



“ I tried to say ”. Ou comment la poesie des images et des sons vient en aide à l’anthropologue

Michèle Coquet

► To cite this version:

Michèle Coquet. “ I tried to say ”. Ou comment la poesie des images et des sons vient en aide à l’anthropologue. *Gradhiva : revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie*, 2024. <hal-04478773>

HAL Id: hal-04478773

<https://hal.science/hal-04478773v1>

Submitted on 29 Feb 2024

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



« I tried to say¹ » Ou comment la poésie des images et des sons vient en aide à l’anthro- pologue

Mots clefs:
littérature, Faulkner, poétique,
écritures alternatives

Michèle Coquet

Alors même qu’il écrivait son ouvrage *Faulkner: le nom, le sol et le sang*, Jean Jamin rassemblait un corpus d’images, d’extraits musicaux, de citations tirées des ouvrages de William Faulkner. La composition finale de tous ces éléments et leur montage ont conduit à la création d’un document sous forme de diaporama. Cet ensemble d’images, de sons et de citations a constitué, selon Jamin lui-même, un préalable à son analyse anthropologique de l’œuvre de Faulkner, en dessinant une forme d’«arrière-pays», le sien, entrant en résonance avec l’univers de l’écrivain, par le truchement d’une pensée visuelle et sonore. La génétique des textes littéraires nous a familiarisés avec l’étude des matériaux ayant présidé à la naissance d’une œuvre. Ici, il s’agit d’approcher la fabrique poétique de l’analyse anthropologique.

Il existe également des situations où le rapport de la fiction au réel se renverse totalement, de telle sorte que c’est la fiction qui en vient à prendre la place du référent, et même à créer du référent: en somme à devenir monde.
(Jamin 2005)

1. «I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster»: «J’ai essayé de dire, mais elles ont continué, et j’ai longé la grille, essayant de dire, et elles ont marché plus vite.» Benjy dans *Le Bruit et la fureur* (1929) de William Faulkner, extrait lu par l’écrivain en anglais et présent dans cette traduction dans le diaporama de Jean Jamin.

2. Enregistrement audiovisuel de la présentation au séminaire de Marc Chemillier, «Modélisation des savoirs musicaux relevant de l’oralité», EHESS, 2 mars 2011.

3. *Le nom, le sol, le sang. Pour une anthropologie de William Faulkner.* D’une durée de soixante-trois minutes, il a été montré à plusieurs reprises dès 2009 dans divers séminaires, dont ceux de Marc Chemillier, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Daniel Fabre, Francis Zimmerman à l’EHESS, et au Laboratoire d’anthropologie sociale. Jamin a fait un autre diaporama, *Regards sur «La Création du monde»*. Cendrars, Léger, Milhaud, et l’art nègre, également présenté dans divers séminaires, dont celui de Chemillier, le 9 juin 2010 à l’EHESS, et publié dans *L’Homme* un article en grande partie consacré à ce ballet (Jamin 2008).

4. Elles font partie du fonds d’archives Jean Jamin déposées à l’Humathèque du campus Condorcet à Aubervilliers.

**Suite des notes
p. 161**

Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu’on puisse faire. Étrange décongestion, mise en sommeil d’une partie de la tête – la parlante, l’écrivante [(partie, non, système de connexion plutôt)]. On change de gare de triage quand on se met à peindre.
(Michaux [1938] cité in Bustarret *et.al.* (dir.) 2011: 12)

« Petit à petit, il a pris des dimensions autonomes. C’est un objet qui n’a pas de statut très défini, où j’ai joué sur le rapport entre l’image, le texte et le son². » Jean Jamin présente ainsi son diaporama, qu’il décrit aussi comme un «essai» composé à mesure qu’il écrivait son livre *Faulkner: le nom, le sol, le sang* (2011)³. Un objet qu’il n’eut de cesse, au cours des multiples présentations qu’il en fit, de repenser et d’expliciter, lui servant à la fois de socle pour évoquer les objectifs anthropologiques de l’ouvrage en cours puis paru, et de barre d’appui pour continuer à explorer l’œuvre de William Faulkner. Toutes ces présentations furent écrites⁴, s’adaptant aux divers auditoires, se recoupant bien sûr les unes les autres, les croisements opérés provoquant des bifurcations vers des idées nouvelles. «Le montage audiovisuel m’a fait découvrir, ne serait-ce que par le mécanisme de la projection, des pans entiers de l’œuvre, et révélé des pistes à suivre qui, jusque-là, étaient restées dans l’ombre⁵. » Le diaporama fut ainsi à la fois un instrument de travail et un outil profondément heuristique.

L’ouvrage sur Faulkner a rencontré peu d’échos chez les anthropologues⁶. Il en est ainsi souvent des recherches qui marient des approches disciplinaires, ici anthropologie et littérature, distinguées par la tradition académique. Innombrables par ailleurs sont les études portant sur l’œuvre de l’écrivain qui relèvent

tout à la fois des domaines littéraire, philosophique ou même psychanalytique. Jamin s’en est démarqué en l’abordant par le biais d’un questionnement anthropologique et, de fait, en a proposé une lecture renouvelée dont témoignent ses réflexions sur l’usage des noms, de l’alliance, de la filiation et des rapports entre inceste et métissage chez les Blancs du Mississippi. «Pourquoi, outre des raisons esthétiques et stylistiques, disons tout simplement de goût, un écrivain comme William Faulkner peut-il intéresser un ethnologue⁷? » demande-t-il. Si la réponse à cette question est à trouver dans son ouvrage, elle fut aussi énoncée systématiquement lors de chaque présentation du diaporama.

En quoi son œuvre romanesque, par conséquent de fiction, qui, a priori, n’est ni de l’ordre de l’analyse ni du domaine de la théorie, et qui n’est donc pas soumise épistémologiquement aux faits qu’elle décrit, ou, pire, qu’elle imagine ou invente, peut-elle éclairer notre connaissance des phénomènes de société et de culture ? Voire: nous instruire sur la condition et l’expérience humaines, sur les rapports entre les êtres et les choses, entre la destinée individuelle et le destin collectif⁸ ?

Montrer comment l’anthropologie peut reconnaître dans les fictions romanesques «des intuitions qui anticipent sur la recherche, lui proposent de nouveaux objets et ouvrent la discussion sur de possibles invariants⁹» fut aussi un des rôles attribués au diaporama: mettre en exergue, selon son auteur, les «points d’ancrage majeurs» de l’œuvre de l’écrivain, c’est-à-dire le *nom*, le *sol*, le *sang*. Mais au-delà de cet objectif principal, le montage audiovisuel permet d’ouvrir à la compréhension de ce que produit une



Clarence Holbrook Carter, *Tidewater*, 1945. Collection du Southern Ohio Museum and Cultural Center, Portsmouth, Ohio.

Page de l’annuaire de l’Université du Mississippi, dont le surnom est «Ole Miss», «Ole» pour «Old», datée de 1921. Le dessin (présent dans le diaporama) est de William Faulkner, daté de 1917, et encore signé Falkner avant que l’écrivain n’adopte «Faulkner» comme nom de plume. Faulkner quitta Ole Miss en 1920.

œuvre chez son lecteur, anthropologue de surcroît, tout en révélant la place que peut tenir un tel exercice dans l’élaboration de la pensée.

Cet essai comprend deux parties commentées par Jamin. La première, *Nommer, tracer*, évoque les milieux naturel et familial de Faulkner – « je ne suis qu’un simple fermier qui raconte des histoires de fermiers », rappelait ce dernier (Jamin 2011 :75) –, qui revendique le « timbre-poste » de son pays natal, la région d’Oxford dans le Mississippi, comme principale source d’inspiration. La seconde, *Essayer de dire*, se concentre sur les contextes politique et sociologique du sud des États-Unis, cadre où évoluent les personnages du romancier « confrontés à un double impensé de la culture et de la société américaine : celui de la “présence noire” ; et celui de l’éviction des premiers occupants du sol – les Indiens¹⁰ ». C’est sur cet impensé et ses conséquences que s’achève *Essayer de dire*, où l’auteur évoque l’expropriation des Indiens, en particulier les Chicksaw, et « la débâcle de la civilisation du Sud esclavagiste », à travers des photographies de ruines de maisons de planteurs envahies par la végétation.

Afin d’évoquer le milieu social et politique des romans, Jamin a convoqué des photographies prises dans les années 1930 et au début des années 1940, une période particulièrement féconde pour Faulkner. Leurs auteurs – Walker Evans, Russel Lee, Jack Delano, Dorothea Lange – ont tous été engagés par la Farm Security Administration mise en place en 1937, après la Grande Dépression, dans le cadre du New Deal de Franklin D. Roosevelt, pour documenter les conditions de vie misérables des Américains ruraux. Quelques photos d’Henri Cartier-Bresson et Edward S. Curtis y figurent également. Des peintures complètent les photographies, celles de peintres modernes réalistes comme Andrew Wyeth, Clarence H. Carter, Thomas H. Benton, quelques toiles de Georgia O’Keeffe et de George Catlin, des peintures d’artistes folk, telle Theora Hamblett, celle d’un artiste cherokee anonyme. Jamin précise que la musique a constitué le fil directeur de ce diaporama. Elle comprend essentiellement des morceaux de jazz (Duke Ellington, Charlie Mingus, Theolonious Monk, Keith Jarrett), de blues, dont le sud des États-Unis fut le berceau, de country et de folk music. Viennent s’y immiscer des œuvres de compositeurs contemporains de Faulkner : Edgar Varèse, Ned Rorem, Charles Ives, William G. Still. En surimpression, beaucoup de courts textes, essentiellement des citations extraites des romans de Faulkner, ou d’autres écrivains (Toni Morrison, Thomas S. Eliot, Jean-Paul Sartre, Michel Butor). Quelques généalogies, réelles (celle de la famille Faulkner et les portraits photographiques de ses membres) et fictives, pour ces dernières également reproduites dans l’ouvrage, et des schémas quantitatifs relatifs à la réception de l’œuvre sont également montrés. Tel se présente, en quelques lignes, l’« objet », bricolage composite traversé par des intentions multiples, qui a nécessité un travail de recherche documentaire très important ; avec ce diaporama, de même qu’avec celui consacré

à la *Création du monde* de Darius Milhaud, Jamin renoue avec son expérience d’éditeur, lorsque fut fondée la revue *Gradhiva*, et qu’il cherchait des photographies jamais publiées ou exposées :

Dans les vieux tiroirs de la photothèque, pratiquement rien n’avait été utilisé. Il existait même des plaques photographiques qui n’avaient jamais été tirées, et que nous découvririons et emportions au studio avec une goinfrerie de gamins.

(Jamin 2016 : 211)

Le plaisir de produire par l’image, et ici également par le son, une composition inédite façonnant un discours de connaissance et proposant une vision personnelle, voire intime, de l’œuvre du romancier, est affirmé. « Il y a un intérêt cognitif à faire ce genre d’objet¹¹ », souligne-t-il. Le spectateur peut à la fois mesurer l’ampleur de ce travail et en faire à son tour la découverte visuelle, sonore et textuelle. Celle de la voix de Faulkner lisant des passages de *Tandis que j’agonise* et du *Bruit et la fureur* en est une de taille : le rythme d’élocution rapide, ne respectant pas la ponctuation du texte, cherchant parfois son souffle et courant vers son terme, n’est pas sans rappeler, en effet, la prosodie du blues (Jamin 2011 : 122-126). Et l’intonation plutôt uniforme, vaguement nasale et quasi monocorde à quelques inflexions près, la cadence et l’urgence qu’elle imprime au texte lu dessinent dans l’espace sonore les contours sensitifs d’un territoire, celui de l’univers faulknérien, à la fois « suspens du temps » et durée qui emporte le lecteur ou l’auditeur (Romano 2009 : 55). Les phrasés lus et écrits, la forme (celle de la cantilène) et le fond (le sens) se rejoignent. Jamin le précise :

Mon but n’était pas de faire une scénographie de la scénographie, mais bien plutôt d’introduire à une lecture anthropologique de l’œuvre du romancier, en restituant à la fois l’ambiance et la poétique de ses récits ainsi que le contexte de leurs élaboration et réception, c’est-à-dire l’Amérique des années 1930 à 1950¹².

Restituer la structure narrative générale du diaporama me semblait nécessaire pour comprendre l’une des fonctions que lui a attribuées son auteur : rendre compte, par la matière visuelle et sonore, du cadre culturel, historique, sociologique de l’œuvre, préalable indispensable à sa saisie anthropologique. On sait que les ethnologues ont dessiné dans les marges de leurs cahiers de terrain. On pensera aux carnets nambikwara de Dina et Claude Lévi-Strauss, aux dessins de Franz Boas ou de Bronislaw Malinowski. Les dessins d’ethnologues ont eu longtemps pour vocation première d’expliquer et de décrire ce qu’ils voyaient et observaient – maniement d’outils, techniques de construction, gestes, plans, cartes, scènes du quotidien... – et de pallier ce que la photographie ou le film ne peuvent

5. Présentation à l’EHESS chez Francis Zimmermann le 3 décembre 2009.

6. Mentionnons le compte rendu de Gaetano Ciarcia dans *Gradhiva* 18, 2013, et l’article d’Emmanuel Parent, « Entendre Faulkner dans un blues de Beyoncé », *L’Homme* 242, 2022 : 45-56.

7. Séminaire de Francis Zimmermann, EHESS, 2009.

8. *Ibid.*

9. Daniel Fabre, *in* Jamin 2018 : 16.

10. Séminaire de Francis Zimmermann, EHESS, 2009.

11. Séminaire de Marc Chemillier, EHESS, 2011.

12. Séminaire de Francis Zimmermann, EHESS, 2009.





Rosalind Fox Solomon,
Boy with Coke and Candy, série *First Mondays*, Scottsboro, Alabama 1976 / 1974
(photographie incluse dans le diaporama).

Dossier

13. Un retour et une réflexion sur le pouvoir des images dessinées à saisir la réalité autrement que par les mots peuvent s’observer aujourd’hui chez certains ethnologues comme Michael Taussig ou Andrew Causey. Le recours au dessin dans les pratiques de terrain connaît en effet un renouveau d’intérêt. Voir à ce sujet: «Anthropologie et dessin(s)», *Parcours anthropologiques* 18, 2023. Voir aussi, de Camille Joseph et Anaïs Mauuarin, «Introduction. L’anthropologie face à ses images», *Gradhiva – Sur le vif. Photographie et anthropologie* 27, 2018: 4-29 (<https://journals.openedition.org/gradhiva/3501>).

14. Dans le cas de Quignard, il ne s’agit pas de dessins mais d’un corpus d’images réunies par l’écrivain, une matrice iconographique qui tout à la fois précède l’écriture du texte et la soutient (Fenoglio 2011: 138).

15. La consigne qui avait été donnée aux photographes était d’insuffler à leurs photos une part de l’émotion qu’ils éprouvaient face à leurs sujets afin de mieux sensibiliser le public à la condition de ces derniers.

16. Interview de Jamin sur France Culture le 12 avril 2017 par Matthieu Garrigou-Lagrange pour *La Compagnie des œuvres*, «Faulkner anthropologue», épisode 3. Dans une autre interview, il rappelle avoir emporté *Lumière d’août* lors de son premier terrain africain en 1972-1974 et avoir eu «le sentiment de se retrouver chez les Senufo dans un univers qui était celui de *Lumière d’août*». («Un anthropologue et la littérature», France Culture, *La Suite dans les idées* par Sylvain Bourmeau, 28 juin 2018)

17. Séminaire de Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, EHESS, 11 mars 2010.

18. Séminaire de Marc Chemillier, EHESS, 2011.

19. Séminaire de Daniel Fabre, EHESS, 7 septembre 2009.

20. Séminaire de Marc Chemillier, EHESS, 2011.

pas toujours enregistrer avec le même type de précision. Le dessin traduit en effet ce qu’un enregistrement mécanique ne peut faire, puisqu’il est le fruit d’un travail d’intellection et d’interprétation¹³. Si le diaporama a bien été conçu en «marge» de l’écriture, il ne correspond pas pour autant dans les objectifs poursuivis aux dessins des ethnologues. Il relèverait plutôt d’une démarche apparentée à celle des écrivains, ou d’un poète et peintre comme Henri Michaux, un changement de «gare de triage». Où dessiner, peindre, réunir des images et des sons serait «la seule manière de lire “for-intérieurement” l’œuvre qui s’initie, c’est-à-dire de commencer à l’écrire» (à propos de Pascal Quignard, Fenoglio 2011: 138). Démarches qui diffèrent de «l’écriture tout en la préfigurant, le tracé iconique constituant comme une lecture intériorisée, secrète, d’un énoncé encore absent¹⁴» (*ibid.*). Mais il ne s’agit ici ni du préalable à l’écriture d’une fiction, celle-ci ayant été écrite par un autre, ni vraiment de préfiguration d’un écrit à venir. Le diaporama ouvre vers différentes lignes de fuite.

Le montage relèverait de la matérialisation sonore et visuelle et de l’élaboration d’une forme de *terrain* imaginé, comme s’il avait fallu un lieu propre construit de toutes pièces à cet objet de recherche qu’est l’œuvre littéraire de Faulkner, peuplée de femmes, d’enfants et d’hommes, habitants de ces terres-là, terres de pauvreté et de ségrégation raciale, par portraits photographiques¹⁵ et peints interposés, bruisant d’un environnement où le blues et le jazz sont prédominants. Jamin le précise à plusieurs reprises: Faulkner est un écrivain souvent obscur et le monde qui est le sien peut, pour le lecteur, être empreint d’une étrangeté comparable à celle qu’éprouve l’ethnologue débarquant dans un village africain¹⁶. Des visages et des corps, blancs et noirs, se succèdent, marqués par le labeur, la souffrance, la faim, la mélancolie ou la joie. Retrouver les visages de cette humanité, celle des années 1930, l’entre-soi de la société blanche, les enfants, la présence de la ségrégation sur les quais de gare, les corps de soldats morts lors de la guerre de Sécession, Faulkner à Rowan Oak en veston et pantalon rapiécés, la végétation et surtout le paysage, dont Jamin relève chez l’écrivain «la fonction topique, en ce sens qu’il semble toujours s’accorder au sujet, à l’intrigue, au personnage¹⁷», fut au cœur de son élaboration. Le choix fait par Jamin des documents visuels en fonction de leur palette chromatique assourdie – ocrée, sépia, noir et blanc, chaleur et poussière – et des morceaux musicaux a été la voie choisie pour faire sien, par les sens, l’univers sensoriel et mental de l’écrivain: «Je ne pouvais pas parler [de Faulkner] sans faire passer ce que je ressentais par rapport à son œuvre, que ce soit par la musique ou le pictural¹⁸.» En somme, les images et les sons avant les mots.

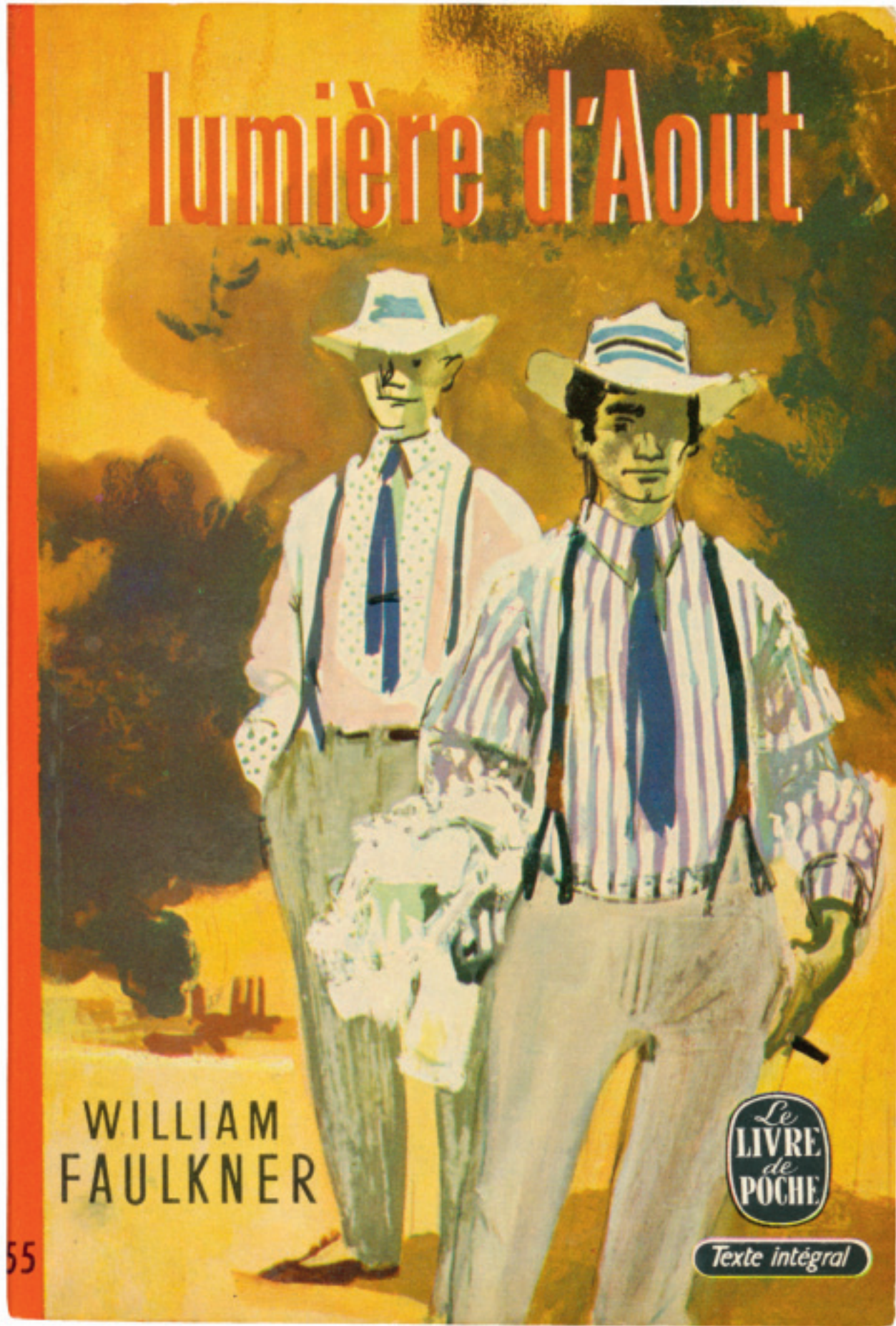
Il y a, en dehors même de toute fonction du langage et de sa capacité à signifier les choses et à représenter le monde, rien que cet effort qui consiste tout simplement à essayer de dire¹⁹.

Essayer de dire avant d’écrire. Ce diaporama n’est en réalité pas seulement un «essai» où seraient enregistrés les jalons de l’analyse anthropologique à venir ou en cours. Il fut un outil de travail certes, mais dont la capacité d’action a reposé sur le long compagnonnage de son auteur avec l’œuvre de Faulkner, et où il cherche à en restituer l’intensité et la durée. Comme le remarque justement Julien Bondaz, «les rapports entre littérature et anthropologie sont chez lui tout à la fois réflexifs et intimes, enracinés dans des paysages également réels et fictifs, minés par des départs ou des disparitions, habités par des souvenirs» (Bondaz 2022: 8). Et la survivance de certains d’entre eux traverse de leur présence discrète cet essai audiovisuel. Ainsi de la rencontre décisive de Jamin avec Faulkner qui remonte à ses 16 ans, évoquée au début de son ouvrage (Jamin 2011: 25-28) en rendant hommage, par une description attentive, à la couverture dessinée par Forest de l’édition de poche de 1961 pour *Lumière d’août*: il ne retint à cette époque, écrit-il, que le titre du livre lui évoquant les routes et collines du Mississippi, le «bourdonnement des phrases», et retira de la lecture une «chaleur torride, pesante, oppressante», une «fournaise» que le fond jaune orangé de l’image de couverture traduisait et certifiait. C’est ce même roman dans la même édition qu’il emportera lors de son premier terrain africain. En hommage à cette émotion première où l’image servit de reposoir à la mémoire, les couvertures de Forest sont toutes présentées.

Dans ce subtil enchevêtrement d’images et de musiques, Jamin a ainsi choisi celles qui «disaient quelque chose²⁰» de l’ensemble de l’œuvre. Parmi ces points nodaux où les intérêts et les passions de l’un rejoignent ceux de l’autre, il y a la syntaxe et l’image cinématographiques. Faulkner, expliquant la genèse du *Bruit et la fureur* et commentant la scène originelle du récit où sont réunis les quatre protagonistes, les trois frères Compson et leur sœur Caddy, confirme son antériorité sur l’écriture:

C’est plutôt une image, une image mouvante qu’étaient pour moi ces enfants. Bien sûr, nous ne savions pas à ce moment-là que l’un d’eux était idiot, mais il y avait trois garçons et une fille et la fille était la seule assez courageuse pour grimper à l’arbre, pour regarder par la fenêtre interdite et voir ce qui se passait. Et ça m’a pris le reste des quatre cents pages pour expliquer pourquoi elle avait été assez courageuse pour grimper à l’arbre afin de regarder par la fenêtre. C’était une image, un tableau très mouvant, un film pour moi, symbolisé par la fond boueux de la culotte de cette petite fille, tandis que ses frères regardaient dans le poirier où elle était grimpée pour regarder par la fenêtre.

(Faulkner 1964: 43-44)



Couverture de *Lumière d'août* de William Faulkner dessinée par Forest pour l'édition de 1961. Paris, Le Livre de poche, 1974.



Mississippi Burning, dessin de Jean Jamin, signé du pseudonyme « Charles Mallison », personnage de plusieurs romans et nouvelles de Faulkner, 2013. Collection particulière.

21. Séminaire de Marc Chemillier, EHESS, 2011.

22. *Ibid.*

23. Séminaire de Francis Zimmerman, EHESS, 2009.

24. Séminaire de Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, EHESS, 2010.

L'écrivain est l'un des premiers romanciers à utiliser la technique de montage du cinéma dans la manière de mener un récit. Jamin s'en explique : il s'agit « d'un monde pétri, modelé, façonné, et sans cesse remonté comme on le dirait d'un film [...], flashbacks, travelings, champs et contrechamps, y compris dans l'écriture sont fréquents. Les personnages sont comme cadrés, et souvent cadrés en contre-plongée, en plans larges et avec une grande profondeur de champ²¹ ». Mais le cinéma ne peut se comprendre ici sans son association à la musique et au rythme sonore, un couplage revendiqué par Jamin, cinéphile et admirateur d'Orson Welles et de Stanley Kubrick. Il évoque à ce sujet le début de *2001 - L'Odyssée de l'espace* où l'os envoyé en l'air par le singe se transforme en station spatiale tandis qu'on entend *Le Beau Danube bleu*, et rappelle que la musique chez Kubrick a la fonction de deuxième intrigue par rapport à ce qui se joue sur l'écran : « J'ai essayé de faire ça, avoue-t-il, des lignes visuelles et sonores dans la succession des plans²² » ; « chaque séquence, précise-t-il encore, est, à la mesure près, calée sur son rythme, non seulement pour produire un effet esthétique mais pour tenter de restituer la syntaxe et la prosodie faulknériennes, si particulière, même en anglais²³ ». Il explique son choix de recourir à des compositeurs de musique moderne américaine qui ont mis « l'accent sur la pâte sonore et les agrégats de timbres », comme Faulkner le fit avec les mots et la syntaxe, cherchant à son tour par la bande-son à transcrire et à *dire* « la puissance d'évocation

sonore de la phrase faulknérienne, tour à tour faite de variations mélodiques, d'envolées lyriques, de pâte sémantique (comme on peut parler de pâte sonore), de ruptures tonales et de syncopes²⁴ » ; et exprimant dans la foulée son goût pour la manipulation de la langue et de sa texture sonore, son désir de faire sienne la langue de Faulkner en en proposant une forme d'interprétation sonore, ici des sons, ailleurs des mots, comme le fait, à partir d'une partition, le musicien.

THE FIGURE IN THE CARPET

L'ethnologue, pour se saisir de l'œuvre de l'écrivain, aurait éprouvé la nécessité de façonner une sorte de chambre d'écho imaginante, où le contenu poétique de l'œuvre de Faulkner, tout à la fois sensoriel et visuel, viendrait exprimer le plaisir d'une fusion possible entre littérature et condition humaine, et se réverbérer dans ses propres souvenirs. Aux côtés de la couverture au décor d'enfer torride de *Lumière d'août*, d'autres indices de leur présence peuvent être décelés, à travers ses propres clichés d'arbres et d'arbustes de l'Europe tempérée se mêlant à ceux de paysages du Mississippi ; saisies par des objectifs tout à fait contemporains, les images de paysages attribuées à l'œuvre de Faulkner sont ainsi composées de celles prises par l'écrivain, qui se mélangent subtilement aux autres. Parmi ses clichés se niche une magnifique branche de sorbier chargée de baies rouges. Dans son ouvrage sur Faulkner,

Jamin nous rappelle que celui-ci avait baptisé sa demeure, « une vieille maison de planteur », Rowan Oak, mot à mot « sorbier chêne » : « une allusion, puisée dans *Le Rameau d’or* de James Frazer, aux feux de Beltane (dérivé de Baal, le dieu du Soleil), cérémonies celtes de protection et de purification qui, chez les paysans des Highlands écossaises d’où seraient venus ses ancêtres, consistaient à allumer, le printemps venu, des feux de joie avec du bois de chêne (*oak*) et à clouer des branches de sorbier (*rowan*) sur les portes des maisons et des étables pour chasser les mauvais esprits et se protéger des sortilèges » (Jamin 2011 : 50). Mais l’appellation française, dérivée du latin, plus précise, évoque les oiseaux : *Sorbus aucuparia*. *Sorbus* du latin *sorbere*, « boire », et *aucu-por*, composé d’*avis*, « oiseau » et de *capere*, « attraper », l’arbuste qui attrape les oiseaux attirés par ses baies. En particulier les grives, chères à Jamin, Ardennais de naissance, qui, en son temps, suivit les piègeurs dans leurs captures²⁵ ou, à l’automne, adolescent, partit « courir les tenderies » afin de cueillir les grives prises au piège pour les faire cuire à la broche puis flamber au genièvre en compagnie de camarades de maraude (Jamin 2018 : 283). Le hasard et ses coïncidences, serait-on tenté de dire, font bien les choses : il permet ici de mettre sur le même plan le sorbier de l’un et celui de l’autre, instaurant un subtil jeu de correspondances.

Le sorbier surgit dans le diaporama telle l’apparition malicieuse, ce qui va bien à notre auteur, d’un « motif dans le tapis », caché dans l’exubérance visuelle et sonore des images, témoignant de la place que cet arbuste occupe dans la tapisserie mentale de l’œuvre de Jamin, en reliant différents fils entre eux : une première ethnographie consacrée à la capture des oiseaux remontant aux années 1970 (et qu’il souhaitait reprendre plus de quarante ans après, peu avant sa disparition), les diverses dimensions du secret²⁶ maintes fois explorées dans ses écrits, que ce soit dans les techniques de piégeage ardennais, dans la dialectique du silence et de la parole dans des sociétés africaines à tradition orale (Jamin 1977), chez Faulkner ou, dans son dernier ouvrage *Tableaux d’une exposition : chronique d’une famille ouvrière ardennaise sous la III^e République*, (2021), ethno-roman et récit autobiographique, où il démêle les liens d’un secret de famille en menant une enquête archivistique et ethnographique dans sa ville natale, Charleville-Mézières. Si un lieu, les Ardennes, à la fois traverse son œuvre et la boucle (Jolly *et al.* 2022 : 13), le sorbier – l’arbre légendaire des Celtes, des Romains, des peuples des Highlands écossaises et des forêts ardennaises –, tel qu’il est cité dans cet essai audiovisuel, endosserait deux rôles : métonymie de la tenderie aux grives, il est également une figure allégorique des différents chemins de pensée empruntés par Jamin que ses travaux sur Faulkner ont permis de réunir et de nouer ensemble ; aux « fils » mentionnés précédemment, il faudrait ajouter la parenté et la musique, le jazz en particulier, dont les lignes mélodiques traversent tout le diaporama.

Instrument de travail, celui-ci a ainsi été ce lieu intime, « for-intériorisé », où, par la grâce des images et de la musique, s’exprime ce que l’étude de l’œuvre

de Faulkner ne peut entièrement dire par l’écriture : les affects, les émotions et la propre sensorialité de Jamin, ce qu’il a décrit comme sa « part de subjectivité et d’impressionnisme ». Il a permis l’« impressionnisme » qu’une analyse anthropologique a tendance à taire. Il restitue une part des *champs magnétiques* de son auteur (Jamin 2018 : 19) où se rencontrent créateurs, musiciens, photographes, cinéastes et peintres, en l’œuvre desquels s’origine sa propre poétique. « Comment une démarche artistique, poétique, en ce qu’elle fertilise l’intuition, peut-elle intégrer la démarche de l’anthropologue ? » lui demande-t-on un jour²⁷.

En guise de réponse, Jean Jamin fait allusion, sans plus de développement, aux propos échangés entre Alfred Métraux et Michel Leiris à Port-au-Prince alors que, traversant à pied, « assez tard dans la nuit », les quartiers populaires de la ville, ils reviennent de cérémonies vaudou. Dans son hommage à Métraux, Leiris évoque la demande que lui fit ce dernier lors d’une de ces marches nocturnes, « comme quelqu’un qui est en quête d’un secret et qui compte sur son interlocuteur pour le lui révéler », à savoir « comment il y aurait moyen de rendre compte exactement de ce qu’étaient ces rues que si souvent nous parcourions et de l’aspect de leurs maisons » (Leiris *et al.* 1964 : 14). Leiris continue en précisant qu’il ne s’agissait pas là chez son ami d’« un souci de spécialiste avide de précision », mais d’« un souci d’ordre proprement *poétique* : ne pas se contenter de décrire les choses mais, les ayant saisies dans toute leur réalité singulière, les faire vivre sous les yeux de celui qui vous lit » (*Ibid.* : 15). Comment les faire vivre ? comment en effet restituer ça sinon par la poésie ? synthétise Jamin.

*Une description n’a de sens que si elle est poétique, il faut donner du corps en faisant de la poésie, à partir de la littérature qui relève d’un domaine comparable à celui de la poésie [...]. Tous les anthropologues ont été confrontés à cela. Ne serait-ce que pour faire passer ce que l’on a ressenti chez ces gens-là, on a vécu avec eux, il faut une bonne dose de poésie pour que cela passe, même pour soi-même, sinon cela n’a aucun intérêt, autant être journaliste*²⁸.

Comment restituer ça ? Ça, ce n’est pas seulement l’univers poétique de Faulkner, c’est également le sien mêlé, celui d’un de ces « voyages en soi » qu’évoque Michaux cité en exergue, qui fut un temps lui aussi des Ardennes, belges cette fois, et ethnographe de populations fictives. Cette restitution constitua pour Jamin un espace de liberté, d’exploration plastique et narrative : « Il y a la fascination, le plaisir de la découverte, de trouver les accords qui à mon oreille sonnaient juste, et pour les autres aussi juste²⁹. » Une liberté et une réflexivité que ne permet pas dans les mêmes termes l’analyse anthropologique. En ce sens, le diaporama demeure ambigu dans sa forme, relevant à la fois d’une œuvre plastique, d’un poème visuel et sonore et, à certains moments, d’un document didactique comportant en lui-même ses propres règles, témoignant

²⁵. Afin de mener sa première enquête ethnographique sur cette tradition qui donnera lieu à une publication en 1974.

²⁶. On se souvient que le ressort narratif de la nouvelle de Henry James, *The Figure in the Carpet*, est celui de personnages cherchant à tout prix à percer le secret contenu dans l’œuvre d’un écrivain connu aussi « concrètement qu’un oiseau dans une cage ».

²⁷. Lors du séminaire de Chemillier, EHESS, 2 mars 2011.

²⁸. Sur les relations entre anthropologie et poésie, je renvoie au numéro dirigé par Nicolas Adell, Vincent Debaene et Amalia Dragani, *Fabula LhT21 – Anthropologie et poésie*, 2018.

²⁹. Séminaire de Chemillier, EHESS, 2 mars 2011.



Sorbier des oiseleurs, in A. Masclef, *Atlas des plantes de France utiles, nuisibles et ornementales: 400 planches coloriées... et un texte explicatif des propriétés des plantes, de leurs usages et applications....* tome 2, Paris, P. Klincksieck, 1891. Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-S-7451 (2).

de la difficulté à concilier deux écritures divergentes dans leurs objectifs. En choisissant moins les mots que les images et les sons, Jamin retrouve en partie cette « physionomie originale », remarquée par Claude Lévi-Strauss, « qu’avait en ses débuts l’ethnologie française, à l’écoute de résonances entre les arts plastiques et la musique, le savoir et la poésie, le culte des faits et l’imagination poétique » (Jamin 2016 : 214-215). Mais surtout, le diaporama témoigne du fait que le long compagnonnage avec l’œuvre de Faulkner fut aussi bien littéraire et poétique qu’esthétique, cette dernière dimension ayant, en grande partie, porté et irrigué l’analyse anthropologique.

CNRS-Imaf

michele.coquet@cnrs.fr

BIBLIOGRAPHIE

Michaux, Henri

1938 « Peindre », *Passages*. Paris, Gallimard.

Romano, Claude

2009 « Faulkner phénoméno-
logue », *Esprit* 10 : 51-63.

Bondaz, Julien

2022 « *Le brocanteur de Charleville. Souvenirs de Jean Jamin* », *Contextes* 32 [en ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/10833> (consulté le 15/11/2023).

Bustarret, Claire, Chevretils Desbiolles, Yves et Paulhan, Claire (dir.)

2011 *Dessins d’écrivains. De l’archive à l’œuvre*. Paris, Éditions Le Manuscrit.

Faulkner, William

1964 *Faulkner à l’université : cours et conférences prononcés à l’Université de Virginie (1957-1958)*, Frederick L. Gwinn et Joseph L. Blotner (éd.), trad. de l’anglais par René Hilleret. Paris, Gallimard.

Fenoglio, Irène

2011 « Pascal Quignard. Dessins, images. Une lecture for-intérieure de l’œuvre à venir », in Claire Bustarret, Yves Chevretils Desbiolles et Claire Paulhan (dir.), *Dessins d’écrivains : de l’archive à l’œuvre*, actes de colloque (abbaye d’Ardenne, 2008, Imec/Item/CNRS-ENS). Paris, Le Manuscrit.

Jamin, Jean

1974 *La Tenderie aux grèves chez les Ardennois du plateau : essai d’ethnobiologie*. Paris, Institut d’ethnologie.

1977 *Les Lois du silence : essai sur la fonction sociale du secret*. Paris, François Maspero.

2005 « Fictions haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque », *L’Homme* 175-176 : 178.

2008 « L’Afrique en tête », *L’Homme* 185-186 : 401-439.

2011 *Faulkner : le nom, le sol et le sang*. Paris, CNRS Éditions.

2016 « Trente ans après », *Gradhiva* 24 : 206-227.

2018 *Littérature et anthropologie*. Paris, CNRS Éditions.

2021 *Tableaux d’une exposition : chronique d’une famille ouvrière ardennaise sous la III^e République*. Paris, Nouvelles Éditions Place.

Jolly, Éric, Lemaire, Marianne, et Zonabend, Françoise

2022 « Jean Jamin (mettons) », *L’Homme* 241 : 13-30.

Leiris, Michel, Lévi-Strauss, Claude, Rivière, Georges-Henri, et Tardits, Claude

1964 « Hommage à Alfred Métraux », *L’Homme* 4 (2) : 5-19.

Ci-contre et ouverture

Clarence Holbrook Carter, *Tidewater*, 1945 (détail).
Collection du Southern Ohio Museum and Cultural Center, Portsmouth, Ohio.

