (pour un état des lieux cf. par exemple Miguel-Addisu, Thamin 2020).

Le choix qui préside à la construction d'un objet de recherche et d'un terrain résulte d'un double mouvement : il peut être lié à des raisons biographiques ou identitaires, et inversement une recherche peut attirer l'attention du chercheur pour son utilité sociale. Les deux cas de figure sont aussi possibles. Par exemple, nos intérêts pour la valorisation des plurilinguismes et leurs enjeux peuvent trouver leur origine dans l'expérience de langues familiales non transmises, dans celle de leur minoration, dans la souffrance d'avoir vécu des discriminations linguistiques et langagières (Bulut 2013) ou au contraire dans la fierté d'être soi-même bi- ou plurilingue, *etc.*

Nous tenons à assumer et analyser la part de subjectivité indéniable dans nos travaux de recherche. Bourdieu résume cette dimension

personnelle de la construction du savoir par une formule spatiale lucide, le « positionnement du chercheur du « dedans » et en déduit la nécessité d'accomplir un « travail sur soi » (Bourdieu 1984 : 48).

Il semble en effet difficile, voire peu souhaitable, d'aspirer à une objectivité, et encore moins à une neutralité, dans nos champs disciplinaires de l'humain. Comme le souligne Boyer :

le chercheur ne saurait rester neutre. [...] Même s'il ne s'agit pas d'un terrain familier, dont lui-même est issu, il peut s'agir d'un terrain investi par des représentations dont son statut de chercheur ne saurait parfaitement l'immuniser. (Boyer 2010 : 119)

Intériorisés puis objectivés, ces aspects seront utilisés dans la restitution de nos recherches car

la présence du chercheur, sur le terrain mais aussi dans l'écriture scientifique, est déterminante pour construire une linguistique empirique apte à générer des constructions théoriques. (Gasquet-Cyrus 2015 : 18)

Quand nous situons nos recherches dans les champs de la sociolinguistique ou de la sociodidactique, le préfixe « socio » ne saurait avoir une importance marginale ou esthétique. Il désigne ce qu'on appelle depuis quelques années dans le domaine des sciences humaines et sociales : un « impact » (Lawson, Sayers 2017) sur la société et sur le-la chercheur-e, sur lequel nous allons nous attarder à présent.

D'une part, l'impact « social » et « sociolinguistique » concerne l'effet produit par nos recherches sur les gens, sur la classe, dans ses aspects micro, et sur la société en général, dans ses aspects macro. Nous en prendrons pour illustration l'attention portée aux enfants migrants, l'intérêt pour les « questions socialement vives », les évolutions des mouvements migratoires ou leurs retombées éducatives. Nous nous appuyons sur la diversité de contextes et situations rencontrées dans nos enquêtes pour analyser les pratiques langagières de leurs acteur-tri-ce-s (chercheur-e-s compris-e-s) et leurs imbrications dans le tissu social et son devenir.

D'autre part, l'impact « réflexif » porte sur l'effet provoqué par l'interaction avec le terrain en tant qu'elle fait réfléchir sur le positionnement des chercheur-e-s. Évoluer, lors d'une enquête, avec des locuteurs, des enfants dits « allophones », pour connaître leurs

habitudes langagières, ou collaborer avec des enseignant-e-s dans une RAF, possède une dimension auto formative que favorisent les pratiques réflexives mises en place (Dubost, Levy 2002), sur sa posture, ses travers et ses manques. Travailler dans une situation sociale entraîne des remises en question permanentes (postures, travers, manques, dérives) grâce aux acteur-trice-s sociaux rencontré-e-s et fait évoluer le-la chercheur-e. Se laisser surprendre par des phénomènes linguistiques issus d'autres langues que la sienne, se heurter au caractère incomplet de nos savoirs, constituent des formes concrètes de réflexivité. Celle-ci n'est pas « une introspection psychologisante et aut centrée du chercheur » (Ghasarian 2004 : 14). Elle fait partie intégrante de la posture de recherche et

cette présence *impliquée* sur le terrain et la relation à des locuteurs identifiés non par leurs langues mais par leurs répertoires et leurs identités complexes amène vers une décentration de la langue vers les pratiques langagières [plurielles] (Gasquet-Cyrus 2015 : 21).

Voici quelques catégories des impacts de nos recherches sur les chercheur-e-s :

– *Posture d'auto-ajustements* dans les recherches qui portent par exemple sur la valorisation de la pluralité linguistique d'une classe, dans une optique formative des enseignant-e-s. Elles visent une formalisation précise des gestes à adopter et une adaptation du discours scientifique pour que ce discours soit recevable par un public étudiant. Si on présente aux étudiant-e-s une typologie de gestes de « bienveillance linguistique » (Villa-Perez, Tomc 2020) en classe de langues, gestes susceptibles de réduire les situations d'insécurité linguistique chez les élèves, un effort de vulgarisation et de contextualisation pratique sera nécessaire.

– *Postures de co-compréhension* à travers la création et l'accompagnement de dispositifs formatifs où le chercheur contribue à rendre visible la pluralité linguistique et culturelle. Les premières analyses des Ateliers Langage Créatifs nous ont permis de comprendre que des postures empathiques de la part des participant-e-s encouragent l'émergence d'émotions positives, liées au processus d'acquisition de la langue française.

– *Postures de co-action et de co-construction* (partage et dimension collective) : à terme, la production d’outils et ressources pour l’enseignement du français à de jeunes publics (par exemple le « masque des émotions », les jeux comme le cube de présentation, les gestes d’acceptation et de valorisation des langues d’origine en classe) peut être assumée collectivement par tou-te-s les acteur-trice-s en contact – parents compris – dans le cadre d’une RAF ou d’une RIF¹³. Les échanges permettent d’inventer des stratégies pour accéder au renforcement des compétences orales en français langue seconde, pour remettre en cause des certitudes, pour découvrir la vitalité des langues et des cultures en présence.

Un troisième type est l’« impact holistique » ou émotif exercé par la recherche sur le-la chercheur-e. Pourquoi vouloir contrôler les émotions en jeu sur le terrain ? Il semble plus fécond de les analyser et de les intégrer à la recherche (Kleinman et Cop 1993 ; Ghasarian 2004 : 11) dans la perspective d’une « objectivation participante » (Bourdieu 2003), le « terrain » étant aussi un lieu d’investissement affectif et cognitif. Les recherches sur le genre (Tomc, Bailly, Ranchon 2016) donnent l’occasion de prendre du recul face à notre rôle professionnel pour investir des lieux intimes de notre être social, et cerner la particularité de chaque situation genrée, en y identifiant les processus relationnels et rapports de pouvoir en jeu.

Tout-e chercheur-e et participant-e dans une enquête se situe ainsi sur un *continuum* non hiérarchisé où chacun-e a droit à une reconnaissance égale dans une confiance partagée, réseau de relations que nous résumons comme une approche qualitative et éthique « de la proximité » comme souligné plus haut (Rispail, Totozani, Villa-Perez 2018), qui requiert des modalités méthodologiques de travail particulières.

RETOURS VERS LE TERRAIN

Une fois le terrain construit, la posture épistémologique définie, les enquêtes et les analyses menées, vient le temps de la restitution de la recherche. Ce temps a été défini par Flamant (2005) comme regroupant l’ensemble des actions de « retour au terrain », dans un face-à-face avec les partenaires.

13. Cf. 2. Construire un terrain.

En sociolinguistique et didactique, comme dans les autres disciplines scientifiques, les savoirs élaborés font l'objet de publications scientifiques et d'échanges entre chercheur-e-s. Mais, puisque définies comme humaines et sociales, nos disciplines demandent au / à la chercheur-e de porter une attention particulière à la diffusion des résultats vers le grand public. Il s'agit en particulier de « faire part des résultats de l'analyse aux personnes auprès de qui la recherche a été menée » (Farnarier 2015 : 203).

Ce retour revêt différents enjeux, parmi lesquels des enjeux éthiques. Il participe à la circulation des connaissances et contribue à l'équilibre de la relation entre le-la chercheur-e et les autres participant-e-s à la recherche. Fondé sur un principe de réciprocité, on peut le lire comme le fondement d'un « contrat social » entre les chercheur-e-s et la société, à l'image du mécanisme de don/contre don décrit par le sociologue et anthropologue Marcel Mauss (1925). Là où les personnes enquêtées donnent un peu de leur temps, de leur parole, de leur compréhension du monde, et livrent parfois une part de leur vécu intime, le-la chercheur-e reçoit. Il-elle peut alors choisir de rendre « un équivalent » de ce qui a été reçu. Cette restitution n'est pas toujours possible. Lorsqu'elle l'est, directement auprès des participant-e-s ou plus largement auprès de leurs communautés sociales, elle peut prendre des formes diverses.

Voici quelques exemples de restitutions, tirés de recherches récentes menées au sein de notre équipe. Elles ont consisté en :

- formations d'enseignant-e-s et d'animateur-trice-s bénévoles en français langue étrangère¹⁴ ;
- publications d'ouvrages à destination des enseignant-e-s (*L'arc-en-ciel de nos langues. Jalons pour une école plurilingue*, Graci, Rispail, Totozani (éds.) 2017 ; participation au dossier « Évaluer autrement en REP » des *Cahiers pédagogiques* 2020, n° 561) ;
- conférences grand public, pour susciter des débats autour de questions vives sociales (ex. sur la pluralité linguistique

14. Conférences/interventions pour des institutions partenaires comme le CASNAV, le réseau CANOPÉ ou le DASEA de la Loire, projet AIMES, cadre syndical, etc.

- et culturelle dans le cadre de l'Université Pour Tous à Saint-Etienne¹⁵ ;
- participation aux Journées du réseau TRACES¹⁶ ;
- conception de supports didactiques pour enfants, jeux, etc. à propos de la diversité linguistique ;
- conférences-ateliers proposées au sein d'établissements scolaires ;
- expositions ;
- animations diverses à destination du grand public (concerts, projections de film, témoignages) ;
- interventions dans les médias radiophoniques et télévisuels locaux...
- ... et auprès des institutions (mairies, associations, etc.).

La mise en circulation des recherches peut aussi donner lieu à des échanges entre chercheur-e-s et étudiant-e-s. Par ailleurs, nous pouvons être sollicitées pour expliciter, par le biais de médias internet, les enjeux qui reposent sur des concepts, par exemple dans une interview consacrée à la catégorisation arbitraire et dichotomique du genre.

Ces restitutions participent pleinement au processus de recherche. Ainsi que le souligne Farnarier (2015 : 203) :

Par les interactions qu'elle provoque, [la restitution] est souvent l'occasion de confronter les premières analyses au point de vue de ceux sur qui, auprès de qui ou pour qui elles ont été conduites. Ce moment sert alors au chercheur à tester son travail en vue d'affiner ou de corriger ses analyses et interprétations des données recueillies, et de faire émerger de nouvelles pistes de travail.

L'étape de présentation et de discussion des résultats permet d'orienter la suite du travail de recherche. L'exposition organisée par notre équipe en juin 2015 à la Bibliothèque Universitaire Tréfilerie sur le thème « *La vogue des langues* » illustre l'importance de ce moment

15. Rispaill Marielle, Tomc Sandra, Totozani Marine, Villa-Perez Valeria, 2018, *Circulation des langues à Saint-Etienne et dans le monde*, Conférence Université Pour Tous, Saint-Etienne. Marine Totozani, 2019, *Diversité linguistique et culturelle : que fait et que peut faire l'école ?*

16. TRACES est un réseau qui mène des recherches sur l'histoire, la mémoire et l'actualité des migrations en Rhône-Alpes et Auvergne.

d'échange. Cette exposition, ouverte aux habitant-e-s de Saint-Etienne et des environs, visait à diffuser vers le plus grand nombre les résultats d'une recherche menée¹⁷ de 2012 à 2015 sur la diversité linguistique locale. Le projet « *Saint-Etienne, ville plurilingue* » avait en effet pour objectif d'établir un état des lieux des principales langues parlées dans le bassin stéphanois. Il s'articulait autour des questions suivantes : « Que parlent les Stéphanois-e-s ? A quels usages correspondent les langues parlées ? Que disent les locuteur-trice-s de ces usages ? ». Les enquêtes avaient été menées par nos étudiant-e-s sous forme d'entretiens semi-directifs. Notre approche qualitative et compréhensive avait permis de mettre en évidence un panorama local plurilingue associant la langue française, une langue et une variété régionales et de nombreuses langues et variétés associées à la migration (intra-nationale ou internationale).

L'exposition (citations, panneaux, photos, objets) a été l'occasion de créer un espace d'échanges avec les personnes qui avaient participé à l'enquête, de les faire entrer, souvent pour leur première fois, à l'Université. Les échanges qui se sont déroulés autour des panneaux ont permis aux chercheur-e-s de confronter leurs interprétations avec celles du public, ce qui a amené à des réajustements et soulevé de nouvelles perspectives d'enquêtes pour la suite. C'est là qu'est née, par exemple, l'idée de mener une enquête sur les chansons circulant dans la ville ou de rassembler les recherches sur la variété de français régional parlé à Saint-Etienne (le gaga), sur lequel les études étaient jusqu'alors parcellaires et dispersées. L'exposition a aussi mis en lumière le travail mené par les associations locales investies dans la transmission des langues et des cultures et par les artistes qui œuvrent pour la conservation du patrimoine linguistique local (comme par exemple l'Épaille Théâtre) ou valorisé les acteur-trice-s qui œuvrent chaque jour avec et dans le plurilinguisme de leurs classes ou en milieu associatif. Ainsi, le partenariat des chercheur-e-s et de la société civile a mis en évidence les richesses culturelles et linguistiques de la ville.

17. Projet coordonné par Céline Jeannot Piétroy et Marielle Rispail, auquel ont contribué : Olivier Glain, Sandra Tomc, Marine Totozani, Jean-Christophe Pitavy, Mickaël Neyrolles, Eric Verney, Christiane Barjon, Nathalie Millot, Justine Rogues, Pierre Grollemund, ainsi que les étudiant-e-s du Master *Didactique des langues* de l'Université Jean Monnet de 2012 à 2015.

On ne saurait enfin passer sous silence le poids prégnant de l'impact politique de nos recherches. Si la recherche en sociolinguistique et en didactique des langues permet de générer de la connaissance, c'est avant tout au service de l'intervention : décrire les places et les fonctions des langues dans le monde social afin de mettre au jour des rapports et rouages de pouvoir et peut-être de les transformer ou amoindrir.

Les exemples de recherches citées dans notre article visent souvent un rééquilibrage des situations de domination (Colonna 2020), une amélioration des conditions systémiques, ainsi qu'un ensemble d'interventions pour faire levier sur des formes d'insécurité, de discriminations linguistiques (Perrot 2006) ou de glottophobie (Blanchet 2016). Ils remettent en cause la reproduction de modèles dominants répandus à l'école et dans la société française, comme par exemple les inégalités de genre. Ainsi on peut examiner et interroger l'accès difficile des femmes à une parole citoyenne, révélateur des discriminations qui structurent nos sociétés. Dans le souci de répondre à des demandes pragmatiques et politiques pour les enseignant-e-s de langue, nous avons participé à une recherche menée en Bulgarie et destinée à sensibiliser les enseignant-e-s à l'égalité des genres¹⁸. Les représentations des enseignantes enquêtées témoignaient de positions définitivement naturalisées et essentialistes. Face à ce constat, nous avons choisi d'orienter notre travail commun vers l'arbitraire des rôles genrés et le rapport de domination qui s'exerce et prend forme à travers les langues. Dans ce sens, la conception de fiches pédagogiques sur le thème de l'égalité entre les femmes et les hommes par des enseignantes de Roumanie, de Bulgarie, d'Arménie, d'ex-République yougoslave de Macédoine, d'Albanie et de République de Moldavie, a participé à une prise de conscience collective sur les codes (discours, attitudes, comportements, etc.) genrés. Ce dispositif vise l'éducation, la formation, pour peu que, dans les programmes et les politiques éducatives, soit intégrée la question de l'égalité des genres à travers les langues.

18. Tomc Sandra, 2018, *Égalité Femme – Homme : la lutte contre les stéréotypes de genre*, Guide Pédagogique produit par le Bureau régional de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), Sofia, Bulgarie.

Notre présentation n'a pas la prétention de traiter de façon exhaustive les retours possibles de la recherche vers le monde social, mais elle peut apporter des éléments de réflexion pour que chacun et chacune puisse aller vers une société qui donne ses chances à toutes et à tous. En définitive, il revient aux chercheur-e-s d'attirer l'attention sur des attitudes positives, bienveillantes, d'être des « médiateur-trice-s » de/en langues dont le profil évolue nécessairement en fonction des mutations sociétales, grâce à des terrains eux-mêmes en mutation.

POUR SUIVRE...

... notre réflexion en cours sur le terrain en sociolinguistique et didactique des langues, nous avons emprunté à Jean-Paul Bronckart (1996 : 335) ce dernier titre qui nous permet de conclure de façon provisoire, tout en soulignant l'évolution importante que connaît la notion de « terrain » depuis la fin du XX^e siècle. Dès 2004, Michel Agier (2004 : 35) résumait déjà le débat, à propos de son champ scientifique :

Le « terrain » est la grande affaire des ethnologues. C'est l'enquête « de terrain » qui fonde la profession (...) mais nulle part ailleurs un consensus aussi fort n'est proposé à tant de débats : le terrain oui, mais comment, combien de temps, avec qui, pour faire quoi ?

Une notion aussi fondamentale a besoin d'être nourrie et enrichie au fil des évolutions épistémologiques, et du travail reste à faire autour de sa conceptualisation. Notre article va dans ce sens, en articulant interrelations réciproques et avancées spirales et en prenant pour illustration les projets collectifs menés par notre équipe, dans une nécessaire empathie sans laquelle les sciences humaines ne méritent pas leur nom. Le caractère labile du terrain tel que nous le concevons est indissociable pour nous de l'objet linguistique, lui-même fluide et toujours en évolution, impossible à immobiliser.

Nous avons d'abord voulu prendre nos distances avec un « terrain » pris comme synonyme de situation ou de contexte. La confusion terminologique tire entre autres son origine du mot « terrain », compris comme « terre ferme ». Or nous avons voulu (dé)montrer le contraire : l'un des sens dénotés de cette notion est sa mouvance et son dynamisme, par le biais de l'action et de l'intervention des

chercheur-e-s qui le construisent. L'étymologie peut nous aider : en latin *terrenum* (et *terranum*) dans son sens premier fait référence à la « terre » dans le sens de « sol cultivable ». Dans cette acception, cultiver un terrain ne saurait rester une expression métaphorique : les chercheur-e-s le circonscrivent, le travaillent et le défrichent.

Le terrain est donc à la fois un lieu « anthropologique » et un « non-lieu empirique », pour emprunter ses termes à Marc Augé (2010). C'est sur cette dernière proposition et sa dimension éthique, d'espace de circulation construit et arpenté, de communication et de partage d'expériences, que nous souhaitons poursuivre le dialogue terminologique afin d'en préserver sa complexité. Alors nous pourrions dire avec Michel Agier (2004 : 6) et proposer à nos étudiant-e-s : « le terrain est comme la terre, il se malaxe, se triture, on le sent et on le travaille », afin de déboucher sur une parole « librement conçue et énoncée, [...] une parole engagée » (2004 : 44) dans nos recherches impliquées.

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER, Michel (2004) : *La sagesse de l'ethnologue*. Paris : L'œil neuf.
- AUGE, Marc, COLLEY, Jean-Paul (2010) : « Le terrain », in *L'anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », p. 79-92.
- AUGE, Marc (1992) : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle ».
- BLANCHET, Philippe, CHARDENET, Patrick (2011) : *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures : approches contextualisées*. Paris : Éditions des Archives contemporaines.
- BLANCHET, Philippe (2016) : *Discriminations : combattre la glottophobie*. Paris : Textuel, coll. « Petite Encyclopédie critique ».
- BOURDIEU, Pierre (2003) : « L'objectivation participante », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 150, p. 43-58.

- BOURDIEU, Pierre (1984) : *Homo Academicus*. Paris : Éditions de Minuit.
- BOYER, Henri (2010) : « La loi du terrain en sociolinguistique », in GASQUET-CYRUS, Méderic, GIACOMI, Alain, TOUCHARD, Yvonne, VÉRONIQUE, Daniel (éds.) (2010) : *Pour la (socio)linguistique. Pour Louis-Jean Calvet*. Paris : L'Harmattan, p. 115-125.
- BRONCKART, Jean-Paul (1996) : *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- BULOT, Thierry (ed.) (2013) : « Normes et Discriminations. Frontières, espaces et langues », *Cahiers Internationaux de Sociolinguistique*, 4. Paris : L'Harmattan.
- CLERC, Stéphanie (2017) : « La recherche-action : ancrages épistémologique, méthodologique et éthique », in : RISPAIL, Marielle (ed.), *Abécédaire de sociodidactique. 65 notions et concepts*. Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne, p. 109-110.
- COLONNA, Romain (2020) : *De la minoration à l'émancipation. Itinéraires sociolinguistiques*. Ajaccio : Albiana.
- DUBOST, Jean, LÉVY, André (2002) : « Recherche-action et intervention », in BARUS-MICHEL, Jacqueline, ENRIQUEZ, Eugène, LÉVY, André (eds.), *Vocabulaire de la psychosociologie*. Toulouse : Erès.
- FARNARIER, Cyril (2015) : « La restitution comme épreuve de la recherche », in VIDAL, Laurent (dir.), *Les savoirs des sciences sociales : Débats, controverses, partages* [en ligne]. Marseille : IRD Éditions. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/irdeditions/>>.
- FILLOL, Véronique, LE MEUR, Philippe (2014) : *Terrains océaniques : enjeux et méthodes*. Paris : L'Harmattan.
- FLAMANT, Nicolas (2005) : « Observer, analyser, restituer. Conditions et contradictions de l'enquête ethnologique en entreprise », *Terrain*, vol. 44, p. 137-152.
- FRANCARD, Michel (1997) : « Insécurité linguistique », in : MOREAU, Marie-Louise (ed.), *Sociolinguistique. Concepts de base*. Liège : Mardaga, p. 172.
- GASQUET-CYRUS, Méderic (2015) : « “Je vais et je viens entre terrains” Réflexions sur le terrain dans la théorisation sociolinguistique », in *Langage et société* 2015/4 (n° 154), p. 17-32.
- GHASARIAN, Christian (2004) : « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive », in GHASARIAN, Christian (ed.), *De l'Ethnographie à*

L'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux. Paris : Armand Colin.

GRACI, Isabelle, RISPAIL, Marielle, TOTOZANI, Marine (2017) : *L'arc-en-ciel de nos langues : jalons pour une école plurilingue.* Paris : L'Harmattan.

KLEINMAN Sherry, COPP, Martha (1993) : « Emotions and Fieldwork », *Qualitative Research Methods Series*, n°28.

LAPLANTINE, François (1996) : *La description ethnographique.* Paris : Nathan.

LAWSON, Robert, SAYERS Dave (2017) : *Sociolinguistic Research : Application and Impact*, Routledge.

MAUSS, Marcel (2007) : *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925). Quadrige/Presses Universitaires de France.

MIGUEL-ADDISU, Véronique, THAMIN, Nathalie (2020) : « Recherches collaboratives en didactique des langues », *Les Cahiers de l'Acedle*, n°17-2.

MONDADA, Lorenza (2002) : « Pratiques de transcription et effets de catégorisation », in : « Transcrire l'interaction », *Cahiers de praxématique*, n°39, p. 45-75.

MORO, Marie-Rose *et al.*, (2015) : « Le bilinguisme, le plurilinguisme : une richesse pour tous, à l'école, en clinique, dans la société », in LEE SIMON, Diane, *et alii* (eds.), *Accueillir l'enfant et ses langues : rencontres pluridisciplinaires sur le terrain de l'école*, Paris: Riveneuve Editions.

PAILLÉ, Pierre (2011) : « Les conditions de l'analyse qualitative. Réflexions autour de l'utilisation des logiciels », in *Sociologies, La recherche en actes, Champs de recherche et enjeux de terrain.* Mis en ligne le 06 juillet 2011 : <<https://journals.openedition.org/sociologies/3557>> [consulté le 19 octobre 2020].

PERROT, Philippe (2006) : « La discrimination systémique dans le système éducatif français », in *Cahiers de l'Urmis*, en ligne, 10-11 décembre 2006.

RISPAIL, Marielle, TOTOZANI, Marine, VILLA-PEREZ Valeria (2018) : « Pour une méthodologie de la proximité ? Les enquêtes de terrain en sociolinguistique et didactique des langues », in CAUSA, Mariella, VILLA-PEREZ, Valeria (eds.), « Plurilinguismes en construction : apprentissages et héritages linguistiques », *Essais*, n°14, p. 137-157.

RISPAIL, Marielle (eds.) (2017) : *Abécédaire de sociodidactique. 65 notions et concepts.* Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne.

- TOMC, Sandra, BAILLY, Sophie, RANCHON, Grâce (2016) : *Pratiques et Langages du genre et du sexe : déconstruire l'idéologie sexiste du binarisme*. Collection Proximités, EME Éditions.
- TOMC, Sandra, VILLA-PEREZ Valeria (2019) : « Les émotions et l'apprentissage du français langue seconde de très jeunes enfants au sein d'Ateliers Langage Créatifs. Une enquête exploratoire », in MASUY, Françoise (ed.), *Emo-langages : Vers une approche transversale des langages dans leurs dynamiques émotionnelles et créatives*, Revue TIPA, Travaux Interdisciplinaires sur la parole et le langage, p. 1-15.
- VILLA-PEREZ, Valeria, TOMC, Sandra (2020) : « L'impensé des plurilingues en devenir en France. Pour des gestes professionnels bienveillants », in : DINVAUT, Annemarie, BIICHLÉ, Luc (eds.) *Mieux vivre en langues, ou comment passer de l'insécurité à la bienveillance, la bientraitance, la coopération*. Paris : L'Harmattan, p. 165-182.

CODA :
LA VIE AU SEIN DE L'ÉQUIPE
DE RECHERCHE

MOMENTS D'AMBIANCE

Nadine LÉVÊQUE-LAIR
Université de Lyon, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Je ne pensais pas, le matin du 2 septembre 1996, jour de ma prise de fonction à l'Université de Saint-Étienne, que je franchissais la porte de ce bureau pour 25 ans de carrière doublée d'une réelle « aventure » professionnelle.

Monsieur Jacques SOUBEYROUX, Directeur du Laboratoire et Professeur au département d'Espagnol, venait de m'accueillir, souriant, et je commençais alors la visite de ce lieu, qui me paraissait assez « mystérieux » : le Laboratoire CELIC (Centre d'Études sur les Littératures Ibéro Américaines et Comparées), Équipe d'Accueil 3069.

Je découvrais de grandes pièces très lumineuses, dont deux équipées d'ordinateurs MAC, écrans en portrait, très chers à l'époque.

J'ai fait la connaissance le lendemain de Mme Jacqueline SESSA également Directrice du Laboratoire et Professeure de Littérature Comparée au département de Lettres, et aussitôt nous avons commencé à organiser l'équipement de la future bibliothèque. J'ai senti alors, que le travail ici me plairait. Mes directeur(trice)s étaient charmant(e)s, attentionné(e)s, sympathiques, loin de ce que je pouvais imaginer en rencontrant des Professeurs d'Université en charge d'un laboratoire de recherches ! Petit à petit, nous avons appris à nous connaître, et je me suis dit que cette Fac portait bien son nom, Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, et que tous les chercheurs ici devaient être comme eux.

Une bibliothèque, des chercheurs en Lettres et Langues étrangères, je me sentais déjà comme transportée, à la découverte de je-ne-sais quel travail qui m'attendait, mais qui me paraissait déjà palpitant.

Et je ne m'étais pas trompée. Ces années effectuées au CELEC ont toutes été très riches, que ce soit dans le cadre professionnel ou humain.

Le CELIC s'est transformé dès 1998, avec l'arrivée de 3 autres groupes de recherches : outre le CEP (Centre d'Études Comparatistes) et le GRIAS (Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro Américaines),

il y avait désormais le CERCLI (Centre d'Études et de Recherches sur la Civilisation et la Littérature Italiennes) dirigé par Denise ALEXANDRE, le GRECA (Groupe de Recherches et d'Études sur la Culture Allemande) dirigé par Geoffroy REMI et le SEMA (Systèmes d'Écriture du Monde Anglophone) dirigé par Frédéric REGARD.

Puis en 2003, le CEDICLEC (Centre d'Études en Didactique Comparée des Langues et des Cultures) dirigé par Christian PURÉN est venu compléter la liste déjà importante des enseignants-chercheurs du laboratoire. Le « petit » CELIC devenait le « grand » CELEC.

Dès les premiers mois, j'ai dû préparer les premiers Colloques Internationaux de ma carrière, *Figures de l'exclu*, sous la direction de Jacqueline SESSA en mai 1997, et *Villes et Campagnes dans l'Espagne du XVIII^e* en septembre 1997. Depuis, cela fait longtemps que je ne compte plus le nombre de congrès, colloques nationaux, internationaux, journées d'études, séminaires, conférences, en français, anglais, allemand, espagnol, italien, portugais, proposés et organisés selon des thèmes de recherche tous aussi intéressants : Histoire et Fabulation, Construction de l'Identité, L'Étrangeté, l'Autorité, la Relation,... Le CELEC a reçu de très grands chercheurs, de nombreuses personnalités sont venues, et revenues, dans le cadre des nombreuses manifestations scientifiques proposées.

Je pense que j'ai dû ainsi faire le tour du monde tout en restant à mon poste de travail, et j'ai dû rencontrer la plupart des nationalités de tous les continents : Amérique du Nord, Centrale, Amérique du Sud, Afrique, Asie, Europe de l'Est, Europe de l'Ouest, DOM TOM. Dès que cela m'était possible, j'échangeais avec eux, des personnes extrêmement sympathiques et abordables. De mon côté, je pouvais ainsi leur parler de ce que je connaissais le mieux, ma ville stéphanoise.

Ces années ont été ponctuées par le départ et l'arrivée de plusieurs directeur(trice)s, qui chacun(e) ont su développer un peu plus l'activité scientifique au CELEC, jusqu'à devenir, à mon sens, un « grand » laboratoire à taille humaine : Jacques SOUBEYROUX et Jacqueline SESSA, Bernard DIETERLE, Philippe MEUNIER, Agnès MORINI, et depuis 2015 Emmanuel MARIIGNO.

De mes nombreux souvenirs, il y en a plusieurs qui m'ont particulièrement marquée.

Nous avons reçu un certain nombre de Congrès Internationaux, celui de la SHF (Société des Hispanistes Français) en 1999, de la SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée) en 2004, de l'AGES. (Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur) en 2009, de LAFEF (Langue Française et Expressions Francophones) en 2019 ; des manifestations scientifiques CELEC comme le colloque international *La Mémoire des Villes* en mai 2002 où les participants ont joyeusement déjeuné sur des tables de pique-nique devant l'accueil du bâtiment, *Les Assises des langues portugaise et espagnole* présentées en 2 parties de 2 jours en 2016 et terminant sur un très beau concert donné par le Petit et Grand Chœur de Musicologie et Instrumentistes du département de Musicologie de l'Université. Roanne aussi a été et continue encore d'être à l'honneur avec des colloques, journées d'études proposées depuis 2017 par Jérôme DUTEL et l'IUT de Roanne dans le cadre du Festival International Ciné Court Animé qui associe adaptations littéraires et courts métrages d'animation. Je suis très fière de voir chaque année le logo du CELEC sur ces grandes affiches dans la ville dès le mois de mars ; et plus récemment le projet européen *Q-Theatre* et ses représentations théâtrales de Don Quichotte, en partenariat avec le *Théâtre Libre* de Saint-Etienne et *l'Institut Cervantes de Lyon*.

Il faut citer également le travail des doctorants du laboratoire. Un jour où j'allais à la bibliothèque du CELEC, j'ai entendu 4 doctorants espagnol, italien, vietnamien et roumain bavarder tranquillement en français pour faire connaissance. J'ai trouvé ça très beau, même si ça paraissait évident pour eux. Leur présence et leur dynamisme apporte un réel plus dans la vie du labo.

Dès 2011, ils organisaient une série de Séminaires Junior, transformés plus récemment en Doctoriales ; Delphine KLEIN-ROUQUIER, alors doctorante en allemand, a organisé un grand colloque international *Faire défaire, contrefaire l'autorité. Regards croisés sur Elfriede JELINEK* en mars 2014, avec plus d'une vingtaine de partenaires nationaux et internationaux pour une semaine de manifestations sur Lyon et Saint-Etienne, exposition, atelier de traduction, lectures et discussions, projection de film, représentations de théâtre, et ateliers pour jeunes chercheurs.

J'ai rencontré de nombreuses personnalités, notamment :

Dans le monde artistique : le peintre franco-péruvien Hermann BRAUN-VEGA (2004), et le peintre cubain Felipe ALARCON ETCHENIQUE (2015 et 2019), la photographe madrilène OUKALELE (2006), l'illustrateur graphique allemand Steffen FAUST (2017), Olivier OTT, artiste et enseignant-chercheur au CELEC, et ses expositions *figures de ferrailles* lors de colloques internationaux à l'université ;

Des comédiens : Benjamin LAZAR, comédien et metteur en scène (colloque international *L'Invective* en 2005 organisé par Agnès MORINI), Jean-Luc EPALLLE, comédien auteur et compositeur bien connu des stéphanois (*La vogue des langues, que parle-t-on à Sainté ?* organisé par Céline JEANNOT et Marielle RISPAIL en juin 2015 avec une exposition préparée par les étudiant-e-s du Master FLE et *Parlez-vous Gaga ?* en 2017, suivi d'un enregistrement en direct sur la radio RCF au Théâtre EPALLLE avec Céline JEANNOT et Olivier GLAIN, un collègue enseignant-chercheur du CIEREC, un labo voisin) ;

Des écrivains : l'écrivain paraguayen Ruben BARREIRO SAGUIER, alors ambassadeur du Paraguay, dans les années 2000, Louis-Jean CALVET (2015 et 2018).

Lors de partenariats, notamment avec l'Institut CAMOES et l'Association des étudiants de Portugais, j'ai assisté à des manifestations formidables, comme par exemple lors des *Commémorations de la Révolution des Œillets* ou du *Printemps des poètes*, où j'ai entendu des poèmes et chansons portugaises et brésiliennes, où j'ai assisté à des représentations de fado et de capoeira, et où j'ai goûté des spécialités portugaises et brésiliennes.

Mais se dégage aussi de ces années de nombreuses anecdotes et souvenirs plus personnels.

Au début de mon activité, mon directeur m'avait préparé un texte en espagnol, –langue que je ne pratique pas–, et que je devais reprendre, d'une manière la plus naturelle possible, ça allait de soi, à un interlocuteur en Espagne afin de pouvoir le contacter par téléphone ultérieurement pour une chose très importante. Je me rappelle

le sympathique petit cours d'expression espagnole reçue ce jour-là. Je dirai seulement que cela m'a permis de pouvoir le joindre, comme prévu !

Dans cadre d'un vaste projet de revalorisation du centre, La Ville de Saint-Etienne avait réaménagé plusieurs sens de circulation début 1998. C'était devenu un vrai labyrinthe et il était très difficile de s'y déplacer sans faire de gros détours. Lors de la première journée du Congrès des Hispanistes à Saint Etienne, le 19 mars 1999, le CELEC avait reçu la visite de l'Ambassadeur d'Espagne, Son Excellence don Carlos Manuel de BENAVIDES Y SALAS, invité par Jacques SOUBEYROUX. Le matin du colloque, le chauffeur de l'Ambassadeur, très courtois, et craignant un retard dans son planning, m'avait demandé de l'accompagner jusqu'à l'hôtel où il devait déposer les bagages pour revenir au plus vite. J'étais donc assise dans la superbe voiture aux vitres fumées, devant l'hôtel en question, attendant le retour du chauffeur, lorsque j'ai entendu à l'intérieur du véhicule un inquiétant bruit aigu, comme un craquement continu et ce, pendant de longues minutes d'attente. C'était une période de renforcement du plan Vigipirate. A son retour, le chauffeur a compris mon inquiétude et a ouvert la boîte à gants où se trouvait...un fax.

Il y a eu aussi ce match de football en mai 2006, organisé par Bernard DIETERLE, au stade de Méons à Saint-Étienne près du stade Geoffroy Guichard, entre enseignants et étudiants pour commémorer, en quelque sorte, le trentième anniversaire de la finale de la Coupe des Clubs Champions de 1976 qui opposait l'A.S Saint-Étienne au Bayern de Munich. Il faut préciser qu'un Colloque International *Football et Identité en France et en Allemagne* venait d'être organisé à l'Institut Historique Allemand à Paris en avril 2006 par Ulrich PFEIL, (Professeur d'allemand au CELEC). Je ne me souviens plus du résultat, seulement que ce jour-là, il tombait des cordes, et que tous, enseignants et étudiants étaient enchantés de cette rencontre, qui sonnait peut-être comme une belle revanche amicale.

Mais aussi, des petits fromages stéphanois bien odorants oubliés par ce même Professeur d'allemand dans le petit frigo commun et qui ont incommodé Martine, ma collègue du CIEREC, pendant une bonne dizaine de jours, n'osant pas les mettre à la poubelle... ; une bouteille de *Saint Joseph* trouvée sur mon bureau le matin du 19 mars (jour de la Saint Joseph) en guise de cadeau d'anniversaire,

des cascades de fous rires parfois, avec Agnès MORINI autour d'une tasse de café, histoire de décompresser un peu entre deux dossiers difficiles...

Des moments d'émotions et de fierté aussi, lorsque par exemple Jacques SOUBEYROUX a été décoré de l'Ordre National du Mérite Espagnol par l'Ambassadeur d'Espagne M. Javier ELORZA en 2002, ou, plus personnellement, lors de la cérémonie de mon mariage en 2005 où tous les représentants des groupes de recherches du CELEC étaient joyeusement présents à la Mairie, au milieu de la foule des invités.

Mais l'Université évolue, les choses changent. Un pôle de recherche ALL (Arts Lettres et Langues) a été créé en 2017, mutualisant les personnels administratifs et financiers. Le projet IDEX de Lyon programmé en 2021 devrait modifier profondément la structure par regroupement des composantes. En 2021, le CELEC et le CIEREC, notre proche laboratoire partenaire, deviendront ECLLA. Il donnera une nouvelle dimension à la recherche stéphanoise en sciences humaines.

De 7-8 enseignants-chercheurs en 1996, le CELEC en comptait 26 et le nouveau laboratoire devrait en compter entre 50 et 60, avec une quarantaine de doctorants. Les plannings de manifestations scientifiques se bousculent pour 2021, de nouveaux projets de recherche sont en passe de se concrétiser.

Cette prochaine année universitaire sera très certainement une année difficile, dans un contexte d'inquiétudes liées à la pandémie du Coronavirus et d'incertitudes concernant ces profonds changements universitaires. Ce seront donc de nouvelles épreuves, mais malgré cela, je reste persuadée qu'avec son passé et des bases aussi solides, les nouveaux membres d'ECLLA sauront les affronter.

Évelyne LLOZE et Emmanuel MARIGNO m'avaient proposé de dire quelques mots sur l'histoire du CELIC-CELEC, notamment sur la vie quotidienne au laboratoire. La tâche était rude, tant il y avait de choses à dire, (et je m'excuse auprès de tous et toutes pour ne pas les avoir cité(e)s).

Je les en remercie vivement, et j'espère que ma petite participation à cet ouvrage permettra de découvrir une autre facette du travail d'équipe au CELEC toujours effectué dans une grande rigueur et dans la bonne humeur, avec un esprit d'accueil et de convivialité, qualités unanimement reconnues à Saint-Étienne.

SOMMAIRE

Évelyne LLOZE et Emmanuel MARIGNO	
Introduction.....	7

PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE...

Approches théoriques

Yves CLAVARON	
Littérature comparée et études postcoloniales à l'âge global.....	13
Florence GODEAU	
<i>Nouvelles indéçises</i> . Quelques réflexions sur le suspens du sens dans le récit bref (1850-1925.....)	31
Zoé SCHWEITZER	
Historicité, formalisme et généricité : quelques questions soulevées par les réécritures dramatiques	51

Approches critiques

Christine DUALÉ et Anne GARRAIT-BOURRIER	
La déterritorialisation du nom chez Langston Hughes et chez Scott Momaday : l'hybridité de l'écriture de deux auteurs nord- américains dits « mineurs »	67
Florence LABAUNE-DEMEULE	
Voix spectrales de l'esclavage : du cri au chœur : <i>Feeding the Ghosts</i> de Fred D'Aguiar et <i>Crossing the River</i> de Caryl Phillips	87
Évelyne LLOZE	
<i>Texaco</i> ou l'emmêlée des histoires du peuple créole	117

Soraya LANI	Quelle(s) nouvelle(s) utopie(s) intergénérationnelles pour le genre romanesque de la ville-chaos ? Une lecture du roman <i>Les transparents</i> de l'écrivain angolais Ondjaki.....	133
Pierre THIOLLIÈRE	Évolution du schème paternel chez Gil de Biedma.....	151
Philippe MEUNIER	Pour une dramaturgie de la sottise. L'exemple de <i>La dama boba</i> de Lope de Vega.....	177
Gilles DEL VECCHIO	Les paradigmes de la relation dans <i>El Conde Lucanor</i>	193

DEUXIÈME PARTIE : ... À L'IMAGE

Approches théoriques

Jacques SOUBEYROUX	La réception de l'œuvre de Goya. Essai d'approche méthodologique	215
Emmanuel MARIGNO	Éléments pour une théorie sur la création intermédiaire contemporaine.....	239

Approches critiques

Edgard SAMPER	Double autoportrait au féminin : Frida Khalo (<i>Les deux Frida</i> , 1939) et Maria Izquierdo (<i>Songe et pressentiment</i> , 1947)	263
Anouk CHIROL TO	Frontières géographiques et frontières génériques. <i>La Fissure</i> de Guillermo Abril et Carlos Spottorno (2016)	283

TROISIÈME PARTIE : ... DANS LEURS CONTEXTES

Ulrich PFEIL	Le traité de l'Élysée et sa dimension internationale. Les relations franco-allemandes après 1963	303
--------------	--	-----

Valeria VILLA-PEREZ, Marine TOTOZANI, Sandra TOMC, Marielle
RISPAIL, Céline JEANNOT PIÉTROU
Lieux et non-lieux du terrain en sociolinguistique et en
didactique des langues323

CODA : LA VIE AU SEIN DE L'ÉQUIPE DE RECHERCHE

Nadine LÉVÊQUE-LAIR
Moments d'ambiance347

APPROCHES COMPARATISTES INTERMÉDIALES ET INTERCULTURELLES

VINGT-CINQ ANS DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE AU CELEC

Le présent ouvrage regroupe seize travaux relevant d'approches comparatistes, intermédiales et interculturelles, à l'image de l'identité scientifique de l'unité de recherche CELEC EA 3069 et de ses vingt-cinq ans de recherches interdisciplinaires.

Organisé en trois parties complémentaires, le livre s'ouvre sur des approches portant sur le texte littéraire – qu'il relève des aires francophones ou des langues étrangères – puis glisse, dans un deuxième temps, vers l'image fixe (gravure et peinture), mobile (cinéma) ou incarnée (spectacle vivant), avant, dans une troisième section, de replacer l'ensemble de la réflexion du côté de considérations « contextuelles », de nature historique ou sociolinguistique.

Chaque partie offre ainsi un regard, tout d'abord théorique, sur le champ concerné, puis des « applications » critiques qui illustrent, chacune à leur manière, le propos théorique initial, en proposant des inflexions et des ramifications plus précises, sur telle ou telle œuvre.

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-166-4

ISSN : 2265-0776

Prix France : 31,90 €

