



HAL
open science

Figures de l'hétérogène

Michel Collomb

► **To cite this version:**

Michel Collomb. Figures de l'hétérogène. Presses universitaires de la Méditerranée, 354 p., 1998, 2-84269-197-0. hal-03265865

HAL Id: hal-03265865

<https://hal.science/hal-03265865>

Submitted on 21 Jun 2021

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.

FIGURES
DE
L'HETEROGENE

ACTES DU XXVII^e CONGRÈS DE LA
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Textes réunis par Michel Collomb

Publications de l'Université Paul Valéry - 1998

Figures de l'hétérogène - Sommaire

Michel COLLOMB : Avant-propos	5
Bernard FRANCO : Littérature et civilisation : les fondements hétérogènes du romantisme	11
Laurence DAHAN-GAÏDA : Le "tiers-instruit" : figures de l'hétérogène chez Musil et Zamiatine	23
Bernardette MIMOSO-RUIZ : Dans l'entre-deux. L'imposture comme fiction : P.P. Pasolini et P. Guignard	45
Irène LANGLET : L'hétérogène comme catégorie littéraire: le cas de l'essai littéraire	57
Claude Françoise BRUNON : Une esthétique de l'hétérogène : texte et image à la renaissance	67
Françoise LAVOCAT : Le Satyre, du mythe au monstre : la construction d'un personnage littéraire à la fin du seizième siècle	87
Amancio TENAGUILLO Y CORTAZAR : Le corps hétérogène : modernité baroque du roman contemporain	103
Elisabeth RAVOUX RALLO : Carmen-opéra ou le "bonheur" de l'hétérogène	115
Marie-Noëlle MASSON et François MOURET : <i>Récitations</i> d'Aperghis ou de l'hétérogène au continuum	121
Marjorie BERTHOMIER : "De l'homogénéité de l'opéra" ? Le <i>Doktor Faust</i> , de Ferruccio Busoni et sa préface	133
Reine-Marie MARCEL : Jeux et écriture romanesque. James, Verne, Calvino, Perez-Reverte	145
Bertrand WESTPHAL : Des chiffres, des lettres et des cartes. Le combinatoire dans <i>le Château des Destins Croisés</i> de Calvino, <i>Le Dictionnaire khazar</i> de Pavic et la trilogie d' <i>Hortense</i> de Roubaud	157
Christian MICHEL : Orion aveugle / <i>Les corps conducteurs</i> de Claude Simon : une esthétique du bricolage	169

Hélène VÉDRINE : Une oeuvre hybride : textes et figures de Félicien Rops (1833-1898)	181
Monique DUBAR : Le combinatoire à l'oeuvre : Claudel, Cocteau, les Ballets Suédois, Paris, 1921	191
Jean CLEDER : Protocoles de la révélation : L'hétérogène dans la <i>Nouvelle Vague</i> de Jean-Luc Godard	203
Edmond CROS : A propos du texte culturel : Le fonctionnement de l'hétérogène dans le cadre de la morphogénèse	217
Didier PLASSARD : Réécriture et modélisation de l'écran par la scène : les films de théâtre de Raoul Ruiz	229
Alain CHANTE : <i>Roméo et Juliette</i> de Di Luca : adaptation médiatrice ou synchrétique?	243
Duarte Nuno MIMOSO-RUIZ : Du combinatoire : l'intégration de la bande dessinée dans <i>Fantomas contre les vampires des multinationales</i> de Julio Cortazar (1975) et <i>Mon oncle d'Amérique</i> d'Alain Resnais (1980)	251
Crystel PINCONNAT : La puissance du cérémonial dans les romans de la renaissance amérindienne	265
Tumba SHANGO-LOKOHO : L'hétérogène comme modalité et catégorie de la création littéraire en Afrique noire francophone au sud du Sahara	277
Nadine DECOURT : Contes maghrébins en situation inter-culturelle ou l'art de la glose	287
Henri-Daniel PAGEAUX : Regards sur la "créolité" antillaise	297
Jean Claude MARIMOUTOU : Une pratique de l'hétérogène : Le texte littéraire créole. Passages d'écriture, <i>Savon Bleu</i> de Jean Albany	311
Christine DUPUIT : Le Passeur de langues... vers la troisième rive du fleuve. Une lecture de <i>Quartier 3 lettres</i> roman réunionnais d'Axel Gauvin	337

Avant-propos

Comment figurer l'hétérogène?

Michel COLLOMB

La littérature a toujours aimé jouer avec l'hétérogénéité des langages et des savoirs. Démesurée au regard des maigres capacités humaines, hilarante dans ses premières concrétisations savantes, l'aspiration encyclopédique était encore pour Rabelais de l'ordre du possible. Chez Flaubert, elle vire au grotesque, mais offre à l'écrivain de *Bouvard et Pécuchet* un extraordinaire défi au niveau de la forme romanesque. Un récit de la connaissance est-il encore possible quand les savoirs prolifèrent et s'autonomisent?

Ce qui est nouveau, aujourd'hui, c'est que l'hétérogénéité est acceptée, et parfois même recherchée pour elle-même, par des écrivains et des artistes. Vecteur de la modernité, la dialectique de la rupture et du dépassement formel est cassée et dès lors toutes les références, tous les emprunts, tous les retours au passé deviennent légitimes. L'éclectisme esthétique, jadis stigmatisé comme dilettantisme, se pare à présent du mérite de la libération.

Dans la production contemporaine, cet éclectisme se manifeste principalement sous deux aspects : d'une part, la simple juxtaposition des formes ou des discours, affranchie de tout souci de cohérence et de synthèse, telle qu'on la rencontre dans certaines réalisations architecturales post-modernes, et, d'autre part, l'élaboration de formes susceptibles de délivrer simultanément plusieurs messages en fonction du niveau d'expertise des publics. Exemple de juxtaposition, le bâtiment de la *Staatsgalerie* conçu par Stirling à Stuttgart associe à une rampe d'accès inspirée des temples mayas une citation claire de la maison réalisée par Le Corbusier dans cette même ville lors de l'exposition d'architecture de 1927, tandis que des tuyaux de couleur vive évoquent plutôt les constructions industrielles modernes. Philippe Sollers donne un équivalent littéraire de ce pêle-mêle dans son

Portrait d'un joueur (1984), où se succèdent des séquences autobiographiques, une satire du milieu littéraire parisien, des scènes pornographiques, un roman épistolaire et des fragments de journal intime. Le second cas recouvre nombre d'édifices récents dont la fonction utilitaire se conjugue à un symbolisme fort, qui la masque en partie, comme on le voit à la pyramide du Louvre ou dans l'ensemble résidentiel conçu par Ricardo Bofill pour le quartier d'Antigone, à Montpellier. Ce type de *multi-coding* apparaît aussi dans certaines oeuvres littéraires, qui superposent plusieurs niveaux d'interprétation dont le décryptage est fonction de l'énergie et du niveau d'investissement du lecteur. On pense au savant dispositif narratif mis au point par Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), où le même thème donne lieu à dix amorces de roman, qui sont autant de parodies d'oeuvres ou de genres littéraires connus, que seul un lecteur averti pourra reconnaître. Dans son roman, *L'Architecte assassin* (1985), Peter Ackroyd fait alterner des chapitres racontant l'enquête du détective Hawksmoor dans le Londres des années 1980 et des passages de l'autobiographie fictive d'un célèbre architecte londonien du XVIIIème siècle, nommé lui aussi Hawksmoor, passages qui sont rédigés dans la langue de l'époque.

A cette mise en oeuvre architecturale ou littéraire de ce que l'on pourrait nommer une esthétique de l'hétérogène, il faut ajouter les effets de l'internationalisation de l'art et de la littérature, qui conduit à un considérable élargissement des références culturelles. Il est devenu courant que des écrivains d'origine sud-américaine, asiatique ou africaine investissent des genres littéraires occidentaux et y transposent des matériaux et des expériences exogènes. La musique actuelle, sous l'influence des variétés, s'est déjà enrichie de ces multiples apports en traditions vocales, en instruments, en écritures. Des tentatives de syncrétisme apparaissent qui ne manquent pas de séduction. Bien qu'elle soit plus étroitement liée par la langue aux racines nationales de la culture, la littérature, en Europe comme aux Etats-Unis, s'ouvre aussi aux multiples voix venues d'ailleurs et pressées de dire l'expérience du déracinement, de l'intégration difficile, de la double ou triple appartenance culturelle.

Ce sont ces évolutions, encore peu étudiées sous leur aspect formel, qui nous amènent à proposer à nos collègues de la S.F.L.G.C. de consacrer leur XXVIIème Congrès à une réflexion commune sur les diverses figurations de l'hétérogène. Si elles caractérisaient des tendances récentes dans l'art et la littérature, il était probable que les époques antérieures en

fourniraient des signes précurseurs. Il se pouvait même que la mise en forme de l'hétérogène fût déjà au principe de certains genres littéraires, justifiant dès lors une approche plus généraliste que proprement comparatiste. Trois axes, correspondant à trois figures de l'hétérogène, nous ont paru pouvoir regrouper les travaux de ce colloque et organisent ce volume : le composite, le combinatoire et l'entre-deux.

Le composite est la catégorie des oeuvres qui juxtaposent des écrits relevant de stratégies discursives ou de registres de communication différents. C'est le cas, par exemple, de la poésie didactique du XVIII^{ème} siècle, qui mêlait des savoirs concrets à des fictions mythologiques ou à des méditations lyriques. Le récit de voyage et, plus récemment, le récit ethnographique ont prolongé jusqu'à l'avènement du grand reportage ce genre d'oeuvre polygénérique dans laquelle la relation anecdotique du vécu n'est pas censée nuire à l'intention savante.

Le combinatoire s'applique à des oeuvres qui s'approprient des cadres formels ou des modes d'expression hétérogènes et en font le principe de leur organisation propre. C'est par exemple, *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec, roman régi principalement par deux modèles actifs, tous deux étrangers à la littérature, le jeu de puzzle, d'une part, et les plans d'architecte, d'autre part. La vogue du structuralisme, relayée par l'essor de l'informatique, a favorisé ces échanges de structures compositionnelles entre domaines d'expression différents. L'exemple du roman de Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bains*, constitué de paragraphes numérotés, ou celui d'*Hortense*, la trilogie de Roubaud, montrent que de telles références numériques, mathématiques, musicales ou picturales, peuvent aussi constituer des leurres auxquels se laisse prendre le lecteur.

Le vague propice de la notion d'entre-deux pourrait servir à regrouper les oeuvres dans lesquelles un écrivain, pour pouvoir exprimer un vécu culturel hétérogène, entreprend de transformer et d'élargir le matériau formel, c'est-à-dire la langue, les procédés littéraires et les genres, dont il a décidé de faire usage. Telles formes narratives héritées de la tradition orale africaine ou telle catégorie de merveilleux spécifique du conte oriental pourront être ainsi réemployées dans le cadre d'un roman de type occidental. Le beau roman de Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*, atteste que ce travail de la forme, mené dans l'entre-deux des traditions et des langues, peut conduire bien au-delà d'une simple innovation pittoresque et déboucher sur

une dénonciation de la pratique occidentale de l'écriture comme facteur d'asservissement culturel.

Les trente et une communications présentées au cours du Congrès tentaient de tenir compte de ce timide essai de typologie, mais elles ont fait apparaître d'autres logiques et réintroduit, pour certaines d'entre elles, une dimension diachronique que nous n'avions pas prise en compte. C'est pourquoi nous avons finalement adopté dans ce volume un ordre légèrement différent. Nous avons placé en tête les communications qui proposaient des éléments pour une définition et une théorie de l'hétérogène dans le domaine esthétique. Plusieurs contributions viennent ensuite illustrer les périodes où l'exigence de mise en forme a cédé devant la surabondance des motifs hétérogènes, en particulier dans les audaces syncrétiques de la Renaissance, de l'époque baroque et de la post-modernité contemporaine.

La plaisir ludique de la combinaison a amené nombre d'auteurs à emprunter des paradigmes et des grammaires extérieures à la sphère esthétique : jeux de cartes et jeux de l'oie, chiffres et alphabets, cartes et plans, expériences qui culminèrent sans doute, en France, avec l'Oulipo et quelques-uns des Nouveaux Romanciers.

Les transpositions d'un art à un autre ou la combinaison des ressources expressives de plusieurs arts ont fourni matière à des communications très originales, montrant toute la palette des associations possibles - mais pas toujours heureuses -, entre texte littéraire et écriture musicale, pièce de théâtre et film de théâtre, bande dessinée et pièce de théâtre, etc...

Les communications consacrées aux renouvellements que les cultures autochtones, métisses et créoles génèrent dans la tradition littéraire abordaient nécessairement des aires culturelles et des problématiques très éclatées, mais il nous a paru qu'elles pourraient conclure adéquatement ce volume, car ces expériences ouvrent déjà sur le futur de la littérature et de notre discipline.

Les comparatistes de l'Université Paul-Valéry : Mmes Jeanne-Marie Clerc, Marie Blaise, Florence Vinas, Christine Pouzoulet, MM. Michel Collomb, Guy Dugas, Gérard Siary et Jean-Pierre Picot tiennent à remercier pour l'aide efficace qu'ils ont apportée à l'organisation du congrès et à la publication de ces actes la Région Languedoc-Roussillon, le Conseil scientifique de

*l'Université Paul-Valéry, le Musée Fabre et le Centre d'Etude du 20e siècle.
Un remerciement tout particulier va à Madame Luce, qui a mené à bien la
préparation matérielle de ces actes.*

LITTÉRATURE ET CIVILISATION : LES FONDEMENTS HÉTÉROGÈNES DU ROMANTISME

Bernard FRANCO

Ce qui constitue la spécificité de l'écriture romantique telle qu'elle est décrite par les auteurs du cercle d'Iéna, c'est qu'en proposant moins la substitution d'un modèle à l'autre que la greffe d'un art national sur l'héritage antique, elle repose sur un fondement hétérogène qui comporte des implications dans les formes mises en œuvre. Pour Octavio Paz, c'est en ce sens que le romantisme allemand est fondateur d'une modernité, définie, comme chez A. W. Schlegel, par contraste avec la simplicité ou l'homogénéité antique :

La modernité n'est jamais elle-même ; elle est toujours autre. Le moderne ne se caractérise pas seulement par sa nouveauté, mais aussi par son hétérogénéité. Tradition hétérogène ou de l'hétérogène, la modernité est condamnée à la pluralité : la tradition ancienne était toujours la même, la moderne est sans fin différente. La première postule l'unité entre le passé et le présent ; la seconde, non contente de souligner les différences entre l'un et l'autre, affirme que ce passé n'est pas un mais pluriel. Tradition du modernisme : hétérogénéité, pluralité de passés, singularité radicale¹.

Le rapport du romantisme au classicisme antique est un objet privilégié des réflexions du Groupe d'Iéna. Peter Szondi a montré le désaccord qui opposait Hölderlin et F. Schlegel à ce sujet. Contrairement au premier, qui se propose de dépasser le classicisme en s'appuyant sur la

¹ Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde, l'espagnol *Los hijos del limo* (1974) traduit de l'espagnol par Roger traduit de Munier, Paris, Gallimard, 1976, p. 14.

poésie grecque, Schlegel place la poésie à venir dans une synthèse, qu'il appelle « objective », entre le classique et le moderne². Bien après la période d'Iéna, son frère aîné, August Wilhelm, systématise cette position dans une analyse qui associe étroitement l'esthétique à l'histoire générale des civilisations.

Au centre de l'hétérogène du romantisme allemand se trouve l'opposition qu'il établit entre le classicisme de la civilisation antique et le romantisme correspondant à l'âge moderne. La relation entre ces deux ères esthétiques est rendue plus complexe qu'un simple rapport d'opposition dans la mesure où le romantisme se comprend surtout comme un dépassement du classicisme qu'il intègre : conçu comme la greffe de la culture chrétienne sur la civilisation antique, il est par essence hétérogène, et cette nature permet de comprendre les formes composites propres à l'écriture du romantisme allemand. Mme de Staël est très tôt sensible à ce mélange entre Antiquité et Allemagne moderne développé dans cet idéal esthétique. Dès 1803, elle écrit à propos de l'Allemagne :

L'on diroit que les idées athéniennes n'y sont arrivées que par correspondance ; l'homme s'est éclairé par elles, son esprit les a adaptées, mais sa nature conserve encore l'empreinte des vieilles institutions féodales, des vieux goûts des Germains et de leurs successeurs, les Allemands³.

Dix ans plus tard, dans *De l'Allemagne*, le contraste entre la culture classique et les traditions populaires germaniques domine encore son tableau « des mœurs et du caractère des Allemands » :

Il n'est point de pays où les hommes de lettres, où les jeunes gens qui étudient dans les universités, connaissent mieux les langues anciennes et l'antiquité ; mais il n'en est point toutefois où les usages surannés subsistent plus généralement encore⁴.

2 P. Szondi, « La théorie des genres chez Frédéric Schlegel. Essai d'une reconstruction sur la base des fragments posthumes », in : *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1974, p. 127-128. Son analyse se fonde sur la fameuse lettre de Hölderlin du 4 décembre 1801 et sur l'essai de Schlegel *Über das Studium der griechischen Poesie*.

3 *Journal sur l'Allemagne*, in : Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 62 : Fulda, 5 décembre 1803.

4 *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 vol., t. I, p. 60. Le chapitre est intitulé « Des mœurs et du caractère des Allemands ». Le contraste y est figuré de façon plus expressive par l'association

Comme Mme de Staël, c'est dans le lien entre littérature et civilisation qu'A. W. Schlegel envisage le fondement de l'esthétique romantique : « la nouvelle civilisation européenne, affirme-t-il, s'est formée du mélange, d'abord hétérogène mais devenu peu à peu intime, des peuples du Nord avec les nations dépositaires des restes précieux de l'antiquité »⁵. Son principe, l'esprit chevaleresque, dont le fondement est aussi hétérogène que la littérature romantique qu'il a engendrée, résulte de la combinaison des valeurs du christianisme et des mœurs germaniques, rassemblant alors une composante religieuse et une composante politique ou ethnique⁶. Mme de Staël suit l'analyse de Schlegel et comme Sismondi, elle voit deux sources principales à ce renouvellement : l'influence du christianisme et « le mélange de l'esprit du Nord avec les mœurs du Midi »⁷ : « les vainqueurs et les vaincus, poursuit-elle, ont fini par n'être plus qu'un même peuple dans les divers pays de l'Europe, et la religion chrétienne y a puissamment contribué »⁸. Ce thème semble préoccuper l'ensemble du Groupe de Coppet, et Norman King rappelle l'existence d'un roman de Sismondi, *Julia Sévéra ou l'an quatre cent quatre-vingt douze*, où « les Francs et les Gaulois représentent l'état de la société au moment où va se produire le mélange des races »⁹.

Or, pour Mme de Staël, ce mélange d'un apport chrétien à un héritage antique caractérise plus particulièrement la culture germanique. Elle considère d'une part qu'il « n'est point de pays où les hommes de lettres [...] se soient davantage pénétrés des beautés de la poésie et des arts de l'antiquité »¹⁰. Mais elle montre également comment cet héritage se

hétérogène de la civilisation et de la nature : « la civilisation et la nature semblent ne s'être pas encore bien amalgamées ensemble » (p. 59).

5 A. W. Schlegel, Cours de littérature dramatique, trad. par Mme Necker de Saussure (1814). Nouvelle édition revue et annotée par Eugène van Bommel, 1865, Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. I, p. 39. S'agissant d'une traduction autorisée, elle sera citée sans référence au texte original.

6 Voir Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst (Geschichte der romantischen Litteratur), éd. J. Minor, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger (deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, II. XIX), p. 96-10

7 De la littérature, éd. Paul Van Tieghem, Genève-Paris, Droz, 1959, 2 vol., I, p. 236. Voir également

Sismondi, Recherches sur les constitutions des peuples libres, p. p. Marco Minicchi, Genève, 1967, p. 79 et 193-194.

8 De la littérature, t. I, p. 238-239.

9 Ce roman, publié à Paris en 1822, et rapidement tombé dans l'oubli, n'a jamais été réédité. Voir Norman King, « Le Moyen Age à Coppet », in : Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (ed.), Le Groupe de Coppet, Actes et documents du deuxième Colloque de Coppet 10-13 juillet 1974, Genève, Slatkine ; Paris, Champion, 1977, p. 379-381.

10 Journal sur l'Allemagne, Fulda, 5 décembre 1803, in : Simone Balayé, op. cit., p. 62. A ce titre, l'hellénisme est la source du romantisme, dont le principal contraste avec l'Antiquité grecque consiste à correspondre à l'idée d'un art

combine à un fond culturel allemand, où « les mœurs et le goût gothiques » ne se sont « point encore effacés »¹¹. L'hellénisme revêt donc une signification toute particulière, et Mme de Staël prend ses distances à l'égard de ce trait spécifiquement allemand : « les Grecs, tout étonnants qu'ils sont, laissent peu de regrets »¹². Le principe de la perfectibilité justifie chez elle ce point de vue. Mais sur ce point, Benjamin Constant exprime une position radicalement opposée : « Je vivrais cent ans, écrit-il dans son journal intime, que l'étude des Grecs seuls me suffirait »¹³.

Le fondement hétérogène de la civilisation chrétienne, qui désignait indistinctement une identité culturelle européenne, caractérise donc plus particulièrement l'Allemagne. Un glissement s'opère alors chez Mme de Staël, et le romantisme devient du coup une tendance spécifiquement allemande. C'est l'idée qu'elle développe dans *De l'Allemagne*, en particulier dans ses commentaires des lettres de Schiller sur l'esthétique¹⁴. Cette même idée était déjà exprimée sous une forme plus générale dans *De la Littérature*, qui distinguait « deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord ; celle dont Homère est la première source et celle dont Ossian est l'origine »¹⁵. Ce schéma, sur lequel

composite, opposé à l'art simple de l'époque classique. Les réflexions de Schlegel visant à définir la civilisation moderne par le mélange des valeurs chrétiennes et de la culture païenne, des peuples du Nord et des héritiers de l'Antiquité, ont certainement joué un rôle important dans le développement du modèle grec au cours de la période romantique : « L'histoire littéraire, écrit très justement Michel Brix, a depuis longtemps fait justice de la thèse selon laquelle le mouvement romantique se fonderait sur un rejet de l'héritage des littératures antiques. » (« La France romantique et le "modèle" grec », in : *Connaissance hellénique*, n° 56, juillet 1993, Aix-en-Provence, Université de Provence, p. 42)

11 *Journal sur l'Allemagne*, Fulda, 5 décembre 1803, in : Simone Balayé, op. cit., p. 62.

12 *De la littérature*, t. I, chap. IV, p. 91. Pierre Deguise considère cependant que c'est de façon excessive que l'on a « reproché à Mme de Staël d'avoir dit du mal des Grecs dans *De la littérature* ». Il montre que dans l'*Essai sur les fictions*, et surtout *De la littérature*, composés à une époque où ses connaissances n'étaient pas suffisantes, Mme de Staël « est moins détachée de certaines préventions venues de la Révolution française et même de philosophes comme Rousseau qui exaltaient la vertu romaine au dépens de la facilité athénienne, que plus tard, dans *Corinne*, lorsqu'avec le voyage d'Italie elle aura pris un contact plus direct avec l'Antiquité » (« Coppet et le thème de la Grèce », in : *Le Groupe de Coppet*, op. cit., p. 326).

13 *Journal intime*, 2, avril 1804, in Benjamin Constant, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 252. De fait, la plus grande partie de son *Polythéisme romain* est consacrée à la philosophie grecque.

14 *De l'Allemagne*, chap. XXXI et XIV. Voir à ce sujet Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à l'histoire de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 34.

15 *De la littérature*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 203. Dans *De l'Allemagne*, cette opposition géographique se double d'une opposition historique, et l'opposition du classicisme et du romantisme « se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a succédé » (t. I, p. 211 : « Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un

se fonde son essai *De la littérature*, en 1800, superpose simplement l'opposition du classicisme et du romantisme au clivage entre le Nord et le Midi de l'Europe, et sera dépassé au cours de la période de Coppel. Mais c'est bien entendu surtout Schlegel qui revendique l'élément germanique comme essentiel au romantisme, en particulier dans ses *Cours de Littérature dramatique*. L'idéal européen qu'il développait dans ses conférences de Berlin en 1803-1804 s'estompe à partir de 1808, dans ses leçons viennoises, derrière un nationalisme de plus en plus affirmé. Ainsi, les « nations dépositaires des restes précieux de l'antiquité », qu'il évoquait au début de son développement, se cristallisent autour de la nation allemande : « Après le christianisme, c'est le caractère énergique des conquérants du Nord qui a surtout déterminé la marche de la civilisation européenne »¹⁶. Et c'est ce qui explique que le romantisme se définisse comme un art national : « Cultivons d'abord la partie noble et sérieuse d'un art qui doit être national. Notre penchant me semble s'être absolument décidé pour le genre romantique »¹⁷. Villers reprend sous un jour différent l'explication historique de Schlegel. Si le romantisme est essentiellement allemand, c'est parce que la chevalerie, « cette religion de l'honneur, était de fondation germanique ». Paradoxalement, c'est selon lui parmi la « noblesse de France qu'il s'est conservé le plus long-temps quelque trace de l'origine franque et germanique ». Ainsi cet esprit de chevalerie « a passé dans les mœurs » de la nation française, « mais en s'y altérant beaucoup »¹⁸. Villers fait ici allusion à la cour de Louis XIV, la seule selon lui à avoir conservé un héritage de l'esprit chevaleresque, mais aliéné par les mœurs galantes propres à l'esprit français.

Du coup, en revenant sur la coupure historique qu'a constituée l'époque classique, les Français pourraient à leur tour prétendre à un art national qui serait romantique. Pour Schlegel, en adoptant les modèles antiques, les Français ont tourné le dos à leur propre génie national¹⁹. Mme

point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne »). Dans ce chapitre très connu « De la poésie classique et de la poésie romantique », la définition du romantisme se fonde donc essentiellement sur une série d'oppositions.

16 *Cours de littérature dramatique*, p. 44.

17 *Ibid.*, p. 402.

18 « Introduction à l'ouvrage de Mme de Staël sur l'Allemagne », in : *De l'Allemagne*, 4 vol., p. LII-LIII. (Il s'agissait de la préface à la première édition parisienne parue en 1814, mais elle a été republiée également dans la seconde édition française, t. I, Paris, F.A. Brockhaus, 1823).

19 L'idée est formulée en plusieurs endroits, en particulier : *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, éd.

de Staël le rappelle, en laissant entendre que les attaques de Schlegel contre la littérature française n'ont rien de francophobe : « les critiques allemands ont prétendu que les traits distinctifs du caractère français s'étaient effacés pendant le cours du siècle de Louis XIV »²⁰. Le contre-modèle national est alors représenté par la poésie des troubadours : « c'était peut-être à cette source que nous devons puiser une littérature vraiment nationale »²¹ déclare Mme de Staël, qui rappelle, pour répondre par anticipation au reproche de nationalisme contre Schlegel, qu'il en a fait l'éloge le plus enthousiaste²². Bien avant la vogue des années 1820, les troubadours suscitent donc les réflexions. S'il émet des réserves sur la valeur littéraire du Moyen Age, Barante considère qu'en suivant le modèle médiéval, la poésie française « eût gardé un caractère national et vrai, une liaison intime avec nos mœurs, notre religion, nos annales »²³. Villers formule cette position sous une forme plus radicale. Pour lui, une telle tradition littéraire « nous eût formé à la longue une littérature originale, native, qui serait devenue la *Romantique* polie et perfectionnée »²⁴.

Ce texte de Villers, qui date de 1810, est par trop méconnu, alors qu'il représente une des premières réflexions systématiques, en France, sur la notion de romantisme. A côté du *Cours de Littérature dramatique*, que Mme Necker de Saussure, la cousine de Mme de Staël, fait paraître en traduction française au tout début de 1814²⁵, *De l'Allemagne* et *De la littérature du Midi de l'Europe* sont généralement tenus par la critique pour

G. V. Amoretti, Bonn u. Leipzig, Kurt Schroeder Verlag, 1923, t. II, p. 119; et Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, éd. J. Minor, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, « deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts », t. XIX, 1884, p. 19.

20 De l'Allemagne, t. II, p. 74.

21 Ibid., t. I, p. 70.

22 « il n'est point d'écrivains cependant qui aient parlé avec plus d'enthousiasme du génie de nos troubadours » (ibid., t. II, p. 73).

23 Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle, 6^e éd., Paris, 1842, p. 50 (l'ouvrage ne s'est appelé Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle que dans ses rééditions. Le premier titre est De la littérature française pendant le dix-huitième siècle, 1809).

24 « Lettre à Millin », Magasin encyclopédique, t. V, 1810, p. 8. Louis Wittmer, Edmond Egli et Fernand Baldensperger attirent l'attention sur l'originalité de ce texte, qui, avant le célèbre chapitre de De l'Allemagne, livre la première définition française précise du romantisme (cf. respectivement Charles de Villers, un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël. Genève, Georg et Cie et Paris, Hachette et Cie, 1908, p. 374-375 ; « Une définition de la poésie romantique. Par Charles de Villers », in : Revue de philologie française et de littérature, t. XVI, Paris, Emile Bouillon, p. 115-122 ; et Schiller et le romantisme français, Paris, 1927, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. I, p. 276).

25 Ces conférences, tenues à Vienne en 1808-1809 grâce au soutien de Mme de Staël, ont été publiées tout d'abord en version originale de 1809 à 1811. La traduction de Mme Necker de Saussure a été revue et approuvée par Schlegel.

les premiers manifestes du romantisme à connaître un impact en France. Le premier, mis au pilon en 1810, n'a pu être publié qu'en 1813, à Londres ; et le second a paru à la fin de la même année. Mais cette lettre de Villers à Millin, le rédacteur du *Magasin encyclopédique*, annonce ces trois grandes œuvres sur bien des plans. Le sujet en est l'édition récente d'un recueil de *Minnelieder* souabes, que Villers compare aux troubadours ; mais c'est pour lui l'occasion d'envisager les sources de cette poésie nouvelle, qu'il appelle « La Romantique », sans doute pour traduire littéralement l'allemand *Die Romantik*.

Or, le modèle des troubadours, issu lui-même de l'apport des peuples du Nord à la civilisation méridionale, est intéressant justement parce qu'il représente ce fondement hétérogène du romantisme. « Après le christianisme, c'est le caractère énergique des conquérants du Nord qui a surtout déterminé la marche de la civilisation européenne » avait déclaré Schlegel²⁶. Cette origine spécifiquement germanique du romantisme se voit nuancée par Mme de Staël, qui distingue l'institution et son expression littéraire : « C'est dans le nord que la chevalerie a pris naissance, mais c'est dans le midi de la France qu'elle s'est embellie par le charme de la poésie et de l'amour »²⁷. Sismondi pousse même l'analyse plus loin, et considère que les peuples du Nord se sont attribué de façon abusive l'invention de l'esthétique romantique. Il reprend ici l'argument et l'exemple de Schlegel :

Les premiers nés de l'Europe, pour la poésie romantique, ce ne sont pas les trouvères du nord de la France, avec leurs romans chevaleresques, moins encore les poètes de race teutonique : ce sont les troubadours provençaux²⁸.

Il est remarquable que chez Schlegel les troubadours de Provence représentent également un modèle particulièrement intéressant du romantisme. Le romantisme résulterait d'un premier « transfert » de la poésie des troubadours vers l'Allemagne, dont le *Minnelied* serait l'héritier. Tieck également rappelle l'antériorité et l'influence des troubadours sur les

26 Cours de littérature dramatique, p. 44.

27 De l'Allemagne, t. I, p. 69.

28 Sismondi, De la littérature du Midi de l'Europe, chapitre X, édition de 1829, t. I, p. 422. Voir aussi le chapitre XII, t. II, p. 41.

*Minnesinger*²⁹. Mais dans les conférences qu'il tient à Berlin en 1803-1804, Schlegel explique au contraire par l'influence des conquérants du Nord le passage de la langue latine à la langue provençale, résultat hybride d'un lexique latin et de constructions germaniques³⁰. C'est ainsi qu'il résout le paradoxe de l'origine méridionale d'une esthétique septentrionale. Son frère Friedrich, dans les cours qu'il tient à la même époque à Paris, considère à son tour que cette littérature est directement issue du mélange des idées chrétiennes aux sujets nordiques. Mais il est plus nuancé, et pose l'antériorité du modèle provençal sur les formes septentrionales de la littérature moderne. Pour lui cependant, cette antériorité s'accompagne de barbarie, notamment si on compare les fabliaux aux productions plus raffinées du *Minnesang* allemand³¹. Sa position évolue plus tard, dans ses cours viennois, parus en 1812 sous le titre de *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Même s'il ne prête pas à la langue provençale ce caractère composite où son frère voyait la primauté de la civilisation germanique, son nationalisme lui fera récuser ses positions antérieures et rejeter toute influence française sur le *Minnesang*, désormais tenu pour seule source de la poésie romantique. Les troubadours ne sont alors précurseurs que dans le domaine des langues romanes. Et surtout, F. Schlegel explique la formation du haut-allemand par le mélange de la langue gothique aux langues méridionales.³² Comme chez son frère August Wilhelm, l'analyse de la littérature, éclairée par l'histoire des civilisations, rejoint une réflexion philologique.

C'est sur cette relation entre langue et esthétique que Sismondi appuyait l'idée d'une valeur originelle de la poésie des troubadours : « Les

29 « Die altdeutschen Minnelieder » (1803), Vorrede zu « Minnelieder a », in : Kritische Schriften, in 4 Bden, Leipzig, F. A. Brockhaus, t. I, 1848, p. 185-214, notamment p. 193, où il évoque les poèmes d'Artus, composés d'abord par les Provençaux et les Français, puis transposés par les Minnesänger allemands.

30 Schlegel tient des conférences à Berlin durant trois hivers, de 1801 à 1804, et les fait paraître sous le titre de *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (Leçons sur l'art et la littérature). Il aborde en 1803-1804 sa troisième et dernière série de conférences, intitulée : *Geschichte der romantischen Litteratur*. In : *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart, 1965, t. IV ; voir p. 33.

31 *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804), in : *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, éd. E. Behler, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. XI, Munich, Paderborn ; Vienne, Schöningh ; Zurich, Thomas-Verlag, 1958, p. 141.

32 *Geschichte der alten und neuen Literatur*, éd. Hans Eichner, in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. VI, 1961, notamment le début de la septième leçon, p. 184, où il récuse la thèse de l'antériorité de la poésie provençale sur le Minnelied allemand, et affirme que dans chacune des nations où elle s'est développée, cette forme de littérature s'est conformée à l'esprit national ; également p. 182, où il pose la primauté de la langue provençale parmi toutes les langues romanes, et explique l'origine du haut-allemand par la migration des peuples allemands de la Baltique vers les contrées plus méridionales.

Allemands ont donné à cette poésie le nom de romantique, parce que la langue romane était celle des troubadours »³³. La poésie des troubadours, selon lui, ne résulte pas de l'influence septentrionale, mais s'est construite au contraire comme une résistance à la féodalité barbare des peuples germaniques. Cette interprétation réfute les théories des romantiques allemands sur trois points : le premier modèle du romantisme est paradoxalement français ; l'élément germanique, loin d'être essentiel au romantisme, en est à l'origine absent ; enfin la source du romantisme ne réside pas dans la combinaison hétérogène de deux civilisations mais dans une continuité par rapport à l'héritage de l'antiquité classique. Schlegel au contraire, contre Raynouard³⁴, reprend en 1818, dans ses *Observations sur la Langue et la Littérature provençales*, sa théorie de l'apport germanique au substrat linguistique latin.

Si l'on fait abstraction de Sismondi, qui écrit aussi pour contredire Schlegel³⁵, les troubadours sont donc particulièrement représentatifs de cette origine hétérogène du romantisme dans la civilisation médiévale. Ils apportent l'expression littéraire, d'origine méridionale, de la greffe de la culture germanique sur l'héritage ancien. Les troubadours de Provence, dit Villers, « se servirent quelquefois de latin, plus souvent des jargons nouveaux qui se formoient de son mélange avec divers dialectes germains »³⁶. La langue devient à la fois le lieu de la rencontre des deux cultures et l'expression, la façon de figurer cette source hétérogène du romantisme. L'histoire des civilisations, chez nos critiques, permet d'éclairer l'esthétique romantique surtout par la relation étroite établie entre la doctrine romantique et la réflexion sur les langues, entre langue et littérature, relation qu'A. W. Schlegel développe à partir de l'étymologie du mot « romantisme »³⁷ : « Ce nom lui convient sans doute, puisqu'il dérive de celui de langue romane ou romance, sous lequel on désigne des idiomes populaires qui se sont formés par le mélange du latin avec les

33 De la littérature du Midi de l'Europe (3^e éd., 1829), t. II, p. 478.

34 Il s'agit de l'étude de Raynouard intitulée *Des Troubadours et des Cours d'Amour*, éditée en 1817, un an avant l'opuscule qu'A. W. Schlegel publie lui aussi à Paris, en français.

35 Voir à ce sujet Norman King, loc. cit., p. 383-4 et 395, note 61.

36 Villers, loc. cit., p. 6. Notons que cette lettre à Millin, publiée en 1810 dans le *Magasin encyclopédique*, ne restera pas sans réponse. A son tour, deux ans plus tard, A. L. Millin publie dans la même revue un « *Essai sur la langue et la littérature provençale* ».

37 En particulier dans la première leçon de son *Cours de Littérature dramatique*.

anciens dialectes germaniques »³⁸. Au même moment, Villers formule cette idée dans des termes pratiquement identiques : « Ce n'est pas ici le lieu de décrire l'histoire de cette poésie, qu'on peut appeler la *poésie romantique*, à cause de la langue *romane* dans laquelle elle s'exprimait le plus souvent »³⁹.

Le principe hétérogène sur lequel se fonde le romantisme associe donc étroitement langue et littérature, et explique que la création littéraire soit inséparable d'une réflexion sur le langage. L'intérêt des romantiques allemands pour la traduction prend par exemple une signification toute particulière, comme forme d'écriture propre à intégrer une œuvre dans un nouveau champ culturel qui lui redonne sens. Plus généralement, toutes les formes d'intertextualité sont concernées. Antoine Berman a bien montré que comme la critique, à la fois œuvre littéraire et réflexion sur l'œuvre, la traduction constitue pour F. Schlegel à la fois une recreation et un dépassement de l'œuvre, et présente à ce titre cette structure composite inhérente à l'écriture romantique⁴⁰. De même, Roger Ayrault a souligné qu'au même titre que le *Witz*, l'ironie romantique, définie par Ernst Behler comme « l'intrusion de la figure de l'auteur »⁴¹, manifeste dans l'écriture une dissociation de son principe structurant. Mais en s'adressant à la fois à l'intuition et à la raison, elle appelle à l'unité des facultés de l'homme⁴². Ainsi, l'union de données hétérogènes qu'accomplit la civilisation européenne de l'époque romantique trouve à la fois un prolongement dans la recherche d'une unité métaphysique et une expression dans une écriture de la synthèse. Le fondement hétérogène du romantisme explique donc également ce qu'O. Paz appelle « l'action contradictoire mais convergente de l'imagination et de l'ironie »⁴³, telle qu'on la trouve illustrée en particulier par le théâtre de Tieck : en dehors de *Leben und Tod der heiligen*

38 Ibid., p. 39.

39 « Lettre à Millin », p. 7.

40 Voir *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 165-225, notamment jusqu'à la p. 208. L'analyse est en particulier centrée sur les essais *Über Lessing* et *Über Goethes Meister*, et sur le fragment 287 de l'*Athenäum*.

41 *Le premier Romantisme allemand*, Paris, PUF, 1996, p. 215.

42 *La Genèse du romantisme allemand*, t. III (I), 1797-1804, Paris, Aubier, éd. Mouton, 1969, p. 138-179. Cette analyse, qui porte sur les théories de F. Schlegel, se fonde principalement sur l'analyse des *Athenäums-Fragmente*, des *Kritische Fragmente* et de l'essai *Über Goethes Meister*. Il souligne « les pouvoirs unificateurs du "Witz" » (p. 140) auquel il prête de façon générale le sens « "d'esprit" dans la nuance accusée de "trait d'esprit" » (p. 154).

43 O. Paz, op. cit., p. 85. Il rassemble en une page les principales manifestations de cette esthétique de l'hétérogène dans le romantisme allemand. Selon lui, elle apparaît chez F. Schlegel à plusieurs niveaux, aussi bien dans « le mélange des genres littéraires et des idées de la beauté » que dans « la fusion entre la vie et la poésie », issue d'un principe faisant « de la poésie le fondement du langage et, partant, de la société ».

Genoveva, où cette dualité se manifeste de façon évidente⁴⁴, des pièces telles que *Der gestiefelte Kater*, par la combinaison du sujet issu du conte et du procédé du théâtre sur le théâtre, qui détruit l'illusion dramatique, implique une réflexion sur la littérature. Mais cet exemple permet également d'intégrer dans la même perspective le problème de la fusion des genres chez F. Schlegel, dont P. Szondi a bien montré qu'elle visait à reconstruire, par delà ses formes et ses fondements hétérogènes, l'unité essentielle de la littérature⁴⁵. Enfin, la combinaison, en particulier dans le théâtre de Kleist, de deux principes opposés, le rêve et la réalité historique, prolonge cette réflexion sur la nature hétérogène de l'écriture romantique et résulte du double intérêt du romantisme allemand pour Calderón et Shakespeare.

En France, la critique ne retient que le modèle de Shakespeare, occultant ce qui fait la véritable nature du romantisme allemand. Plus généralement, la définition du romantisme par les théoriciens allemands est l'objet, parmi leurs héritiers français — Mme de Staël, Constant ou Sismondi —, d'une simplification et d'une réduction de cet hétérogène : en récupérant l'idée d'une littérature conçue comme « expression de la société », selon la formule de Bonald, Mme de Staël réintègre l'opposition du classicisme et du romantisme à l'intérieur du schéma de la « perfectibilité », qu'elle rapproche de la philosophie kantienne de l'histoire. Du coup, l'idée d'un progrès continu des arts se substitue à l'opposition du composite au simple. Le seul héritage français de la doctrine romantique de l'hétérogène, bien postérieur, se trouve peut-être dans la définition du drame chez Hugo, dans la préface de *Cromwell*. Mais c'est alors dans l'objet de la littérature — le rapport au réel, lui-même composite — et non dans l'écriture, que réside l'hétérogène.

44 Albert Schneider caractérise l'ironie dans cette pièce par « l'indifférence poétique envers l'élément proprement religieux du romantisme » (Geneviève de Brabant dans la littérature allemande. Thèse complémentaire, Nancy, Société d'Impressions Typographiques, 1954, p. 114).

45 Op. cit., p. 117-143.

LE « TIERS-INSTRUIT » : FIGURES DE L'HÉTÉROGÈNE CHEZ MUSIL ET CHEZ ZAMIATINE

Laurence DAHAN-GAIDA

Entre l'esprit de système du dix-neuvième siècle naissant et la philosophie de la différence de notre fin de siècle, la littérature des années 1900 s'attache à défendre tout ce que les interprétations systématiques de l'expérience ont banni du champ de l'esthétique : le contingent, le multiple, l'irrationnel, le contradictoire. Elle conçoit ainsi sa tâche par opposition à l'idéal hégélien (puis luckacsien) d'unification des disparités dans une image synthétique. S'attachant à déstructurer les normes et les codes disponibles, elle propose une critique immanente des critères d'unité et de cohérence qui gouvernaient l'esthétique traditionnelle et engage ainsi cette dernière dans une exploration de l'hétérogène, comme ferment possible d'une nouvelle herméneutique.

Chez Musil et chez Zamiatine, cette exploration vise à faire émerger, des formes sédimentées de la pensée et du langage, de nouvelles possibilités symboliques. Elle exige donc que soient repensées les relations entre formes existantes, que soient réévalués l'horizon linguistique et le cadre théorique qui donnent aux phénomènes leur signification. Dans *L'Homme sans qualités* et dans *Nous autres*¹, cette exégèse s'articule principalement autour d'un dialogue entre science et littérature : explorant leurs potentiels herméneutiques respectifs, les deux romans sont à la recherche de nouvelles possibilités de combinaisons pour des raisons incommensurables. Musil et Zamiatine veulent en effet montrer que *l'autre* de la raison n'est pas « déraison » mais une « autre » raison, capable d'admettre le contradictoire, l'hétérogène, le composite. Dans les deux romans, s'affirme ainsi la volonté

¹ Les citations des deux romans sont tirées des éditions suivantes : *L'homme sans qualités*, Scuil, trad. de Ph. Jaccottet, 1982 (1956); *Nous autres*, trad. de B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1971.

de substituer aux dualismes régnants une pensée du tiers-inclus, favorisant la coexistence d'éléments disparates sans toutefois reconstruire de nouvelles homogénéités.

Figure minimale de l'hétérogène, le tiers est opposé dans les deux romans au double : chiffre de la dualité, le double est aussi la figure d'une unité potentielle dans laquelle l'hétérogène se trouverait réabsorbé. Or ni *Un* ni *Deux*, l'hétérogène suppose la coexistence dynamique de langages contradictoires dans un espace de médiation où se jouent à la fois une lutte et une fécondation possible. Ce que Musil et *Zamiatine* nous incitent à repenser par là, c'est la place de la littérature comme « tiers-lieu » dans le langage, comme un espace de transformation où se renégocient les rapports du *même* et de *l'autre* : du savoir et de la fiction dans l'ordre du discours, mais aussi de raison et de la déraison dans l'ordre de la pensée. Cette position intermédiaire est celle que Michel Serres a cherché à valoriser, dans la pensée comme dans l'écriture, comme celle du *tiers-instruit*². Comme j'essaierai de le montrer ici, la position du tiers fait apparaître l'hétérogène comme un lieu d'émergence pour des cohérences inédites : sans cesser de s'opposer, l'art et le savoir s'engagent dans un dialogue contradictoire où l'hétérogène devient la matrice de formes nouvelles.

La parole partagée :

La position de tiers-instruit présuppose un partage de la parole qui, dans les deux romans, commence par s'inscrire dans la dynamique énonciative. Support de l'hétérogénéité discursive, l'énonciation active en effet toujours deux régimes de discours-science d'un côté, fiction de l'autre qui sont actualisés par une seule et même voix. Ainsi les héros des deux romans sont scientifiques et, au moins potentiellement, impliqués dans une activité narrative. D-503, le héros de *Zamiatine* est mathématicien mais, répondant à une demande du pouvoir, il entreprend la rédaction d'une série de notes destinées aux « barbares » qui n'ont pas été encore éclairés par les « lumières » de l'Etat Unique. Lecteur immanent des notes rédigées par D-503 « barbare » est un représentant de l'altérité absolue qui se confond avec le lecteur réel, l'homme du 20^{ème} siècle, que *Zamiatine* désigne comme destinataire d'une pensée officiellement achevée et menacée de stérilité par

² *Le Tiers-instruit* est le titre d'un livre de Michel Serres, paru chez Gallimard, Folio Essais, 1991

l'absence d'un ailleurs. Revendiquant à la fois la précision des mathématiques et l'esthétique du poème, les notes de D-503 portent d'emblée la trace d'une dualité discursive :

Moi, D-503, le constructeur de l'*Intégral*, je ne suis qu'un des mathématiciens de l'Etat Unique. Ma plume, habituée aux chiffres, ne peut fixer la musique des assonances et des rythmes. Je m'efforcerai d'écrire ce que je vois, ce que je pense, ou, plus exactement, ce que nous autres nous pensons (précisément : nous autres, et NOUS AUTRES sera le titre de mes notes). Ces notes seront un produit de notre vie, de la vie mathématiquement parfaite de l'Etat Unique. S'il en est ainsi, ne seront-elles pas un poème par elles-mêmes, et ce malgré moi ? (*Nous Autres*, p 16)

Le discours de D-503 obéit avant tout à une visée démonstrative et didactique : dans son activité de narrateur, il ne réfléchit jamais le processus de l'écriture comme une expérience originale de découverte de soi ou comme une médiation susceptible de faire problème. Se proclamant chroniqueur scrupuleux, il a le même rapport aux signes de la langue qu'un scientifique aux symboles mathématiques : il les considère comme un système de signes rationnel, exprimant de manière transparente les relations d'ordre qui fondent le réel. Son langage, qui est truffé de références aux mathématiques et à la physique, imite tout en le caricaturant le discours scientifique, dont il prétend partager l'objectivité. De cette stratégie participe aussi la rhétorique collectiviste qui, en élevant le « Nous » au rang de sujet lyrique, cherche à faire oublier la dimension subjective du récit derrière la fiction d'un discours parfaitement objectif, parce que dépouillé de tout trait individuel. Mais l'impuissance grandissante du narrateur à trouver ses mots manifeste l'incapacité de la rhétorique collectiviste à nommer l'expérience individuelle, comme celle de la raison à saisir l'irrationnel : ce qui n'a pas le caractère systématique ou objectif de la science devient indicible et condamne D-503 progressivement au silence. Zamiatine vise ici la « poésie du Nous » qui, pour les poètes du *Proletkult*, avait représenté un idéal d'unification et de standardisation mis au service du rationalisme idéologique. On ne s'étonnera donc pas de voir l'émergence d'une conscience individualisée coïncider chez le héros avec un « retour du refoulé » dans son discours : le retour à la parole ne peut se faire que par un réinvestissement du « je » comme sujet de l'énonciation. Or paradoxalement, cette reprise de possession coïncide

avec une perte de maîtrise narrative dans laquelle le roman trouve sa condition de possibilité. Dans la résistance opposée par le « je » au « nous » s'exprime en effet la résistance du texte à s'achever dans le programme de maîtrise du narrateur. Or c'est cette mise en échec qui permet à la voix de l'auteur de se faire entendre et de dire, à travers les mêmes mots, tout autre chose que son héros.

Autrement dit, ce qui fait échec au projet du héros est précisément ce qui donne à l'écriture de *Zamiatine* sa tension caractéristique. Recouvrant dans son entier la parole du héros, celle-ci fait de la science non plus l'instrument du rationalisme idéologique, mais celui de sa parodie, faite dans un esprit qui est celui de la poésie moderniste³. A travers la voix de son héros, *Zamiatine* critique en effet l'instrumentalisation du discours scientifique, sa réduction à un instrument de légitimation par l'utopie socialiste, qui insistait ainsi sur sa capacité à représenter la réalité de manière objective, tout en se mettant à l'abri des demandes de compte éventuelles. Si la parodie représente pour *Zamiatine* un moyen de désengager le langage de toute forme d'absolu idéologique, elle contient également une critique implicite du réalisme esthétique. En effet, prolongeant le rationalisme scientifique au dix-neuvième siècle, le réalisme classique pensait qu'une description exacte et objective de la réalité sociale pourrait promouvoir un ordre social plus juste et plus rationnel. Or pour *Zamiatine*, le réalisme objectif ne peut plus fournir sa marque formelle à la pensée révolutionnaire, parce que les sciences modernes, avec leurs nouvelles conceptions du temps et de l'espace, ont renouvelé en profondeur les rapports du réel et de l'irréel. En effet, la théorie de la relativité et la géométrie non-euclidienne ont substitué aux représentations habituelles des images nouvelles, au caractère souvent fantastique, qui ont relégué les modes de représentation réalistes au rang de conventions désuètes, appauvrissant les qualités narratives et dramatiques de l'écriture. A ses yeux, l'art doit suivre l'exemple des sciences et traduire la dimension fantastique du réel en s'orientant vers un réalisme multidimensionnel. Mobilisant la science à des fins, non plus idéologiques, mais esthétiques et épistémologiques, le nouveau réalisme doit promouvoir un mélange paradoxal de fantastique et d'exactitude, de logique et

³ Sur ces questions, voir l'article d'Efim Etkind, «La poésie du Nous et le roman *Nous autres* d'Evgueni Zamiatine», dans *Autour de Zamiatine*, suivi de *Evgueni Zamiatine, Ecrits oubliés*, Actes du colloque, édités par Leonid Heller, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1989, pp 67-81.

d'imagination, de mythe et de savoir.

Dans l'écart qui sépare la voix du narrateur de celle de l'auteur, s'engouffre donc toute une série de rapports dialogiques qui permettent à Zamiatine d'articuler sa critique idéologique et esthétique. En effet, à travers une seule et même parole, se font entendre deux voix distinctes, deux conceptions du monde et du langage. Servant simultanément deux locuteurs, la parole exprime deux intentions différentes. Par-delà le récit du narrateur, nous lisons en effet celui de l'auteur qui *narre* la même chose et pourtant *dit* tout autre chose : la science qui, dans le discours de D-503, visait à produire des effets de réel, devient dans celui de Zamiatine, au contraire un moyen de désobjectiver « la réalité, de la déréaliser » afin d'en saisir l'essence la plus profonde. Pour reprendre les termes de Bakhtine, tout se passe ici comme si l'auteur parlait *pour soi* dans le langage d'autrui, « tandis que le narrateur parlait *pour l'autre*, dans son langage à soi »⁴. Chez Zamiatine, l'hétérogène trouve ainsi deux modes d'actualisation : dans le discours, qui fait coexister science et narration et dans la voix narrative, qui se dédouble en deux instances contradictoires.

A la bivocalité du discours chez Zamiatine fait écho la polyphonie discursive chez Musil, résultat direct de l'absence de qualités. Ulrich est un mathématicien qui a pris congé de la vie pour se demander comment on pourrait importer l'esprit de rigueur des sciences, leur ouverture au changement et à l'innovation, dans le domaine de l'éthique et de l'esthétique. Soit dans un domaine qui se distingue de celui des sciences en cela que « les exceptions (l'y) emportent sur la règle », que les faits (n'y) sont pas dociles » et que « les événements ne (s'y) répètent pas, mais sont infiniment variables et individuels »⁵. C'est sur sa propre manière de vivre et de penser qu'Ulrich met tout d'abord cet idéal à l'épreuve. En refusant de s'identifier à des qualités fixes, il fait de sa propre identité un objet d'expérimentation, l'enjeu d'une mise à l'épreuve systématique des différentes possibilités d'être un homme. Vécue sur le mode potentiel, la pluralité des expériences humaines est ainsi ramenée à une expérience unique, ce qui permet de recomposer le foisonnement des discours

4 Dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p 135

5 Dans « *La connaissance chez l'écrivain. Esquisse* », dans *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, Paris, Seuil, 1984, pp 82-83.

hétérogènes dans l'étalement. En effet, l'absence de qualités permet de multiplier les instances discursives tout en les référant à un sujet unique dont l'expérience s'est fragmentée dans tous ses possibles. Capable de parler tous les discours, l'homme sans qualités emprunte surtout au discours des sciences, à la thermodynamique, aux mathématiques, au calcul des probabilités et à la psychologie expérimentale pour fonder ses réflexions. Au dialogue entre discours hétérogènes s'ajoute le jeu des opinions contradictoires, des perspectives variées qui coexistent dans la conscience en devenir du héros. Fécondées par la dialogisation intérieure, les dissensions et les contradictions transforment le roman en un champ de tension entre éléments linguistiques et idéologiques inconciliables⁶.

A l'irrésolution herméneutique qui caractérise le discours du héros fait pendant tout le répertoire des stratégies ironiques, parodiques, polémiques par lesquelles Musil, libérant le langage de toute autorité discursive, soumet les discours disponibles à une mise à l'épreuve radicale. En effet, pénétrant les couches profondes du langage, l'absence de qualités contamine tout le système narratif, forçant l'écriture à se plier à la logique dialogique qui est la sienne. Se relativisant en se diversifiant, les styles et les discours s'objectivent tandis que le texte se transforme en reflet de ce que Bakhtine a appelé un « plurilinguisme en devenir »⁷. Pourtant Ulrich, contrairement au héros de *Zamiatine* n'est pas le narrateur. Plus encore, alors que « la plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs », Ulrich est un homme qui a perdu « le sens de cette narration primitive » qui permet à ses contemporains de donner à leur « vie privée » un semblant d'ordre et d'intelligibilité (I, 776). Mais c'est justement parce qu'il renonce à la logique causale et linéaire de la narration classique qu'Ulrich peut être considéré comme un double potentiel de l'auteur. Musil en effet considère les schémas traditionnels de mise en récit comme de simples conventions, incapables de traduire la complexité de l'existence moderne. A l'ordre simple et univoque de la narration classique, il oppose une pluralisation des perspectives, des styles et des discours, qui a pour préalable le renoncement à des qualités fixes et à toute autorité discursive ou stylistique. Comme on le verra, ce « nomadisme » discursif est pour lui un

6 Dans tout ce passage, j'emploie le terme « dialogique » au sens que Bakhtine a donné à ce terme dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Voir en particulier « Du discours romanesque », pp 83-233.

7 Ibid., p 417.

moyen d'établir des médiations entre « savoir » et « fiction », de manière à atteindre « le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible »⁸.

Dans les deux romans, l'hétérogénéité discursive résulte donc d'un partage de la parole. Mais ce qui, dans l'écriture, se déploie comme dialogue, est vécu par les personnages sur le mode de la scission. Ici l'hétérogène apparaît exalté dans ses différences, avant toute médiation. Chez Zamiatine, il s'incarne dans la figure schizoïde d'une identité clivée, chez Musil dans celle d'un dualisme engendrant sans fin de nouvelles homogénéités, vouées à se dédoubler indéfiniment. Dans les deux romans, les effets de la division sont rendus sensibles par une prolifération de figures duelles qui se déploient dans un espace bordé par deux limites : d'un côté, le double s'ouvre sur l'idée d'une réunification qui abolit les différences et qui rabat l'hétérogène sur l'homogène; de l'autre, il dessine en creux la place du « tiers » appelé à médier entre l'Un et l'Autre et à offrir ainsi à l'hétérogène un espace d'inscription possible.

Première figure du double : l'homme divisé

D-503 porte dans son corps la trace d'un clivage irréductible : en lui se combattent un Moi rationnel et un Moi archaïque, figuré par ce « sauvage aux mains velues » qui parfois s'échappe du mécanisme parfait qu'il rêve d'être. Résultat de la coupure qui sépare « l'homme nouveau » de « l'homme ancien », le clivage éprouvé par D-503 marque la résurgence d'une nature refoulée, qui entraîne le Moi dans une régression vers le divers, l'informe et l'irrationnel. Or après sa rencontre avec I-330, le héros sent s'aggraver en lui les symptômes de la division. Tout en figurant l'altérité absolue, I-330 figure en effet le retour, sous les traits de *l'autre*, de ce Moi archaïque que D-503 essaie de refouler en lui, afin de coïncider avec son idéal de rationalité et de contrôle. D'où la fascination du héros pour ce visage de *l'autre*, qui se découvre peu à peu à lui comme *l'autre* visage de lui-même : en effet, l'épreuve du miroir révèle à D-503 une étrangeté irréductible au cœur du Moi, désormais perçu comme *autre* : « Il semble que je n'aie jamais su ce qu'il y avait, de l'autre côté, qui semble à la fois si proche et infiniment loin. Je me regarde, je *le* regarde, et sais que cet étranger aux

⁸ « De l'essai », dans *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, Paris, Seuil, 1984, p. 334.

sourcils en ligne droite m'est inconnu. Je le rencontre pour la première fois. Le vrai moi, ce n'est pas lui.» (69)⁹.

Si D-503 a l'impression de se voir pour la première fois « consciemment », c'est qu'il ne peut y avoir d'identité sans altérité. Or le monde de l'Etat Unique est gouverné par un idéal d'uniformité, qui niant l'altérité, entraîne du même coup la perte d'identité : sans *autre* auquel s'affronter, le « Je » se dissout dans un « Nous » indifférencié. Réintroduisant l'altérité dans l'homogène, I-330 offre à D-503 une chance d'échapper à son univers tautologique et schizoïde. En effet, dans le monde de l'Etat Unique, l'Un ne connaît que deux destins : ou il se dissout dans la répétition mécanique du même ou il est scindé en entités inconciliables. Autrement dit, l'hétérogène est voué soit à se résorber dans une identité sans différences soit à se démultiplier en entités exclusives les unes des autres. Si l'hétérogène suppose une altérité irréductible, celle-ci ne saurait donc être exaltée sans se transformer en une force négative de séparation, favorisant la multiplication d'entités sans rapport les unes avec les autres, constituées par là-même en nouvelles homogénéités. Si l'identité n'est pas pensable sans altérité, l'hétérogénéité ne peut non plus se concevoir sans une identité lui servant de fond sur lequel se découper.

Dans le roman de Zamiatine, le retour de la différence coïncide avec l'irruption du désordre dans l'ordre, de l'imprévisible dans le temps figé de l'utopie, de l'irrationnel dans un monde sans désir. En effet, les « Lumières » qui rendent la vie dans l'Etat Unique « divinement raisonnable et précise » (79) sont une émanation de la raison classique qui, derrière l'apparente diversité du réel, cherchait à révéler un monde ordonné et prévisible, régi par des lois universelles et immuables. La découverte de l'*autre* va catapulter D-503 hors de son « espace solide à trois dimensions » dans « des contrées barbares, aussi inconnues, aussi affreuses que celles qui s'étendent au-delà du Mur Vert et peuplées comme elles de créatures extraordinaires » (109). Objectivation de la ligne du miroir dans l'espace physique, le Mur Vert sépare l'espace rationnel et maîtrisé de l'Etat Unique du monde déraisonnable et informe qu'occupe la barbarie. Il évoque pour D-503 le monde « absurde » des ancêtres, « bigarré à vous faire tourner la

9 Sur cette question, voir notre article paru dans la revue Mosaïc, « Science et utopie dans Nous autres de Zamiatine », Winnipeg, 1997/1.

tête, rempli d'une foule de gens, de roues, d'animaux, d'affiches, d'arbres, de couleurs, d'oiseaux... » (20). En regard de l'idéal d'ordre et d'uniformité de l'Etat unique, le divers est ressenti comme discordance et désordre. Le monde de la diversité, c'est celui des Méphis, un groupe d'hérétiques qui vit de l'autre côté du Mur Vert et qui a abandonné « le langage des chiffres » pour s'instruire au contact des arbres, des animaux, du soleil (168). Refusant de réduire le monde à sa dimension rationnelle, ils ont redécouvert l'immense spectre des relations affectives, sensorielles et symboliques qui fondent le rapport de l'homme au monde. Ils ne défendent pas pour autant un obscurantisme alimenté au mythe d'une raison corruptrice mais une raison *autre*, capable de s'affronter à l'infinie diversité du réel sensible, avec ses phénomènes mouvants, complexes, imprévisibles, qui ne se laissent pas toujours réduire à des formules rationnelles. A l'inverse, le monde de l'Etat Unique est un monde réduit à des éléments purs. Il a pour paradigme la chimie qui, à partir des matières premières du monde naturel, extrait, distille et crée ainsi un monde d'essences homogènes, offertes à l'analyse et à la manipulation. Excluant l'impur, le mélange, la raison promue par l'Etat Unique s'exerce sur un monde « distillé et transparent » (60), débarrassé des scories du monde naturel. La chimie devient ainsi l'expression d'une hostilité envers le divers, du désir de ramener l'hétérogène à un principe unitaire. Eliminant l'altérité comme reste inutilisable du système, elle le sépare du *même*, qu'elle fige dans des substances homogènes. A cette raison qui réduit la surabondance du réel au binôme du *même* et de l'*autre*, I-330 oppose une pensée ouverte à des états pluriels et incompatibles, qui sont à la fois séparés et liés. Comme elle l'explique au héros, un monde homogène n'est pas un monde vivant : H-2 et O sont deux moitiés, mais pour obtenir H-2-O, c'est à dire des fleuves, des mers, des chutes, des vagues, des tempêtes, il faut que ces deux moitiés se réunissent ... (167). Pour retrouver son dynamisme, la pensée doit donner aux antagonismes une possibilité de liaison, instaurer entre eux des relations mobiles d'inclusion/exclusion : entre le Moi et son *autre* dans l'ordre ontologique, entre le savoir et le non-savoir dans l'ordre épistémologique, entre l'orthodoxie et l'hérésie dans l'ordre politique et religieux, etc. Il ne s'agit pas de renouer avec une quelconque visée unitaire mais de faire émerger une nouvelle cohérence à partir des disparités et non *contre* elles. Le refus de l'*autre* a condamné le rationalisme idéologique à ce que Zamiatine appelle « l'entropie de l'esprit » : une sclérose de la pensée et du langage, fixés dans les formes « finies et immobiles » du dogme et de la tradition. Or comme le révèle la métaphore

moléculaire, la collusion de l'identité et de l'altérité permet de remettre en mouvement les oppositions, de transcender le dualisme vers un au-delà plus dynamique, susceptible de produire des effets de secondarité. En effet, l'organisation moléculaire est décrite ici comme un événement énergétique, comme le résultat d'un processus évolutif combinant à la fois une homogénéité et une hétérogénéité : tout en restant opposés, les deux pôles collaborent pour engendrer une troisième entité, pourvue de propriétés dynamiques.

Je reviendrai sur les implications de ce modèle qui, pour l'essentiel, informe les rapports de la science et de la littérature dans l'esthétique de Zamiatine. Avant cela, je voudrais montrer que la figure de la gémellité chez Musil s'ouvre elle aussi sur l'idée d'une unité polémique, dont il nous reste maintenant à préciser les modalités.

Seconde figure du double : la gémellité

Chez Zamiatine, le refus de l'altérité, de l'hétérogénéité se solde donc par la perte d'identité et la division. Or l'absence de qualités est précisément une réponse aux menaces d'uniformisation qui pèsent sur l'identité moderne. D'abord baptisé *Anders* (« l'autre »), l'homme sans qualités est en effet un représentant de l'altérité dans un monde dominé par la conformité et la répétition : se comportant comme une sorte de « nomade »¹⁰ du discours, il utilise tout l'arsenal des tactiques subversives, ironiques, parodiques pour introduire des tensions dans les discours tendant à l'équilibre. Cette première figure de la différence fait place, dans la seconde partie du roman, à une forme plus radicale, dont le symbole sera la soeur jumelle. En effet, s'il est un opérateur privilégié du dialogisme, l'homme sans qualités favorise cependant les modes de pensée et d'action rationnels. Si bien qu'il finit par ressentir la nostalgie d'une véritable altérité, qui s'exprimera par le voeu de créer un « Secrétariat général de l'Ame et de la Précision » et de fondre ainsi les deux voies dans lesquelles s'est scindée son évolution :

Maintenant, se souvenant que l'impossibilité de leur fusion s'était manifestée à lui, les derniers temps, dans la tension entre la littérature

10 J'emprunte l'expression à Hartmut Böhme, dans son article «Die »Zeit ohne Eigenschaften« und die »neue Unübersichtlichkeit«. Robert Musil und die Posthistoire », dans *Musil Studien* n° 14, Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann, Hrsg von J. Strutz, Fink Verlag, 1986, p 18.

et la réalité, entre les comparaisons et la vérité, Ulrich reconnut brusquement qu'il y avait là infiniment plus qu'un simple inspiration (...). Si loin qu'on remonte dans l'histoire, on retrouve ces deux attitudes fondamentales, l'une régie par la métaphore, l'autre par le principe d'identité. (...) Ce que l'on appelle l'humanité supérieure n'est sans doute qu'une tentative pour fondre ensemble, après les avoir prudemment séparées, ces deux grandes moitiés de la vie que sont la métaphore et la vérité. (I, 709)

En pensant la fusion de « l'âme » et de la « précision » sous la forme d'une tension entre « littérature » et « réalité », Ulrich situe l'expérience de l'autre état dans l'ordre esthétique. L'unité qui s'y fait jour est une métaphore de ce que l'écriture musilienne cherche à sa manière : la tentative de penser l'hétérogène en préservant constamment la tension entre le *même* et le *différent*. En même temps, ce qui est préparé ici, c'est l'entrée en scène de la soeur à la fois comme *autre* absolue et comme double complémentaire. En se choisissant comme jumeaux en effet, le frère et la soeur se reconnaissent comme deux parties complémentaires d'une totalité divisée : tandis qu'Ulrich représente les tendances rationnelles de l'époque, Agathe incarne ses tendances mystiques, l'esprit n'étant rien d'autre que le résultat de leur interpénétration mutuelle. Tout en donnant un prolongement à l'absence de qualités, la gémellité participe donc d'une même stratégie discursive : elles promeut une forme de dialogisme, qui permet de maintenir la tension entre points de vue antagonistes et d'éviter ainsi la clôture idéologique et discursive. L'hétérogénéité discursive promue par l'absence de qualités est redistribuée de part et d'autre d'un axe raison/sentiment, science/mystique, littérature/réalité, métaphore/vérité, dont les jumeaux sont l'incarnation vivante. Le frère et la sorte forment ainsi une „communauté expérimentale“ qui, à la division de la culture en principes inconciliables, oppose la recherche d'une union complémentaire. Cette union a ceci de paradoxal cependant que, loin de se refermer sur une totalité réconciliée, elle maintient la tension entre fonction de relation et fonction d'opposition.

En effet, Ulrich et Agathe décident de se considérer comme les deux membres d'une comparaison. Or la structure de la comparaison permet de faire voir le même dans le différent et ainsi de l'approcher en tant que semblable. Malgré le rapprochement, elle maintient donc la distance, séparant et unissant tout à la fois, comme la grille de jardin dont les jumeaux font le symbole de leur expérience : « *Ni séparés ni unis*, (...) car

ils étaient eux-mêmes « ni séparés ni unis » et ils croyaient comprendre, ou pressentir que toutes choses, dans le monde, étaient logées à la même enseigne“ (II, 556). Tout en incarnant la possibilité de réunifier l'expérience divisée, la figure de la gémellité interdit donc l'effacement des différences au sein d'une identité non-problématique. Elle n'obéit pas à une logique d'hybridation ou de métissage mais à une dialogique. D'ailleurs le projet d'Ulrich n'est pas de « recomposer l'unité détruite » mais bien de „présenter « les deux tendances de l'humanité à l'état de dissociation et de lutte » (I, 710). Ici s'affirme l'exigence de maintenir les tensions secrétées par l'existence : l'unité doit rester polémique, l'hétérogénéité subsister. C'est ce que l'expérience de l'inceste dans *l'autre état* révélera aux jumeaux : en effet, dans l'extase mystique où ils ne font plus qu'un, ils découvrent la terreur d'une équivalence généralisée. C'est pourquoi, à peine l'unité atteinte, les jumeaux éprouvent la nostalgie de l'altérité et du devenir :

notre désir n'est pas de ne faire plus qu'un seul être, mais au contraire d'échapper à notre prison, à notre unité, de nous unir pour devenir deux, mais de préférence encore douze, mille, un grand nombre d'êtres, de nous dérober à nous-mêmes comme en rêve, de boire la vie brassée à cent degrés, d'être ravis à nous-mêmes (...) la seule erreur que nous puissions commettre serait d'avoir désappris le volupté (...) de l'étrangeté et de nous imaginer faire une chose bien extraordinaire en divisant l'ouragan de l'amour en petits ruisselets coulant de ci de là d'un être à l'autre... (II, 839) ¹¹

Si elle permet d'échapper à la dualité, l'unité finit par reconduire la différence à l'unité et par figer les mouvances dans une identité sans devenir. Pour résister à la clôture identitaire, il faut réapprendre « la volupté de

¹¹ La métaphore employée par Musil (l'ouragan, les ruisseaux) indique que pour lui, le rapatriement de la différence dans l'identité induit une perte de potentiel. J'ai montré ailleurs que la pensée énergétiste, la différence est en effet toujours source de tensions productives. de Musil était sous-tendue par une philosophie « énergétiste » qui s'organise autour d'une référence constante à la thermodynamique (dans Musil. *Savoir et fiction*, Paris, PUV, 1994). De même Zamiatine utilise les concepts d'énergie et d'entropie pour opposer l'attitude des Méphis, orientée vers l'innovation et le changement, au fixisme de l'Etat unique : « Voilà, il y a deux forces au monde : l'entropie et l'énergie. L'une est pour l'heureuse tranquillité, l'autre cherche à détruire l'équilibre, elle tend au douloureux mouvement perpétuel » (168). C'est dire que le rôle de la différence repose chez les deux auteurs sur les mêmes présupposés épistémologiques. On ne s'étonnera donc pas que la tentative de synthèse chez Musil témoigne du même souci de préserver les différences que chez Zamiatine. Dans une optique énergétiste, la différence est en effet toujours source de tensions productives.

l'étrangeté » : il faut un tiers réintroduisant la différence. Comme l'explique Ulrich : « Nous devons chercher un troisième. Qui nous regarde, nous envie ou nous fasse des reproches. (...) Entre deux êtres isolés, il n'y a pas d'amour possible ! » (II, 852). Peut-être n'est-ce pas un hasard si le tiers régule aussi l'échange amoureux chez Zamiatine. Dans *Nous autres* en effet, toutes les relations sont informées par des triangles : D-503 se partage entre I-330 et O-90, son amante officielle, qui est elle-même impliquée dans une relation avec R-13, ami du narrateur et poète hérétique, dont le lecteur soupçonne qu'il est l'allié, sinon l'amant d'I-330. Dans les deux romans, le tiers vient ainsi rompre la dyade en s'interposant entre ses deux composantes. Figure minimale de l'hétérogène, le tiers permet de soustraire l'expérience à toute visée unitaire tout en renouvelant la lecture de la différence. C'est ce dont témoigne cette étrange inspiration d'Ulrich : « Je suis devenu sa femme (...). Nous sommes trois soeurs, Agathe, moi et cet état » (II, 787). L'intrusion de la troisième soeur, identifiée à l'autre état, permet non seulement de transformer le pôle masculin en pôle féminin, mais aussi d'arracher l'échange à la circularité par la création d'un plan médian. Le plan médian s'impose dans une perspective dynamique : venant rompre la symétrie, il introduit dans la réalité un dénivellement qui sert de pivot à la différence et permet de relancer dans des directions imprévues les rapports du *même* et de l'*autre*.

En dernier ressort, l'unité figurée par la gémellité relève de la même logique que la division éprouvée par le héros de Zamiatine : elles sont deux manifestations d'une même logique identitaire, du même désir d'exorciser les différences en les ramenant unilatéralement vers l'Un ou vers le Deux. En effet, radicaliser les oppositions et creuser les écarts au point d'effacer toute intersection est une façon d'exclure l'altérité. C'est la manière dont la raison analytique, gouvernée par le principe d'identité, fonctionne : elle coupe et sépare, disjoint et isole les éléments qu'elle veut analyser. C'est également la manière de procéder de l'Etat unique : par ses diamétralisations tranchantes, il annule toute relation entre l'*un* et l'*autre*, les séparant par une ligne de frontière infranchissable. Mais la pensée synthétique et unificatrice nie elle aussi l'altérité : elle opère par homogénéisation des différences, réduisant finalement les écarts dans une unité indifférenciée¹². C'est

12 J'emprunte cette opposition entre pensée homogénéisante et pensée hétérogénéisante à Jean-Jacques Wunenburger, *La raison contradictoire. Sciences et philosophie modernes : la pensée du complexe*, Paris, Albin-Michel, 1990.

l'expérience des jumeaux dans l'autre état. D'abord présenté comme la tentative d'explorer « un autre monde », l'autre état se transforme en „autre du monde“ : il n'est plus alors qu'un « ailleurs » sans inscription possible sur la carte du monde, condamné à l'échec par son extra-territorialité. A l'inverse, chez Zamiatine, c'est sa clôture territoriale qui condamne l'Etat Unique à l'échec : il est un « ici » privé d'« ailleurs ».

Dans un ouvrage sur la pensée complexe, le philosophe Jean-Jacques Wunenburger a attiré l'attention sur les tentations homogénéisantes qui hantent le chiffre « deux » : « les paires et les couples sont voués soit à dédoubler le même par l'intérieur, soit à le redoubler par l'extérieur : la dualité ne parvient pas à se défaire de l'unité vers laquelle elle régresse ou qu'elle se contente de poser deux fois »¹³. A l'inverse, le tiers fraye la possibilité d'une médiation entre le même et le différent, tout en maintenant leur antagonisme. Dans les deux romans, il devient ainsi la figure privilégiée de l'hétérogène, compris ici comme forme émergeant de rapports de conjonction/disjonction. En effet, pour être saisi comme tel, l'hétérogène a besoin d'un espace d'inscription, d'un lieu commun où rassembler le différent : sinon il se ramènerait à une pure dispersion. Ni une variété ni une multiplicité mais une non-forme. L'hétérogène a son lieu propre dans les formes capables d'articuler le *même* et le *différent*, sans réduire leur altérité, mais sans l'exalter non plus en incommensurabilité. Cette forme chez Musil émerge de la pratique de l'essai qui, informant le roman, le situe dans la tension d'un entre-deux générique et discursif. Chez Zamiatine, le tiers émergeant a pour nom « synthétisme », une forme littéraire née de la synthèse du réalisme et du symbolisme. Chez les deux auteurs, le refus de récupérer l'altérité au sein d'une unité non-problématique est lié à une vision dynamique de l'écriture. C'est ce que manifestent toutes les figures du double recensées ici. En effet, partout, la ligne de partage qui court entre le *même* et l'*autre* a une double fonction de liaison et de séparation : ainsi, le Mur vert qui sépare la civilisation de la barbarie est en même temps un espace de contact entre deux mondes; de même, la ligne du Miroir permet au Moi de se ressaisir à la fois en tant que lui-même et en tant qu'*autre*; enfin, la grille de jardin unit tout en séparant. Partout, la frontière est espace de conjonction et espace de disjonction et c'est précisément de cette polarité qu'elle tire son dynamisme. Cette ligne qui à la fois unit et sépare est aussi la ligne de

¹³ Ibid., p 64

l'écriture : se déroulant à la frontière de deux mondes, elle transforme l'hétérogène en force créatrice de formes.

Première figure du tiers : l'entre-deux

Ouvrant dans l'espace ouvert par le hiatus entre l'intellect et le sentiment, l'essai est défini par Musil comme un territoire indéfini, bordé « sur un de ses côtés (par) le domaine du savoir, de la science. Sur l'autre, (par) le domaine de la vie et de l'art. »¹⁴ A la science, il emprunte sa forme et sa méthode, à la littérature ses objets : irréguliers, indociles, ils ne se laissent pas saisir par le système mais seulement dire dans des relations symboliques. Installant le contenu dans une tension entre une „quasi univocité » et « une totale disparité », l'essai « inclut tous les degrés de l'échelle allant du presque scientifique (...) jusqu'au pressentiment et à l'arbitraire »¹⁵. Informant le roman, l'essai le transforme en une totalité ouverte, qui laisse subsister les contradictions, la tension entre les différents discours dont il se nourrit. Il ne cesse de transgresser la rationalité des discours qu'il absorbe, se fabriquant ainsi sa propre raison, à égale distance de celles qu'il absorbe. Ce dialogue contradictoire répond pour Musil à une nécessité. En effet, l'absence de médiations entre « l'âme et la précision » condamne l'histoire humaine à osciller vainement entre ces deux tendances et, sous l'effet d'une logique de compensation, l'entraîne dans le piège d'une circularité sans devenir. Comme le constate Ulrich, l'Humanité « révoque à la longue tout ce qu'elle a fait pour le remplacer par autre chose », si bien que « l'on ne voit dans la chaîne de ses tentatives aucun progrès, alors que le devoir d'un essayiste conscient serait, en gros, de transformer cette négligence en volonté » (I, 302). Au mouvement pendulaire et stérile qui voue l'Histoire à passer sans arrêt d'un extrême à l'autre, l'essai oppose la coexistence dynamique de tendances contradictoires. Sorte d'équivalent objectif à l'absence de qualités, il articule une antinomie plutôt qu'une instance de réconciliation, mais de manière à rendre possible le passage d'un côté de la frontière à l'autre. Ni savoir ni fiction, il est un tiers-lieu dans lequel des discours et des raisons hétérogènes trouvent la possibilité d'une articulation en même temps que d'une transformation réciproque. En effet, pour Musil, « le débat encore stérile entre la pensée scientifique et les

14 « De l'essai », dans *Essais*, p 334

15 Dans « Esprit et expérience. Remarque pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident », *Essais*, p 106.

exigences de l'âme ne peut être tranché que par (...) une nouvelle évaluation de la science comme de la littérature! »¹⁶

Plutôt qu'un genre mixte, l'essai est donc un entre-deux du discours, dans lequel se réalise une combinaison paradoxale « d'exact et d'inexact, de précision et de passion ». A l'écart des formes recensées et des genres clairement identifiés, il est une écriture-frontière, médiant entre des codes stylistiques et des régimes discursifs hétérogènes mais aussi entre deux strates de l'expérience : l'art et le savoir. Informant le roman de Musil, l'essai lui impose l'altérité, la discontinuité et la fragmentarité comme modalités d'écriture. Son statut marginal et précaire dans l'histoire des genres en fait un lieu d'inscription idéal pour les différentes tensions secrétées par l'écriture musilienne. Ainsi l'hétérogène chez Musil s'inscrit dans une logique du « ni . . . ni » qui met en échec toutes les tentatives de réduire la parole à une identité déterminée. Zamiatine, quant à lui, insiste plutôt sur la conjonction : mais loin de favoriser ainsi une logique d'hybridation, il cherche à explorer les nouvelles cohérences qui pourraient émerger de l'affrontement entre science et art.

Deuxième figure du tiers : l'auto-organisation

Chez Zamiatine, l'image récurrente de la liaison moléculaire renvoie à l'idée d'une synthèse dans laquelle chaque composante conserve son identité, tout en participant à la création d'une nouvelle entité où elle est redéfinie. C'est ainsi que dans l'histoire des formes littéraires, le réalisme et le symbolisme ont fusionné dans le synthétisme, troisième moment d'une évolution dialectique, qui a intégré les acquis de la science moderne pour renouveler les modes d'appréhension du réel:

Le réalisme voyait le monde d'un oeil simple : un squelette est furtivement apparu au symbolisme à travers la surface du monde - et le symbolisme s'est détourné du monde. C'est la thèse et l'antithèse; la synthèse s'est approchée du monde avec un assortiment compliqué de lentilles et des foules de mondes grotesques, étranges, s'ouvrent à elle : on découvre que l'homme est un univers où le

¹⁶ « Esprit et expérience. Remarque pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident », dans *Essais*, p 117.

soleil est un atome, les planètes - des molécules, et la main (...) on découvre que la main est un leucocyte (...) ¹⁷

La synthèse évoquée par Zamiatine n'est pas seulement celle de deux écoles littéraires mais, de manière plus radicale, celle de l'art et de la science. Le terme de synthèse cependant n'est plus approprié ici car il suggère un idéal unitaire étranger aux intentions de Zamiatine, qui cherche seulement à signaler le potentiel heuristique que la science représente pour l'art. En effet, avec ses modèles « déréalisants » de la réalité, la science moderne met en évidence le caractère conventionnel de toutes les représentations réalistes. Par là, elle assigne à la littérature une tâche nouvelle, celle de dépasser l'opposition du réel et de l'irréel grâce à une sorte de « sur-réalisme » :

La science et l'art sont tous deux une projection du monde sur des axes de coordonnées. Les formes différentes n'existent que par la différence des coordonnées. Toutes les formes réalistes sont une projection sur les coordonnées fixes et plates du monde d'Euclide. Dans la nature, ces coordonnées n'existent pas : ce monde limité, immobile n'existe pas, c'est une convention, une abstraction, une irréalité. Et voilà pourquoi le réalisme « socialiste » ou « bourgeois » est irréel : la projection sur des surfaces courbes galopantes que font à la fois les nouvelles mathématiques et l'art nouveau est infiniment plus proche de la réalité. Le réalisme non primitif, pas le *realia* mais le *realiora*, est dans le déplacement, l'altération, la courbure, la non-objectivité ¹⁸.

Le synthétisme opère une transformation réciproque des éléments qu'il absorbe : le réel y devient irréel, le fantastique la forme la plus achevée du réalisme et le réalisme pure convention. Dans ce renouvellement des visions convenues, la littérature puise un dynamisme qui est pour elle vital puisque « en art, le meilleur moyen de tuer, c'est de canoniser une seule forme et une seule philosophie » ¹⁹. Le changement de formes, raison d'être

17 Dans « A propos du synthétisme », paru dans *Le métier littéraire*, suivi de Cours sur la technique de la prose littéraire, Lausanne, L'Age d'homme, 1990, p 144-145.

18 Dans « Littérature, révolution et entropie ». Paru dans dans *Le métier littéraire, suivi de Cours sur la technique de la prose littéraire*, ibid., p 155.

19 Cité par Leonid Heller, « Evgueni Zamiatine ou la métaphysique du combat », dans *Autour de Zamiatine*, suivi de Evgueni Zamiatine, Ecrits oubliés, Actes du colloque, édités par Leonid Heller, Editions l'Age d'Homme,

de l'art pour Zamiatine, dépend de l'évolution culturelle dans son ensemble et en particulier de l'évolution de la science. Si la géométrie euclidienne a suscité le réalisme objectif, la science nouvelle a engendré des formes paradoxales, favorisant la coexistence d'éléments incompatibles : réel et fantastique, objectivité et subjectivité, science et poésie. Pour saisir l'essence du réel, la littérature doit donc se soumettre à l'épreuve de l'*autre*, qui l'oblige à se redéfinir. L'ouverture discursive s'impose dans une perspective dynamique : elle engage la pensée et l'écriture dans un processus de renouvellement indéfini qui, pour Zamiatine, est la loi de toute révolution. Dans son article « Littérature, révolution et entropie », il élève cette loi au rang d'un principe métaphysique qu'il illustre, une fois encore, par l'exemple de la liaison moléculaire : « Une molécule sort de son orbite et, ayant fait irruption dans l'univers atomique voisin, elle engendre un nouvel élément chimique : c'est une révolution »²⁰. L'épreuve de l'*autre* s'affirme comme partie prenante d'un processus dynamique de transformation : elle permet de nouer deux éléments dans leur antinomie irréductible mais aussi dans leur complémentarité, avant de les ressaisir à un niveau d'intégration supérieur, où se manifeste la création d'une forme nouvelle. Ainsi, en combinant science et art d'un côté, réalisme et symbolisme de l'autre, le synthétisme redéfinit non seulement les rapports du réel et du fantastique mais aussi les oppositions habituelles entre objectivité et subjectivité, entre mythe et vérité.

Ce mode de structuration n'est pas sans évoquer les thèses du biologiste Henri Atlan sur l'auto-organisation du savoir²¹. Dans un article de 1983, Atlan aborde la question de l'émergence de savoirs différents aux points d'articulation entre niveaux d'organisation du réel²². Cherchant à expliquer l'apparition de nouvelles disciplines au point de suture entre deux

Lausanne, 1989, p 277.

20 Dans *Le métier littéraire, suivi de Cours sur la technique de la prose littéraire*, op. cit. p 150.

21 Noëlle Batt a attiré l'attention à plusieurs reprises sur la fécondité potentielle du modèle d'auto-organisation proposé par le biologiste Henri Atlan pour expliquer l'organisation du vivant. Voir en particulier son article « Littérature et cognition. Vers une épistémocritique ? », dans *Interfaces*, Publication de l'Université de Bourgogne, 1992, p 9-29. 21 Cité par Leonid Heller, « Evgueni Zamiatine ou la métaphysique du combat », dans *Autour de Zamiatine, suivi de Evgueni Zamiatine, Ecrits oubliés*, Actes du colloque, édités par Leonid Heller, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1989, p 277.

22 « L'émergence du nouveau et du sens », dans J.P. Dupuy et P. Dumouchel (éditeurs), *L'auto-organisation*, Paris, Seuil, pp 115-130.

niveaux de la réalité, Atlan remarque que l'émergence de propriétés nouvelles, lorsque l'on passe d'un niveau d'organisation à un autre, dépend de la réunion, à un niveau hiérarchiquement supérieur, d'éléments que l'on avait séparés au niveau inférieur afin de les analyser. Pour comprendre le lien qui unit l'innovation et le changement de niveau, Atlan s'appuie sur la théorie de la complexité par le bruit. Celle-ci montre que ce qui, au niveau le plus élémentaire d'un système, a le sens d'un désordre peut avoir au niveau englobant une fonction positive : produire la diversité, accroître la complexité. Dans toute hiérarchie organisée, le passage d'un niveau élémentaire à un niveau plus intégré s'accompagne de la création de formes nouvelles, qui entraîne à son tour celle de savoirs nouveaux. De manière symptomatique, Atlan illustre ces hypothèses en décrivant le passage du niveau atomique au niveau moléculaire de la matière :

Au niveau atomique de la structure de la matière, on sépare - au moins conceptuellement - les atomes les uns des autres par leur structure nucléaire et électronique pour les individualiser et les identifier en les différenciant. Mais lorsqu'on passe au niveau moléculaire, il s'agit alors de réunir ces mêmes atomes par des liaisons par lesquelles il mettent en commun quelque chose de leur structure. (...) Ces propriétés de séparation/réunion des atomes en molécules sont à l'origine des propriétés d'affinité chimique des molécules, qui constituent par rapport aux propriétés atomiques une émergence de propriétés nouvelles qu'on ne peut observer qu'au niveau du tout, la molécule, alors qu'elles sont évidemment une conséquence des propriétés des parties, les atomes ²³.

D'après Atlan, l'émergence de propriétés nouvelles au niveau supérieur amène immédiatement la constitution d'une nouvelle discipline : de la chimie au niveau moléculaire, de la biologie au niveau cellulaire, de la sociologie au niveau des groupes humains, etc. Si l'on applique ce modèle aux rapports entre science et littérature, on voit bien comment l'insertion de conceptions scientifiques dans un texte littéraire peut favoriser l'émergence d'un régime discursif complexe. Au niveau d'intégration qui est celui du roman, science et littérature mettent en commun certaines de leurs propriétés : un lexique, des figures, des modèles logiques, des conceptions du temps.

23 Ibid., pp 123-124.

Cette conjonction favorise l'émergence d'une forme nouvelle : le synthétisme pour Zamiatine, l'essai pour Musil. Science et littérature conservent cependant leur hétérogénéité : en tant que discours et en tant que pratiques spécifiques, elles représentent l'une pour l'autre un facteur de désordre potentiel. En effet, chacune d'elles transgresse la rationalité de l'autre, met en danger sa légitimité discursive, déconstruit son „autre“ en décomposant sa raison. Mais au niveau du discours qu'elles produisent conjointement, science et littérature se fécondent mutuellement, promouvant une raison pluralisée, étrangère à tout manichéisme épistémologique.

Ainsi, chez Musil et chez Zamiatine, l'hétérogène devient l'opérateur d'une complexité qui est acquise soit par son intégration à une hiérarchie organisée, soit par le choix d'une position d'excentricité qui laisse libre jeu aux différences et aux contradictions. « Entre-deux » ou « organisation complexe », l'hétérogène chez les deux auteurs se nourrit avant tout des tensions entre science et littérature. Sa véritable figure est peut-être donc celle du *Tiers-instruit*²⁴

Le tiers-instruit

Dans le livre qui porte ce titre, Michel Serres présente chaque innovation comme le fruit d'un passage par un tiers-espace, un lieu intermédiaire entre deux lieux séparés. Conçu comme lieu d'invention de significations inédites, ce tiers-lieu permet au sujet de médier entre deux « raisons », exposées mutuellement au risque de l'autre :

Glissante, la tierce place expose le passant. Mais nul ne passe sans ce glissement. Personne n'a jamais changé, ni telle chose du monde, sans rattraper une chute. Toute évolution et tout apprentissage exige le passage par la tierce place. De sorte que la connaissance, pensée ou invention, ne cesse de passer de tierce en tierce place, s'expose donc toujours, ou que celui qui connaît, pense ou invente devient vite un tiers passant. Ni posé ni opposé, sans cesse exposé. Peu en équilibre rarement aussi en déséquilibre, toujours en écart au lieu, errant sans habitat fixe. Le caractérisent le non-lieu, oui, l'élargissement, donc la liberté, mieux encore, le porte-à-faux, cette condition contraignante et souveraine du porter vers le vrai. (*Le tiers-instruit*, p 34)

²⁴ Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Gallimard, Paris, 1991.

La pensée du tiers met donc toujours un risque en jeu : le risque de s'exposer à l'autre, dont l'épreuve peut déboucher sur une perte de soi comme sur une métamorphose. C'est ce qu'expérimentent les jumeaux dans l'extase mystique et D-503 dans l'épreuve du miroir. C'est aussi le défi que nous proposent Musil et Zamiatine : celui d'une littérature qui « s'expose » aux dangers du savoir et celui d'un savoir qui, pour mieux dire le « vrai », accepte l'épreuve de la fiction. Aussi n'est-ce pas un hasard si Musil associe l'essai aux notions de « risque » et de « tentative »²⁵: « essayant » divers discours, l'essai les expose aux risques d'une réévaluation critique qui contient la possibilité d'un renouvellement. En effet, mettre la raison à l'épreuve, c'est faire le pari d'une raison plus complexe, se découvrant comme *autre* après sa traversée de territoires étrangers. C'est aussi prendre le parti d'une esthétique polymorphe et ouverte, qui cherche la cohérence dans l'incohérent, la raison dans la déraison, l'identité dans le non-identique. La pensée du tiers-inclus engage ainsi l'écriture dans une expérimentation herméneutique qui, soumettant la réalité phénoménale à une transcription plurielle, renouvelle le discours dans le sens d'une plus grande polyvalence. Appelant à un dépassement de tous les schémas de pensée qui ramènent la différence « à l'ombre de l'Un ou du Deux »²⁶, elle élève l'hétérogène à la dignité d'une complexité créatrice de formes.

25 Dans « De l'essai », dans *Essais*, p 334

26 J'emprunte l'expression à Jean-Jacques Wunenburger, dans *La raison contradictoire. Sciences et philosophie modernes : la pensée du complexe*, Paris, Albin-Michel, 1990, p 10.

**DANS L'ENTRE-DEUX :
L'IMPOSTURE COMME FICTION :**

P.P. Pasolini, *Petrolio*, (1975,1992) et
P. Quignard, *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, (1984)

Bernadette REY-MIMOSO-RUIZ

Aucun lien ne semble pouvoir être établi entre le court récit *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia* de Pascal Quignard et le volumineux roman posthume de Pier Paolo Pasolini *Petrolio*, si ce n'est leur commune appellation de roman. Les confronter paraît une gageure. Toutefois, l'un comme l'autre relèvent de la double imposture littéraire que sont le fragment et l'apocryphe. L'hétéroclite naît du mélange des genres, instaure une lecture seconde du roman, devient créateur d'un sens nouveau et ainsi se révèle hétérogène.¹

Publié en 1984, *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia* livre au lecteur un roman (la première de couverture l'atteste) où le narrateur, dans un première partie, nous raconte la vie détaillée d'une patricienne romaine qui aurait, aux abords de la cinquantaine, pris un stylet pour graver des tablettes de buis, que la seconde partie nous donne à lire. Son témoignage est d'autant plus attachant qu'il se situe dans les dernières années de l'empire romain d'occident, lentement érodé, d'une part, en raison des hordes barbares qui se sont imposées dans la ville et, d'autre part, à cause du travail de sape des chrétiens.

La démarche de P.P.Pasolini est totalement différente. Les six cents pages qui constituent l'ouvrage ont été patiemment assemblées après la mort du poète cinéaste (1975) et publiées vingt ans plus tard. Nous connaissons

¹ Tzevan Todorov, Mickaël Bakhtine, *Le principe dialogique*, Seuil, 1981, passim.

seulement le projet de Pasolini qui s'en expliquait à des journalistes en déclarant le 8 janvier 1975 : « J'ai commencé un livre qui m'occupera pendant des années, peut-être pour le restant de mes jours. Je ne veux pas en parler, qu'il suffise de savoir que c'est une espèce de « summa » de toutes mes expériences, de tous mes souvenirs »². Il s'agit donc d'une œuvre inachevée, fragmentaire, dont la trame repose sur deux parties de longueur inégale, (la première comporte 464 pages, la seconde en compte à peine 77) et qui offre un surprenant mélange des genres. La thématique est celle du double figurée par Carlos, ingénieur dans une compagnie pétrolière internationale et Carlos II ou Karl, d'origine humble, « privé d'autonomie sociale »³, selon les termes de Pasolini, et vraisemblablement reflet de la dualité de l'auteur dont le projet autobiographique est clairement annoncé.

Nous voici en présence de deux textes qui offrent chacun des variantes de l'art du fragment modalisées selon les intentions affirmées de l'auteur ou livrées au hasard du destin, ce qui nous conduira à l'analyse des divers composants de l'écriture qui s'inscrit, selon D. Sibony dans un « entre-deux, nécessairement⁴ ».

La complexité du genre nous amènera ensuite à découvrir à l'intérieur de ces œuvres les ingérences hétérogènes, conscientes ou accidentelles qui participent de la création littéraire en se référant à des modèles antérieurs, et qui se révèlent, soit à travers l'hyper / archi texte à l'occasion d'inclusions documentaires.

Enfin nous examinerons la réception lectorielle de ces œuvres si déroutantes où l'apocryphe et les effets de réel perturbent le lecteur et le renvoient à une interrogation sur les relations développées entre la fiction et le leurre.

DES FRAGMENTS ANTIQUES ET MODERNES

Si l'unité de la littérature doit être considérée comme inaccessible, puisque située dans un entre-deux entre réel et imaginaire, elle ne peut figurer que sous forme incomplète. Cet « ailleurs » nous projette dans une

2 Entretien accordé à Luisella Re, paru dans *La Stampa Sera*, le 10 janvier 1975.

3 *Petrolio*, éd. Einaudi, 1992 ; traduction française de René de Ceccatty, Gallimard, 1995, p.47. C'est à cette dernière que correspondront les divers renvois.

4 Daniel Sibony, *Entre - Deux. L'origine en partage*, Seuil, 1991, passim.

époque révolue dans le cas d'*Aprononia Avitia* ou dans un univers poétique nourri de références littéraires en ce qui concerne *Petrolio*.

La restitution de l'imperfection nécessaire de l'écriture apparaît visuellement dans l'art du fragment. De l'origine historique due aux périples des manuscrits antiques égarés, retrouvés incomplets, à ce passage qu'Alain Montandon désigne comme la « littérature du fragment »⁵, nous rappellerons brièvement la définition de Diderot illustrée par le roman de Pasolini:

Un fragment c'est une partie d'un ouvrage qu'on n'a point en entier soit que l'auteur ne l'ait pas achevé, soit que le temps n'en ait laissé parvenir jusqu'à nous qu'une partie.

ainsi que le regard porté par Quignard sur ce genre littéraire conçu après Nietzsche

*comme [une]concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, autarcique, limée, fourbie*⁶.

et qui pourrait s'appliquer à la construction d' *Aprononia Avitia*.

Le fragment semble donc saisir cette impuissance à restituer une totalité de la pensée, son unité plénière . Il permet d'exprimer une facette d'un tout que l'on ne peut embrasser en entier. *Les tablettes de buis*, en dépit des huit chapitres présentés sous l'aspect de folios dûment numérotés (482 à 524) renvoie à une succession de réflexions sur la société romaine décadente et développe souterrainement la thèse de la responsabilité chrétienne dans ce qu'il est convenu d'appeler la chute de l'empire romain.

Plus efficace qu'un pamphlet ou une argumentation étayée d'exemples, les notations d'Aprononia à propos des chrétiens s'insinuent, sournoisement dissimulées parmi les apophtegmes et les anecdotes. Le ton est donné dès la fin de la première partie où le narrateur conclut sur le pouvoir absolu de l'Eglise au Vème siècle en indiquant qu' « Augustin et Jérôme ont cessé d'écrire de leur main ; ils sont **assis** dans leur chaire, **le dos de plus en plus droit** ; ils dictent infatigablement à un petit libraire **teuctère ou vandale** qui est assis à **leurs pieds**. »⁷.

5 Alain Montandon, *Les formes brèves*, Hachette Supérieur, 1992,p.77.

6 Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986,p.38.

7 Pascal Quignard, *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, Gallimard, 1984, p.34. C'est nous qui soulignons.

La disparité des fragments qui composent la seconde partie du roman, provient de la variété de longueur de chacun d'eux et de leurs styles différents.

Les goûts et les sentiments d'Aprononia nous sont livrés par petites touches et concernent les détails quotidiens aussi bien que les souvenirs plus tendres qu'elle évoque. Ainsi, la récurrence du nom de Quintus Alciminus souligne les étapes de cette histoire d'amour encore présente au seuil de la vieillesse. Les ébats amoureux de la jeunesse⁸, la rupture⁹ sont entremêlés des notes sur « les choses à faire » pour la bonne marche de la maison qui rappellent les registres tenus par les scribes des pharaons. Les fragments manifestent dans leur éclatement la fragilité des sentiments humains, leur promptitude à se disperser¹⁰. De la même manière, le thème de la mort, omniprésent, est transmis dans le récit morcelé de l'agonie de Spurius Possidius Barca, le second mari d'Aprononia Avitia, entrecoupé de préoccupations d'ordre pratique « choses à faire » « le cinname et le baume »¹¹, et manifeste un pessimisme qui justifie le désir de profiter des plaisirs de la vie conservé par Aprononia¹².

A l'art du fragment Quignard mêle le genre de l'anecdote dans trois courts récits. L'un rapporte l'indifférence de son ami Publius aux injonctions d'Anicia pour se convertir au christianisme, l'autre conte le destin malheureux d'une vieille prostituée qui rend visite à Aprononia Avitia, et le troisième témoigne du refus du romain Saufeius Minor de prêter l'oreille à la spiritualité orientale. Ces trois anecdotes corroborent la supériorité du monde païen sur les courants religieux qui ont conduit à la fin de la suprématie romaine.

Quignard, au détour des fragments afférents au quotidien, à la richesse attribuée à Aprononia qui relève le nombre de sacs d'or en sa possession, instille des aphorismes s'appliquant aux femmes¹³, au passé¹⁴, ou encore à la place de l'homme dans l'univers¹⁵.

8 Ibid. p. 85.

9 Ibid. p.112.

10 Une démarche semblable anime Roland Barthes in *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil,1977, passim.

11 Pascal Quignard, op.cit. p.93.

12 Spurius dit à sa femme avant de mourir : « Il n'y a pas d'autre vie. Nous ne nous reverrons pas. »p.96.

13 P. Quignard, op. cit. p.41

14 Ibid. p.81.

15 Ibid. p.119.

Le procédé, étudié, du fragment dans *Les tablettes de buis* est revendiqué par l'auteur pour soutenir une thèse énoncée dans la première partie à propos de la trahison des chrétiens¹⁶. Quignard, en se référant aux *Caractères* de La Bruyère reconnaît au genre du fragment « un relief rhétorique extraordinaire et un rythme extrêmement violent et divers. »¹⁷

Si Quignard se pose en philologue qui aurait retrouvé des textes antiques dans de fictives collections du XVII^eme, Pasolini relie sa démarche littéraire à l'écriture d'un *Satiricon* moderne. Dès l'introduction rédigée au printemps 1973, Pasolini affirme qu'il s'agit, dans un roman à venir, de procéder « à une reconstitution critique figurative » où les éléments hétérogènes viendront « combler les vastes lacunes du livre » et informer le lecteur sur des événements politiques ou historiques « en rapport » avec le livre.¹⁸

Même si l'œuvre offerte est loin d'être achevée, l'intention d'utiliser des fragments de diverses narrations authentifie la mimésis recherchée envers le récit de Pétrone. Au delà de l'homophonie Pétrone / Pétrole à laquelle Pasolini avait été sensible¹⁹, le roman se pose avant tout comme un monument à deux visages, l'un irritant et sarcastique, l'autre mystique et sacré.²⁰ Le projet de Pasolini consiste à construire « un métaroman philologique » où plusieurs récits romanesques seraient confrontés sous forme d'édition critique d'un texte unique inédit. La présence de quatre ou cinq manuscrits « discordants » côtoierait des lettres de l'auteur et de ses amis dont les avis divergeraient ; l'ouvrage comprendrait aussi des textes écrits en grec ou en japonais. Ainsi Pasolini affirme dans la note 65 intitulée « Confidences au lecteur²¹ » son rôle de supra - narrateur, d'assembleur de textes épars, capable de mettre en perspective plusieurs récits, de les mêler dans une spirale restituant une descente aux Enfers.

16 Ibid. p.31 : « [...] l'ancienne amie d'Aprononia Avitia, Anica Proba, passée depuis de nombreuses années au parti chrétien, fit entrer Alaric et les troupes gothiques furtivement dans Rome par la porte Salaria. ».

17 P. Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986, p.54.

18 P.P. Pasolini, op.cit. p.13.

19 Cf. *Petrolio*, p.572 Comme Pétrone sous le règne de Néron, il se pose en témoin d'une civilisation qu'il considère décadente et inclut dans l'imaginaire de la fiction une vision dionysiaque de la révolution accomplie par de jeunes travailleurs, alter ego de la menace chrétienne. Ce récit d'un défilé de révolutionnaires s'oppose aux événements de mai 1968 que Pasolini qualifiait de caprice de petits bourgeois ; il résonne comme la réalisation d'un rêve de pouvoir où la jeune chair serait triomphante .

20 Voir l'intéressant ouvrage de Giuseppe Zigania, *Hostia*, Venise, Masilio, 1995, p.431.

21 P.P. Pasolini, op. cit. p.335.

Le fragment dans *Petrolio* prend le plus souvent la forme de notes plus ou moins longues. Certaines comportent des dizaines de pages, d'autres rédigées en style télégraphique se composent de quelques lignes et paraissent plus proches du scénario que du genre romanesque. En cela, *Petrolio* paraît bien éloigné du *Satiricon* pourtant, ainsi que le souligne Françoise Desbordes, tout comme lui, il demeure « un assemblage manifestement incomplet, une suite de morceaux plus ou moins longs séparés par des 'lacunes', entre un début et une fin également abrupts.²² » et, selon la volonté de l'écrivain commence par une page blanche²³ qui souligne la distance prise avec la narration. De même l'observation et le récit des dépravations de Carlo est l'écho exacerbé de la déchéance d'Encolpe²⁴, plus particulièrement dans les chapitres « du terrain vague de la via Casilina »²⁵ où la pornographie homosexuelle apparaît aussi comme une inversion ludique du roman de Moravia *Io e Lui*²⁶.

Perpétuel iconoclaste, Pasolini n'hésite pas à rendre un hommage particulier aux Anciens en introduisant, dans la première partie de son roman, un voyage tracé sur le modèle des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes qui succède à une soirée mondaine à laquelle participe Carlo. La revendication mythique est clairement soulignée par le narrateur qui explique qu'« un voyage en Orient n'est pas quelque chose de quotidien, son sens trouve carrément une explication réelle dans le mythe, c'est la répétition de l'un des 'actes inauguraux' de l'homme.²⁷ »

Cependant, nous sommes confrontés à un mythe revisité²⁸, chargé de modernité, non seulement par l'introduction d'éléments contemporains vision de l'Iran du Shah Palavi, présence des émirats arabes détenteurs du pétrole et plus hétérogène encore l'allusion, à Propp et Blanchot : « ne

22 Françoise Desbordes, *introduction au Satiricon* dans l'édition Garnier - Flammarion, 1981, p.5.

23 P.P.Pasolini, op.cit. p.19 : « Note 1. Préliminaires. » puis note de l'auteur en bas de page : « Ce roman n'a pas de début. »

24 Pétrone, *Le Satiricon*, éd. Gallimard Poche, 1960, notice de Pierre Grimal, p.250 : « Encolpe[...] de déchéance en déchéance, assurant sa subsistance en trafiquant ses charmes. »

25 P.P.Pasolini, op.cit. p. 219 à 247.

26 Alberto Moravia, *Io e Lui*, *Bompiani*, 1971, traduction française de S. de Vergennes, Flammarion, 1971. Notre hypothèse s'appuie sur les relations étroites qui existaient entre Pasolini, Moravia et Elsa Morante et leurs longues discussions sur leurs travaux littéraires respectifs.

27 P.P.Pasolini, op.cit., p.141. Cette perspective nous renvoie à la manière dont Pasolini aborda son voyage en Inde.

28 Le mythe de Médée est traité de la même manière. Nous renvoyons à Médée antique et moderne, Ophrys, 1982, passim de D.Mimoso-Ruiz et à l'article de Nassimo Fusillo « La Medea de Pasolini » in Pasolini e l'antico, sous la direction de Umberto Todini, edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p.109 : « Come in Teorema, anche in questo film il senso è l'unico sostituto del sacro perduto per sempre. »

venez rien raconter à Propp et à Blanchot » p.164 ou à Michaux p.172), mais surtout dans son écriture parataxique. Pasolini reprend à son compte la définition du fragment qui ne tiendrait pas uniquement « dans la forme, mais dans son contenu thématique²⁹ » et élève vers une symbolique désespérée une imitation de l'Antique. La parataxe manifeste le désenchantement de la modernité, la perfection à jamais perdue d'une pureté originelle, thème constant de toute l'œuvre pasolinienne.

En dépit des écarts qui séparent *Les tablettes de buis d'Apronia Avitia de Petrolio*, l'écriture fragmentaire permet de faire entendre la voix « brisée » des écrivains. D'après la définition de l'iconoclaste, Pascal Quignard crée le terme de « logoclaste »³⁰, rejoignant ainsi la pensée de Pasolini qui, dix ans avant la rédaction de *Petrolio*, a conçu un livre « comme un mélange de choses à faire - de pages achevées et de pages ébauchées ou seulement projetées - sa topographie temporelle sera complète, il y aura à la fois la forme progressive de la réalité (qui n'efface rien, qui fait coexister le passé avec le présent), etc. 1^{er} novembre 1964. »³¹

DISSONANCES DE L'HETEROCLITE. VERS L'HETEROGENE

Le choix annoncé par Pasolini de l'amalgame (du mélange des genres) procède, et d'une manière aussi affirmée chez Quignard, de l'ingérence de textes extérieurs à la narration originelle ainsi que de marques typographiques d'éléments étrangers au texte. A cela doivent s'ajouter les multiples références littéraires, la tentation du pastiche et des données qui appartiennent à l'architexte³²

Ainsi *Les tablettes de buis* se présentent au lecteur comme un roman mais offre très vite les signes d'un manuscrit retrouvé et rassemblé par les soins de l'auteur. Les insertions en italiques signalant sous le numéro de chaque chapitre l'appartenance au folio d'origine (folio 512 v^o à folio 518 r^o)

29 A. Montandon, op. cit. p.94.

30 P. Quignard op.cit. p.35 : « Il faudrait dire logoclaste pour noter l'écrivain qui brise la voix qu'il a déjà amuie en écrivant sous le coup de la préméditation préalable du livre »

31 P.P.Pasolini, *La Divina mimesis*, Einaudi, 1975, traduction française de Danièle Sallenave, Flammarion,1980.p.71-72.

32 Selon la définition de G. Genette : Introduction à l'architexte, Poétique Seuil, 1979,p.88-89.

authentifient la provenance antique. Les notes figurant en fin de volume en caractères plus petits contribuent à introduire dans le roman des précisions sur la vie de Rome afin d'éclairer un lecteur contemporain.

Par exemple, on peut lire page 87 le bon mot de Saufeius qui déclare : « Je serai le premier mannequin. Comme tous les hommes : jetés dans l'arène des morts. », Quignard précise qu'il s'agit d'une évocation du déroulement des jeux à Rome dans la note page 145. Plus encore, dans *Petrolio*, les insertions hétérogènes bousculent le texte et rappellent *Tristram Shandy* dans l'utilisation des pages blanches³³, des pointillés, destinés à susciter l'attente du lecteur. A noter aussi l'insertion d'un schéma (au graphisme proche d'une construction musicale) pour représenter la construction d'un empire financier ; Pasolini se plaisait à inclure dans ses écrits des mots barrés qu'il conservait à l'impression, comme dans *Trasumanar e organizzar*.³⁴ Les références au roman anglais sont multiples, depuis l'annonce du récit de sa propre vie jusqu'au choix du personnage, héros du conte de l'esclave qui porte le nom de Tristram³⁵. La verve humoristique de Sterne fascine Pasolini sans occulter les renvois à d'autres auteurs. Outre les éléments inspirés de Dante, dont Pasolini est un familier, le lecteur reconnaît dans *Petrolio* les ombres de Flaubert ou encore de Proust qui lui révèlent une lecture différente. Ainsi, Carlo confronté aux contradictions de sa personnalité décide de partir : « Il voyagea.³⁶ » écrit Pasolini, avec la même concision que Flaubert quand il conclut l'ellipse qui mène Frédéric des marches de Torton à la « mélancolie des paquebots ³⁷».

L'emprunt fait à Flaubert (en français dans le texte italien) peut être considéré comme une variante du jeu intellectuel de la citation inavouée. Mais, sous la plume de Pasolini, l'expérience va au-delà pour rejoindre le « magma stylistique » dont se réclame l'auteur et introduire une hybridation par le plurilinguisme. De même, plus loin dans le roman, la soirée de Carlo dans les salons de Mme F³⁸. résonne des mêmes accents que les visites de Swann chez les Verdurin, non seulement dans l'esprit, mais aussi dans le

33 P.P.Pasolini, op.cit. p.143 et Laurence Sterne *Tristram Shandy*, Laffont,1946,p.103.

34 P.P.Pasolini, *Poesic*, Garzanti, 1971, p.103.

35 *Petrolio*, p.177 : « Notre héros dit [...] -qui ne pouvait pas être italien, et sonnerait faux comme français également, [disons qu'il est anglo-saxon ; et appelons-le] par jeu (car c'est sans rapport) Tristram. »

36 Ibid. p.45.

37 G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, Gallimard Poche, Troisième partie, chapitre VI, p.463.

38 *Petrolio*, Note 22 F, p.125.

phrasé, proche de celui de Proust et sensible au - delà de la traduction³⁹. L'effet renvoyé au lecteur dépasse le simple hommage que constituerait un pastiche car Pasolini prend à son compte la critique de ses prédécesseurs en y inscrivant sa différance (Derrida) Les références à Flaubert et à Proust invitent aussi à définir le caractère velléitaire de Carlo, sans qu'il soit utile à l'auteur d'apporter d'autres précisions. Le jeu littéraire se transforme en matériau utile à l'édification du roman et du personnage et crée une complicité implicite entre auteur et lecteur et en ce sens, peut être considéré comme créateur d'une lecture nouvelle.

Quignard manie le pastiche de manière plus froide. Les réflexions d'Aprononia, ainsi que le remarque A. Montandon, reprennent le genre établi au Japon aux IX^{ème} et X^{ème} siècles de ce que l'on a appelé la littérature intimiste⁴⁰. Propos de femme, le *Makura no sostri*, se compose de trois cents notes sans lien entre elles, on peut y lire des intitulés semblables à ceux rencontrés sur les tablettes : « choses agréables, choses désagréables, choses ridicules » etc. Le pastiche de Quignard déplace l'espace et le temps mais restitue la vision de la vie d'une patricienne tout comme Sei Shonagon donnait une image vivante de la cour du Japon⁴¹.

La recherche esthétique de Quignard, la prolongation moderne d'une littérature peu conformiste de Pasolini entraînent le lecteur sur des pistes labyrinthiques où l'imaginaire et le réel se mêlent au cœur de fictions multiples.

L'APOCRYPHE, UN LEURRE POUR LE LECTEUR ?

Le genre romanesque est défini comme « une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture de passions, de mœurs ou par la singularité des aventures. »⁴², c'est-à-dire un texte écrit

39 Cf. Franco Siti « Pasolini, Proust et l'anthropologie (le corps et les lieux dans l'imaginaire de Pasolini) » in *Actes du colloque Pasolini et l'Antique*, Aix en Provence, 1996.

40 Littérature féminine japonaise rédigée en japonais alors que les hommes utilisaient de préférence le chinois. Les textes poétiques portent le nom de « niki ».

41 Quignard s'inspire particulièrement des *Notes de chevet de Sei Shônagon*, Unesco, 1966, traduites par André Beaujard, rééditées chez Gallimard Unesco, en raison des références faites par Peter Greenaway dans *Pillow Book*, 1997. L'auteur poursuit sa réflexion sur ce thème à l'intérieur des *Petits Traités*, sous le titre « L'orciller de Sei » (XLIV^{ème} Traité, Macghe Editeur, 1990, t.7, p. 81-97).

42 Selon la définition donnée par le Dictionnaire Littré, article « roman »

qui raconte l'histoire de plusieurs personnages dans un cadre défini. Le pacte de confiance entre lecteur et écrivain repose sur la connaissance d'une fiction et le nom de l'auteur qui la propose. Cette situation simple bascule à tout moment dans chacun des deux romans qui nous occupent. Pasolini comme Quignard, conçoit le projet de tromper le lecteur par l'intermédiaire de textes apocryphes. Le temps lui a manqué pour réaliser totalement son projet, mais la tentation du jeu de l'apocryphe était présente⁴³ et apparaît dessinée dans la note 6 qui introduit le lecteur dans l'univers du roman policier ou encore, à la lecture du portrait de Moravia suivi de l'autoportrait de Pasolini⁴⁴, dans la grande tradition proustienne. Les nombreux éléments autobiographiques mêlés à la fiction et à la construction en gigogne des divers genres (imitation des Anciens, contes dans l'esprit des *Mille et Une Nuits*, réécriture d'un enfer dantesque) conduisent le lecteur à examiner l'affirmation première de l'écriture d'une autobiographie. Ces textes, à la lumière ambiguë du doute, prennent une valeur nouvelle : sont-ils des souvenirs de lecture ? des fantasmes ? ou des récits mêlés à la narration par un autre narrateur ? Tantôt confirmée par des confessions intimes précisément situées dans un cadre contemporain, tantôt infirmée par le ton polémique d'une fiction où d'obscurs pouvoirs financiers tirent les ficelles de l'intrigue, l'autobiographie annoncée malmène le lecteur, le scandalise pour finalement rejoindre le projet malicieux de Pasolini exprimé dans la préface de *La Divine mimésis* : « Je donne aujourd'hui ces pages à l'impression comme un 'document', mais aussi pour taquiner mes 'ennemis' : en leur offrant une raison de plus de me mépriser, je leur offre en effet une raison de plus d'aller en Enfer. »⁴⁵ Ainsi Pasolini perturbe la réception lectorielle par le désir d'égarer le lecteur en lui livrant des textes réels (introduction de documents) illustrant des événements authentiques qu'il mêle à des pages relevant de l'imaginaire. Fidèle à lui-même, il illustre dans *Petrolio* l'élaboration du genre littéraire où « le caractère fragmentaire de l'ensemble du livre implique que certains morceaux soient eux-mêmes parfaits, mais qu'on ne puisse comprendre, par exemple, s'il s'agit d'événements réels, de rêves ou d'hypothèses émises par un personnage. »⁴⁶

43 *Petrolio*, p.13 : « deux manuscrits apocryphes ».

44 *Ibid.* p.138-139.

45 P.P.Pasolini, *op.cit.*p.7.

46 *Petrolio*, p.14.

La perspective dans laquelle se place Quignard est toute différente. Sur les traces de Borges et de Yourcenar, il feint d'exhumer une édition unique des lettres et tablettes d'Apronia et précise au lecteur, pour mieux le perdre sans doute, qu'« elle figure dans la réédition parisienne de 1604 du recueil de Fr. Juret [...] qui a été augmentée des manuscrits de la collection de Fr. Pithou⁴⁷. » Le lecteur se laisse prendre au piège car les frères Pithou ont réellement existé à la Renaissance et ont œuvré à la conservation des *Fables* de Phèdre⁴⁸, alors qu'on ne retrouve nulle trace de Fr. Juret, ni de J. Lect⁴⁹. Cependant l'écriture des *Tablettes de buis* s'éloigne des *Mémoires d'Hadrien*, ne fût-ce que par le choix d'un personnage féminin⁵⁰ d'origine obscure, et, en dépit des citations latines, la présence du modèle japonais constitue un détournement de l'imitation. Pourtant, de nombreuses assertions d'Apronia restituent au lecteur les préoccupations d'une patricienne. L'effet de réel s'affirme peu à peu par des allusions à des éléments quotidiens : l'exode estivale des citadins vers la fraîcheur des villas (p.63), l'observation des auspices consignée (p.66) ainsi que la mention des plats consommés rappelant les recettes d'Apicius (p.67, p.106), avant d'être brusquement déconstruit par des insertions anachroniques, clin d'œil de l'auteur avertissant de l'imposture. Ainsi les fragments sont datés de temps en temps, selon le calendrier justinien⁵¹, sauf page 66 où apparaît une date du grégorien : **11 mai 400** qui ne fut utilisé de manière systématique qu'à partir des Carolingiens.

Plus discrètement les références iconographiques de Quignard renvoient le lecteur à l'univers du clair - obscur cher à Georges de La Tour⁵² et détourne ainsi les repères temporels, comme dans la description des « jeunes filles à la lueur des lampes » qui constitue le dernier fragment et place le texte dans l'indécidable et l'impossible reconstruction d'une époque révolue.

47 P. Quignard, op. cit. p.15.

48 Cf. L.D. Reynolds & N.G. Wilson, *Scribes and Scholars : A guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, 1968. Edition française du C.N.R.S., sous le titre : *d'Homère à Erasme . La transmission des classiques grecs et latins*, 1991, p.119.

49 On peut voir dans ces patronymes un jeu de Quignard Juret / juré attestant sa « bonne foi », Lect / lecteur...

50 Quignard a fait un choix que Marguerite Yourcenar trouvait trop audacieux, elle avoue dans les Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien* l'« impossibilité de prendre pour figure centrale un personnage féminin [...] ». Qu'une femme se raconte et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. » *Les Mémoires d'Hadrien*, Gallimard Folio, 1974, p.329.

51 P. Quignard, op.cit., P.134 : « CLXI. Sacs d'or a.d. XVII kal. »

52 Ibid. p.142 : « La lumière de la lampe qui brillait dans tous ces yeux se reflétait sur toutes ces joues et recouvrait tous ces frêles doigts de jeunes filles tendus en avant de petites plaques d'or. »

Qu'il s'agisse de Pasolini ou de Quignard, malgré leurs divergences intentionnelles et formelles, l'écriture s'impose comme un jeu entre le narrateur et le lecteur.

Plus grave pour Pasolini, car cette œuvre posthume aborde les thèmes sulfureux qu'il mettra en images dans *Salo*, plus intellectuelle pour Quignard, homme féru de latinité qui poursuivra son parcours dans l'espace antique au cours d'autres écrits⁵³, l'imposture devient un principe de création. L'imaginaire se mêle à l'effet de réel pour révéler au lecteur l'autre visage de l'écrivain. Il reçoit les textes provocateurs ou polémiques sans les subir parce qu'il est convoqué à y participer et découvre, derrière l'apocryphe, l'esprit voltairien du combat contre l'Infâme de l'élitiste Quignard et assiste, au-delà du scandale, grâce à l'écriture, à la libération de Pasolini.

53 P.Quignard, *Albucius*, P.O.L., 1990 et *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard, 1994.

L'HETEROGENE COMME CATEGORIE THEORIQUE : LE CAS DE L'ESSAI LITTERAIRE

Irène LANGLET

L'essai littéraire est réputé pour son écriture inclassable : passant arbitrairement et sans liaison d'un thème à l'autre, ne concluant jamais définitivement, mêlant les styles autant que les sujets, il se présente vite à l'esprit de qui s'interroge sur le composite, l'hétérogène. Une première observation : le mélange, dans l'essai (on verra plus loin comment le définir), est ce qui le rend *inclassable* : l'hétérogène est ici, avant tout, une gêne. Il est ce qui empêche de ranger dans une case, d'identifier dans un genre ; loin de ne susciter qu'un problème d'étiquetage sans conséquence, l'hétérogène, du coup, bloque la reconnaissance littéraire. Il a fallu attendre le milieu du XIX^{ème} siècle, voire le début du XX^{ème} pour que les *Essais* de Montaigne soient lus autrement que comme un texte d'idées, leur auteur vu comme écrivain autant que comme penseur, et l'essai en général considéré comme un genre. Et encore : comme ce genre inclassable, dont les appellations successives (*Misch-genre*, anti-genre, non-genre...) résument bien les difficultés de définition. Pour décevantes qu'elles puissent paraître, ces définitions négatives témoignent cependant d'un effort : celui de prendre en compte pour lui-même l'hétérogène dans le texte essayistique, et d'en faire le centre d'une réflexion de la théorie littéraire. C'est cet effort que nous voudrions suivre : dans ses développements, puis dans les différentes catégorisations de l'hétérogène qu'il a produites.

1. Emergence(s) de la notion d'hétérogène

Au commencement furent Montaigne, puis Bacon : l'essai, toujours à la recherche de sa définition, ne l'a jamais été de ses fondateurs. Mais son ambiguïté apparaît dès cette fondation. A l'exubérance désinvolte de

Montaigne¹ s'oppose le projet raisonnable, quoique labyrinthique dans les dernières éditions, de Bacon, lisible peut-être dès son titre : *Essayes*, certes, mais *On Civil And Moral*. Montaigne reste l'homme d'un seul livre, alors que Bacon s'engage parallèlement dans la réflexion systématique qui aboutira au *Novum Organum* en 1620, fondant sa figure de philosophe. On a pu dire que l'héritage de Montaigne était passé en Angleterre ; mais c'est au prix, pour l'essai en tant que genre, d'une tension qui ne cessera de s'accroître entre son nonchalant vagabondage, sa *littérature*, et l'ambition théorisante de Bacon, sa *conceptualisation*..

La réception de Montaigne en France

En tout état de cause, Montaigne est reçu en France comme un penseur ; le débat qui s'instaure dès la fin du XVI^{ème} siècle voit s'opposer les partisans de sa sincérité et les détracteurs de son relâchement. Tenue pour un moindre mal dans le premier cas, pour un défaut rhéorique dans le second, la forme caractéristique des *Essais* est cependant toujours rapportée à un projet philosophique et non à une innovation littéraire. On a pu montrer² que la réception de Montaigne se confond avec la réception de sa pensée, diversement — et parfois contradictoirement — enrôlée dans les débats idéologiques et religieux du XVII^{ème} siècle à nos jours. Mais dans les premières années du XX^{ème} siècle, en montrant que les *Essais* se caractérisent par une évolution, Pierre Villey³ infléchit la réflexion : cessant dès lors de chercher en Montaigne, qui le sceptique, qui le stoïque, qui l'épicurien, les lecteurs s'attachent à retracer, au sein du désordre du texte, l'itinéraire d'une pensée. Mais on voit qu'il s'agit toujours de privilégier cette dernière, par une démarche dont Jean-Yves Pouilloux se fait, en 1969, le virulent détracteur :

On aboutit à formuler de l'incohérence même une raison qui en donne le principe unificateur [...]. [On] n'envisage le désordre que pour mieux le détruire là même où il se tient, que pour mieux, derrière lui et malgré lui, affirmer une unité idéologique⁴.

1 Accentuée, outre-Manche, par la traduction baroque de John Florio en 1603.

2 BOUTAUDOU Christiane, *Montaigne. Textes et débats*, Le livre de poche, 1984.

3 VILLEY Pierre, *Les sources et l'évolution des "Essais" de Montaigne*, 2 vol., Hachette, 1933 (1^{ère} édition 1908).

4 POUILLOUX Jean-Yves, *Lire "Les Essais" de Montaigne*, Champion, 1995 (1^{ère} édition 1969), p.55.

Invitant à mieux lire le "jeu littéraire" chez Montaigne, Pouilloux est ainsi le premier à proposer de passer d'une lecture du désordre à une lecture de l'hétérogène :

Le texte maintient dans une coexistence équivoque des types de discours contradictoires. Il s'agit de les repérer et d'en situer la position dans un processus de production. [...] ils sont de trois sortes : le discours-piège de nos erreurs communes et coutumières (positions idéologiques d'un parleur innocent), le discours chasseur des discriminations logiques (positions philosophiques d'un parleur savant), le discours rieur des jeux sur les pronoms, les mots et les métaphores (essais esthétiques d'un parleur jouisseur). Ces trois niveaux fonctionnent de manière simultanée en manifestant à chaque moment le désaccord de leurs positions ; chacun d'eux sert à critiquer le discours précédent [...]⁵.

Du désordre de la pensée à l'hétérogène de l'écriture : l'exemple de la réception de Montaigne en France montre que l'ambiguïté ne s'est levée que tout récemment, permettant peut-être enfin la théorisation de l'essai comme forme littéraire.

Le développement de l'essai hors de France

Toutefois, le développement de l'essai hors de France témoigne que s'est manifesté plus tôt un intérêt littéraire pour une forme caractérisée par le mélange des genres : par exemple avec le *periodical essay* anglais⁶, qui est une sorte de pot-pourri littéraire et philosophique paraissant en revue (en "feuille") dès les débuts du XVIIIème siècle ; ou bien encore au tournant du XVIIIème et du XIXème siècle, lorsque les Romantiques d'Iéna signalent l'essai comme une des formes possibles de littérature accomplie, totale, mêlant littérature et philosophie⁷.

⁵ *Ibid.*, p.110-111.

⁶ *The Spectator*, d'Addison et Steele, du 1er mars 1711 au 6 décembre 1712. Marivaux en donna une imitation, *Le Spectateur français*, 1721-1724 (au total 25 feuilles de périodicité irrégulière.)

⁷ W. Schlegel, par exemple, parle de "poème intellectuel" (cité par J.-M. Paquette, "Prolégomènes à une théorie de l'essai", in *Kwartalnik Neofilologiczny* (Varsovie), XXXIII, 4, 1986, p.451).

Dans l'inauguration de cet effort⁸ pour réaliser une littérature qui soit à elle-même sa propre critique, qui énonce elle-même sa propre théorie, le Romantisme allemand engage déjà la possibilité de la lecture que Pouilloux, bien plus tard, appellera : l'idée que le métissage des discours, loin de n'être qu'une manifestation d'incohérence dont la lecture doit tirer le principe unificateur, est au contraire la condition même, porte en lui-même le sens d'une écriture (et donc d'une lecture) critique.

Il y a ainsi, après le Romantisme allemand, un terrain favorable à une reconnaissance littéraire de l'essai — même si la littérature se tourne d'abord vers le roman, forme synthétique, polyphonique. Par exemple, lorsque Hermann Grimm⁹ introduit en 1859 dans les Lettres allemandes le nom d'*Essay* en titre de son premier recueil d'études, c'est par référence explicite à la tradition baconienne de l'aperçu philosophique bien plus que par goût du mélange des genres¹⁰. En fait, ce qui est vécu comme "hétérogène", à ce stade, c'est l'association d'un savoir érudit, scientifique, et d'une dimension littéraire. L'essor du positivisme n'est sans doute pas pour rien dans ce sentiment d'incompatibilité ; car là où le Romantisme prônait le mélange de la littérature et de la philosophie, le progrès des sciences exactes au cours du XIX^e siècle engage un processus de cloisonnement des disciplines.

Est-ce l'indice de la fortune des théories romantiques ou l'effet d'un langage positiviste particulièrement rigide ? C'est en Allemagne en tout cas que l'essai en tant que genre sera le plus tôt considéré, dès les années 1880¹¹.

2. Variations théoriques de la notion d'hétérogène

Avec les travaux de Villey sur les *Essais* de Montaigne, d'une part, et dans le prolongement de la réflexion allemande, d'autre part, le XX^e siècle s'ouvre donc sur la possibilité d'une théorie de l'essai comme forme d'écriture hétérogène. Deux options théoriques se dessinent progressivement, qui catégorisent différemment la notion d'hétérogène : je les appelle "le mixte" et "l'entre-deux".

8 Effort que, selon Lacoue-Labarthe et Nancy, nous poursuivons encore (cf. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978).

9 1828-1901. Fils (et neveu) des Grimm, professeur d'Histoire de la littérature et de l'art à Berlin (1873).

10 Cf. l'avant-propos de ses *Essays* sur le choix du terme, cité par BERGER Bruno, *Der Essay. Form und Geschichte*, Francke, 1964, p.15-16.

11 H. Homberger, préface aux essais de K. Hillebrand (1886) ; H. Grimm, 4^eme volume d'essais, 1890, cités par BERGER, op.cit., p.18.

Le mixte

La notion de mixte dérive logiquement des études de sources et d'influences appliquées aux textes de Montaigne et de Bacon, notamment. Les chercheurs parviennent à repérer dans les *Essais* des codes d'écriture différents ; mais leur combinaison produit un effet unique, qui n'est pas réductible à la somme des différentes influences. La métaphore de la mosaïque développée par Peter Schon éclaire ce jeu combinatoire : dans la mosaïque, on ne peut distinguer chaque petite pierre que de près, cependant que le dessin qu'elles forment ne se voit que de loin¹².

Il y a donc une sorte de contradiction dans cette appréhension de l'hétérogène, puisque l'investigation érudite des éléments qui le composent se conclut sur l'évidence d'une qualité propre, qui reste indéfinissable. Arthur Häny, un critique allemand, ironise ainsi dans un compte-rendu de l'ouvrage monumental (927 p.) de Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay, Materialien zur Geschichte and Ästhetik einer literarischen Gattung* (1966) :

Trotz alledem bleibt für mich ein grundsätzlicher Zweifel bestehen, ob man diesem Proteus und Tausendsassa, dem Essay, überhaupt wissenschaftlich beikommen kann — oder ob man da nicht eine große Jagd auf einen zu kleinen Hasen veranstaltet hat¹³.

"Mosaïque", "Protée" (Proteus, Tausendsassa) mais aussi "caméléon", "bâtard", "chimère" (Tragelaph) : les images désignant l'essai comme mélange des genres ne sont pas toujours positives, et témoignent de la difficulté de constituer en genre une forme mixte, c'est-à-dire "impure".

Une lecture par le mixte est donc inépuisable, et freine la valorisation d'une identité générique ; elle est peut-être aussi, si l'on suit Pouilloux, réductrice, en ce qu'elle risque de limiter le libre jeu de l'hétérogène : elle ramènerait toute lecture à la recherche (illusoire, selon lui) d'un principe fédérateur. Les différents codes d'écriture (lettre, discours, citation, récit, etc.) sont alors hiérarchisés et rapportés à une ligne directrice plus ou moins visible : l'hétérogène est alors réduit à un scintillement stylistique, un

12 Peter SCHON (1954), cité par BERGER, op.cit., p.147.

13 "Malgré tout, je continue de douter fondamentalement qu'on puisse, en fin de compte, venir scientifiquement à bout de ce protéé, de ce prodige, de l'essai — et je me demande si l'on n'a pas lancé une grande chasse après un trop petit lièvre." HÄNY Arthur, "Der Essay", in *Schweitzer Monatshefte*, 47, 1967-1968, p.399.

ornement du discours. C'est l'option que suit Jean Terrasse lorsqu'il propose une *Rhétorique de l'essai littéraire* (1977) qui analyse comment la thèse des essais qu'il examine acquiert toute sa force de persuasion en se déployant dans divers types d'écriture combinés. Le débat dans lequel s'inscrit Terrasse est instructif : en effet, son livre est une réponse à l'étude de Robert Champigny intitulée *Pour une esthétique de l'essai littéraire* (1967). Ce dernier voulait y démontrer l'inanité, voire la malhonnêteté des argumentations développées dans les essais :

On sera sensible au brillant plutôt qu'à la rigueur, à l'élégance plutôt qu'à la cohérence. On sera comblé si l'auteur tire un véritable « feu d'artifice », ce qui laisse à supposer que les idées se jugent à la manière des fusées : « Oh la belle bleue ! Oh la belle rouge¹⁴ ! »

La seule manière de lire les essais sera donc, selon lui, esthétique. Ce débat nous instruit sur la difficulté d'utiliser la notion de mixte : respecter la mosaïque du texte conduit Champigny à lui dénier toute valeur de vérité ; mais voulant sauver cette dernière, Terrasse est amené à réduire l'hétérogène à un ornement.

L'entre-deux

Entre rigidité scientifique et auto-référentialité littéraire, la pensée de l'essai comme "entre-deux", esquissée par Georges Lukács dès 1911 dans *L'âme et les formes*, permet de résoudre le dilemme (mais au prix d'un paradoxe). Lukács veut dépasser le principe d'une "critique créatrice"¹⁵ : il ne s'agit pas seulement de redire que l'on ne peut parler que littérairement de la littérature ; il s'agit de fonder un genre, l'essai, qui associe l'image (le discours métaphorique) et le concept (le raisonnement philosophique), dans une pensée de l'hétérogène qui s'inscrit dans la tradition allemande des rapports entre art et connaissance :

Il s'agit de savoir [...] comment le mode d'approche [de l'essai] et la forme qu'on lui donne [le] font sortir du domaine des sciences et [le]

14 CHAMPIGNY Robert, *Pour une esthétique de l'essai littéraire*, Minard, 1967, p.6.

15 Lukács se réfère à Wilde et Kerr : "[ils] n'ont fait que rendre familière à tous une doctrine déjà célèbre au sein du romantisme allemand, dont les Grecs et les Romains éprouvaient le sens ultime [...] et selon laquelle la critique est un art, pas une science." (LUKÁCS Georges, "A propos de l'essence et de la forme de l'essai", in *L'Âme et les formes*, traduit de l'allemand par G. Haarscher, Gallimard, 1974, p.13.)

placent aux côtés de l'art sans cependant effacer leurs frontières, lui donnent la force d'accéder à une réordonnance intelligible de la vie et [le] tiennent néanmoins éloign[é] de la définitive perfection de glace propre à la philosophie¹⁶.

Chez Lukács, c'est donc autant le projet qui est hétérogène, que la texture de l'essai ; et l'entre-deux est rapporté à un type d'expérience intellectuelle dont la ténuité, l'évanescence interdisent tout autre traitement.

C'est dans le même esprit que Robert Musil développe la notion d'entre-deux pour l'essai¹⁷. Entre récit et discours, entre poésie et mathématique, l'essai seul serait ce genre idéal qui pourrait saisir l'état diffus qu'il appelle parfois "sentimental" et qui rejoint une formulation de Lukács : "l'intellectualité en tant que vécu de l'affectivité". De belles métaphores viennent éclairer cet idéal :

Si l'on comparait les différentes formes de littérature (*Dichtung*) par le truchement de la lumière solaire réfractée dans un prisme, les écrits des essayistes seraient les rayons ultraviolets¹⁸. (Lukács)

Expliquer l'œuvre de ces grands essayistes, pour transformer leur sens de la vie, tel qu'ils l'exposent, en une théorie de la vie, et pour trouver un «contenu» à ce mouvement d'esprits émus ; de tout cela, il ne reste guère plus alors que la délicate architecture de couleurs d'une méduse après qu'on l'a tirée de l'eau et déposée sur le sable¹⁹.

(Musil)

Lorsque Theodor Adorno reprend la notion en 1958, c'est dans une formulation beaucoup plus âpre, polémique. Son texte "L'essai comme forme" est placé, comme chez Lukács, en tête d'un recueil d'essais dont il vient légitimer la démarche²⁰. Mais il ne s'agit plus uniquement, cette fois, de saisir le diffus, l'impalpable. L'hétérogénéité du concept et de l'image doit servir à une entreprise de contestation radicale de toute l'épistémè occidentale. "L'essai touche à la logique musicale, l'art rigoureux et pourtant

16 LUKÁCS, *op.cit.*, p.12.

17 Dans son roman *L'homme sans qualités*, chapitre 62 : "La terre entière, et Ulrich en particulier, rendent hommage à l'utopie de l'essayisme" (Points-Romans, Seuil, 1956, tome I).

18 LUKÁCS, *op.cit.*, p.19.

19 MUSIL, *op.cit.*, p.305.

20 ADORNO Theodor W., "L'essai comme forme", in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984 (Noten zur Literatur, 1958).

non-conceptuel du passage²¹." C'est la dynamique de l'hétérogène qui est ici soulignée : en tant que "méthode anti-méthodique", l'écriture de l'essai, dans son désordre apparent, veut désagréger une idéologie qui réifie les concepts.

C'est donc à une pensée du *déplacement* que conduit la catégorie de l'entre-deux ; si l'essai, "forme critique par excellence", multiplie ses codes de référence, c'est pour interdire au questionnement de se laisser prendre dans un discours de pouvoir (préjugés ou savoir officiel). C'est ce que repèrera Pouilloux dans l'analyse des *Essais* de Montaigne que nous avons citée. C'est également ce que Roland Barthes mettra en œuvre, dès les *Mythologies* (1957), avec les notions d'atopie, d'excentricité (à comprendre spatialement aussi bien que conceptuellement). La *Leçon inaugurale* prononcée au Collège de France en 1975 développe longuement ce principe du déplacement, après l'aveu, en ouverture, qu'il "n'[a] écrit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse".

D'abord réservé à la saisie de l'insaisissable puis généralisé en "guérilla idéologique", l'hétérogène catégorisé comme "entre-deux" permet, de surcroît, une affirmation (quoique paradoxale) de l'essai en tant que genre. Le problème de la "pureté" du genre ne se pose plus comme dans la catégorie du "mixte". La position "intermédiaire" (no man's land, "*Confinium*", dans une métaphore de Max Bense en 1947) est même valorisée, parce qu'elle est le résultat d'une tension entre le meilleur de chaque code d'écriture. Une illustration très appuyée de cette valorisation se retrouve chez Bruno Berger, en 1964 :

Doch stimmt das *tertium comparationis* durchaus ; der Essayist steht nicht nur seinem Produkt nach außerhalb der gängiger Kategorien Dichter-Gelehrter ; das Erzeugnis selbst, der Essay, hat den Charakter des Außergewöhnlichen, Gewählten, Gepflegten, der «souveränen» Beherrschung von Stil und Stoff ; der Essayist als Persönlichkeit ist in vielen Fällen der vergangenen Zeit ein «Weltman» nicht nur des Geistes, Diplomat oder Staatsman, ist Elite²².

21 *Ibid.*., p.26.

22 BERGER 1964, p.162 : "Il n'y a pas que l'essayiste qui, à l'égard de son objet, dépasse les catégories courantes du Poète et du Savant — le résultat lui-même, l'essai, a le caractère de ce qui sort du commun, de ce qui est choisi, cultivé avec soin ; il montre une maîtrise parfaite du style et du sujet ; l'essayiste en tant que personne, personnalité, est bien souvent [...] un "homme du monde" : esprit élevé, mais aussi diplomate, homme d'Etat : c'est un homme d'élite."

Le procédé qui donne sa force au panégyrique, ici, est aussi l'indice de sa limite : l'assimilation du texte et de son auteur permet une personnification du genre, donc une valorisation — mais cette valorisation reste purement métaphorique, car "l'entre-deux" ne permet pas d'ancrer l'essai dans une définition précise, des critères textuels concrets.

La perplexité

Du no man's land à la frontière, il n'y a pas loin ; de fait, l'hétérogène trouve une nouvelle formulation grâce à la notion d'œuvre frontière" ou de "littérature de seuil"²³."

A partir du développement des théories de la réception, les concepts de "mixte" et d'"entre-deux" sont remis à plat et refondus dans des propositions qui s'intéressent autant à la texture de l'essai qu'à la posture de son lecteur. Ni tout à fait *Misch-Genre*, ni tout à fait "entre les genres", l'essai serait ce texte "perplexe" dans lequel seraient encodés les différents présupposés génériques du lecteur — mais au gré d'une écriture qui laisse libre leur jeu contradictoire et combinatoire. En qualifiant de "perplexes" les "littératures de seuil", Gary Saul Morson (1981) cherche à préserver l'hétérogène dans les textes-frontières²⁴, renvoyant à une "lecture créative" le soin de décider "en tant que quoi le texte doit être lu" (fiction/non-fiction, poésie/document, etc.). Appliquant l'analyse au cas de l'essai, John MacCarthy²⁵ considère que le propre de ce genre est de prévoir cette indécision, voire de l'attendre ou de jouer avec elle. De cette manière, l'essai est nécessairement un engagement à la réflexion, et l'activité critique du lecteur (sa réponse à l'"écriture critique" de l'auteur) est la seule "unité" observable au sein de l'hétérogène et du désordre.

Finalement, la notion de perplexité est une sorte de synthèse des catégorisations précédentes : le mélange des codes est rapporté à un encodage des présupposés génériques du lecteur, conduit à hésiter devant un texte qui déplace constamment ses codes de référence. L'activité critique (la "lecture créative") est ainsi non seulement stimulée, mais prévue : rappel des principes d'Adorno et de Barthes. Si la notion de perplexité ne modifie donc

23 "Boundary work", "threshold literature" : terminologie proposé par MORSON Gary Saul, *The Boundary of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, 1981.

24 Exemples cités : "Vor- und Nachwort, Tagebucheintrag, Fragment, Brief, Autobiographie, Feuilleton, Essay".

25 MAC CARTHY John, *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German*, University of Pennsylvania Press 1989

pas la pensée de l'hétérogène dans l'essai, elle a cependant le mérite de souligner la précarité fondamentale du genre, qui va de pair avec une marginalisation par rapport au système littéraire. La précision a son importance, après l'apologie d'un Berger qui expliquait mal comment l'excellence de l'essai comme "entre-deux" avait pu si longtemps demeurer dans l'ombre.

Le caractère inclassable de l'essai, genre "intraitable" ou "impossible" (Barthes aurait rajouté : comme on dit d'un enfant) se lit donc dans les différentes catégorisations théoriques de l'hétérogène qui s'y manifeste. Le texte fondateur de Montaigne, avec ses étagements "qui se contredisent l'un l'autre", aussi bien que les métaphores du mixte et de l'entre-deux, continuent de témoigner d'une difficulté majeure : celle d'énoncer les critères de définition générique d'une forme qui met en œuvre l'hétérogène ; c'est bien ce que souligne la notion de perplexité.

La précarité du "genre" (si c'en fut jamais un), sa marginalité, ont conduit dans les années 1980 à des options théoriques plus radicales que celle de Mac Carthy : anti-genre, non-genre, voire "avant-genre" lorsque l'essai est vu comme le laboratoire des autres genres, la trace littéraire de "l'anarchie primitive des langues" (E. Morot-Sir²⁶).

Toutefois, on voit aussi se développer des analyses visant à une pragmatique du "livre précaire" (B. Monfort²⁷), dont l'application à l'essai reste à faire. Replaçant l'éventuelle perplexité du lecteur et/ou du texte dans le jeu institutionnel (i.e. académie, université, édition, critique...) qui donne son statut au texte, cette démarche pourrait lever les ambiguïtés des tentatives effectuées pour fonder l'essai comme "genre". Dans ce cas, en effet, l'hétérogène serait moins ce qui met en difficulté la pensée essentialiste des genres que ce qui éclaire l'insertion d'un texte, toujours renouvelable et renégociable selon les époques, dans l'institution littéraire.

26 "L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature du XXème siècle", in *French Literature Series*, IX, 1982, p.118-132.

27 Cf. son analyse de "La nouvelle et son mode de publication, le cas américain", in *Poétique*, n°90, 1992, p.153-171.

UNE ESTHETIQUE DE L'HETEROGENE : TEXTE ET IMAGE À LA RENAISSANCE

Claude Françoise BRUNON

Quel que soit le point de vue que l'on adopte pour rendre compte de cette grande mutation du monde occidental que nous nommons Renaissance, il est un fait qui semble s'imposer. Jamais avant cette époque l'homme occidental ne s'était trouvé confronté aussi diversement, aussi violemment parfois, avec l'Autre, sous de multiples formes : un autre Monde brusquement découvert, avec ses "sauvages" et ses trésors, une autre lecture de cette Révélation sur laquelle s'était construit le Moyen-Age, une autre société où les valeurs de l'économie commencent à relayer celles de l'éthique traditionnelle, des techniques nouvelles qui génèrent d'autres manières de vivre, d'écrire, de lire, de regarder... on n'en finirait pas d'énumérer les aspects exaltants et parfois tragiques de ces rencontres dont nous sommes encore largement tributaires.

Les décrire toutes n'est évidemment pas ici mon propos ; d'autres l'ont fait, de la manière la plus brillante, et en ont rempli des volumes. Je me contenterai ici d'esquisser à travers trois exemples l'émergence d'une esthétique de l'hétérogène, qui est en même temps art de lire et art de vivre.

Le premier exemple est si connu qu'on me pardonnera de le citer simplement par allusion : il s'agit du Prologue du *Gargantua* de François Rabelais (1534) ; on sait que dans une apostrophe adressée en apparence aux *Buveurs très illustres* et aux *Vérolés très précieux*, en fait à chacun des lecteurs (*à vous, non à aultres sont dédiés mes escripts*), Rabelais développe d'abord une longue description des Silènes :

Silènes estoient jadis petites boites, telles que voyons ès boutiques des apothecaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridez, lièvres cornus, canes bastées, boucqs volants, cerfz limonniers et aultres telles pinctures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus) ; mais au dedans l'on réservait les fines

drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et autres choses précieuses.

La description est empruntée au *Banquet* de Platon¹, via Erasme² ; le mot Silène désigne alors, on le voit, non le compagnon mythique de Dionysos, mais de menus étuis façonnés à son effigie. La définition qu'en donne Rabelais tend à opposer deux valeurs : celle, dérisoire, du contenant et celle, toute précieuse, du contenu. Elle se poursuit dans un portrait de Socrate, assimilé à l'un de ces Silènes, car :

comme ces objets, le voyans au dehors et l'estimant par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se gabelant, tousjours dissimulant son divin savoir ; mais ouvrant ceste boyte eussiez au dedans trouvé une celeste et impreciabile drogue : entendement plus que humain, vertus merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaicte, déprisement incroyable de tout et pourquoy les humains tant veignent, courent, travaillent, navigent et bataillent.

L'intérieur ne répond donc aucunement à l'extérieur, et la sagesse impose d'*ouvrir la boyte*, de dépasser les apparences pour appréhender la vraie nature de l'être et le vrai prix des choses. Pareille pratique doit être aussi celle du lecteur, selon Rabelais :

fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est déduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur que ne le promettoit la boite, c'est dire que les matières icy traictées ne sont tant folastres comme le tiltre au-dessus prétendoit.

Et, posé le cas qu'au sens littéral vous trouvez matières assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là

1 Platon, le Banquet, 215 a-b.

2 Erasme, Adages, III 2 1.

ne fault, comme au chant de Sirènes, ains à plus hault sens interpréter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur.

On pourrait trouver de l'hétérogène dans cette opposition. A tort, me semble-t-il. Dans le mot *hétérogène*, en effet, l'étymologie pèse fort lourd : le grec *heteros* suppose une différence profonde, entre deux êtres irréductibles l'un à l'autre, différence renforcée par le second élément, dont le radical suggère une *origine* distincte ou l'appartenance à deux *genres* différents³. Autrement dit, l'hétérogène se joue dans une perspective essentiellement paradigmatique. Or, l'opposition extérieur-intérieur définie par Rabelais ne touche pas, en profondeur, à l'intégrité de l'être. Au contraire, parce qu'elle invite à passer du littéral au *plus hault sens*, elle affirme son unité profonde, l'Un caché sous les apparences du Multiple, qu'il s'agit de découvrir au-dedans et au-delà de ce qui pourrait, en surface, la masquer.

Mais Rabelais, en reprenant le texte de Platon revu par Erasme, y introduit des variations qui intéressent directement mon propos : *ces figures joyeuses et frivoles*, qui rappellent bien en effet, comme il le dit, les décorations des céramiques de son temps, telles qu'il avait pu, par exemple, les voir sur les étagères des apothicaires de Montpellier⁴. Les monstres "classiques", chèvre-pieds, oiseaux à tête de femme, y côtoient d'autres hybrides pour le moins inattendus, comme ces *lièvres cornuz*, qui ne doivent rien à la tradition. Et c'est, dans cette citation presque textuelle d'un célébrité portrait philosophique, l'irruption d'un étrange cortège d'animaux dénaturés (*boucqs volans*) ou réduits à l'état de bêtes de somme : oisons tenus en bride, cerfs en attelage, canes affublées d'un bât. Certes, le jeu de mots affleure : l'âne bête n'est pas loin de la *cane bastée* et un *oyson bridé*⁵ peut garnir l'étal d'un rôtisseur, à moins qu'il ne désigne quelque benêt ; d'ailleurs, Rabelais nommera Bridoye l'ineffable juge qui conseille Panurge dans le *Tiers Livre* (ch.39)... Mais le sens littéral impose la

3 Aristote (Catégories 3, 2) emploie le mot dans un sens strictement linguistique, pour désigner les mots qui changent de genre entre le singulier et le pluriel.

Par une étrange rencontre qu'eût aimé Borges, le mot *heterogenès* se trouve, dans l'éd. de 1959 du Dictionnaire grec-français d'Auguste Bailly, parasité par un ligne entière empruntée à la définition d'un autre mot. Cette faute d'impression

(rarissime dans un tel ouvrage) introduit , dans la définition linguistique de l'hétérogénéité, le mot *diakorein* qui semble signifier "violenter une vierge"...

4 Le Musée de la Faculté de Montpellier conserve de belles céramiques à décor de grotesques, de fabrication nîmoise et montpelliéraine.

5 Un oison bridé est aussi un oison à qui on a passé une plume dans les narines, pour l'empêcher de fouiller la terre.

silhouette cocasse, la juxtaposition ludique, la construction arbitraire, le défilé carnavalesque.

On pense alors à Jérôme Bosch (1453-1516), aux créations burlesques de l'auteur anonyme des *Songes drolatiques de Pantagruel* (1565)(fig.1), mais aussi, plus sûrement, – et la référence aux pots des apothicaires est en cela significative – aux décorations dites de Grotesques qui furent en grande faveur au XVI^e s. On sait que ces décorations ont été inspirées aux artistes italiens par la découverte vers 1480-1490 des restes de la luxueuse *Domus Aurea* que Néron avait fait édifier sur l'Esquilin, où l'on pouvait encore admirer les fantaisies d'un art antique bien éloigné des sévérités classiques⁶. Dans de délicats rinceaux s'ébattent oiseaux et insectes, ainsi que des créatures où l'imagination du peintre se donne libre cours, combinant animaux et végétaux, corps humains et éléments d'architecture, le tout encadrant avec légèreté des tableaux mythologiques ou pastoraux. L'hétérogène est la loi même du genre et sa singularité la plus marquée...

“Grotesques et corps monstrueux, rattachés de divers membres”, ainsi les définit Montaigne⁷. Ces Grotesques – ou, étymologiquement, Grottesques puisque les palais romains enfouis qui les recélaient se présentaient alors comme de véritables grottes⁸ – envahirent à la Renaissance façades et galeries, vêtements et bijoux, livres et gravures (fig. 2 et 3). Nous en retrouverons des exemples tout au long de cet exposé.

L'effet produit est celui de la surprise, par l'irruption du disparate et par la pratique de la rupture : la rupture avec les lois de l'échelle et de la logique ; le disparate entre les éléments des personnages et des animaux représentés, éléments génétiquement différents mais arbitrairement réunis dans un nouvel être, naturellement non viable mais apparemment vivant. De ces *figures joyeuses* Rabelais nous promet grand plaisir, et passe aussitôt lui-même à la pratique, sur le mode textuel : voici qu'il insère en son discours des titres d'ouvrages où se côtoient sans avertissement le latin et le français, l'authentique et la parodie aucuns livres de nostre invention, comme *Gargantua, Pantagruel, Fessepinte, la Dignité des Braguettes, Des Poys au Lard cum commento*, etc...

6 cf. Chastel, *La Grotesque*, Paris, 1988

7 Montaigne, *Essais*, cité par A.Chastel, *op.cit.*, p.9

8 N.Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969.

On sait bien que l'œuvre tout entière de Rabelais se nourrit, en surface comme en profondeur, de cette inépuisable liberté⁹.

Le second exemple est emprunté à l'un des livres-phares de la Renaissance, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ou plutôt au *Songe de Poliphile*, sa version française¹⁰. L'hétérogène y règne aussi en maître. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur ces quelques pages empruntées à la visite du Polyandron, un monument consacré à la mémoire des amants défunts. L'originalité principale de l'ouvrage y est d'emblée sensible : texte et images s'y côtoient ; mieux : s'entremêlent. Deux expressions d'un genre différent se relaient dans la signification, sans que l'un ou l'autre prenne l'avantage, et sans que chacun perde miette de sa spécificité expressive : l'hétérogène, par le mélange du visible et du lisible, s'y fait règle formelle.

Avant même toute lecture, ce livre se présente donc comme un objet singulier, à regarder tout autant qu'à déchiffrer, véritable prouesse technique et chef-d'œuvre absolu, dans le temps même où le livre imprimé vient à peine de naître (l'œuvre originale, *Hypnerotomachia Poliphili*, imprimée par Alde l'Ancien, date de 1499). Les pages que nous reproduisons ici proviennent de l'édition parue chez Kerver en 1546, une adaptation en français par Jean Martin, avec des gravures nouvelles, mais fidèlement copiées sur l'original italien¹¹ (fig.4).

La trame narrative, assez lâche dans cet épisode, est celle d'une promenade qui conduit le héros Poliphile devant un obélisque (f° 85 recto) dont il regarde successivement les différentes décorations. Le rythme est celui d'une lente progression, puisque chaque motif est quatre fois présenté : par une énumération, par une figure, par l'inscription latine qui l'accompagne et par la traduction en français de celle-ci. C'est que la lecture avance au pas du promeneur Poliphile : par ses yeux, le lecteur découvre en un premier temps la silhouette élancée de l'obélisque tout entier, puis, comme s'approchant, s'il tourne la page, il peut détailler chaque motif ; les différents stades de

9 Cf. M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970 et M. Jeanneret, Le Défi des Signes, Orléans, Paradigmes, 1994.

10 Une "translittération" en français moderne de cet ouvrage, jusque là peu accessible, a été publiée, avec une excellente introduction et un choix bibliographique, par Gilles Polizzi, Paris, éd. de l'Imprimerie Nationale, 1994. Pour le texte italien, l'éd. de référence est: *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi et L. Ciapponi, Padoue, Antenore, 1964 ré-éd. 1980).

11 Le texte original de Francesco Colonna est lui-même un exemple d'expression linguistique composite, "macaronique", où se mêlent termes toscans, trévisans, latins, grecs, néologismes...

cette lecture, depuis le déchiffrement naïf, quasi brut, de l'icône (l'énumération) jusqu'à la compréhension définitive (la traduction), supposent autant de pauses et de retours sur l'image. Cette subtile stratégie, où la dynamique du regard épouse celle du récit, est tout aussi sensible dans le reste du livre, et notamment dans le déroulement des Triomphes¹². C'est un des charmes majeurs du *Poliphile*.

Mais le jeu conjugué de l'image et du texte n'est pas la seule singularité de ce passage. On s'étonne en effet d'emblée des figures qu'on perçoit : en façon de rébus, la seconde image aligne, au mépris de toute vraisemblance, un œil privé de son visage, et pourtant bien vivant, des épis de blé, un glaive, deux volatiles, etc... Dans la troisième image, ce sont des moitiés d'éléphants tenaillées par des insectes. La scène semble absurde, d'autant qu'aucune échelle commune ne permet d'en rendre compte. L'hétérogène règne encore ici en maître, car aucun artifice visuel ne vient atténuer les télescopages, ni masquer les sutures de l'assemblage.

Les deux autres figures étonnent moins, parce qu'elles rappellent mieux les constructions de l'héraldique ou de la symbolique, et parce que leurs éléments ne sont ni tronqués ni déformés¹³. Mais on ne peut que s'interroger sur le chien et le serpent qui flanquent la balance dans la première, et sur l'activité de ce guerrier à l'antique qui semble entretenir avec un autre serpent une conversation animée.

La clef de l'énigme est, chaque fois, toute proche, puisqu'elle est partiellement donnée par l'inscription qui accompagne la figure. Encore faut-il patiemment revenir sur l'image, en la confrontant au mot à mot (en latin...) de cette inscription. Les symboles sont parfois empruntés à l'usage commun :

chien = amitié,
 couronne = royaume,
 épée et balance = justice,
 aigle = empire,
 ancre = fermeté,
 caducée = concorde.

12 f° 54-63 .

13 L'image de la balance et du glaive est exactement reprise, d'après l'éd. italienne de 1499, dans le *Traité sur les Vertus* de François Demoulins (cf.

A. Lecoq, *François 1er Imaginaire*, Paris, 1987, p.96).

Mais d'autres reposent sur des équivalences moins connues. Ainsi ces deux oiseaux, censés représenter des ibis, qui signifient les Egyptiens, ou cet œil grand ouvert, qui correspond à l'adjectif *divus* = divin, par une fausse étymologie du nom d'Osiris empruntée à Plutarque et à Clément d'Alexandrie¹⁴. Le lecteur du *Poliphile* doit d'ailleurs, s'il est attentif, reconnaître cet œil, qui, dans d'autres inscriptions du livre, renvoie au même sens¹⁵. Ainsi se constitue, comme l'a bien montré G.Pozzi¹⁶, un véritable vocabulaire iconico-symbolique, un code interne à l'œuvre, où les figures se succèdent comme en un discours : la référence aux hiéroglyphes (f° 86)n'est évidemment pas innocente...

On sait dès lors comment regarder l'étrange image éléphanterque, à la lumière de l'inscription qui l'accompagne : le caducée symbolise, avec le lien, la Paix et la Concorde ; l'eau et le feu : la Discorde. Quant aux éléphants démembrés (de *grandes choses*), ils sont couplés avec des fourmis (de *petites choses*), en un assemblage contre nature, où l'hétérogène souligne l'effet de sens. L'ensemble illustre une remarque de Salluste : *Concordia parvae res crescunt, discordia maxumae dilabuntur*. : "la concorde fait prospérer ce qui est faible ; la discorde dissipe les états les plus solides"¹⁷. Mais cette remarque, empruntée à une grave méditation sur les choses politiques, est ici détournée de son application historique et arrachée à son contexte ; elle est comme une espèce d'incrustation.

On peut s'amuser – je n'emploie pas ce terme au hasard – à élucider les autres correspondances et énigmes visuelles, souvent fort subtiles. Ainsi la traduction en images du nom DIVUS IULIUS CAESAR SEMPER AVGVSTVS, qu'on peut décrypter ainsi :

divus = œil = divin

iulius = deux épis = le mois de *juillet*, où les moissons mûrissent

caesar = un couteau, car étymologiquement, le mot renvoie au verbe

cædo : couper

semper = un cercle, figure traditionnelle de l'éternité

14 Plutarque, Isis et Osiris, 51; Clément d'Alexandrie, Stromates, V.

15 cf. f°11 verso (deux occurrences). De même, la platine ou bassin à laver (f°85 recto et 11 verso), qui signifie la Générosité.

16 G.Pozzi, "Les hiéroglyphes de l'Hypnerotomachia Poliphili", in L'Emblème à la Renaissance, Paris, SEDES, 1982.

17 Salluste, De Bello Jugurthino, 10,6, trad. B.Ornstein, éd. Belles-Lettres, Paris, 1924. L'assemblage des éléphants et des fourmis fut utilisé plusieurs fois à la Renaissance dans des décorations. Cf. G. de Tervarent, Attributs et Symboles dans l'art profane, Genève, 1958, t.I 195-196.

augustus = deux fléaux, parce que c'est au mois d'*août* que l'on bat le grain...

D'où l'extrême sophistication d'une expression qui repose à la fois sur de simples astuces et sur une érudition considérable. Divertissement de lettré bien dans le goût d'une époque passionnée de savoir, mais aussi de devises, d'écritures figurées, de rébus, de jeux de mots et d'images¹⁸. L'hétérogène y met un piment fort appréciable : parce qu'il pique la curiosité, il invite à pousser plus avant la lecture, jusqu'au dépassement des disparates, par la recherche d'une cohérence interne qui échappait au premier regard.

Le troisième exemple est tiré d'un genre que la Renaissance inventa, qui fleurit encore à l'âge baroque, mais guère au-delà : l'Emblématique. L'Emblème est déjà, par son nom même, marqué du signe de l'hétérogène, puisque ce terme emprunté au grec signifie *inclusion*, par comparaison avec les travaux de marqueterie, d'orfèvrerie ou de mosaïque, où des fragments de matériaux différents sont assemblés en une structure nouvelle¹⁹. Le juriste André Alciat avait donné ce titre à un recueil d'épigrammes de sa façon, librement adaptés pour la plupart de l'*Anthologie palatine*, accompagnés de devises piquantes. Le recueil, agrémenté de gravures de G.Breu, à l'initiative du libraire Henri Steyner (1531), suscita imitations, rééditions et commentaires. Un genre était né, avec ses règles et ses contraintes : l'*emblemata triplex*, constitué d'un **intitulé** (*titulus, inscriptio, motto, lemma*), d'une **image** (*pictura, icon, symbolon*) et d'un ou de plusieurs **textes** (*subscriptio, epigramma*).

Nous donnons ici une version de l'emblème CXXXII d'Alciat, telle que la présente l'édition française de 1584²⁰ (fig. 5). On saisit d'emblée l'extrême diversité des moyens d'expression successivement ou plutôt conjointement mis en œuvre : titres, sentence, image, poème, bandeau, commentaire latin, cul-de-lampe, traductions en français... La typographie, jouant sur l'opposition entre capitales et minuscules, italique et romain,

18 cf. J.C.Margolin, "Les rébus au seizième siècle" in *La Lettre, la figure, le rébus dans la poétique de la Renaissance*, *Revue des Sciences humaines*, n°179, Lille III, 1980; et J.Céard et J.C.Margolin, *Rebus de la Renaissance: des images qui parlent*, Paris, 1986; dans ce dernier ouvrage, J.C.Margolin(t.1. pp.72-73) commente l'image des éléphants-fourmis du Poliphile.

19 cf. *L'Emblème à la Renaissance*, Société française des Seiziémistes, Paris, SEDES, 1982; G.Mathieu-Castellani, "Le retour de l'Emblème", *Littérature* n°78, mai 1990.

20 Paris, Jean Richer, 1584.

grand et petit corps, souligne les ruptures. L'ensemble, troué de nombreuses plages blanches, est bien une mosaïque, une marqueterie : *bigarrures* ou *entrejectz*, pour parler comme Jean Le Fèvre (trad. d'Alciat, 1549)²¹.

L'idée développée est celle de la renommée qui s'acquiert par l'étude et la pratique des belles-lettres, et de l'universelle gloire de ceux dont elle conserve la mémoire. Il s'agit donc d'un *topos* bien connu de la rhétorique de l'époque, qui n'a rien d'original, ce qui est souvent le cas dans les emblèmes, qui transmettent le plus souvent des messages d'un gros bon sens. Cet axe sémique, comme dans le *Poliphile*, semble s'affirmer par la redondance. Mais est-ce vraiment l'essentiel? Une simple sentence, bien frappée et bien claire, eût suffi. Or, d'évidentes cassures distendent les divers éléments de cet ensemble. Celle qui saute aux yeux réside dans le rapprochement arbitraire d'un monstre marin, mi-homme, mi-cétacé et d'un serpent. Ainsi se compose un spectacle impossible et pourtant représenté, avec relief et perspective, selon les artifices mimétiques à la portée du graveur. Rien dans cette image n'évoque les *bonnes lettres* qu'annonçait le titre. Pour que le rapport entre ces divers éléments s'éclaire, il faut nécessairement passer par le déchiffrement de l'épigramme, lui-même nettement divisé en deux parties : une description et une morale. Ce n'est qu'en lisant celle-ci, dans les deux derniers vers, que le sens de l'ensemble se construit. Une équivalence se dessine alors : Triton, le héraut de Neptune, représente la Renommée (*fama*), et le serpent qui se mord la queue à la fois son immortalité (*immortalitatem acquiri*) et son universalité (*toto orbe*) : l'un et l'autre proviennent de Macrobe, *Saturnales*, I, 8, 4 pour le Triton, et I, 9, 12, pour le serpent²². En même temps la boucle est bouclée qui ramène au titre. Mais le rapport avec l'*étude des bonnes lettres* reste plutôt vague. D'où la nécessité d'un commentaire, ajouté par le traducteur. Et, éventuellement, d'un commentaire du commentaire : dans l'édition de 1608²³ cet emblème est l'objet d'un développement de deux pages en petits caractères par Claude Mignault, où défilent Tibulle, Ovide, Homère, Pindare, etc... Comme si les commentaires naissaient spontanément dans les interstices de ce discours discontinu... La tentation est si forte que nous y voilà pris à notre tour...

21 sur le mot Emblème, cf. D.L. Drysdall, "Préhistoire de l'Emblème: commentaires et emplois du terme avant Alciat", *Nouvelle Revue du XVIe s.*, n°6, 1988, pp. 29-44.

22 Le serpent qui se mord la queue, dit Ouroboros, représente à la fois Saturne-Chronos, donc le Temps et l'Éternité, et le Monde qui sans cesse se renouvelle (cf. aussi Horapollon, I 2).

23 ex officina Plantiniana, Raphelengii (Leyde).

Le système fonctionne donc par juxtaposition de messages presque identiques, mais pas tout à fait, qui se recouvrent partiellement mais laissent entre eux assez de vague pour engager le lecteur-regardant dans une lecture active qui seule peut fonder le sens. Ajoutons que le parcours est alors aléatoire et suppose, comme dans le *Poliphile*, retours en arrière, arrêts, confrontations²⁴.

On aurait tort pourtant d'aborder ces constructions comme s'il s'agissait de pures productions du hasard, comme les aimeront les Surréalistes. Une cohérence interne les régit : une leçon morale sous-tend chacun des messages et organise l'ensemble, de façon à mener le lecteur de l'étonnement de la découverte à la plénitude de la réflexion, en passant par le plaisir des yeux. De même, dans les Grottesques dont nous parlions plus haut, la prolifération débridée du détail ne doit pas masquer la rigueur de la symétrie d'ensemble. Hétérogénéité n'est pas nécessairement désordre. Comme l'a bien vu F.Rigolot, l'irruption du paradigmatisme "sauvage"... n'assure qu'un triomphe apparent. En effet, il oblige le lecteur à retrouver, par le décryptage de ses énigmes, une nouvelle syntagmatique qui rétablisse un sens cohérent²⁵.

Mais la leçon n'est peut-être pas celle qu'on croit. L'organisation semble pointer une "morale" qui reprend les lieux communs les plus usés de la rhétorique occidentale. Ces *topoi* déçoivent par leur platitude. C'est sans doute que l'essentiel de la chasse était dans la quête, et non dans la proie. Car, comme le dit G.Demerson, la discordance des significations apparentes, non seulement incite à la réflexion, mais agit comme un signe nouveau qui renvoie à un sens supplémentaire²⁶.

L'hétérogénéité entretient la tension entre l'expression et le sens, entre le vécu et le représenté. Le jeu de l'emblème mène ainsi à la démythification de l'apparence ; sa discohérence même invite à deviner dans le spectacle éclaté du monde, un sens nouveau, à construire. Car le temps de la Renaissance est aussi celui du doute, de la perte des certitudes acquises, des points de repère. L'individu, qui apprend à se découvrir, découvre en même temps les limites de sa liberté et les visages divers, éventuellement menaçants, de l'Autre.

24 S.Perrier qualifie cette lecture de "gymnastique, parfois un peu acrobatique, de l'esprit" ("La circulation du sens dans les Emblèmes chrétiens de G. de Montenay", Nouvelle Revue du XVIe s., n° 9, 1991, p.89).

25 F.Rigolot, "La Figure de la Lettre" in La Lettre, la Figure..., op.cit., Revue des Sciences Humaines, Lille, 1980, p.59.

26 G.Demerson, "Réflexions de synthèse", in L'Emblème à la Renaissance, op. cit., p.150.

Nous voudrions beaucoup savoir et posséder la vérité sur toutes choses. Mais notre intelligence obtuse ne peut atteindre la perfection de l'art, de la vérité et de la sagesse. Le mensonge est au fond de nos connaissances et les ténèbres nous enveloppent si impitoyablement que, même en avançant prudemment, nous bronchons à chaque pas.

Cette réflexion désabusée n'est pas celle d'un Schopenhauer, ni même d'un Montaigne ; elle vient d'Albert Dürer, à l'aube du XVI^e siècle²⁷.

L'usage exacerbé de l'hétérogène peut alors agir à la façon d'un remède et soigner le mal par le mal. Car : "Pas demeurer la ne fault", disait Rabelais, ains à plus hault sens interpréter ce que par adventure cuydiez dit de gayeté de cuer. Mais lui-même se garde bien de donner le mot de l'énigme²⁸ ...

Les nouveaux *médias* viennent à point pour amplifier le phénomène. L'imprimerie n'aide pas seulement à la diffusion des mots et des idées ; elle est, d'emblée, presque dès sa naissance, utilisée pour des tracts politiques et religieux, des traités scientifiques, des jeux de *rebus* ou d'anamorphoses, des panoramas, des reproductions d'œuvres d'art, des relations d'événements contemporains, où l'image partage avec le verbe les responsabilités de la communication²⁹. Le spectacle du monde se reflète ainsi en mille éclats divers ; on peut s'y perdre, à la recherche d'un sens qui semble toujours se dérober derrière les prestiges de la manifestation, en un temps où les vieux savoirs, en lambeaux, abandonnent progressivement la place, au profit d'autres qui ne sont pas encore des pouvoirs.

L'art de lire s'en trouve profondément bouleversé. Comme l'a bien vu Michel Jeanneret, l'ère du livre met fin à la communication linéaire, étroitement vectorielle, de la communication orale, qui opère "dans une logique qui est celle de la continuité". La lecture du texte imprimé, au contraire :

s'offre comme un système synoptique à travers lequel le lecteur se déplace librement en avant ou en arrière, sur de longues séquences ou

27 réflexion citée par Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, p. 347.

28 Selon M. Jeanneret, telle est la leçon majeure du Prologue que nous citions plus haut :

"... ne vous braquez pas sur les significations univoques; rejetez les grilles qui, même polyvalentes, menacent la fécondité du texte; cherchez, approfondissez, il y a toujours un au-delà du sens, qui dépend de votre initiative."

(*Le défi des signes*, op.cit. p.129.)

29 cf. M. Melot, *L'illustration, histoire d'un art*, Skira, Genève, 1984.

par prélèvements rapides. Il ouvre le volume où il veut, il lit au hasard, isole tel passage, revient sur ses pas, découpe et organise à son gré une matière dont la diffusion est indépendante de la durée³⁰.

C'est à partir de l'œuvre de Rabelais et de celle de Marguerite de Navarre que M. Jeanneret formule cette proposition. Mais on aura reconnu aussi, dans cette spatialisation du verbe favorable aux parcours aléatoires, les lectures sinueuses que nous analysons plus haut dans le *Poliphile* et dans l'*Emblème*. Dans cette démarche, l'hétérogène joue comme amorce et comme support, prêt à rompre toute dictature de la *doxa*, et à imposer le sens choisi contre le sens reçu. Le syntagme nouveau s'impose bien, en effet, au grand dam des paradigmes violentés.

Dans le genre de l'*Emblème* cependant, le détail tend souvent à proliférer, aux dépens de l'ensemble – *dessin* contre *dessein*, en quelque sorte... -, au point de devenir, pour certains, la marque du genre ; l'ornement s'y fait envahissant, voire prépondérant. Inlassablement, les divers éditeurs et imitateurs d'Alciat ont ainsi renchéri sur l'étrange et le bizarre. Tantôt, comme dans les éditions lyonnaises des *Emblemata*, c'est la décoration de la page, qui, par le jeu de bandeaux gravés sur bois, mobiles et interchangeables, donne à la vignette centrale un encadrement surprenant, dont les sutures ne sont même pas dissimulées (fig.6). Tantôt l'emblémateur semble s'ingénier à composer, au mépris de toute vraisemblance, des images douées d'une forte puissance visuelle, comme ce monstre représentant la Gourmandise ou comme cette *main œillée* qui, lointainement issue des hiéroglyphes de l'Égypte, nous conduit, en passant par Alciat³¹, aux emblèmes de Rollenhagen³² (fig. 7), et à l'affiche du présent Colloque, construite elle aussi, d'éléments hétérogènes³³.

Par cette référence à la Publicité, et à notre propre pratique, nous dépassons largement le cadre chronologique que nous nous étions fixé. Nous espérons avoir démontré, à travers ces quelques exemples, qui auraient pu être complétés par beaucoup d'autres, que l'hétérogène n'est pas un

30 Michel Jeanneret, *Le Défi des signes*, op.cit., p.60.

31 Alciat, *Emblèmes*, XVI: SOBREMMENT VIVRE et NON FOLLEMENT CROIRE; cf. notre étude sur cet emblème: "Lecture, rupture ou les vertus du discontinu: la communication emblématique" in *Lectures, systèmes de lectures*, Lille, 1980; sur la main œillée, cf. R.Paultre, *Les Images du Livre*, Paris, 1991, pp.181-182.

32 Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, avec des gravures de Crispin de Passe(1611), éd. Les amateurs de Livres et Bibl. interuniversitaire de Lille, Lille1989.

33 Il s'agit d'un collage réalisé à partir de Capaccio, *Delle imprese*, Naples, 1592, p.146 et d'une gravure de Mellan, la Sainte Face. ain au feu.

épiphénomène, cantonné aux frontières de l'art et de la pensée de la Renaissance, mais qu'il y est à la fois une pratique, une esthétique et peut-être une éthique. Texte et image y concourent en partie liée. Il resterait sans doute à s'interroger, au-delà des descriptions que nous avons présentées, quels liens ces manifestations entretenaient, en profondeur, avec les bouleversements de ces temps de découverte, d'éblouissements et de colère. Cela reviendrait peut-être à nous interroger aussi sur nos propres goûts du *clip* et du *choc*, en nos temps d'affrontements et de fractures. Mais cela, c'est une autre histoire.

figure 1 : un des personnages des *Songes Drolaticques de Pantagruel* (1565), par un graveur anonyme (François Desprez?). Il s'agit sans doute d'un médecin, accoutré de l'habit que ceux-ci portaient en temps de peste, tenant un vase anthropomorphe. Mais le manteau semble cacher un homme à tête d'oiseau et le vase paraît vivant...

figure 2 : Grotesques, d'après une gravure de Veneziano, vers 1518, comportant harpies et animaux composites ou fantastiques.

figure 3 : Grotesques, d'après Aldegrever, vers 1540. On remarquera, malgré la fantaisie du détail, la rigueur de la symétrie.

figure 4 : *Le Songe de Poliphile* (1546).

figure 5 : Alciat, *Emblème* avec traduction française et commentaires (1584), Paris, Jean Richer.

figure 6 : Alciat, *Emblème* avec encadrement de grotesques (1564), Lyon, Guillaume Rouillé. Il représente un *bavard glouton, qui n'a que le cul et le*

bec (commentaire de l'édition Rouillé de 1558). Il tient en main un Butor, oiseau la fois bruyant et vorace.

figure 7 : Gabriel Rollenhagen, *Emblème* (1611) : AIE CONFIANCE, MAIS EN CE QUE TU VOIS “Notre main a des yeux et ce qui ne se peut voir empêche qu'on puisse le tenir pour certain”. La main œillée renvoie à une citation de Plaute (*Asinaria*, 200-202) où deux courtisanes affirment ne croire que ce qu'elles tiennent (leur salaire). Elle était déjà présente dans l'emblème XVI d'Alciat. Rollenhagen ajoute le cœur brûlant (la foi) et la scène paysagée où un insouciant voyageur ne voit pas le lion qui le menace.



figure 1: un des personnages des *Songes Drolatiques de Pantagruel* (1565), par un graveur anonyme (François Desprez?). Il s'agit sans doute d'un médecin, accoutré de l'habit que ceux-ci portaient en temps de peste, tenant un vase anthropomorphe. Mais le manteau semble cacher un homme à tête d'oiseau et le vase paraît vivant...



figure 2: Grotesques, d'après une gravure de Veneziano, vers 1518, comportant harpies et animaux composites ou fantastiques.



figure 3: Grotesques, d'après Aldegrever, vers 1540. On remarquera, malgré la fantaisie du détail, la rigueur de la symétrie.

EMBLEMATA, CXXXVII.
Ex literarum studio immortalitatem acquirit.

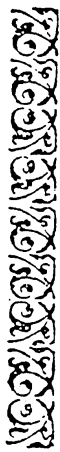
EMBLEMATA CXXXVII.



NEPTUNI tubicen (cuius parsultima celum
Acquorem facies indicat esse Deum)
Serpentis nocio Triton comprehendit orbe,
Qui candidum inferto moribus ore tenet.
Fama viros animo infignei, praeclarisq; gestis
Prosequitur, toto mundata & orbe legi.

S iij

ANDREA ALCIATI



Id. petitum è Macrobio Saturnaliorum 1. cap. 8.
Tritonas cum buccinis, ait falligio Saturni ædis
superpositos, quoniam ab eius commemoratione
ad nostram ætatem historia elata, & quasi vocalis
est: antè verò muta & obliuira & incognita: quod
tollantur cauda Tritonum humi meritis & abicon-
ditæ. Hæc ille. Sed hic noster ad memoriam nun-
quam intermorituram doctorum virorum retulit.
Tuba, fame & commendationis nota, ut quæ ab om-
nibus exaudiat: serpens in se reuolutus æter-
nitatem designat.



EMBLEMATA, CXXXVIII.

Que des bonnes lettres s'acquiert
Immortalité.

La trompette à Neptune à son Dieu marin sensible
Par la face d'enhaus, & par le bec ressemblable
A vos poissons marins: on le nomme Triton,
Dans le rond d'un serpent (ainsi le déscri-
tion)
Lequel si qu'on mord: moustrant la renouance
Qui suit les gens d'honneur: la memoire imprimée
De la vertu & loï, qui s'espante par tout
Les cantons de la terre, & d'en à autre bout.

C'Est cité de Macrobe liure 1. des Sa-
turnales, chap. 8. Il dit que les Tri-
tons avec leurs trompettes furent mis au
haut du temple de Saturne, parce que de la
memoire de luy iusques à nostre aage l'hu-
sioire a esté commancee, & faicte comme
parlante, qui au parauant estoit muette, ob-
seure, & incongneue: ce qui est moustré par
les queues des Tritons qui sont cachees &
couuertes dans terre. C'est ce que dit Ma-
crobe. Mais nostre auteur a rapporté cecy
au bruit & reputation des personnages do-
ctes qui ne se meurt iamais. La trompette,
est vne marque de renommee & louange,
d'autant qu'elle est de rois ouïe: le serpent
en rond, signifie eteinté.

S iij

Figure 5: Alciat, Embleme avec traduction française et commentaires (1584), Paris, Jean Richer.

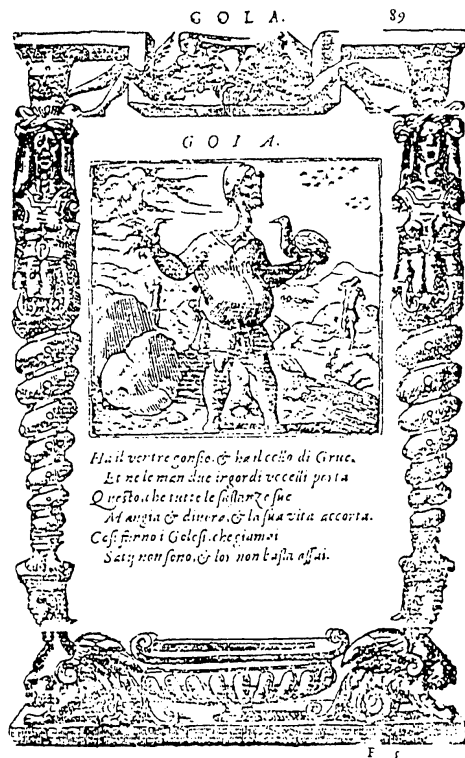


figure 6: Alciat, *Emblème* avec encadrement de grotesques (1564), Lyon, Guillaume Rouillé. Il représente un *bavard glouton*, qui n'a que le cul et le bec (commentaire de l'éd. Rouillé de 1558). Il tient en main un Butor, oiseau la fois bruyant et vorace.



figure 7: Gabriel Rollenhagen, *Emblème* (1611): AIE CONFIANCE, MAIS EN CE QUE TU VOIS "Notre main a des yeux et ce qui ne se peut voir empêche qu'on puisse le tenir pour certain". La main œillée renvoie à une citation de Plaute (*Asinaria*, 200-202) où une courtisane affirme ne croire que ce qu'elle tient (son salaire); cette main était déjà présente dans l'emblème XVI d'Alciat. Rollenhagen ajoute le cœur brûlant (la foi) et la scène paysagée où un insouciant voyageur ne voit pas le lion qui le menace.

LE SATYRE, DU MYTHE AU MONSTRE : LA CONSTRUCTION D'UN PERSONNAGE LITTERAIRE A LA FIN DU SEIZIEME SIECLE.

Françoise LAVOCAT

La Renaissance ressuscite les dieux des anciens et voit proliférer les monstres, aussi bien sur la scène que dans les cabinets de curiosités, les récits des navigateurs et les traités des naturalistes¹. Le satyre, inconnu du Moyen âge, apparaît, à la fin du quinzième siècle, au croisement de la redécouverte de l'Antiquité² et du développement de l'imaginaire tératologique. Or le privilège de cet hybride (par rapport à ses proches cousins, les sirènes et les centaures) est d'avoir été l'objet, entre 1580 et 1630 à peu près, de plusieurs mutations, la dernière étant concomitante de sa disparition : on assiste à la fois à la naturalisation du mythe (le compagnon de Bacchus devient un objet d'étude pour les médecins, les naturalistes, les explorateurs), à sa réinterprétation (il devient une figure du démoniaque³) et à son humanisation. Le satyre est la seule créature du bestiaire de la Renaissance à hanter presque tous les domaines de la littérature et des arts, à créer, en lui prêtant quelques-uns de ses attributs, de nouveaux personnages littéraires.

Comment Pan est-il devenu Hylas ou Ragotin ? Notre hypothèse est que dans les différentes réincarnations du dieu musicien se joue une mutation profonde du sens et du statut de la notion d'hétérogénéité, dont le mot date

1 On peut voir à ce propos l'article de Christian Bec : "Le Cinquecento ou le réveil des monstres" in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, convegno di studi di Roma (30 giugno-3 Luglio 1988). Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 253-266.

2 Ann Lynn Kaufmann, qui s'est intéressée à la figure du satyre dans les art plastiques à la Renaissance, souligne l'importance, au quinzième et au seizième siècles, de la découverte de sarcophages romains représentant des cortèges dionysiaques. *The noble Savage. Satyrs and Satyr families in Renaissance Art*, Michignan 1984. p. 16.

3 Voir les traités de démonologie de Francisco Torreblanca Villalpando (*Daemonologia sive de magia naturali, daemoniaca, licita & illicita... Moguntiae, I. T. Shonwetteri, 1623*), et de Martin del Rio (*Disquisitionum magicarum libri sex, in tres tomos partiti. Lugduni, apud Io. Pillehotte, 1604*) par exemple.

précisément de la deuxième moitié du seizième siècle⁴. A travers la démythification de Pan, que nous nous proposons d'étudier à travers les oeuvres de quelques mythographes de la fin de la Renaissance⁵, c'est en effet une certaine représentation de l'univers et de la nature, inséparable de l'ontologie aristotélicienne, qui devient caduque. Les philosophes de la nature, au seizième siècle, en définissant la substance à partir d'une pluralité de genres (*genus*)⁶, d'une infinité d'accidents, plaçaient le composite au coeur du vivant⁷. La destitution de Pan est liée à la transformation du satyre en un monstre qui n'a plus rien d'un prodige : progressivement distingué des figures mythiques de Pan, de Silène et de Marsyas, il devient conjointement un objet de science et une figure, non plus de la diversité de la création, mais de l'altérité : un "hétéroclite", au sens qui est donné au dix-septième siècle à ce mot, c'est-à-dire un être "fantasque, bizarre"⁸, "bourru dans ses moeurs, dans ses habits, dans ses sentiments et manières de vivre"⁹. Incarnant la composante corporelle, voire obscène de l'humain, l'homme des antipodes ou même la catégorie la plus basse du corps social, le satyre, privé de ses cornes et de sa flute, introduit la luxure, le mal -mais aussi le rire- dans le monde de l'idylle. Cette métamorphose n'est sans doute pas sans rapport avec l'exclusion de l'hétérogène de la définition de la substance opérée par le dualisme cartésien¹⁰. C'est en effet l'homme, au dix-septième siècle, qui devient le siège d'une hétérogénéité définie comme l'association -source

4 Agrippa d'Aubigné emploie abondamment ce mot (voir Huguet : *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Didier, Paris, 1950).

5 Nous avons choisi de nous concentrer sur les textes les plus connus et laisser de côté les intéressantes analyses étymologiques de Lilio Grigorio Gyraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia*, Bâle, Oporinus, 1548), ainsi que le *Discorso sopra la mascherata della geneologia del'Iddei de' Gentili* de Baccio Baldini (1565).

6 Organon I. 5.

7 Est éclairante à cette égard cette définition de l'animal par Bernardino Telesio, au début du cinquième chapitre de son *De rerum natura*, en 1586 : "Animal non, ut lapides, metallaque, similare ens apparet, sed è plurimis, longeque, a se ipsis diffidentibus compositum rebus".

8 Le dictionnaire Littré donne cette citation empruntée à Pierre Charron (*De la Sagesse*, deuxième préface) : "c'est-à-dire, dans leur jargon, fantasques, bizarres hétéroclites".

9 Dans le dictionnaire d'Antoine Furcière.

10 En 1627, François Hédelin, futur Abbé d'Aubignac explique que les satyres n'existent pas et ne sauraient être que des singes, des monstres issus d'amours contre-nature ou des fantomes : pourquoi y aurait-il des créatures intermédiaires entre l'homme et Dieu, entre l'homme et la bête puisque l'homme lui-même est milieu ? (*Des satyres, Brutes, monstres ou démons*, de leur nature et adoration, contre l'opinion de ceux qui ont estimé les satyres estre une espece d'hommes distincts & separez des adamiques... A Paris, chez Nicolas Buon, 1627).

d'erreur et de confusion- de l'esprit et de la matière¹¹, tandis que les monstres et les dieux désertent une nature connaissable et muette.

La fin de la Renaissance emprunte à l'antiquité tardive à la fois les satyres et les traités des mythographes¹². Les rééditions et les traductions de *La Généalogie des Dieux* de Boccace (1499), de *La Mythologie ou explication des fables* de Natale Conti (1551)¹³, des *Images des Dieux des payens* de Vincenzo Cartari (1556)¹⁴, des *Images de Philostrate* de Blaise de Vigenère (1578)¹⁵ se multiplient pendant la période qu'il est convenu d'appeler baroque tandis que s'ébattent et prolifèrent les satyres sur toutes les scènes européennes et dans la plupart des romans pastoraux. Cette coïncidence nous invite à mettre en relation deux niveaux d'hétérogénéité : celle qui préside à la représentation allégorique de Pan et celle qui est le principe même de composition des textes des mythographes, véritable marqueterie de citations et de références, mêlant les langues, les cultures et les genres.

Pan, "tout" selon une traduction erronée mais communément et anciennement admise¹⁶, apparaît essentiellement, chez les mythographes du seizième siècle, comme l'image de l'infinie diversité de la nature. Boccace

11 Voltaire emploie ce mot dans ce sens : "quelle raison a eue Dieu d'unir deux êtres aussi hétérogènes [le corps et l'âme] ?" Newton, I, 7.

12 Jean Seznec a insisté sur le fait que les mythographes du seizième siècle se sont surtout inspirés des compilateurs de basse époque, en particulier Hygin, Servius, Cornutus, Macrobe, Martianus Cappella. La tradition synchrétique, nourrie de cultes orientaux, marque profondément la représentation des Dieux de l'Antiquité donnée par les mythographes de la Renaissance tardive, en particulier Cartari (*La survivance des Dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et l'art de la Renaissance*, 1940, rééd. Paris, Flammarion, 1993).

13 La datation de la première édition du traité de Natale Conti *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* est sujette à controverse : Schoell et Seznec donnent la date de 1551; mais beaucoup d'éditions italiennes la situent entre 1561 et 1564. On n'en trouve actuellement aucune édition antérieure à 1568 (voir Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The rediscovery of Pagan Symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*. The John Hopkins Press. Baltimore and London, 1970, p. 227, note 86). Le traité fut réédité au moins sept fois entre 1551 et 1616. La traduction de Jean de Montlyard, *Mythologie, c'est-à-dire explication des fables, contenant les genealogies des Dieux, les cérémonies de leurs sacrifices, leurs gestes, aventures, amours. Et presque tous les preceptes de la philosophie naturelle et morale*. Extraite du latin de Noel le Comte, & augmentée de plusieurs choses qui facilitent l'intelligence du sujet par I. D. M. A Lyon, chez Paul Frelon, MDC fut rééditée en 1604, 1607, 1612 et 1627.

14 *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli antichi* (Venise Marcolini 1556) eut, selon Cameron Allen, trente éditions italiennes, cinq françaises, une allemande et une traduction anglaise avant la fin du dix-septième siècle. La traduction française d'Antoine Du Verdier, (*Les images des Dieux des payens...* Tournon, C. Michel et T. Soubron, 1606-1607) fut rééditée en 1610 et 1623-1624.

15 Nous renvoyons à l'édition et à l'introduction de Françoise Graziani (*Les images ou tableaux de platte peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, (1578), Paris, Champion, 1995*. Françoise Graziani signale huit éditions du texte entre 1578 et 1637 ("Note sur le texte," p. lxix).

16 Pan, de Pa-on signifie en effet pâtre. Voir Philippe Borgeaud, *Recherches sur le Dieu Pan*. Bibliotheca Helvetica Romana, XVII. Institut suisse de Rome, 1979, p. 85.

avait exposé un système de relations analogiques univoques entre l'univers et les attributs de Pan : les cornes sont les corps célestes, la face rouge la sphère du feu, la barbe la virilité, la peau de bête qui couvre son torse, le ciel constellé, la syrinx, l'harmonie céleste, la houlette, le gouvernement du monde, les pattes poilues, la végétation de la terre¹⁷. Chez les mythographes ultérieurs, ce texte, indéfiniment repris, s'amplifie et les correspondances se ramifient. Ainsi la peau de bête, pour Natale Conti, représente-t-elle aussi bien le ciel étoilé que la terre. Elle devient surtout l'image de la variété et de la bigarrure du monde :

Les peaux tachetées ou mouchetées dont il s'affuble représentent (selon l'exposition du grammairien Probus sur les *Géorgiques* de Virgile), le Ciel parsemé d'étoilles; ou bien, selon d'autres, la figure de la Terre qui produit tant de sortes d'animaux, & plantes, dont elle est diversement esmaillée; & la merveilleuse variété des rivières et des montagnes & tant de mers qui l'environnent : & en d'autres lieux est stérile, seche, deserte. Lesquelles choses la bigarrent comme de plusieurs mouchetures.

Les pieds de cornes bifides deviennent à la fois l'image de la solidité du sol, des accidents de sa surface, des tremblements de terre, ou des variations atmosphériques de l'air¹⁸. Outre le bourgeonnement et le vacillement de l'allégorie, une autre évolution semble se faire jour : elle tient à la mutation du sens de l'hétérogénéité emblématisée par le dieu bouc. Pour Boccace et Natale Conti, Pan symbolise le caractère informe de la matière. Parmi les soixante et onze versions existantes de la généalogie de Pan, Boccace a en effet choisi celle qui le fait le fils de Chaos. Conti préfère

17 "Et de fait, les parties inférieures de Pan ainsi velues que nous avons dict, ne veulent dire autre chose que la quantité de forest, arbres, herbes et plantes dont la terre est revestue". Natale Conti, Livre 5 ch VI, dans la traduction de Jean de Montlyard, *op. cit.*, p. 451; "Hora ritorno a Pan, le cui parti di sotto sono pelose & aspre, con piedi di capra, perche ci rappresentano la terra, la quel e dura, e aspra, e tutta disuguale, coperta di arbori, di infinite pinate, e di molta herba." Vincenzo Cartari, *op. cit.*, p. 138. "La partie puis apres d'embas toute veluë, et couverte d'un poil rude, herissé et espois, signifie la terre, avec les forest, les herbes, les plantes dont elle est revestue", Blaise de Vigenere, *op. cit.*, p. 614.

18 « Ses piefs de cornes en façon en de chèvre tesmoignent selon aucuns les soudains mouvements sousterrains & selon d'autres, la solidité de la terre, & les changements des nues qui se font en l'air. Ce qu'ils sont fourchez en fendus montre l'inégalité de la terre, qui parfois l'eslève en montagne, parfois s'abaisse en vallons & fondrières » Nathalie Conti, *ibidem*.

celle qui interprète le “tout” par toutes les semences des amants de Pénélope mises à contribution pour sa conception¹⁹.

Vigenère, trente ans plus tard, n'accorde plus à cette génération de Pan par pères multiples qu'une mention rapide et amusée²⁰. Pour lui, Pan est avant tout le fils de Mercure²¹ et l'amant d'Echo; à ce titre, il est le Dieu de la parole plus encore que de la musique. Vigenère développe et réinterprète le passage du Cratyle de Platon²², évoqué mais laissé au second plan par Conti²³ : l'hybride représente selon Socrate la duplicité du logos véridique et mensonger; les pattes renvoient à la fable, et plus particulièrement à la tragédie. Vigenère préfère faire de Pan le symbole d'une parole nomade :

Platon dans son Cratyle le prend pour la parole : pour autant que Pan participe de deux natures, la raisonnable, et la brutte; trottant incessamment ça et là sans s'arrêter en une place; de mesme la parole est de deux sortes, la véritable, et la feinte; dont l'une et l'autre

19 “Mais Puris de Samos en un livre qu'il a fait d'Agatocle, dit qu'il naquit de la semence de tous les courtiseurs et ribaux de Penelope & pource fut nommé Pan, 19 “Ses pieds de cornes en façon de chevre tesmoignent selon aucuns les soudains mouvemens sousterrains & selon d'autres, la solidité de la terre, & les changements des nues qui se font en l'air. Ce qu'ils sont fourchez en fendus montre l'inégalité de la terre, qui parfois l'esleve en montagne, parfois s'abaisse c'est à dire Tout.” (ibidem, p. 447). Conti souligne plus loin l'impossibilité physiologique du phénomène, délaissant le domaine de l'interprétation allégorique pour rejoindre les préoccupations des médecins et des naturalistes de son temps. Il n'en réaffirme pas moins la justesse, d'un point de vue symbolique, de cette version de la généalogie de Pan : “Quant à ce qu'ils dient qu'il nacquit de l'embrassade de tous les amants de Penelope, cela est du tout contre-nature : pource que le vaisseau de la femme qui reçoit la substance genitale se referme quant et quant, de façon qu'il ne s'ouvre plus ni pour recevoir ni pour mettre hors d'autre après qu'il en a receu de quelqu'un, jusqu'à ce que l'enfant soit formé & accompli. Aussi ne peult aucun animal s'engender de divers masles. Mais d'autant que Pan contient tous les corps de nature, comme le mot le signifie on dit qu'il nacquit de tous ces gens là, chascun y ayant besogné...” (ibid., p. 454).

20 “Les autres ne se contentans pas d'un seul pere, veulent que toutes la brigade des Proques, qui étaient au nombre de vingt, (si la mémoire ne me trompe) s'y estoient employez et y ayent chacun contribué de leur talent, dont il auroit esté appelé Pan” (op. cit., p. 617).

21 Dans son commentaire du tableau La Naissance de Mercure (I, 26), Vigenère revient à plusieurs reprises sur la “promptitude et soudaineté de la parole” (op. cit., p. 375).

22 “A moins aussi, mon camarade, que chez Pan, fils d'Hermes, une double nature n'ait sa raison d'être... [...] Tu sais ce qu'est le langage : il n'y a rien que toujours il ne signifie, ne tourne, ne retourne; il est double, vrai tout comme faux [...] Or ce qu'il y a en lui de vérité est tout uni, divin, réside en haut parmi les dieux, tandis que la fausseté est en bas, au milieu du grand nombre des hommes, chose hérissée d'inégalités, où il y a du tragos, du bouc, comme aux origines de la tragédie, car c'est là le domaine de presque tout ce qui est fables menteries”. Le Cratyle, 408 c d.

23 “Or Pan n'est autre chose que la nature procedante et procréée de la providence et esprit de Dieu. Neantmoins il semble que Platon en son Cratyle vueille prendre Pan pour le discours procedant de Mercure, ou bien les pensées et les raisonnements de l'esprit. Et d'autant que Pan en la plus haute partie et moitié de son corps estoit de belle taille & ressemblant à un homme, & par en bas difforme & laid, il veut inférer par là que la divinité & vérité soit es Dieux; la faulseté & mensonge en la plus grande partie des hommes” (op. cit., p. 449).

embrasse et comprend toutes choses, et en peut discourir par tout, parce qu'il n'y a rien en ce monde que la parole n'exprime.²⁴

L'hétérogénéité devient le fait du discours plus que la qualité constitutive de la matière. Dieu de la parole hétérogène, Pan est d'ailleurs la divinité tutélaire de l'oeuvre de Blaise de Vigenère. Elle est inhérente à son projet, puisqu'il commente les commentaires de Philostrate des soixante-cinq tableaux d'une galerie dont le principe d'organisation n'est pas décelable²⁵. Mais elle est surtout élevée par l'auteur lui-même au rang d'un art. N'annonce-t-il pas dans son épître liminaire à Barnabé Brisson que son oeuvre ressemble à une "exquise salade" composée d'herbes variées²⁶, ou à "un habillement billebarré de toutes sortes de façons et de couleurs"²⁷ ? L'oeuvre est bien sous le signe de Mercure, le dieu des voleurs, puisque écrire, c'est fureter, dérober, emprunter²⁸, et de Pan, le dieu trotteur :

Je me promeine, je voltige ça et là autour de l'antiquité grecque et latine, pour essayer (comme on dist en terme de guerre) de prendre langue; c'est à dire d'amener tousjours quelque chose de plus pour l'enrichissement de nostre parler.²⁹

Pan et les satyres sont continûment associés au motif alchimique de la fabrication de l'or³⁰, métaphore de la création poétique qui est le fil

²⁴ *Op. cit.*, p. 614.

²⁵ Françoise Graziani, dans son introduction de la traduction de Philostrate par Blaise de Vigenère, retrace les tentatives infructueuses des critiques contemporains pour déceler un ordre dans la succession des Imagines.

²⁶ "Car cette excroissance et superfluité de paroles que l'on voudroit taxer en ce qui est de mon creu : cette longue queuë et trainasserie de mots enfilez inutilement, a esté mise par moi tout expres; à ce que parmy une telle copie, la jeunesse puisse choisir et tirer ce qui luy viendra le plus à propos : tout ainsi que pour faire quelque exquise salade, le Verdurier se pourvoit d'une grand' paneree d'herbes..." (*op. cit.*, p. 13).

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ "Nous furetons, prenons, empruntons à toutes mains sur les autres [...] et les Latins, n'ont-ils donc rien desrobé des Grecs : ne les Grecs paravanture des Egyptiens et des Chaldees ?" *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ Vigenère emploie justement le mot "heterogene" à propos du processus de la formation de l'or, qui symbolise la création artistique. C'est dans le nouveau monde, rapporte Vigenère, que l'on trouva, en 1502, le "chef d'oeuvre de la nature", une pépite d'or pur de trente-deux livres. Sous l'action du temps et de la chaleur du soleil s'est produit un resserrement et une densification de la matière : "car ses premiers commencemens sont comme lendes ou cirons, ou pour le plus comme grains de millet : lesquels par succession de temps par la chaleur du soleil, qui n'est autre chose que la nature, venant à presser et amonceller ensemble, réduit finalement à une masse solide selon que la matière par sa pure homogeneté se trouve disposée : separant tout l'estrange et heterogene qui par les entredeux l'engardoit de se resserrer et conjoindre." (*Ibid.*, p. 334). Ce développement rappelle implicitement le mythe de Midas (en raison du fleuve Pactole et des grains de Millet).

conducteur de l'oeuvre. Cartari les confond encore plus étroitement en mêlant de façon inextricable les références les concernant. Cet amalgame, courant dès l'Antiquité³¹, fait rejaillir sur la troupe anonyme des satyres un peu du prestige de Pan, que Cartari assimile d'ailleurs avec Jupiter; mais inversement, les traits burlesques indissociables, depuis l'origine, des chèvre-pieds, ternissent un peu l'image du dieu de l'univers. Conti en revanche traite dans des chapitres distincts de Pan, des satyres, des silènes, et des faunes. Cette distinction est la plus féconde, en ce qui concerne l'évolution de la figure du satyre : libéré de ses dieux tutélaires mais aussi du carcan de l'allégorie, son autonomie s'accompagne d'une dégradation qui est aussi le gage de sa survie littéraire³². C'est cette nouvelle métamorphose, indissociable d'une réinterprétation de la notion d'hétérogénéité, que nous nous proposons maintenant d'étudier.

Boccace, dans son traité de la *Généalogie des dieux*, ignorait les satyres. L'intérêt nouveau des naturalistes et des recenseurs de prodiges pour les satyres a peut-être joué un rôle dans leur entrée tardive dans le panthéon des mythographes. Lycosthènes, par exemple, en 1557, les fait figurer en bonne place dans sa chronique des monstres et prodiges³³, après les hommes à une seule jambe et les hommes sans cou - eux aussi sortis tout droit de l'*Histoire naturelle* de Plin. Natale Conti semble considérer que la généalogie des satyres n'est pas du ressort du mythographe. Il leur dénie d'emblée toute origine divine :

Je n'ay point encore rencontré d'auteur digne de créance, qui ait exposé quelle est l'origine et race des satyres. Ni de quels parents ils sont engendrés ni où ni quand ils ont commencé d'estre. Ni pourquoi l'antiquité les as tenus pour dieux; & confesse librement que je n'en

31 Cette confusion était courante dès l'Antiquité, même si Pan et les satyres semblent avoir des origines distinctes. Pan n'étant pas lié à la thysse dionysiaque. Philippe Borgeaud souligne le fait que les satyres, plus encore que Pan, ne sont associés à aucune geste prestigieuse (sauf peut-être la bataille de Marathon pour le premier et la campagne de Bacchus en Inde pour les seconds): ils n'en sont en tout cas jamais les acteurs principaux.

32 *L'Aminta*, en 1573, première oeuvre notable où apparaît un satyre, est postérieure de vingt-deux ans à la publication du traité de Conti. On peut citer cependant des oeuvres théâtrales mineures en Italie où apparaissent des satyres, mais elles sont rarement antérieures aux grands traités mythographiques. Voir à ce propos Marzia Pieri, "Breve storia di una compara teatrale : il satiro uomo seavaggio" in *Diavoli e mostri in Scena dal medio Evo al Rinascimento*. Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 30 Giugno-3 Luglio 1988, p. 325-342.

33 *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Bâle, H. Petri, 1775, p. 10.

puis moy-mesme trouver la cause; Toutefois je ne lairray d'espliquer ce que j'en ay pu apprendre.³⁴

La brève compilation à laquelle il procède ensuite se limite à des auteurs qui deviendront bientôt les références obligées pour les naturalistes plus tardifs, comme Ulysse Aldovrandi ou Gaspar Schott. Comme eux, Conti range le satyre dans la catégorie de l'animal, et plus précisément du singe, à la suite de Pline³⁵ ou du sauvage, comme Pausanias. Il cite, comme tous ses successeurs, le récit d'Euphemos du *De Atticis* de Pausanias³⁶, qui est sans doute le texte fondateur du mythe tardif des satyres :

Pausanias es Attiques dit qu'Eupheme partant de Carie pour prendre la route d'Espagne, fut par fortune de mer pousse jusques aux extremities de la mer Oceane où il trouva plusieurs isles desertes: & contraint par la tourmente il entra dans l'une d'icelles, nommée Satyride, & rencontra une sorte de manans sauvages, au poil roux, ayans des queues entre les fesses peu moindre que celles des chevaux. Dés qu'ils apperceurent venir ces estrangers, ils coururent droit au navire, & sans mot dire se ruans sur les femmes qui estoient es vaisseaux, leur firent beaucoup de violence. Si qu'à peine les peurent chasser à grands coups d'escorgees & bastons. Alors les mariniers craignans plus grand outrage, leur abandonnerent une estrangere, qu'ils avoyent en leur compagnie; sur laquelle se desbordans avec beaucoup de facilité & petulance, ils se montrerent fort insolens & deschargerent leur luxure sur tout les creux de sa personne.³⁷

Or Jean de Montlyard, dans sa traduction, a tout à la fois développé le passage, et humanisé la figure du satyre. Conti, fidèle au texte grec, avait parlé d'habitants roux ("incolas rusos"). Jean de Montlyard traduit par "une sorte de manants sauvages, au poil roux"; par ailleurs, tandis que Cartari se contente "hommes sauvages entièrement roux" ("huomini salvatici rossici tutti"), Vigenère campe "une sorte de gens sauvages, d'un farouche et horrible regard, tout le corps velu & couvert d'un poil roussâtre". L'unique

34 *Op. cit.*, ch 6, p. 456.

35 *Histoire naturelle*, VII, 2 et VIII, 54.

36 I, 23.

37 *Op. cit.*, p. 456.

indice d'animalité des habitants des îles satyrides est une queue comme celle d'un cheval³⁸ et leur mutisme : ils n'ont ni cornes ni pieds de bouc. Cependant Vigenère corrige encore en partie ces traits distinctifs de la bête, puisqu'il dote les satyres muets de Pausanias d' "une voix confuse, non articulée".

Ces satyres, privés sinon de voix, du moins de parole intelligible sont des avatars méconnaissables de Pan, fils de Mercure. Le caractère hétérogène de l'hybride est presque entièrement gommé au profit d'une incarnation protéiforme de l'altérité : il est non seulement l'autre social (il s'agit pour Montlyard de ("manants") et racial (ils sont roux)³⁹, mais sa proverbiale luxure est de l'ordre du crime et de la transgression : alors que tant de pièces de théâtre, depuis *l'Aminta du Tasse*, mettent inlassablement en scène le rapt manqué de la bergère tirée *in extremis* des pattes du chèvre-pied, ce texte narratif donne à voir l'irreprésentable : un viol collectif aggravé par la sodomie. Sur ce point, les traductions du texte, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle⁴⁰ mettent de plus en plus l'accent sur l'aspect transgressif de l'acte.

Les mythographes ne se sont donc pas contentés de recenser une tradition : ils ont organisé le glissement d'une figure mythologique vers la modernité, et préparé la survie relativement durable du dieu chèvre-pied dans la littérature. Blaise de Vigenère, s'il n'a pas dépouillé les satyres de leurs facultés oraculaires, est cependant très représentatif de ce bascul. Il réinterprète ainsi la tradition allégorique qui associe, depuis Servius et Boccace, les deux pattes poilues de Pan à la terre couverte de végétation : pour lui, les deux pattes de Pan sont le symbole de l'Ancien et du Nouveau Monde. De même, le Silène capturé par Midas évoque les îles bienheureuses dans lesquelles Vigenère reconnaît les Amériques nouvellement découvertes. Quant aux habitants de cet Eldorado, "peuple tout neuf, à guise de quelque premier aage et rénovation du siècle", ils pourraient justement, selon Vigenère "tenir lieu de satyres"⁴¹. Montaigne ne trouve-t-il pas le style des

38 Ce qui rappelle leur proximité avec les centaures.

39 Claude Brunon, que je saisis ici l'occasion de remercier, a attiré mon attention sur le rapprochement possible entre le satyre et la figure par excellence de l'altérité dans la mythologie égyptienne, Seth, créature du désert, roux, violent, envieux, homosexuel.

40 Par exemple l'Abbé Gély, dans sa traduction du *De Atticis* à la fin du dix-huitième siècle.

41 *Midas*, I, 22, p. 335.

cannibales “anacréontique” et leur langue assez proche du grec⁴² ? Plus tard, Les “hommes-bêtes” habitants de l’Autre monde de Cyrano tiendront également, sur le mode parodique, beaucoup du satyre⁴³. Blaise de Vigenère en faisant célébrer par le Silène de Virgile⁴⁴ les satyres d’Amérique a contribué à jeter un pont entre l’Arcadie des anciens et l’Utopie des modernes.

Jean de Montlyard, traducteur non seulement de Natale Conti mais aussi d’Apulée⁴⁵ et auteur probable du sixième tome des *Histoires prodigieuses* de Boaistuau⁴⁶, a notablement contribué à cette naturalisation des compagnons de Dionysos. Les libertés qu’il a prises avec le texte de Conti vont toutes dans le sens d’un gommage de la tradition littéraire (il supprime ainsi une référence à Théocrite) et d’une insistance sur la connotation grivoise du mot “satyre”. Il cite même à ce propos un proverbe qui n’est attesté nulle part, “plus paillard qu’un satyre”. La curieuse affirmation, qui clôt le chapitre sur les satyres est encore plus représentative de cette inscription du satyre dans la modernité et l’histoire :

Philippe Archiduc d'Autriche mena quand à luy deux satyres en vie a Genes l'an 1548. L'un en aage d'un ieune garçon; l'autre en aage viril; dont il appert que la race n'est encore esteinte.

Montlyard a sans doute profité du vide laissé par Natale Conti qui n’a pas conclu ce chapitre, contrairement aux autres, par une allégorie morale. En ne prenant même pas la peine de citer ses sources, il substitue à la

42 Le premier livre des Essais est publié deux ans plus tard.

43 Ils rappellent au narrateur, la première fois qu’il les voit, “des sirènes, des faunes des satyres” (*L’Autre monde ou les Etats et Empires du soleil*, chronologie et introduction par Maurice Laugaa, Garnier Flammarion, 1970, p. 54.) Leur rapidité et leur voix inarticulée renvoient d’ailleurs aux caractéristiques traditionnelles des satyres telles qu’elles ont été définies par Pline.

44 Le chant du silène de Vigenère est traduit d’Elien. Mais la tradition bien établie du silène capturé qui chante l’univers est particulièrement illustrée par la sixième bucolique de Virgile.

45 L’Âne d’or, ou les métamorphoses de L. A. philosophe platonique, illustré de commentaires apposés au bout de chaque livre [par Jean de Montlyard]. Oeuvre de très galante invention, de très facétieuse lecture et de singulière doctrine. Paris, Abel Langelier, 1602.

46 *Histoires prodigieuses* [de Boaistuau, Tesserant, Arnaud Sorbin, Belleforest] Y est ajouté le VI contenant plusieurs histoires, la plupart advenues de notre temps, avec leur portraits & figures convenables [par Jean de Montlyard]. Lyon, Jean Pillehotte, 1598. Jean Céard signale une seconde continuation de Boaistuau, à son avis supérieure à la première, parue également en 1598 chez La Vve de G. Cavellat. Les deux livres sont signés, comme la traduction de Natale Conti, I.D.M. Jean Céard fait cependant quelque difficulté à attribuer cette oeuvre à Jean de Montlyard. Pourtant, la parenté entre certains passages de *La Mythologie et les Histoires prodigieuses* lève quasiment toute incertitude à ce sujet.

compilation l'anecdote curieuse. Le satyre s'échappe de la sphère du commentaire tandis que l'univers des "Histoires prodigieuses" contamine le traité d'érudition. Montlyard peut bien affirmer en tête du traité, fidèle en cela à Conti, qu'il ne "se travailler[a] guère de mettre en avant des monstres ou prodiges faits pour embellir l'ingénieux ouvrage de nature", ses satyres sont moins fabuleux que prodigieux, au sens que le mot prend dans les dernières années du seizième siècle : moins un signe qu'une curiosité, suscitant le simple plaisir de conter⁴⁷ plutôt que l'inspiration prophétique ou l'ambition herméneutique.

La transformation du statut du satyre dans les traités des mythographes passe donc par une crise du mode de lecture allégorique et par le développement d'un élément narratif, que ce soit sous la forme de l'anecdote curieuse ou de celle du récit de voyage (y compris dans sa version noire du récit d'Euphémus)⁴⁸. Il n'est donc pas étonnant que le chapitre sur les satyres, enclavé partiellement narrativisée dans le discours exégétique, ait constitué un matériau privilégié, propre à être annexé par le romanesque. Comment le motif du chèvre-pied, doublement hétérogène à l'univers romanesque, de par sa nature et sa provenance (puisqu'il est issu de textes n'ayant pas le statut de fiction) a-t-il été intégré dans le roman au début du dix-septième siècle ?

Nous ne traiterons ici du personnage du satyre au théâtre. Depuis *l'Aminta et le Pastor fido* et jusqu'au milieu du dix-septième siècle, il ne cesse de faire entendre, le plus souvent sur le mode burlesque, sa voix discordante sur la scène pastorale. Mais tandis qu'en Espagne les satyres⁴⁹ semblent avoir très tôt transmis leur verve désacralisatrice au *gracioso* de la *commedia*, les satyres dramatiques, en Italie et en France, gardent très longtemps leurs attributs caprins : ils sont d'ailleurs presque uniquement confinés⁵⁰ dans le rôle figé du ravisser malchanceux⁵¹. Nous n'évoquerons

47 Jean Céard détecte précisément cette évolution dans le sixième volume des *Histoires prodigieuses* de Boiastuau, attribué à Jean de Montlyard. *Op. cit.*, p. 462-468.

48 Les autres éléments narratifs inlassablement repris tant par les mythographes que par les naturalistes (la rencontre de Sylla et de Saint Antoine avec un satyre, rapportées respectivement par Plutarque et par Saint Jérôme), vont également dans le sens d'une démythification et d'une naturalisation du chèvre-pied.

49 A l'exception notable d'une pièce de Calderón de la Barca (*Apolo y Climene*, publiée en 1672), où un magicien transforme un paysan ridicule en satyre.

50 Le théâtre d'Alexandre Hardy offre une variante intéressante : le satyre y est souvent l'amant éconduit de la sorcière ce qui apparaît comme une surenchère dans la représentation de l'altérité et de l'exclusion.

51 Françoise Charpentier nous a cependant signalé une exception, *l'Isabelle* de Nicolas de Montreux, où un satyre a violé et tué une bergère.

pas non plus les nombreux romans pastoraux, surtout français, où l'épisode du satyre n'enregistre pratiquement aucune variation par rapport au topos dramatique⁵². C'est plutôt l'intégration perturbatrice non seulement d'une créature mythologique, mais aussi du discours savant dans le roman qui nous intéressera ici.

Le petit roman de Guillaume Costes, *Les bergeries de Vesper* (1618) constitue sans doute à cet égard le cas le plus intéressant. L'épisode du satyre débute, de façon apparemment conventionnelle, par la tentative de viol d'une bergère par un satyre qui l'a surprise dans le bois. Mais ce passage, grâce à une variation subtile des points de vue, s'éloigne du topos en intégrant toutes les hypothèses concernant la nature du "monstre". La jeune fille, qui le découvre progressivement, le prend d'abord pour "quelque paisan rustique, incensé et muet, qui luy demandât l'aumone", et la servante pour un démon. Le narrateur, qui n'ignore pas son Pline, note qu'il "fait raizonner une voix tout ainsi qu'un vieux singe" et penche apparemment pour la thèse de l'animal, tandis que le berger, moins instruit, le traite, semble-t-il avec humour, de "Maître diable". L'hétérogénéité des différentes variantes et interprétations du texte savant s'est muée en pluralité des points de vue romanesques. L'hétérogénéité du monstre s'est quant à elle compliquée car il apparaît plutôt comme une récapitulation de la mythologie que comme un satyre puisque sa massue l'apparente à Hercule⁵³ et ses pattes de cerf à Actéon.

L'auteur connaît sans aucun doute les bons auteurs puisqu'il affirme, au début du chapitre suivant :

Ce n'est pas chose impossible, ny si hors de croyance que l'on n'aye veu sur la terre des choses prodigieuses et monstrueuses produites par la nature. Il y a beaucoup de vraies et curieuses histoires qui en font foy, & rendent témoignage de ce qu'ils ont aprins de ceux qui étoient dignes d'etre cru. Mon dessein est plutôt de représenter d'où notre satyre prins naissance, que non pas d'amplifier ce livre d'un nombre d'auteurs que ie pourrois coter icy, si ie voulois prendre la peine de les rechercher dans les histoires.⁵⁴

⁵² Par exemple *Les Bergeries de Juliette* de Nicolas de Montreux (1598); *Les Fantaisies amoureuses* (anonyme, 1601); *La Diane française* de Du Verdier (1624).

⁵³ Il a également étranglé un chat alors qu'il était nourrisson.

⁵⁴ *Les bergeries de Vesper, ou les amours d'Antonin Florelle et autre bergers de Placemont et de Beauséjour*, par le sieur Guillaume Coste, gentilhomme provençal, A Paris, chez Joseph Bouillercrot, 1618; Ch 10, p 141 b.

Suit une histoire intercalée dont le ton tranche radicalement avec la bergerie qui précède. Le satyre est né, en effet, des amours secrètes d'une dame et d'un paysan. Mais ce n'est pas seulement l'union socialement contre-nature qui explique la génération du monstre : la dame, pendant sa grossesse, a trop longtemps regardé un tableau, intitulé "le jugement de Midas", où figure de Dieu Pan. Ce tableau fictif ressemble trait pour trait au *Midas des Images* de Philostrate qui a fixé, surtout grâce au commentaire de Blaise de Vigenère, la représentation iconographique de l'épisode ovidien⁵⁵. Semble ainsi mise en abyme la transmission par le texte mythographique du mythe au roman.

La créature née de cette lecture d'un tableau tient davantage de celle de Frankenstein que du fils de Mercure⁵⁶. Le satyre romanesque de Coste est un monstre ambivalent, répugnant et pathétique, né de la conjonction étonnante du texte mythographique et du roman sentimental. Dans la tradition mythographique, la mère de Silène avait eu en horreur son nourrisson ithyphallique et Mercure avait fait quelque difficulté à reconnaître le dieu bouc pour son fils. Le roman de Guillaume Costes donne le point de vue du monstre : celui-ci, tout sanglant de la bête qu'il vient de dévorer, tente vainement d'embrasser sa mère qui est venue lui rendre visite, et poursuit longtemps son carrosse à la course à travers bois.

Le monstre, encore isolé et tenu à distance dans les limites d'une histoire intercalée dans le roman de Guillaume Costes, achève sa métamorphose en faisant irruption parmi des personnages de roman. Il donne alors à entendre la voix de l'autre. Aucun chèvre-pied ne pointe sa corne dans *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Mais les antécédents caprins de l'inconstant Hylas -dont le nom signifie justement la matière- ne sont douteux. Sylvandre remarque que le berger étranger a "la teste chauve et le poil ardent"⁵⁷, c'est à dire roux, ce qu'il met en relation avec son ardeur amoureuse. Hylas ne trouve pas plus de bergère qui réponde à ses vœux multiples que tous les satyres de théâtre. Mais il introduit le rire et la contradiction dans l'idylle.

La parole de l'autre, libertin comme Hylas, paysan, comme Sancho Panza et Bertoldo⁵⁸, provincial ridicule, comme Ragotin, transforme presque inmanquablement son énonciateur en avatar du satyre. L'hétéroclite par

55 *Métamorphoses*, XI, 147, sq.

56 La parenté est d'ailleurs moins alléatoire qu'il n'y paraît, puisque Mary Shelley est également l'auteur d'une pièce de théâtre intitulée *Midas*.

57 La première partie d'*Astrée*, Livre huitième, édition Vaganay, p. 286.

58 Dans le roman italien de Giulio Cesare Croce.

excellence, Ragotin, “le plus grand petit fou qui eut couru les champs depuis Roland”⁵⁹, est un “bouquin” aux mains velues, un “petit ivrogne”, indistinctement épris du sexe féminin; sa galanterie tient “plus du satyre que de l’honnête homme”⁶⁰. Bertoldo⁶¹ est un monstre velu aux jambes caprines⁶²; Sancho Panza, court et ventru, surnommé Zancas⁶³, est aussi indissociable de son âne et de son vin que Silène. Ces deux derniers, figures carnavalesques à mi-chemin entre l’homme et la brute, sont des hybrides sociaux. Le prodige et le comique, en ce qui concerne Bertoldo, le vilain courtisan, et Sancho Pança, gouverneur de l’île de Barataria, résident surtout dans le contraste hyperbolique entre l’ignorance et la sagesse, la grossièreté et la subtilité, en un mot l’esprit et de la matière⁶⁴.

Le roman baroque entérine donc la mort de Pan (que Gomberville fait justement annoncer par le héros d’un de ses romans⁶⁵). Mais il fait aussi entendre la parole mosaïque et hétérodoxe de quelques pauvres hères : c’est précisément, à la fin du dix-septième siècle, une des définitions que donne Furetière du satyre⁶⁶, décidément bien déchu. Mais ces hétéroclites, au sens ancien et moderne du mot, sont aussi d’interminables passeurs de langages, des truchements. Dictons, proverbes, historiettes, chansons à boire, anagrammes, vers satiriques, poésies, histoires : par leur voix, le roman accueille et réfléchit le flot infiniment divers de la parole si justement mise

59 *Le Roman Comique*, in *Romanciers du XVIIème siècle*, textes présentés et annotés par Antoine Adam, Paris, Gallimard, ed. de la Pléiade, p. 551.

60 *Ibid.*, p.567.

61 “Era piccolo di persona col capo grosso, e tondo come palone, la fronte crespa, e rugosa gli occhi rossi, come di fuoco, le ciglia lunghe, e aspre come setole di porco il labro sotto pendente, a guisa di cavallo, la barba folta sotto il mento cadente come quella del becco il naso, adunco richignato all’insu con le nari larghissimi i denti fuori come hà il cinghiale, [...] haveva gambe caprine, a guisa di satiro, piedi lunghi, e larghi, e tutto il corpo peloso le sue calze eran di grosso bigio tutte rappezzate, le scarpe alte, & hornate con grossi tacconi in soma colui era tutto il rovescio di Narciso”. Di Giulio Cesare Croce (vers 1550-1620). Bologna, per gli eredi del Cochi, s.d.début non paginé (1ère éd. Ronciglione, 1620). Il est à noter que dans les versions ultérieures, italiennes et françaises, la comparaison entre les jambes de Bertoldo et les pattes d’un satyre disparaissent. Astutie sotilissime di Bertoldo, dove si scorge un villano accorto e sagace. Il quale doppio varii e strani accidenti a lui intervenuti alla fine per il suo raro & acuto ingegno ven fato Huomo di corte, e reggio consigliere. Opera nova e di grandiss. gusto con il suo testamento & altri detti che nel primo non erano.

62 P. Caporesi a étudié cette figure populaire et l’a mise en relation avec la tradition carnavalesque et les anciens mythes agraires. (La maschera di Bertoldo G.C Croce e la letteratura carnevalesca. Piccola biblioteca Einaudi 1976, rééd. 1993).

63 C’est à dire “pattes”. *El ingenioso Hidalgo Don quijote de la Mancha*, I, IX, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 52.

64 Cervantès souligne ce mélange d’astuce et de bêtise qui caractérise Sancho : “Andaban mezcladas sus palabras y sus acciones, con asomos discretos y tontos”, II, LI, *ibid.*, p. 569.

65 Cérynthé, dans la *Carithée*, Paris, P. Billaine, 1621, pp. 313-318.

66 “On appelle proverbialement un pauvre satyre, un miserable qui n’a ni bien ni credit.”

par Blaise de Vigenère sous l'égide du dieu trotteur et voleur. L'histoire espagnole racontée par Ragotin dans le *Roman comique* n'a-t-elle pas été, significativement, volée à quelqu'un d'autre⁶⁷ ? C'est en partie grâce aux avatars de Pan, que le roman, au début du dix-septième siècle, devient hétérogène, dialogique, en un mot, moderne.

67 L'Histoire de l'amante invisible, (I- 9). L'histoire volée n'en finit pas de circuler, puisque le narrateur de Roman comique prétend la raconter d'après un des auditeurs du récit de Ragotin; elle est finalement la propriété de qui la raconte : "Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi" (*op. cit.*, p. 552).

LE CORPS HETEROGENE :
MODERNITE BAROQUE DU ROMAN CONTEMPORAIN
(J. Goytisoló, D. Roche, S. Sarduy)

Amancio TENAGUILLO Y CORTAZAR

Comment figurer l'hétérogène ? On peut aussi se demander : comment l'hétérogène figure quelque chose ? Ou encore : est-il en mesure de figurer ? De figurer quoi ? De figurer où ? Et n'est-il pas lui-même une défiguration ?

En fait, l'hétérogène figure bien quelque chose. Floue, énigmatique, cette chose est une machine désirante. En clair, c'est le travail pulsionnel du corps. L'inscription du corps dans l'écriture, à la fois comme étrangeté et altérité, correspond à un renouveau du modèle baroque. L'hétérogène me semble en effet appartenir à cette catégorie. Il joue un rôle essentiel dans le roman contemporain.

Trois oeuvres, exemplaires de ce que j'appelle la modernité baroque du roman contemporain, seront analysées. Je commencerai par *Cobra*, roman de Severo Sarduy publié en 1972, je continuerai ensuite par l'étude d'une oeuvre de 1975, *Juan sans terre*, de Juan Goytisoló, et je finirai par *Louve basse*, livre de Denis Roche publié en 1976.¹

L'hétérogène, dans *Cobra*, se révèle d'emblée dans la manière dont le texte littérarise les différents vécus culturels de l'auteur. C'est d'abord un métissage des cultures : tradition baroque et néobaroque de l'Espagne et de l'Amérique Latine, bouddhisme tantrique et tradition théâtrale orientale. Sarduy est également au croisement de plusieurs mouvements de contre-culture : le pop-art, le camp, le kitsch. A cela, il faut bien entendu ajouter l'influence des modèles critiques français, notamment celle de *Tel Quel*.

¹ Severo Sarduy, *Cobra*, (Buenos Aires, Sudamericana, 1972) trad. fr. Paris, Seuil, 1972 ; Juan Goytisoló, *Juan sans terre*, (Juan sin tierra, Barcelone, Seix Barral, 1975) , trad. fr. Paris, Seuil, 1977 ; Denis Roche, *Louve basse*, Paris, Seuil, coll. "Fiction & Cie", 1976.

Cobra superpose toutes ces références en multipliant les points de contacts et les procédés. L'intertextualité permet de réunir dans un même espace de multiples textes, ou textures. Ainsi, des passages entiers de livres sont cités, souvent disséminés. Ils contaminent, et en même temps, ils structurent le texte en suivant des lignes de forces souterraines. C'est le cas, par exemple, du Livre des Morts Tibétain. Autre procédé intéressant, le collage de discours émis par la société de consommation :

L'infinie turbulente, après un bon ramonage, était blanche, avec le beau blanc du neuf, impeccable, même en col et poignets : comme si elle avait été lavée par Coral, le détergeant moderne pour la femme moderne. (p. 37)

En bon fils de Pub, Sarduy fait vivre son personnage, la Pup, à l'ère de l'imagologie télévisuelle. Culture kitsch et littérature scotch ont de la même façon voix au chapitre. Ainsi, le texte intègre plusieurs coupures de journaux très spécialisés pour décrire l'univers d'une bande de blousons noirs homosexuels (Tundra, Scorpion, Totem et Tigre) :

A-13470, Montpellier. Homme bien fait 33 ans 1,80 m (photos et détails à la demande), intéressé par mâle bien armé, cultivé, dominateur si possible, type motocyclette, amateur de cuir, etc. Photo sincère appréciée (s'il est à Paris, téléphone PCV assuré). (p. 92)

Le collage et le montage relèvent plus généralement du composite, mais aussi du combinatoire. *Cobra* juxtapose, mais le plus souvent combine, les modes d'expression et les modèles de l'écriture : architecture, sculpture, musique, peinture, théâtre.

Cet espace singulier demande donc une lecture plurielle, à commencer par le titre.² "Cobra", c'est d'abord le nom d'une chanteuse morte dans un accident d'avion sur le Fujiyama. C'est aussi le nom d'un mouvement artistique du début des années cinquante. Le groupe Cobra, serpent communautaire et anagrammatique, relia les villes de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam. Quatre des principaux membres de ce groupe sont cités dans le livre de Sarduy (p. 92) : le peintre et sculpteur néerlandais Karel

² Voir Emir Rodríguez Monegal, "Conversación con Severo Sarduy", *Revista de Occidente*, n° 93, 1970, p. 317.

Appel, les peintres belges Pierre Alechinsky et Corneille, et le peintre danois Asger Jorn. Les oeuvres nées autour de ce groupe révèlent un intérêt particulier pour les formes d'arts primitifs ou d'art brut. Elles anticipent aussi sur l'hybridation actuelle des arts. Tout cela se retrouve, sous des formes diverses, dans le roman de Sarduy. Par exemple, lorsque l'écriture et la peinture se rejoignent dans la pratique du tatouage, rituel à la fois totémique et suburbain. Le tatouage, c'est aussi un équivalent du collage textuel. Et c'est aussi une mise en scène de l'écriture.

Le texte met en scène, et en oeuvre, un processus de carnavalisation de l'écriture et de la littérature. L'écriture utilise des figures fondamentales du baroque : le travestissement, l'anamorphose et l'hyperbole. Elles permettent toute une série de métamorphoses. Par exemple, à force de se réduire, Cobra, qu'on appelle aussi la Poupée, devient la Pupa, puis simplement Pup, qui est aussi le nom de l'un de ces corps célestes à très haute densité appelés *naines blanches* (p. 29). C'est donc tout naturellement qu'elle est assimilée à une autre naine blanche, celle qui traverse, "un canard mort pendant à sa ceinture" (p. 33), la *Ronde de Nuit* de Rembrandt. Pup est ensuite la ménine de Vélasquez, puis la *Monstre Habillée* peinte par Carreño. La deuxième partie de ce chapitre correspond à une phase d'expansion de Pup. Elle redevient Cobra puis, à force de grossir, se transforme en un "bouddha gonflable" qui finit par éclater, à l'instar d'un quasar, dans une parodie de l'explosion initiale (p. 41). Cobra est donc une métaphore cosmique, comique, voire cosmétique puisqu'elle est toute peinturlurée.

Le livre et le corps, on le voit bien, sont tautologiques. Il y a une double mise en scène du corps et de l'écriture dans une même pratique du travestissement. Cela est très clair, par exemple, dans le premier chapitre intitulé "Théâtre Lyrique de Poupées". La référence est ici le Bunraku, théâtre japonais de marionnettes géantes qui associe le travestissement et le texte sacré. Encore plus clair, ce passage :

Pourquoi, dans le cas présent, où de toute évidence le texte du corps a laissé passer une infime mais gênante coquille, pourquoi ne pas raturer l'hyperbole et mettre fin à cette métaphore erronée, comme il est d'usage lorsqu'on cautérise, chez les enfants, un petit doigt marginal, voire une verrue? (p. 59)

La transformation rituelle du corps de Cobra, sa castration, est aussi celle du livre : l'un et l'autre deviennent des transsexuels.

Le projet de Sarduy, comme il l'explique lui-même,³ consiste à inscrire dans l'écriture l'objet symbolique du baroque. Celui que Freud, mais surtout Abraham, ont nommé *objet partiel* : le sein, l'excrément, auxquels il faut ajouter, comme l'a montré Lacan, la voix et le regard. L'objet du baroque, c'est donc l'objet perdu, mais en même temps le supplément où s'origine la quête du signifiant en tant que chute et reste. Du reste, l'écriture baroque travaille le déchet, le trop plein, dans une transgression ludique et érotique de l'économie de la langue. Dès lors, la fonction de l'hétérogène est bien de transformer l'espace textuel en un "espace décroché", en une "hétérotopie" (p. 12). *Cobra*, cela ne fait pas de doute, est donc bien un "bordel baroque" (p. 60).

Je voudrais signaler, concernant maintenant *Juan sans terre*, de Goytisolo, un lien évident avec le roman de Sarduy dont on a vu qu'il oscillait entre les cultures orientales et occidentales. Le livre de Goytisolo commence en effet par une évocation de la vie contemplative des gurus des Indes. Mais très vite, la description de leurs corps décharnés glisse à celle d'un corps qui a la "splendeur baroque" (p. 9). Nous sommes tout simplement passé des Indes Orientales aux Indes Occidentales. Et plus précisément à Cuba. Cette fois-ci, ce n'est pas une erreur de l'Histoire, bien au contraire. En commençant à Cuba, le texte s'inscrit dans une relation avec un corpus littéraire, historique et autobiographique auquel il va se référer constamment.

Le roman commence donc par une mise en scène du corps. En réalité, c'est plus que cela : le glissement sémantique et lexical permet une totale confusion entre l'exubérance du corps "baroque" et celle d'un cyclone antillais :

une riche sève en effet le nourrit et l'anime, l'aide généreusement à se développer, invente des convexités fabuleuses : la bordure répressive du décolleté parvient difficilement à les contenir et autorise un ample épa-nouissement d'ondulations qui, bien que couvertes par la souplesse veloutée du tissu, n'en demeurent pas moins appétissantes aux yeux du connaisseur avisé : surfaces tendues et houleuses qui, depuis l'imposant collier, s'élancent dans

³ Voir Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184. Repris dans *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

un bouillonnement furieux vers l'apothéose frontale : crête double, flux sublime que le redoutable cyclone antillais a catapultés jusqu'au vertige d'une proéminence incroyable : vague meurtrière dressée dans son effrayante splendeur quelques instants avant de retomber sur la zone du désastre et de balayer avec une exactitude courroucée maisons, habitants, bourgades, usines, cultures(p.10).

Le texte élabore un paradigme de référence : le corps, le baroque, la nature, la culture. Nous reconnaissons également quelques figures : l'ellipse, l'hyperbole, l'antithèse. Le texte va se construire à partir de ces figures fondamentales du baroque. Il va aussi se développer par courbes entrelacées, glissements sémantiques et métaphorisations, ondulations sinusoïdales et capillarité. Il suffit, pour s'en convaincre de lire, un peu plus loin dans le texte (et plus loin aussi dans l'espace géographique), cette description des ouvriers arabes qui travaillent sur les chantiers parisiens :

corps noueux, flexibles, dont les lignes sinueuses évoquent de loin la sobre convexité des dunes : quand la chaleur voile leurs formes arrondies et que le souffle brûlant du simoun complète le travail d'estompe et communique au paysage une brusque palpitation animale : courbes et courbes imbriquées comme de longues houles, communauté hétéroclite, élastique, qui s'accouple sans se déformer, simultanéité de tensions et d'étreintes dans la chaude et malléable texture (p. 67).

Mais revenons à ce corps qui nous est présenté au début du livre. C'est celui d'une chanteuse nègre. Il est décrit comme un "corps incontestablement réel qui n'obéit à d'autre loi que la jouissance souveraine" (p. 11). Or, c'est aussi la définition du livre. En effet, la sexualité y joue un rôle essentiel, notamment dans son rapport au politique : "racines sexuelles du pouvoir politique : ou racines politiques du pouvoir sexuel" (p. 91). Le signe corps est donc réversible : d'un côté le corps sexuel, de l'autre le corps politique.

Mais le signe corps est également textuel. C'est un corps fait de matériaux les plus divers. Le corps de la chanteuse, par exemple, si vivant et si appétissant, n'est qu'une représentation : la photographie d'une pochette de disque. Dessus on peut lire, soulignée par la typographie, cette publicité

bilingue : "THE QUEEN OF THE RHYTHM, LA REINE DU RYTHME" (p. 11). Le texte mobilise donc, dans un espace très restreint, un matériau très varié : photographie, musique, publicité, hétérolinguisme, hétérographie. Encore une fois, c'est aussi ce qui se passe à l'échelle du livre. Il va intégrer tous les modes d'expression de notre société : le cinéma, la peinture, la musique, la sculpture, la télévision, la radio, la littérature de masse, les écritures urbaines, etc.

L'hétérogène a une fonction très précise, tant du point de vue de l'écriture que de la construction du texte. Cette fonction, Goytisolo l'expliquait déjà ainsi, en 1968, à propos de *Señas de Identidad* (1966), véritable texte de la rupture avec la première partie de son oeuvre :

La crisis actual de la novela española viene de que hemos empleado exhaustivamente, desde hace muchos años, un mismo tipo de lenguaje, y he sentido la necesidad de hacer una obra de ruptura válida no solo para mí, sino para los novelistas de mi generación. Así he introducido en la novela una serie de materiales sin integrarlos del todo en su estructura, los he dejado un poco con el culo al aire para que se vea casi la carpintería, y esto lo he hecho deliberadamente, como Cervantes cuando intercala novelillas, por ejemplo la de El Curioso Impertinente, en la historia de Don Quijote [...]⁴

Le collage a une fonction érotique, voire pornographique. Il s'agit bien, en effet, de montrer les dessous, le derrière de l'oeuvre. Car ce qui fait l'obscénité du texte, et donc sa valeur critique, ce sont les coutures : ces lieux de raccord et de racolage que le discours idéologique du roman a souvent occulté.

L'hétérogène a donc aussi une fonction politique. *Juan sans terre* est d'ailleurs le miroir critique de la société occidentale : société du trop plein, de la surproduction, et en même temps société du signe insignifiant, de la déperdition de sens. Pour le narrateur, l'emblème de cette société est le "Jeune Couple Reproducteur" : c'est le préféré des campagnes publicitaires et des agences de tourisme. Il est paradigmatiquement correct :

⁴ Emir Rodríguez Monegal, "Entrevista con Juan Goytisolo", *El arte de narrar*, Caracas, Monteávila, 1968, p. 112.

rouges à lèvres, Kleenex, déodorants : Coca-Cola, bière glacée, whisky on the rocks : réfrigérateurs, magnétophones, automobiles : voyages, psychiatre, cartes de crédit : gymnastique, diète, cure de relaxation : et au lieu de vieillir, de se flétrir, de tomber malade ou de mourir d'accident, il rajeunit, prospère, se perfectionne inlassablement et, rempli d'admiration envers lui-même, cherche le moyen de se perpétuer conformément aux canons du rite sacramental (pp. 53-54).

Sa différence, le texte va l'inscrire dans le paradigme de l'anomalie, autre formulation peut-être de l'hétérogène : le plaisir interdit contre la loi, l'homosexualité contre le couple hétérosexuel, l'onanisme stérile contre la reproduction, la subjectivité réflexive contre le réalisme balzacien.

La critique de la société passe nécessairement par une critique du roman et par une mise en scène de ses modalités de production :

éliminer du corpus de l'oeuvre littéraire les derniers vestiges de théâtralité : la transformer en un discours sans péripétie : dynamiter la notion invétérée de personnage en chair et en os : substituer une série d'associations textuelles reliées par une force centripète unique à la progression dramatique du récit : noyau organisé de ta propre écriture, plumesource génésique du procès textuel : improviser l'architecture de l'objet littéraire par un montage combinatoire d'éléments (oppositions, alternances, jeux de symétrie) sur le blanc rectangle de la page et non dans un réseau de relations logico-temporelles : rivaliser avec la peinture et la poésie sur un plan purement spatial : indifférent aux menaces exprimées ou tacites du flic déguisé en critique : sourd au chant des sirènes d'un message instrumental et engagé, aux critères mesquins d'utilité (p. 229)

La destruction débouche sur une reconstruction, un nouvel ordre des choses qui valorise le signe, "le signe contre la chose" nous dit, très précisément, la citation en épigraphe de Jacques Berque. L'écriture travaille sur la matérialité du signe linguistique, et la lettre, à la fin du livre, devient la matière d'une logorrhée. Le déchet, la dépense du signe linguistique et des formes narratives est l'équivalent métaphorique de la matière fécale,

thème qui sature le livre et qui fait de l'écriture un acte de libération du corps.

La transgression généralisée, par l'intermédiaire notamment de l'hétérogène, s'inscrit dans une stratégie très précise : le travestissement de la langue maternelle. Le rituel de possession et de mise à mort - de la langue et de la mère - s'accomplit à la dernière page. Dans ce texte écrit en caractères arabes, le narrateur dit à ceux qui ne le comprennent pas qu'ils cessent de le suivre ; il dit aussi qu'il est maintenant, et définitivement, "de l'autre côté", c'est-à-dire du côté de l'anomalie signifiante.

Avec *Louve basse*, Denis Roche va peut-être encore plus loin dans la critique de la langue et du roman. Quand il commence, en 1972, à écrire ce premier et unique roman, véritable texte-limite, Roche vient juste de publier *Le Mécrit*. C'est-à-dire qu'il a déjà fait l'expérience du "pourrissement" poétique. On connaît la célèbre formule : "La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas".

Louve basse est une négation radicale du roman à partir de son histoire. C'est-à-dire qu'il inclut dans sa réflexion le rapport de la langue et du corps au politique, et donc à l'histoire.

C'est l'histoire, précisément, que l'on retrouve dès le début du livre comme première victime de l'écriture du corps :

Vieille pratique : avant de faire retomber mes mains sur les touches de la machine à écrire, il m'aura toujours fallu *faire monter* : l'enjeu ou l'érection. Ensuite écrire devient une affaire comme une autre, à mi-chemin du «CIRCULE, HISTOIRE!» et du «DÉGAGE, PATATE ! (p. 12)

Voilà, nous sommes prévenus. L'histoire n'a qu'à bien se tenir. *Louve basse*, c'est le corps pulsionnel qui fait lever les symptômes d'un refoulement dans le corps historique de la littérature, dans ses corps et ses truismes politiques, idéologiques et théoriques. La retombée, c'est le refoulé qui va se lire, et s'écrire, dans "des histoires qui n'ont de roman que le nom, qui n'ont en commun qu'un mâchage raisonné et vigoureux du mot *Mort*" (p. 119). Le refoulé, autrement dit la matérialité hétérogène du réel, c'est le sexe, mais aussi la mort. Entre les deux, c'est le grand écart. En effet, c'est dans l'écart que se trouve la jouissance, entre ouverture et clôture : il faut saisir "l'écart en train de se faire, l'empêchant quoi!" (p. 179). *Louve basse*

propose donc une écriture de l'espace, une "pratique syncopée de la coupure" (p. 156), comme une réponse *percutante* à ce signifiant *re-père* que Christian Prigent appelle le "Père-Cutter" (la Loi).⁵

Le corps hétérogène travaille la matérialité du réel, il en découpe des fragments avec des machines : machine à écrire, magnétophone, appareil photographique. Le texte se compose ainsi de plans textuels hétéroclites : conversations enregistrées sur magnétophone, narrations fragmentaires, descriptions brutes de la réalité, citations... Enfin, le corps hétérogène multiplie ses traces iconographiques (photographies, documents divers). Tout cela contribue à faire du texte une sorte de logodédale, une anamorphose du corps.

La machine à écrire découpe dans le réel des "blocs associatifs mécaniques" (p. 19). Le clavier de l'Hermès 3000 active sans relâche le "chaos typographique", suscite les accidents, les formes agglutinées, les lapsus : "fourrure de liu... fotture de loup" (p. 144). Le travail pulsionnel décape le langage : par une saturation anagrammatique, par des accumulations et des répétitions, par un automatisme de l'altération du signifiant.

Cette dépense du signifiant épuise le sens par la seule volonté d'"écrire mal trop" (p. 94). Le texte a "mal trop" à son signifiant qui tombe, expulsé, régurgité : c'est la "pestilence parolière" (p. 171) du magnétophone ; c'est Uggug, personnage dont "il est dit qu'il porte un nom fait du son des matières fécales qui s'écrasent en tombant" (p. 63). *Louve basse* est aussi comparée à une "grande décharge publique" (p. 172). Tout y passe : "livres, textes, préfaces, illustrations." (p.197). Nous avons à la fois une dégradation du discours romanesque par l'intertexte et un brouillage de l'intertexte, sa remise en cause comme discours idéologique, comme mythe de la modernité.

Fragmentaire et kaléidoscopique, le texte remâche son altérité. L'hétérogène fonctionne comme une machine désirante. Il travaille au montage pulsionnel d'un corps disséminé et décomposé en plusieurs catégories fictionnelles.

Le corps pornographique, tout d'abord. Il s'agit d'exhiber le spectacle de la crudité réciproque du langage et du sexe. C'est, par exemple, l'enregistrement d'une conversation qui accompagne et commente le coït (pp. 25-30). La crudité s'inscrit aussi dans un système référentiel : Sade-Artaud-Bataille-Céline. Mais la liberté du langage reste malgré tout du domaine de la liberté

⁵ Christian Prigent, *Denis Roche*, Paris, Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1977, p. 97.

surveillée - dont Barthes dit qu'elle est nécessaire au système du sens. L'humour, notamment, enlève tout effet de réalité ou de naturel à la crudité. Elle est, dirait encore Barthes⁶, le signe hystérique d'elle-même.

Le corps photographié, ensuite. C'est celui de la mort, une mort vivante, historiquement prévisible et théorisée comme nous l'annonce le sous-titre : "Ce n'est pas le mot qui fait la guerre c'est la mort". Le livre s'ouvre donc sur la photographie d'un cadavre, habillé et debout, qui semble crier : «*Achtung! achtung! es kommt die Welle!* » (Attention ! Attention ! les vagues arrivent ») (p. 11). Plus loin, une momie au bras levé, comme un bras d'honneur à la "grande vache Histoire aux sabots cra-cra" (p.37). Plus loin encore, un chien pendu à un arbre, en décomposition (p. 168).

Le corps autobiographique englobe tous les autres. Il implique la présence du corps de l'écrivain, du "Moi-l'Ecrivain" (p. 104) : à travers sa voix retranscrite, mais aussi son image reproduite dans une série de quatre photographies au début du dernier chapitre. Sans oublier, tout à la fin du livre, le texte primitivement intitulé "Ready-Made" : long rapport d'autopsie de huit pages qui donne tous les détails du cadavre en décomposition de Denis Roche.

Barthes faisait une différence entre décomposer et détruire.⁷ Si on le compare aux textes précédents, le livre de Roche va certainement plus loin dans la décomposition. En effet, Goytisolo et Sarduy détruisent pour reconstruire différemment. Mais ils restent au bord de la décomposition. Ils y entrent souvent, mais ne sautent pas. Ils jouissent du dérapage possible. Au contraire, Roche décompose de l'intérieur, il dérape définitivement, et entraîne avec lui le roman et la conscience bourgeoise.

Malgré cette différence, les trois oeuvres que nous venons de parcourir appartiennent toutes à la modernité baroque.

Résumons :

1) Elles intègrent dans leur stratégie discursive le signe corps. Elles en font l'élément essentiel d'une redéfinition du littéraire à travers une mise en crise de ses codes d'écriture et de lecture.

2) Elles jouent avec les modèles culturels. C'est la traversée des formes. Ce qui suppose le dialogisme : intertextualité, collage...

6 Voir le fragment intitulé "La double crudité" dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1975, p. 67.

7 Voir le fragment intitulé "Décomposer/détruire", *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 67.

3) Elles ont un ton particulier. C'est le carnavalesque : parodie, métissage, mélange des genres, trop plein, dépense. C'est le rythme corporel : la suspension, un «*ad libidinum* du sens».

Ces trois textes sont excentriques, délirants : ils travaillent sur la lisibilité, sur ses limites. Ils appartiennent à cette catégorie de textes qui laissent le lecteur interdit. On retrouve ainsi la fonction ultime de l'hétérogène : figurer l'irreprésentable, l'illisible. Le lecteur redécouvre la monstruosité du texte littéraire : présence injustifiée, "erreur de la nature",⁸ peut-être.

⁸Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996.

CARMEN-OPERA OU LE "BONHEUR" DE L'HETEROGENE

Elisabeth RAVOUX RALLO

Parler de l'opéra revient à parler du spectacle le plus hétérogène qui soit: texte, musique, chant, danse, mise en scène en sont les ingrédients indispensables qui mobilisent le spectateur de manière singulière. Je voudrais montrer, à partir d'un exemple, l'homogénéité de l'œuvre opératique, comment elle se crée, à partir de l'idée de "réseaux signifiants" qui en assurent la cohérence. L'opéra est avant tout un livret qu'un compositeur lit et "comprend", "commente", "interprète" en écrivant sa musique. Ce livret contient en germe une "mise en scène virtuelle" (je me réfère, sans les développer ici, aux analyses de sémiotique du théâtre du groupe de Bologne, avec Marco De Marinis, entre autres, dans *Semiotica del teatro*, Bompiani 1982), et les trois éléments - musique, livret, mise en scène virtuelle donnant naissance aux mises en scènes réelles, avec toutes les composantes, décors, lumières, costumes, maquillage, jeu des chanteurs, mouvements de scène, danse - se tressent pour aboutir à l'œuvre totale, au spectacle donné à voir et à entendre comme homogène.

Je choisirai *Carmen* parce que cet opéra souvent méprisé me semble très significatif. On reproche souvent à cette œuvre, pourtant la plus représentée du répertoire français, d'être non pas seulement hétérogène, mais hétéroclite (composée de "certaines choses qui semblent de nature contraire")! La composition par exemple: l'opéra commence comme une opérette, continue comme un mélodrame, finit comme un drame, voire une tragédie. (De la garde montante au trio des cartes et à la mort de Carmen). Au sein même des scènes, comique et tragique se mêlent (le trio des cartes est à la fois la "tragédie" de Carmen et les rêves de midinette de ses amies) tant dans la musique que dans le texte. Carmen apparaît comme un personnage contradictoire, oxymorique. Et musicalement surtout, quel mélange des styles: musiquette, ritournelles et musique dramatique, orchestration très

brillante et parfois légère, véritable musique du folklore espagnol qui voisine avec des inventions taxées "d'espagnolades" même par Bizet. Celui-ci aurait dit de son air du toréador: "Ah! ils veulent de la merde, eh bien ils en auront"...

La corrida et la danse flamenca ou les réseaux d'harmonie.

La cohérence est pourtant savamment assurée par un réseau très subtil autour de la figure d'Escamillo. Le jeu de lieux évite l'incohérence et l'hétérogénéité de l'espace: place ronde, arène à l'acte 1 et 4 se répondent, la taverne et la montagne sont visitées par Escamillo, qui dans les deux endroits parle de corrida et de sa lutte contre la mort symbolisée par la bête (il ne tue pas les êtres humains, il le dit à Don José - même s'il affirme que les toreros et les soldats ont des métiers similaires). Opposition entre le cercle et l'omega, représenté par la montagne, lieu ouvert parce qu'il est chanté comme l'espace de liberté, "fermé" à nouveau par Micaëla qui vient dire que le village attend Don José.

La musique assure aussi dès le prélude la cohérence et le sens sémiotique: sont annoncés les thèmes d'Escamillo et de Carmen et non celui de Don José. Il présente les flonflons de la corrida, le torero et le destin, il est comme une interprétation a priori de l'œuvre achevée, tant de la musique que du livret, que du spectacle et du ballet. D'abord un "magnifique tapage de cirque" écrit Nietzsche, puis Escamillo et son thème, repris par tout l'orchestre, avec le thème musical où l'alguazil est hué, l'ordre ridiculisé, puis un long silence et le thème du destin, - un ordre qu'on ne peut bafouer - curieuse orchestration où dominant les violoncelles, seul thème qui connaît des variations dans l'opéra alors que les autres sont repris tels quels. Le thème est laissé en suspens sur un coup de cymbales.

Chaque acte, sauf le premier (mais le personnage est annoncé dans le prélude), repose sur la corrida et le torero: acte 2, flamenco et entrée d'Escamillo, acte 3, Escamillo dans la montagne, acte 4, mort de Carmen pendant le triomphe d'Escamillo dans l'arène. Dans l'acte 2 la danse et la musique flamenca précèdent l'entrée d'Escamillo. Les rapports de la corrida et du flamenco sont très importants: le verbe *templar* est employé dans les deux arts: en tauromachie, c'est maîtriser le taureau, mener la bête au rythme de l'homme, dans le flamenco c'est se recueillir avant de chanter, et pour le guitariste accorder son instrument, se chercher avant de tirer de l'instrument ou de la gorge un trait fulgurant. Le terme de *tercio* est employé pour les

phases de la corrida et pour les pas de la danse, les jeux de mains et de jupes."Le chant, la danse, les courses de taureaux...tels sont les arts magiques qui s'envolent sans laisser de trace ni de trait".(J.Bergamin cf *La solitude sonore du toreo* 1981, Seuil 1989). La danse flamenca a à voir avec la danse du torero, qui de son côté est habillé de manière féminine et brillante comme les danseuses de flamenco. L'improvisation est commune aux deux arts et aussi ce quelque chose de sacré dans les deux cas, ressenti comme tel par les spectateurs. La structure générale enfin est la même dans la corrida et la danse flamenca: *paseo* ou présentation des combattants, *tercio de varas*, piques et passes, travail de la cape, *tercio de banderillas* et *tercio de muerte*. C'est la composition de l'opéra tout entier - dès l'acte 2 la danse commence à introduire la chanson flamenca de Carmen, puis l'entrée du torero (sous les vivats) et son air, repris du Prélude - reposant sur cette avancée de la parodie des "petits soldats" qui miment l'ordre militaire, enfants futurs garants de cet ordre, pérennisant la société telle qu'elle se veut, masculine, solide et sûre, alors que dans la manufacture de tabac règne le désordre des femmes "sorcières", vers le mélodrame du coup de foudre pour Don José, de la passion dévastatrice induite par Carmen, puis vers le drame de la jalousie avec l'arrivée du rival heureux, enfin vers la tragédie du destin qu'on lit dans les cartes et qu'on accomplit malgré la possibilité de vivre dans la lumière de l'amour partagé.

Escamillo en son habit de lumière:

Cohérence donc du livret et de la musique autour de cette figure centrale, qui travaille l'œuvre dès le prélude et lui donne son sens. Il est "Celui qui vient terminer tout/ Qui paraît à la fin du drame", il introduit le rituel de la corrida, il donne son sens au déchirement de Carmen prise entre Don José et lui, il donne sens au livret, à la musique, à la mise en scène. Escamillo est le vainqueur de la mort dans une situation ritualisée et socialisée, du côté de l'ordre, mais d'un ordre sacré. Il s'agit, pour la Corrida, d'un rituel sacré qui fait tomber la conscience dans le magique, le cercle des arènes découpe un espace rituel où peut se passer ce spectacle particulier, lourd de sens: "Car l'émotion du toreo relève exclusivement de l'art. Le spectateur qui s'émeut d'autre chose le détruit en lui substituant une sorte de pornographie mortelle." (J.Bergamin, op. cit.) Escamillo, le torero, triomphe sans cesse de la mort, il représente pour Carmen un espoir d'échapper à cette mort qui la hante, à quoi elle est identifiée et dont elle voit

des signes partout. Carmen est tuée par José malgré lui, en quelque sorte. Il veut la sauver d'elle-même, c'est-à-dire de la mort. La mort, peinte en ses yeux noirs, son âme noire, qui transgresse sans cesse toutes les limites, des règles et des sexes, et de la nature, et "touche aux ténèbres mêmes". Un regard d'elle, - celui de la Mort - suffit à prendre pour toujours: "Car tu n'avais qu'à paraître/ Qu'à jeter un regard sur moi/ Pour t'emparer de tout mon être..." Carmen ne cesse d'affirmer son impuissance à entrer dans l'ordre, sans doute est-ce pour cela que, malgré son amour pour Escamillo, elle va obstinément à la rencontre de Don José, de sa mort et d'elle-même.

Lui qui était si paisible dans l'ordre de sa mère, l'ordre de l'armée, soumis à la Loi, il est allé aimer ailleurs, mais ce qu'il aime c'est une figure de désordre et de mort, rouge comme le sang et fascinante comme un "charme": Carmen. Don José est le personnage qui passe, à l'évidence, de l'ordre (l'armée) au désordre (les contrebandiers), de sa mère à Carmen, de Micaëla envoyée par la mère à la passion sexuelle mortifère, du masculin au féminin. Deux "ordres" au sens pascalien, s'affrontent pour lui. La mort de sa mère (encore une mort de femme, et de mère, pour s'opposer à Carmen) le rappelle provisoirement au premier, mais Carmen est trop présente, trop victorieuse, pour que cet ordre triomphe - "Vous pouvez m'arrêter" chante Don José pour finir - il faut qu'elle meure pour qu'il puisse à la fois réintégrer l'ordre social, fût-ce par la condamnation à mort, et retrouver quelque chose de sa virilité perdue, en la pénétrant de son couteau et en rivalisant sans succès, à contre-sens, peut-on dire, hors des lieux rituels, avec la lame d'Escamillo pénétrant la bête dans la mise à mort.

Il semble qu'on puisse mettre en place un schéma de l'œuvre - livret, espace scénique et mise en scène, musique - qui placerait Escamillo au centre d'une constellation comprenant Don José, Carmen, et aussi la mère de Don José et Micaëla son double. Tout l'opéra joue sur l'ambiguïté, prépare la mort de Carmen comme celle du taureau dans la corrida. Escamillo, comme torero, se fait plus fort que son destin: "La mise en scène lumineuse du torero signifie ce magnifique pouvoir de l'intelligence humaine qui, par un acte apparent de jeu, en tuant le taureau nous dit qu'on peut tuer la mort même." (J.Bergamin, op. cit.) Ce que Don José ne parvient pas à faire en tuant Carmen, car il le fait dans un cadre non rituel, hors de l'arène, hors des normes sociales - c'est un meurtre.

Carmen représenterait alors cette pulsion destructrice qui ne saurait être tolérée dans aucune société: non seulement elle rompt les enjeux sociaux du mariage - dans sa volonté de femme libre - mais elle pousse

symboliquement les autres à la violence et à être des hors-la-loi, elle dit défier le Ciel et l'Enfer même, elle semble assurer le triomphe de la mort sur la vie. C'est pourquoi elle ne saurait être reconnue comme une "vivante" et son thème, musicalement très "noir", sa voix de mezzo-soprano la désignent comme néfaste. Elle est la figure de la mort, comme le taureau qui doit être tué, éliminé par l'Homme, au sens d'être humain, "plus fort que la mort". Pour Don José, Carmen apparaît comme une "tueuse", tout de suite: la fleur qu'elle lui jette l'atteint "comme une balle". Don José ne peut plus rien contre la Mort qui le choisit - "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime, et si JE t'aime, prend garde à toi!" au lieu de ce qu'on attend, "si TU m'aimes, tu vas souffrir", car si JE suis la Mort, et que je t'aime, tu es perdu.- n'est que l'instrument de son Destin. Le regard de Carmen sur elle-même est le regard de la Mort, comme le montre la fameuse scène des cartes, le thème du destin le dit dès le Prélude. Et aussi ce fameux "œil noir" qui regarde Escamillo, alors qu'il met à mort la bête, œil du taureau confondu avec Carmen à tel point qu'Escamillo dit qu'il prononcera le nom de Carmen en le tuant. Elle a choisi la fête paroxystique et le sang mis au centre de toute symbolique, de l'amour et de la mort mais elle ne rencontre **rien** - alors qu'Escamillo tente de se donner à voir à elle comme la vie possible, qui triomphe rituellement de la mort - **rien d'autre que sa mort**. C'est à dire rien d'autre qu'elle-même.

Dès lors, la cohérence de l'œuvre est dans l'hétérogène même, organisé en réseaux de signification qu'on a seulement esquissés ici, très complexes et très denses, repris sans cesse et soutenus par la musique. L'œuvre montre et donne à entendre - pour l'étrange bonheur du spectateur, ou son "horreur" - l'impossible réconciliation des contraires désignés par la figure de Carmen, la fracture, la déchirure, les deux sexes et leurs mondes hétérogènes, les deux lieux - arène close, montagne ouverte - les deux thèmes dans le prélude, séparés par un silence, celui qui précède la mise à mort du taureau, mais aussi peut-être le silence entre l'homme et la femme, l'ombre et le soleil comme dans les arènes, la vie et la mort, béance de solitude et d'irréparable séparation. Aucune Pâque possible pour Carmen et Don José, rien qui ne vienne réconcilier les séparés, Si l'ordre de la société triomphe, l'ordre solaire de la corrida reste impuissant à arracher Carmen aux ténèbres: "*Mors et vita duello/Confluxere mirando*..." dit un cantique du temps pascal. Mais la tragédie de Carmen est d'un autre "ordre" et d'un autre temps, primitif et barbare, qui de loin nous fait toujours signe.

**RECITATIONS D'APERGHIS
OU
DE L'HETEROGENE AU CONTINUM**

Marie-Noëlle MASSON
François MOURET

INTRODUCTION : « figurer l'hétérogène », un aporisme ?

« Comment figurer l'hétérogène ? »¹. Dans son acception rhétorique, la « figure » procède par commutation, un terme étant employé pour un autre. Selon Fontanier, commenté par Todorov, les « figures du Discours »² se définissent, en effet, « comme la substitution d'un signifiant à un autre, le signifié étant le même »³. « Figurer », c'est donc exprimer le *même* par le truchement du *différent*. Et la figure — qu'elle soit métaphore ou métonymie — exprime alors un invariant par delà l'hétérogénéité des termes sur lesquels elle s'appuie. Or, si la figure crée, à un niveau supérieur, un moyen terme qui résout le différent en similitude, elle est, en soi, impropre à représenter ce qui serait sa négation même, à savoir la nature du composite. Dès lors, l'hétérogène échappe, en tant que tel, à toute possibilité de représentation dans l'unité d'une figure. Et la question : « comment figurer l'hétérogène ? » semble alors aporétique. Aussi, notre propos sur les *Récitations*⁴ d'Aperghis dont chacune offre des

1 Titre du congrès.

2 « [...] les figures du Discours [...] sont les formes, les traits ou les tours [...] par lesquels le Discours, dans l'expression des idées, des pensées, ou des sentiments [sic], s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »

(Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [soit *Manuel des tropes* (4^{ème} éd. 1830) et *Figures autres que tropes* (1827)]. Introduction par Gérard Genette, Paris : Flammarion (© 1977), 1988, p. 279).

3 Tzvetan Todorov, « Synecdoques », in T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*, [Paris :] Editions du Seuil, 1979, p. 11.

4 Composée durant les années 1977-1978, cette œuvre a été créée en août 1982, au Festival d'Avignon, dans une mise en scène de Michel Rostain (cf. Daniel Durney, « Théâtre et musique : France — années 80 », in *Les Cahiers du CIREM*, nos 4-5, septembre 1987, p. 11 ; et Jean-Philippe Hodant, « Georges Aperghis et les langages imaginaires », in *Le Théâtre lyrique français* (1945-1985), Paris : Honoré Champion, 1987, pp. 187-189. Sur Aperghis et les

« accouplements inattendus du son et du verbe »⁵, se situera-t-il d'emblée dans cette impasse⁶.

I. D'une parole hétéroclite au langage hétérogène

A la première audition, l'impression est celle d'une suite d'éléments langagiers disparates qui, ne se prêtant — apparemment du moins — à aucune intégration, en restent à l'état parcellaire et donc hétéroclite⁷, voire à l'état hétérogène⁸. Or ce qui est entendu étant musical et linguistique, se pose la question de savoir d'où provient précisément l'hétérogénéité ainsi perçue : de la musique *et* du langage ? de la musique *ou* du langage ?

A l'écoute, ce qui est dépourvu d'homogénéité, ce n'est guère la musique, c'est-à-dire la manière dont la parole est musicalement proférée, mais plutôt ce qui est récité dans un incessant balbutiement phonético-syntagmatique qui, sauf exception, ne parvient pas à se constituer en texte, c'est-à-dire en un tout lexicalement et syntaxiquement organisé et signifiant, et, par là, homogénéisé. Certes, une oreille familière de la langue française repérera aisément des syntagmes usuels possédant cette indéniable propriété qu'Emile Benveniste appelle la « désignation »⁹ :

« LE SOIR », « SOIR DE JUIN », « LES IRIS »¹⁰,
« MADAME », « NUIT DERNIERE »¹¹, etc.

Récitations, voir aussi Daniel Durney et Danielle Cohen-Levinas, « Quelques repères d'analyse pour les Récitations de Georges Aperghis », in Musurgia, vol. 2, n° 1, février 1995, pp. 52-65 ; et Daniel Durney, « La règle du jeu », in Georges Aperghis. Le corps musical. Ouvrage conçu et réalisé par Antoine Gindt. Arles : Actes Sud, 1990, pp. 183-245). Les citations seront extraites de la partition parue aux Editions Salabert (Paris, 1982).

5 Daniel Durney, « Introduction », in Georges Aperghis, Martine Viard (voix), *Récitations pour voix seule* (1977-1978), livret (CD Montaigne Audivis n° 782007, © 1995), p. 4.

6 De ces *Récitations*, nous avons retenu la troisième et la onzième.

7 Au sens de « qui s'écarte d'une norme stricte ou généralement admise » (*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* (1789-1960), t. 9, Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (©1981), 1982, p. 804).

8 Au sens de « qui est (composé d'éléments) de nature différente » (ibid., p. 805).

9 Emile Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, [Paris : Editions Gallimard (© 1966), collection « Tel », 1992, p. 128.

10 « Récitation 3 », mesures 2-3, 5, 34.

11 « Récitation 11 », ligne 12, mesures 1, 6.

Néanmoins, ces éléments de signification sont insérés dans un contexte linguistique où ils ne trouvent pas d'« emplois ». Dans la « Récitation 11 », en effet — et comme dans une fricassée de la Renaissance¹² — ils sont simplement juxtaposés, parce qu'étrangers les uns aux autres, constituant, de la sorte, une chaîne parlée-chantée incongrue :

MADAME / JE / C'EST..... / CA S'ECRIT / COMMENT ? /
NUIT DERNIERE [...] ¹³

Quant aux éléments intelligibles de la « Récitation 3 » :

« UN », « SOIR », « SOIR DE JUIN »¹⁴, etc.,

ils ne sont pas intégrables dans un contexte qui, lui, est inintelligible car purement phonématique — ou plus exactement syllabique, mais sans que ces syllabes-là se constituent en véritables mots :

UN UN-LESS UNLESSOIR UN LOI-RIS UNLIRISSOIR DE
JUIN UNSOIRIS UNLIRISOILLE D'UNSSOIRLI-RIS [...] ¹⁵

Une telle alternance de l'inouï et du déjà-entendu-ailleurs rend manifeste la binarité de l'hétérogénéité ainsi créée. Les quelques syntagmes usuels qui, ici, n'ont ni « relations », ni « emplois » contextuels, n'ont donc pas de « sens », pourrait-on dire en adaptant les formules, par nous conjointes, de « la linguistique moderne » : « les mots n'ont pas de sens, ils n'ont que des emplois »¹⁶, et du peintre Pierre Soulages : « il n'y a pas de couleurs, il n'y a que des relations »¹⁷.

12 « FRICASSEE (dérivé d'un terme culinaire et peut-être aussi de fricasser = briser ou mettre en pièces), genre poétique et musical du xvii^e s., formé par le mélange simultané de fragments hétérogènes d'origine profane et souvent de caractère populaire » (*Dictionnaire de la musique. Science de la musique*. Sous la direction de Marc Honegger [...]. Formes, technique, instruments, Paris : Bordas, 1976, p. 408).

13 Ligne 12, mesures 1-6.

14 Mesures 1, 3, 5.

15 Mesures 1-8.

16 Pierre Guiraud, « Lexicologie », in *Encyclopædia universalis*, Paris : Encyclopædia universalis, Corpus vol. 13, 1989, p. 671.

17 Pierre Soulages, inscription murale, exposition Soulages — noir lumière, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 11 avril — 23 juin 1996.

Même lorsque des « relations » ou « emplois » semblent devoir s'instaurer, comme dans la « Récitation 11 » qui présente des débuts de construction syntaxique par répétition et intégration :

COMME-CA !
FAUT PAS VOUS APPELER COMME CA ! [...] ¹⁸

[...] GRAMME
[...] GRAMME PAR

GRAMME ¹⁹

[...]

POUR LES

[...]

POUR LES GENS ²⁰,

ces amorces d'intégration, où les éléments perdent progressivement leur caractère hétéroclite initial dû à une segmentation surprenante, tournent court, et, dès lors, rendent plus patent encore l'hétéroclisme de ce qui est finalement récité :

CA DOIT / AINSI / BON / NON — / UN PEU TARD /
D'ICI / CA ! / MADAME / JE / C'EST..... / CA S'ECRIT /
COMMENT ? / NUIT DERNIERE / (Rire) / JE VEUX QUE /
JE M'EXCUSE / C'EN EST UN / FAUT PAS VOUS
APPELER / COMME CA ! / VA LUI DEMANDER TOI / ET
PUIS / GRAMME / PAR GRAMME / RIEN QU'A TOI / TU
N'AURAS / SŒUR DE TON / HA — / RIEN / SUIS / HA
HA ! / POUR LES / GENS / COMMENT / MOI ? /
NON ! / A LA / PRECIEUSE ²¹

18 Lignes 1, mesure 1 ; ligne 2, mesures 1-2.

19 Lignes 4, mesure 7 ; ligne 5, mesures 8-9.

20 Ligne 13, mesure 25 ; lignes 14, mesures 26-27.

21 Ligne 19, mesures 1-37.

Le matériau mis en œuvre par Aperghis est donc une parole²² dont les composantes fonctionnent à l'encontre des règles de la langue. Or cette parole hétéroclite qui tient du grimoire, ne fait que révéler l'hétérogénéité inhérente au langage lui-même — hétérogénéité du son et du sens que l'usage ordinaire de la parole tend à faire oublier.

II. D'un langage hétérogène à un langage hétéronome : la figure musicale

Dans le cas présent, en effet, le langage s'ouvre extraordinairement, manifestant ainsi sa nature hétérogène : d'un côté une parole hétéroclite qui ne fait plus sens, de l'autre, un matériau sonore qui, lui, est relativement homogène, puisque constitué d'un timbre de voix unique, ainsi que d'un champ phonématique, syllabique et rythmique, caractéristique de la langue française. Or c'est précisément cette matière première sonore, en partie homogène, qu'Aperghis met en forme, lui conférant de la sorte une homogénéité strictement musicale.

Dans la « Récitation 3 », par exemple, la progression des sonorités s'organise en périodes constituées d'un fragment qui se répète tout en se modifiant. Ainsi, le phonème /œ/, placé en tête du fragment récurrent, rythme, d'une manière quasi régulière, le flux musical :

| | | | | | |
 œ / œles / œlð swaR / œlwaRis / œliRiswaR dð Zue /
 œswaRis / œliRiswal [...] ²³

A noter aussi que la répétition des phonèmes adjuvants /l/, /s/, /w/, /a/, /R/, /i/, génère une texture continue bien que flexible.

Quant aux principales opérations constituant le processus de transformation de l'élément initial : l'adjonction, la substitution et la permutation, dégagées de toute contrainte sémantique, elles relèvent d'un ordre strictement musical qui se fonde sur des parentés sonores. Ainsi, l'adjonction régulière des syllabes /les/ ou /lð/, puis /swaR/, accroît progressivement la cellule phonique de départ /œ/ :

²² Au sens saussurien d'usage particulier qu'un individu fait du langage.

²³ Mesures 1-7 ; transcription phonétique établie d'après l'enregistrement précédemment cité.

œ
 œ l e s
 œ l ð s w a R ²⁴

La substitution d'un phonème à un autre, par exemple du /s / au /l /, instaure une relation paradigmatique qui contribue à réguler la transformation du fragment :

œ l w a R i s
 œ s w a R i s ²⁵

Par ailleurs, et à l'imitation du verlan ²⁶, la permutation en chaîne ordonne les syllabes /wa/ et /Ris/ :

/waRis/ /RiswaR/ /swaRis/ :

œ l w a R i s
 œ l i R i s w a R
 œ s w a R i s ²⁷

La « Récitation 11 » est sensiblement différente : les syntagmes qui se succèdent dans un discontinu syntaxico-sémantique, s'intègrent musicalement dans une continuité, cette fois-ci, exclusivement répétitive. Répétition en progression arithmétique que figure la partition « pyramidale » ²⁸ :

1
 2-1-3
 4-2-1-3-5
 6-4-2-1-3-5-7
 8-6-4-2-1-3-5-7-9

24 Mesures 1-3.

25 Mesures 3-4, 5-6.

26 Mais sans intention de cryptage du message.

27 Mesures 3-6.

28 Lignes 1-5 ; les numéros renvoient à l'ordre d'apparition des différents syntagmes.

Ainsi, dans l'une et l'autre « Récitation », la musique crée un ordre qui lui est propre en imposant au matériau sonore linguistique des régularités formelles étrangères au langage, lequel acquiert, de la sorte, une cohérence hétéronome. Or une telle continuité formelle, qui est de nature musicale, contribue-t-elle à une forme d'intégration de la discontinuité sémantique ou exacerbe-t-elle l'hétérogénéité du continu phonique et du discontinu sémantique ?

III. L'hétérogène en continuum : aporie ou résolution ?

En structurant le signifiant dans l'ignorance du signifié, la musique rompt l'usuelle indissociabilité du son et du sens. Saussure n'enseignait-il pas que, « dans la langue, on ne saurait isoler [...] le son de la pensée »²⁹ ? Tenter de le faire, comme Aperghis qui, dans ses *Récitations*, dissocie l'indissociable, revient donc à générer une parole éminemment hétérogène qui s'inscrit dans un continuum virtuellement infini. Dans la « Récitation 3 », en effet, le jeu de la distribution musicale des sonorités langagières pourrait se perpétuer. Dans la onzième qui est « pyramidale », la répétition expansionnelle des énoncés semble, elle aussi, devoir se poursuivre indéfiniment. Ainsi les deux « Récitations » perpétueraient l'aporie existant entre la forme et le sens, c'est-à-dire entre la reconstruction musicale du matériau sonore de la langue et la déconstruction du sens.

Déconstruction qui, toutefois, n'atteint jamais à l'annihilation de toute signification, puisque, selon Françoise Escal — et nous avons eu nous-mêmes l'occasion de l'observer — : « [dans les *Récitations*,] fugitivement et comme par hasard des mots, réels ou imaginaires, se forment, des bribes de sens apparaissent »³⁰. Dans la troisième, en particulier, lorsqu'un élément est identifié comme étant effectivement porteur de sens :

29 « La langue est [...] comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso ; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Séchehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Edition critique préparée par Tullio de Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet, Paris : Editions Payot (© 1972), 1992, p. 157).

30 Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, p. 119.

DE JUIN³¹ / PA-LIS-SANTS³² / CROISSAIENT³³, etc.,

sa qualité musicale s'efface au profit de la clarté même du sens. Inversement, lorsqu'un élément est perçu comme objet sonore, son sens — s'il en a un — reste obscur :

I-RI-DESPAI³⁴ / JUINIRIBES³⁵ / DRISSALONDE³⁶, etc.

Or cette diaphonie de nature hétérogène — puisque constituée d'une voix langagière intelligible et d'une voix de stricte musicalité — acquiert une cohérence, qui provient de zones de mutation³⁷ où les séquences de musication phonématique sont, en fait, des quasi-mots pourvus d'un presque sens, par dérivation strictement *musicale* du mot usuel et donc signifiant. Ainsi,

ATTENDRIS³⁸

donne :

ATTENDRIRIS³⁹ / ATTENDRIRIS-SON⁴⁰
/ ATTENDRIRISONDE⁴¹ / AT-TENDRISSOIR⁴².

Ces dérivations musicales du mot signifiant constituent, en quelque sorte, des « silhouettes »⁴³ évanescentes à l'orée du sens.

31 Mesure 5.

32 Mesures 8-9.

33 Mesure 10.

34 Mesures 13-14.

35 Mesures 20-21.

36 Mesures 37-38.

37 Au sens musical du terme : transformation formelle d'un sujet liée à son déplacement dans l'espace tonal. Ici, le déplacement s'effectue dans deux espaces symboliques : celui des signes langagiers et celui des signes sonores.

38 Mesure 17.

39 Mesures 39-40.

40 Mesures 40-41.

41 Mesures 41-42

42 Mesure 44.

43 « Chaque mot est [...] un tout phonique, une silhouette, et les auditeurs le reconnaissent comme une silhouette, à peu près comme on reconnaît dans la rue un homme déjà connu à l'ensemble de sa silhouette » (Nicolas Troubetzkoy, *Principes de phonologie*. Traduits par J. Cantineau, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1957, p. 38). En l'occurrence, Aperghis travaille à créer la similitude musicale entre ces « silhouettes » de mots.

Or cette évanescence, cette « fluidité », cette « irisation » musicale de la substance sonore de la parole figure, symboliquement, le contenu sémantique des alexandrins terminaux, à savoir « les iris palissants », « bercés par les flots » :

UN SOIR DE JUIN BERCEES PAR LES FLOTS
ATTENDRIS
LES IRIS PALISSANTS CROISSAIENT AU BORD DE
L'ONDE. ⁴⁴

Ces alexandrins parlés et, comme tels, conformes à la norme du discours, confèrent donc, à rebours, un sens symbolique à la parole chantée qui les a précédés. Plus précisément, cette symbolisation qui précède la signification, affecte ce que nous avons appelé des « zones de mutation », lesquelles constituent l'entre-deux d'une diaphonie hétérogène. Cet entre-deux, en tant que « réitération » anticipée du « message poétique [...] dans sa totalité », engendre une « conversion » dudit « message en chose qui dure » ⁴⁵, c'est-à-dire en « continuum » sonore ⁴⁶. Dans cette « Récitation 3 », ce qui est ainsi musicalement figuré, ce n'est donc pas, à proprement parler, l'hétérogène, mais l'hétérogène transcendé en un tout homogénéisé.

L'analyse de la « Récitation 11 » se conclut semblablement. Au départ, on l'a vu, des bribes de sens littéral :

COMME-CA ! / FAUT PAS VOUS APPELER / COMME
CA ! / VA LUI DEMANDER TOI [...] ⁴⁷,

bribes dont la prolifération et la réitération à l'infini produit, du fait même de la discontinuité syntaxico-sémantique, un non-sens généralisé. Aussi ne reste-t-il qu'une continuité sonore in-signifiante :

44 Contrastant avec ce qui précède, ces vers, empruntés à Théodore de Banville (« Malédiction de Cypris », v. 2-3), doivent être dits « normalement », comme un « texte non mesuré », ainsi qu'il est écrit sur la partition.

45 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique Générale*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Les Editions de Minuit, vol. 1 *Les Fondations du langage* (© 1963), 1994, p. 239.

46 Au sens d'« espace[-temps] qui n'est pas interrompu » (*Trésor de la langue française*, op. cit., t. 6, Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, p. 54), mais aussi, au sens, usuel en physique, d'« ensemble d'éléments homogènes » (*Le Grand Robert de la langue française*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert. Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1985, t. 2, p. 870) — ce que nous avons constaté en analysant la cohérence de la dérivation musicale du mot.

47 Ligne 1, mesure 1 ; ligne 2, mesures 1-3.

CA DOIT / AINSI / BON / NON — / UN PEU TARD /
D'ICI / CA ! [...] ⁴⁸

Ce passage progressif de segments langagiers signifiants au continuum sonore in-signifiant inscrit la « Récitation » dans l'hétérogénéité — du discret et du continu, du sens et du son, de la signifiante et de la non-signifiante.

Or cette parole qui se vide progressivement de son sens, est le symbole, sous forme de figure sonore, d'une « fonction poétique » inopérante. Alors qu'en poésie (Jakobson l'enseigne et nous l'avons nous-mêmes constaté en analysant les « irisations » de la « Récitation 3 ») la « similitude phonologique » de deux ou plusieurs énoncés « est sentie comme une parenté sémantique » ⁴⁹, ici, du fait de la répétition obstinée d'un même énoncé — par exemple :

COMME-CA !
COMME CA !
COMME CA !
[...] ⁵⁰,

la parole n'atteint pas au « double sens » ⁵¹ caractéristique du message poétique. Exclusivement répétitive, cette parole se fige, comme tout *perpetuum mobile* ⁵², en une figure homogène de la permanence. Dans cette « Récitation 11 », comme dans la troisième, la musication de la parole ouvre un espace symbolique où, par delà l'hétérogénéité d'un langage démembré, se profile la figure continue de l'homogène.

Conclusion : **de l'aporie à la « métaphore vive »**

Les *Récitations* d'Aperghis manifestent donc le procès dialectique de l'hétérogène et de l'homogène. En brisant l'apparente homogénéité de la

48 Ligne 19, mesures 1-7.

49 Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in op. cit., p. 86.

50 « Récitation 11 », ligne 1, mesure 1 ; ligne 2, mesure 2 ; ligne 3, mesure 3.

51 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in op. cit., p. 238.

52 « Mouvement perpétuel », que rien ne vient interrompre et qui ne comporte pas le principe de sa fin.

parole, elles exhibent l'hétérogénéité essentielle du son et du sens. Toutefois, dans cette béance entre son et sens ainsi dissociés, s'inscrit une figuration métaphorique homogène. De la dissolution du sens littéral du langage, voire de « l'autodestruction du sens », caractéristique des *Récitations*, naît un mode de signification : celui de la « métaphore vive »⁵³ qui dit le monde selon les catégories du symbolique.

53 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Editions du Seuil, 1975, p. 289.

"DE L'HOMOGENEITE DE L'OPERA"?
Le Doktor Faust, de Ferruccio Busoni,
et sa préface

Marjorie BERTHOMIER

L'oeuvre d'opéra, située à la croisée de plusieurs arts, née d'un ou de plusieurs textes, et pourtant musicale, apparaît, - ne serait-ce qu'en temps qu'elle se voit contrainte de se fonder en homogénéité - diversement travaillée par l'hétérogène.

Du point de vue de sa réception, elle relève à n'en pas douter du combinatoire, tel que l'ont défini les organisateurs du Congrès : la représentation opératique se doit en effet d'intégrer au mode musical d'expression qui lui est propre, les manières de signifier qui fondent le langage dramatique, - faute de quoi le spectateur ferme, au choix, les yeux ou les oreilles.

Au plan de la création, cependant, elle est bien composite, ce dont témoigne toute partition dès le premier regard, superposition juxtaposant des écrits qui relèvent de diverses stratégies discursives, de différents registres d'expression sinon de communication.

La fonction du compositeur, si justement nommé, semble bien consister dès lors, notamment pour ceux qui, à l'instar et la suite de Richard Wagner, décideront à la fin du XIXème siècle d'être à la fois leur propre régisseur et leur propre librettiste, à assurer à l'oeuvre son passage de l'état de création composite à celui de représentation combinatoire.

Mais l'unité qu'ils postulent ce faisant signifie-t-elle pour autant l'homogénéité de l'opéra ? C'est ce que l'on peut se demander en confrontant la lecture des derniers écrits théoriques¹ du pianiste virtuose, chef

¹ La première édition regroupant ceux-ci est parue à Berlin en 1922 sous le titre : *Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken : verstreute Aufzeichnungen.*

d'orchestre, compositeur, librettiste et bibliophile Ferruccio Busoni, à l'analyse des grands traits qui font l'originalité de son dernier opéra, *le Doktor Faust*, créé à titre posthume en 1925.

Située au début du XXe siècle, et sur la frontière entre tradition italienne et tradition allemande, l'oeuvre - largement méconnue en France - du compositeur italien s'efforce en effet d'articuler esthétique et pratique musicales, d'une manière qui vient troubler le rapport de l'opéra à l'homogénéité supposée de sa représentation, d'une part, et à l'hétérogénéité longtemps conçue comme inhérente à son écriture, de l'autre.

Le compositeur se fonde en effet sur "l'unité de la musique" et sa prééminence absolue, qu'il a postulées théoriquement, pour mettre en oeuvre dès les premiers moments de l'écriture de son opéra les procédures d'homogénéisation qu'il juge nécessaires à la naissance de celui-ci ; mais il échoue à réaliser musicalement les conditions, qu'il a lui-même posées, d'une représentation homogène.

Tout se passe donc comme si l'homogénéité, à l'oeuvre dans la combinaison d'arts différents que requiert l'écriture de l'opéra, ne pouvait garantir contre l'hétérogénéité qui y reste au travail, sous l'apparente unité, la relative continuité, l'indéniable cohérence de la composition musicale. La théorie busonienne de l'unité de la musique, telle qu'elle s'explicite dans l'un des textes qui constituent la préface du *Doktor Faust*, et fonde "en raison pratique" l'unité de l'opéra à venir, échoue à préserver celui-ci de l'éclatement de sa représentation .

Max Hesses Handbücher der Musik, vol. 76. Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. Nous en avons décalqué notre propre titre. Une seconde édition, à classement thématique, en a été faite chez le même éditeur en 1956. Elle porte le titre : *Wesen und Einheit der Musik. hrsg. von Joachim Herrmann*. Max Hesses Handbücher der Musik, vol. 76. Berlin-Halensee u. Wunsiedel : Max Hesses Verlag, 1956. Nous citerons les textes qui en sont extraits sous la référence abrégée *Wesen...*

I - "Les possibilités de l'opéra..." : de l'unité de la musique à l'homogénéité de l'oeuvre

La conception qu'a Busoni de l'opéra mise, en effet, de manière radicale et explicite, sur une homogénéité qu'il postule comme nécessaire, et qui se doit d'advenir très tôt dans le processus de composition de l'oeuvre par le créateur, dès le moment, en fait, de la conception de cette dernière.

Pour fonder en raison cette homogénéité, le compositeur s'appuie sur la thèse de l'unité de la musique, qu'il esquisse notamment dans *l'Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*², que vient compléter, en 1926, l'ouvrage que publient Breitkopf & Härtel à Leipzig sous le titre *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des Doktor Faust*, véritable double préface³ à l'ultime opéra.

Cette dernière affirme tout d'abord qu'il est temps de considérer l'ensemble de la production musicale comme une unité, et de ne plus différencier les diverses destinations que la musique peut avoir, les formes sous lesquelles elle peut se donner à entendre, ni les moyens sonores qu'elle utilise⁴. L'opéra, la musique religieuse ou le concert, le lied, la danse, la fugue, ou la sonate, la voix humaine, l'orchestre, le quatuor à cordes ou le piano sont autant de lieux, de formes, de timbres musicaux légitimes⁵, pour peu qu'ils trouvent leur raison d'être dans le contenu et la qualité d'une inspiration juste et d'une expression cohérente⁶. Le principe de l'"unité" de la

2 Le texte est paru pour la première fois chez Schmidl à Trieste en 1906/ 1907 sous le titre complet : *Der mächtige Zauberer ; Die Brautwahl : zwei Theaterdichtungen für Musik. Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. L'édition en sera reprise, augmentée, en 1916 par l'Insel-Verlag de Leipzig (Insel-Bücherei, vol.202). Nous citons l'édition originale, sous l'appellation abrégée *Entwurf...*

3 L'ouvrage reprend en effet deux articles, l'un paru sous le titre "Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des Doktor Faust enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper", dans la revue *Faust*, 1, (Octobre 1921), pp.25-35, l'autre intitulé "*Über die Partitur des Doktor Faust*", publié par les soins de Hans Tessimmer dans les *Blätter der Dresdner Staatstheater*, 5, (Mai 1925), pp.67-72, et paru à titre posthume à l'occasion de la création de l'opéra. Nous citerons l'édition de Breitkopf et Härtel, sous l'abréviation *Über...*

4 cf. *Über...*, p. 3 : "Es ist der Zeitpunkt gekommen, die Gesamterscheinung der Musik als "Einheit" zu erkennen, und nicht sie zu unterscheiden nach ihrer Bestimmung, nach ihrer Form, und nach den angewandten Klangmitteln, wie es noch geschieht ; sondern ausschliesslich von zwei Argumenten aus, dem ihres Gehaltes und dem ihrer Qualität".

5 *ibid.* : "Mit Bestimmung meine ich etwa die drei Reiche : Oper, Kirche und Konzert ; mit Form etwa : das Lied, den Tanz, die Fuge, die Sonate ; mit angewandten Klangmitteln : die Wahl der menschlichen Stimme oder der Instrumente, und unter diesen sei es das Orchester, das Quartett, das Klavier oder die mannigfachen Zusammenstellungen aller Genannter".

6 *id.*, p. 8 : "(Dahingegen) ist es der Gehalt und die Qualität, die Musik, in sich selbst, unterschiedlich machen Erfindung und Stimmung bilden den Gehalt, Form und Gestaltung die Qualität."

musique que Busoni réclame de ses vœux⁷ est éthique autant qu'esthétique. La musique, une et absolue, universelle et vraie⁸, en soi et pour soi, ne peut se laisser dissocier en genres⁹ ; née libre, elle est faite pour le demeurer, affirmait déjà *l'Entwurf...*¹⁰.

C'est ce refus de la dissociation et cette autonomie qui font de l'opéra, pour le compositeur, une forme de toute première importance esthétique, la seule dont il attende qu'elle devienne, à l'avenir tout au moins, l'expression musicale unique d'un contenu musical universel¹¹. Réunissant, autorisant, exigeant même l'usage de tous les moyens et les formes dont la musique use sinon de manière séparée, l'opéra est seul à permettre que l'unité de la musique se réalise¹², et ce, parce qu'évinçant tout élément illustratif, il offre paradoxalement droit d'expression aux seuls éléments qui conviennent - organiquement pourrait-on dire - à la musique : le fond, le sentiment, la forme¹³.

L'opéra, espace autonome et homogène ? Le paradoxe mérite qu'on s'intéresse à la manière dont il est résolu.

C'est qu'il n'est pas question de faire dire à la musique ce qu'elle ne peut pas dire, ni de laisser s'installer à l'opéra une relation de nature tautologique entre musique, d'une part, texte et action scénique, de l'autre.

Du fait de son universalité, de son immatérialité, de l'autonomie, enfin, qui résulte de ces deux qualités essentielles¹⁴, la musique est seule parmi tous les arts à ne pouvoir offrir du monde une représentation¹⁵. Sa

7 id., p. 6 : "(...) diese Einheit, die ich als erstes Prinzip für die künftige aufstelle..."

8 comme Busoni l'affirmait déjà en 1910, dans son essai intitulé "Wert der Bearbeitung" (repr. dans *Wesen...*, pp. 122-127) : "(dass) eine gute, grosse 'universelle' Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag", (*Wesen...*, p. 124).

9 ce que Busoni affirme également en 1920, dans son article "Junge Klassizität" (repr. dans *Wesen...*, pp. 34-38) : "... dass die Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und dass sie selbst nicht in verschiedenen Gattungen zerfällt..." (id. p. 36).

10 op.cit., p. 90 : "Frei ist die Tonkunst geboren, und frei zu werden ihre Bestimmung".

11 *Über...*, op.cit., p. 10 : "Ich erwarte von der Oper, dass sie in der Zukunft die oberste, nämlich die universelle, einzige Form musikalischen Ausdrucks und Gehalts werde".

12 *ibid.*, p. 11 : "(dass) die Oper alle Mittel und alle Forme, die sonst in der Musik einzeln zu Anwendung kommen, vereint in sich birgt, sie gestattet, und sie fordert".

13 *ibid.*, p. 13 : "Endlich - und es mag paradox klingen! - führt uns die Opernkomposition zur reineren und absoluteren Musik zurück ; indem - durch das künftig gebotene Hinwegfallen alles Illustrativen - nur die der Musik angemessenen Elemente zu ihrem Rechte gelangen : der Gehalt, die Stimmung, und die Form ; gleichbedeutend mit Geist, Gemüt und Können."

14 "die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität", disait Busoni dans *l'Entwurf...*, op.cit., p. 90.

15 *ibid.*, p. 91 : "(...) ihre Empfindung trifft die menschliche Brust mit jener Intensität, die vom "Begriffe" unabhängig ist. Sie gibt ein Temperament wieder, ohne es zu beschreiben, mit der Beweglichkeit der Seele, mit der

fonction légitime, dans l'opéra comme ailleurs, n'est donc pas d'illustrer, encore moins d'imiter le contenu du texte - le peu de moyens dont dispose la musique imitative restreindrait de toute manière le caractère illimité qui fait la spécificité du champ de l'expression musicale, nous dit Busoni dans *L'Entwurf...*¹⁶. Elle n'est pas là non plus pour redoubler l'action¹⁷, mais doit en revanche prendre en charge et rendre compte de ce qui n'est ni visible, ni dicible¹⁸ : les sentiments des personnages, leurs "états d'âme", mais non la motivation psychologique de leurs actions¹⁹ - LA joie, LA tristesse, mais non telle ou telle forme particulière de tristesse ou de joie -, et les phases de l'action qui, se déroulant hors-scène, restent invisibles aux yeux du spectateur.

Action, texte et musique se combinent et alternent ainsi, de manière à faciliter la compréhension perceptive, "contrapunctique", du spectateur moyen, qui compose, selon Busoni, l'essentiel du public d'opéra²⁰. C'est là l'une des premières torsions de la théorie : en un lieu où règnait l'unité absolue de la musique, la stricte autonomie de cette dernière par rapport au développement du texte et de l'action a fait place à sa simple prééminence expressive et c'est désormais à l'opéra dans son ensemble qu'incombe la tâche d'unifier visuel et sonore²¹ : la musique y sera "perspective acoustique", "horizon sonore"²² du texte et de l'action, qu'un deuil résolu de toute aspiration à la littérarité, comme de tout réalisme, a seul permis de constituer en livret.

Lebendigkeit der aufeinanderfolgenden Momente ; (...) Darum sind Darstellung und Beschreibung nicht das Wesen der Tonkunst."

16 *ibid.*, pp. 96-97.

17 *Über...*, *op.cit.*, p. 12 : "(...) eine Opernpartitur müsste, indem sie der Handlung gerecht wird, auch von dieser losgelöst, ein vollständiges musikalisches Bild ergeben (...)". *L'Entwurf...* est plus explicite encore sur ce point : "Der grösste Teil moderner Theater-Musik leidet an dem Fehler, dass sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will, anstatt ihrer eigentlichen Aufgabe nachzugehen, den Seelenzustand der handelnden Personen, während jener Vorgänge zu tragen". (*op.cit.*, p.98).

18 cf. *Entwurf...*, *op.cit.*, p.98 : "was aber in der Seele des Menschen (...) vorgeht, das Unsichtbare und Unhörbare, das soll die Musik verständlich machen."

19 cf. *Entwurf...*, *op. cit.*, p.97 : "wohl ist es die Musik gegeben die menschlichen Gemützustände schwingen zu lassen (...). Nicht aber den Beweggrund jener Seelenregungen selbst (...); einen Leidenschaftszustand, aber wiederum nicht die psychische Gattung dieser Leidenschaft (...)".

20 *Über...*, *op.cit.*, p. 28 : "Deshalb ist dieser Kontrapunkt von geforderter Aufmerksamkeit dahin zu vereinfachen, dass Wort und Musik zurücktreten, wo die Handlung die vorderste Rolle hat (...); dass Musik und Handlung im Hintergrund bleiben, wo ein Gedanke mitgeteilt wird ; dass Handlung und Wort sich bescheiden, wo die Musik ihren Faden spinnt."

21 *ibid.* : "Ist doch die Oper Schaustück, Dichtung und Musik in Einem."

22 *ibid.* p. 44.

Car la dramaturgie du livret de l'oeuvre à venir n'a, selon Busoni, plus rien à voir avec celle du drame parlé.

Le choix du texte, d'abord, y est contraint par la nécessité qu'il convienne à l'opéra, i.e. réquière la complétude d'une expression musicale pour atteindre à son propre achèvement²³. La mise au tout premier plan de la musique suppose ensuite, et dans tous les cas, que le texte de théâtre initial se trouve réduit à sa portion congrue, environ des deux tiers, précise le musicien, puisqu'à l'exécution, un texte mis en musique dure trois fois le temps qu'il prendrait s'il était joué "parlé"²⁴. "Desquamé de tout contenu rythmique, de toute propension prosodique, et de toute attache mélodique", comme l'affirme Philippe-Joseph Salazar²⁵, le texte d'opéra ne fonctionne plus que par *Schlagwörter*, "raccourcis" dont la fonction est d'assurer sur scène l'avancée de l'action²⁶. Busoni préconise d'ailleurs de garder dans le livret et mettre sous cette forme emblématique tout ce qui, du texte dramatique ou didascalique, peut être mis en scène, par les moyens, visuels (lumière, décor, costumes) ou auditifs, de la représentation : le compositeur privilégiera ainsi dans le texte tout ce qui fait référence à l'univers musical - sons, instruments, bruits, chants et chansons ...

A ces conditions, le texte de l'opéra peut non seulement en appeler à la musique, mais encore lui offrir l'espace dont elle a besoin pour s'épanouir, et le mot lui conférer la possibilité de résonner²⁷.

A ces conditions, la musique peut rendre dicible ce qui n'a pas été dit, et tirer de la profondeur à laquelle ils s'enfouissent les mouvements de l'âme humaine, pour les rendre perceptibles aux sens, sans pour autant avoir à en décrire les vaticinations²⁸.

23 *ibid.*, p. 15 : "Während es für das Drama fast grenzenlose Möglichkeiten des Stoffes gibt, zeigt sich bei der Oper, dass nur solche "Sujets" ihr angemessen sind, die ohne Musik nicht bestehen, noch zum vollen Ausdruck gelangen könnten, die nach Musik verlangen und erst durch diese vollständig werden."

24 *ibid.*, p. 28 : "Man rechnet, dass der in der Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeitdauer ausfülle, als der gesprochene. Also müsste ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefasst sein, als wie der Text eines Schauspiels."

25 *Idéologies de l'opéra*. Paris : PUF, 1980. p. 166.

26 *Über...*, *op.cit.*, p. 26 : "So wie das "Schlagwort" innerhalb des Textes einer Oper ergebnisreich dient, so kann es, in gewandelter Form, auf die Handlung im allgemeinen übertragen werden."

27 *ibid.*, p. 24 : "So verlange ich vom Operntext, dass er nicht allein die Musik herbeibeschwöre ; sondern überdies, dass er ihr Raum zur Entfaltung gönne. Das Wort gestatte der Musik aufzuklingen."

28 *ibid.*, p. 10 : "Die Musik, die Unausgesprochenes beredsam macht, menschliche Erregungen aus der Tiefe hebt, um sie den Sinnen zuzuführen, die aber äussere Vorgänge, sichtbare Vorkommnisse nicht beschreiben will, findet erst in der Oper erschöpfenden Raum zur eigenen Entfaltung."

A ces conditions, l'opéra selon Busoni est appelé à devenir une forme d'art fondamentalement a-réaliste, non-naturelle²⁹, "opéra-mystique", "drame vocal dont la situation est a-figurative"³⁰, commente ici encore Ph.-J. Salazar, : "Désormais, l'opéra, libéré de la contrainte du signifié, peut choisir d'être la forme discursive synthétique de tous les signifiants musicaux. (...) L'opéra n'est pas un art total parce que le compositeur peut tout y écrire, mais parce que toute musique est indifférente à son usage, à son référent, et que l'opéra est le lieu le plus propice à installer le plus radicalement cette indifférence".³¹

"L'oeuvre musicale des arts combinés"³² busonienne est venue remplacer la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne.

On observera, en dernière instance, que le postulat de l'unité de la musique permet à Busoni de rendre nécessaire l'unification en sa seule et même personne des fonctions de compositeur et librettiste. L'importance accordée au devenir musical du libretto suppose en effet qu'un même créateur assume l'ensemble du processus, de la composition dramatique à l'écriture musicale³³ : l'unité de la musique, et l'homogénéité de l'opéra qui en découle rendent ainsi légitime l'extrême hétérogénéité des pratiques artistiques du compositeur, à laquelle nous faisons allusion en début d'exposé et sur laquelle nous aurons à revenir.

Reste en effet à vérifier si et comment ce travail d'homogénéisation du texte par la conscience explicite de sa destination musicale se trouve mis en oeuvre dans la composition dramatique et l'écriture musicale du dernier opéra même. Or l'analyse de celui-ci³⁴, montre que cette mise en oeuvre est tout autant une mise en cause.

29 *ibid.*, p. 24 : "Was anderes kann und soll die Oper sein, als etwas Unnatürliches? Was könnte in der Oper "natürlich" wirken?"

30 Salazar, *op.cit.*, p. 169.

31 *ibid.*, p. 161.

32 La traduction française de l'expression est de Ph.-J. Salazar, *op.cit.*, p. 159.

33 *Über...*, *op.cit.*, p. 29 : "Der Komponist darf deshalb vieles dem Dichter vorschreiben, der Dichter fast nichts dem Komponisten. Eine ideelle Vereinigung ist am Ende doch nur in der Lösung zu finden, dass der Komponist sein eigener Librettist sei."

34 ...au développement de laquelle le temps comme la place nous font ici défaut : nous nous contenterons d'en résumer les étapes, qui forment une partie du travail, intitulé *Du Théâtre à l'opéra ? Composition dramatique et écriture musicale au début du XXe siècle*, que nous avons effectué en doctorat sous la direction du Professeur Michel Collomb. On consultera avec profit la description que fait Paul Op de Coul de la genèse de l'opéra dans l'étude magistrale qu'il a consacrée au *Doktor Faust* : *Doktor Faust, opera van Ferruccio Busoni*. Thèse de doctorat, Rijksuniversiteit te Groningen, 1983, ainsi que sa contribution : "Il libretto di Doktor Faust : dai primi abozzi al testo della partitura" (pp. 299-310), à l'ouvrage paru sous le titre : *Il flusso del tempo : scritti su Ferruccio Busoni*. sous la direction de Sergio Saablich et Rossana Dalmonte. Quaderni di Musica/Realtà, n°11. Milan : Edizioni Unicopli, 1986.

II - "Un Faust italien" : de l'homogénéité à l'homologie

A. Les postulats théoriques comme les procédures dramaturgiques recommandées par *l'Über die Möglichkeiten der Oper* se trouvent tout d'abord mis en oeuvre et en cause dans l'écriture du livret même - et notamment la composition dramatique de celui-ci - qui occupe Busoni, de fait, des années 1910, dont datent les premières esquisses³⁵, aux années 1920 qui voient la première publication en ouvrage du texte de l'opéra chez l'éditeur Kiepenheuer, à Potsdam³⁶.

Durant ces années et au fil des ébauches successives, et des différentes publications auxquelles donne lieu l'écriture du livret, se font jour d'importantes modifications du texte qu'a recomposé le compositeur - d'abord à partir de l'édition, établie par Karl Simrock en 1846 du *Puppenspiel* qui faisait à l'époque le bonheur des théâtres de marionnettes germaniques³⁷. Busoni réduit effectivement les textes dont il dispose, et en renforce le dialogisme, de manière à en faire un livret tout entier orienté par son devenir musical, un texte idéalement a-musical, au sens où il semblait l'entendre (si l'on ose dire) dans les écrits théoriques évoqués précédemment. Mais c'est pourtant bien la torsion de cet idéal et la mise en cause de cette théorie qui apparaissent, dans le rapport ambivalent qu'entretient, pour finir, le livret de l'opéra avec le *Faust* de Goethe³⁸.

Tout se passe en effet comme si Busoni ne parvenait pas à faire un deuil suffisamment radical de la poéticité de l'écriture de son illustre prédécesseur, et de la polysémie des textes goethéens.

Il affirmait ainsi dans sa préface que l'oeuvre de Goethe était conçue de manière semi-opératique, offrant à tout instant à la musique possibilité de s'épanouir pour venir en aide au jeu et à la représentation, "comme la

35 Le manuscrit, sur du papier à en-tête de l'Hôtel des Trois-Rois à Bâle, où Busoni dirigeait en septembre de la même année une masterclass de piano, en est conservé à la Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, (Busoni-Nachlass, CI, Textbuch17), ainsi qu'à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin (N.Mus.Nachlass 30, 84).

36 L'ouvrage paraît sous le titre : *Doktor Faust. Dichtung für Musik*. Potsdam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920. Le livret avait donné lieu à une première publication sous le même titre dans la revue *Die weissen Blätter* 5, N°4, Oct-Dec.1918. pp.11-29. Les éditions Breitkopf et Härtel proposeront en 1925 une publication définitive du livret, rééditée depuis à maintes reprises, à laquelle nous nous référerons sous l'abréviation DF1925....

37 Karl Simrock : *Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen*. Frankfurt/Main : 1846. Sur ces modifications, voir Op de Coul, op.cit., pp. 75-87.

38 Sur les rapports du livret avec l'intertexte goethéen, *ibid.*

lumière au tableau que l'on regarde"³⁹ : il fait pourtant le choix d'un autre texte comme source principale de son livret.

Il élimine ensuite de cette source principale la part comique : le *Puppenspiel* mettait en scène, sur la moitié des saynètes dont il se constitue, la figure de Casperlé, contrepoint populaire de Faust et vainqueur burlesque de Méphistopheles, dont la présence assurait à l'oeuvre l'immédiateté d'un succès public relatif. Supprimant l'ensemble de ces scènes, Busoni réintroduit dans son livret, parallèlement, d'ailleurs, à son avancée dans l'écriture musicale, des fragments et motifs des textes de Goethe, sous une forme très partielle, et retravaillée.

Il choisit enfin, dans le grand oeuvre multiple du poète de Weimar, et en conformité avec ses assertions théoriques, les passages qui réfèrent le plus clairement à la musique, ou lui semblent les plus immédiatement représentables⁴⁰ ; mais, ce faisant, il réinsère aussi dans la trame de son propre texte théâtral (monologues et dialogues), des passages lyriques et poétiques, dont il garde ou reproduit parfois l'ampleur expressive, et plus souvent encore l'architecture rythmique, signifiante⁴¹.

Au long de la genèse du libretto, le compositeur - peut-être confronté à la finesse de sa propre appréciation littéraire - semble en oublier "l'interchangeabilité du signifié" qui faisait, selon Ph-J. Salazar, la spécificité de sa "sémiologie de l'opéra"⁴². Prévoyant d'user de la voix humaine à la fois comme médium expressif et comme vecteur de sens, il persiste, en contradiction avec ce qu'il affirmait sur le plan théorique, à constituer le texte en objet musical, rythmique, sonore, en objet poétique éventuel : loin de se trouver totalement départi de ses qualités signifiantes,

39 Über..., op.cit., p. 19 : "Denn im "zweiten Faust" ist Musik überall geboten und unerlässlich, das Gedicht kann ihrer nicht entraten, und sie muss dem Schauspiel, der Darstellung zu Hilfe kommen, wie das Licht dem geschauten Bilde".

40 didascalies de la première scène, scène de la taverne d'Auerbach, chanson de Méphistopheles, entre autres exemples. Pour une étude plus complète, cf. Op de Coul, op.cit.

41 C'est le cas, par exemple, du passage où Faust s'explique à Méphistopheles de ses exigences en matière de service (DF1925..., p.13), pour lequel le FaustI (Studierzimmer, p.71) semble avoir servi de modèle, ou du monologue de Faust qui suit l'apparition d'Hélène au Second Tableau du Hauptspiel (DF1925...p.35-36), qui reprend l'ampleur des visions de la scène du Palast dans le FaustII (p.392) ; c'est enfin le cas de la chanson de la puce (Auerbachs Keller in Leipzig, p.85-86), dont le Mephistopheles de Busoni reprend la structure, en en rabattant cruellement la signification sur leur seule fonction dans l'avancée dramatique ("Dort war ein dummer Herzog...", DF1925..., p.33). (Les numéros des pages renvoient à l'édition du *Jubilé des Goethe.Faustdichtungen*. Stuttgart : Philipp Reclam, Universal-Bibliothek, 1992.)

42 op.cit., p. 158-159.

ce dernier est investi de la capacité, voire la nécessité de susciter une certaine émotion poétique - lyrique, diraient ici les germanistes.

B. La seconde modalité de mise en oeuvre et en cause de la théorie de l'unité de la musique dans la composition du *Doktor Faust* y est plus flagrante encore. Elle regarde cette fois l'écriture musicale même.

Le refus par Busoni de différencier genres et destinations musicales l'amène en effet à utiliser, pour composer la musique qui convient à son livret, une bonne partie des oeuvres qu'il a déjà écrites. Plus du quart de l'écriture musicale du *Doktor Faust* est ainsi constitué du montage, de l'auto-citation, du retravail d'éléments thématiques et motiviques, de complexes polyphoniques, voire d'ensembles musicaux constitués issus de la production antérieure du compositeur⁴³.

L'écriture musicale du *Doktor Faust* s'inscrit donc dans la continuité toute relative d'un discours musical très apparemment dissocié du sens du texte qu'il accompagne, et qui, de fait, n'a pas été composé initialement pour illustrer celui-ci. "L'unité de la musique" y est bien mise en oeuvre, mais de la même manière paradoxale qu'elle l'était sur le plan théorique : dans ce discours musical apparemment dissocié de l'avancée de l'intrigue, dans cette continuité établie par-delà les différences génériques des *antefacta*, c'est l'unité supposée de la figure du compositeur, ou de sa production musicale dans le temps qui doit faire cohérence, continuité sinon homogénéité.

Se joue là quelque chose comme le coup de force du compositeur pour fonder l'unité de son oeuvre sur celle de sa propre bio/bibliographie musicale, à moins que ce ne soit l'inverse, et que Busoni n'unifie la diversité de sa production antérieure qu'en postulant - au moins sur le plan théorique - l'unité de son oeuvre ultime : dans un cas comme dans l'autre, l'homogénéité musicale nous semble en prendre soudain un coup de relativité.

Cette relativité même ne manque cependant pas d'un certain intérêt : ce que la réutilisation des *antefacta* dans une continuité sonore met en scène, c'est, certes, la reconnaissance du caractère limité de l'inspiration du compositeur ; mais c'est aussi la diversité de celle-ci ; c'est enfin, la tentative de dépasser l'une et l'autre pour en faire quelque chose de plus vaste

43 Paul Op de Coul récapitule ces éléments dans un tableau très utile, op.cit., p.112. Il propose une description détaillée des diverses procédures compositionnelles par lesquelles le compositeur les insère dans sa partition (pp.115-139).

et atteindre à une unité, une vérité expressive absolue, universelle, esthétique et éthique.

A tout prendre, et si l'on songe à ce qui fait pour Busoni l'intérêt de la problématique faustienne⁴⁴, on a là affaire à quelque chose de bien peu contrapunctique, mais d'assez profondément émouvant : l'identique mise en scène, dans le texte et dans la musique, de la diversité des savoirs et la multiplicité des aspirations de la figure centrale, et l'identité, dans la figure du créateur et dans celle du personnage créé, du désir de dépasser cette multiplicité et cette diversité dans une unité qui, malgré toute la volonté mise en oeuvre par l'un comme par l'autre, aboutit à un échec, tout entier de relativité.

Dans cette identité, comme dans cette tentative échouée de se fonder en homogénéité, vole bien sûr en éclats la dissociation radicale du texte et de la musique : non au profit d'une unité renforcée de cette dernière, ni d'une homogénéité des deux, mais bien d'une homologie de destin et d'aspiration entre le créateur musicien et son personnage théâtral.

On voit mal, pour finir, comment représenter cette homologie aux yeux et aux oreilles du spectateur-auditeur (moyen, rappelons-le...) d'une représentation de l'opéra. D'un côté, et sur le plan visuel, il assistera certes à la mise en scène de l'histoire du Docteur Faust, mais ne tenir compte que de celle-ci serait infliger à l'oeuvre un singulier aplatissement de ce qui s'y joue dans l'écriture musicale. De l'autre, il sera amené à entendre le continuum sonore discontinu des diverses productions musicales du compositeur.

Pour que les deux fassent sens en tant qu'homologie, il lui faudrait accepter non seulement de considérer ce continuum comme la perspective acoustique de l'histoire de Faust, mais aussi tenter d'y reconnaître la problématique mise en histoire par le compositeur de sa propre bio/bibliographie musicale : gageons que l'homogénéité de la représentation du drame ne puisse résister à cette esquisse, posthume, et non verbale, d'un discours latent de "l'homologue de Faust", traçant en pointillés musicaux la possibilité d'une identification à son personnage. Ce qu'exprime l'homologie, ce qu'exprime l'identique tension vers l'unité, de la musique comme du texte théâtral, c'est, à coup beaucoup plus sûr, nous semble-t-il, leur irréductible hétérogénéité l'une à l'autre.

44 "Ich, Faust, ein ewiger Wille!", seront, après mûre réflexion, les dernières paroles qu'il place dans la bouche de son personnage. cf. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Entwürfe zum Textbuch : Busoni-Nachl. CI, Textbuch17 (1917, fac-simile)

Qu'il nous soit permis, cependant, en manière de conclusion, de tirer quelque enseignement de ces échecs.

A la charnière des XIX^e et XX^e siècle et à mi-chemin de la musique et de l'esthétique, le moindre des paradoxes de l'oeuvre de Busoni n'est pas qu'elle aboutisse justement à sa propre mise en cause : dessinant les possibilités futures de l'opéra sur sa propre incapacité à se représenter, peut-être le *Doktor Faust* constitue-t-il, flanqué de sa double préface, l'une de ces oeuvres perplexes dont Irène Langlet parlait dans son intervention.

Peut-être, plus simplement, cette mise en cause témoigne-t-elle d'une figure de l'hétérogénéité bien connue dans le domaine des arts : hétérogénéité du discours de l'auteur et du discours de l'oeuvre, hétérogénéité de la manière dont le créateur se figure sa création et des figures de l'auteur qui s'inscrivent - peut-être à son insu - au sein de cette dernière. S'agissant d'un compositeur aussi trans-frontalier que l'est Busoni, cette question ne peut manquer de nous faire toucher à ce que les organisateurs du Congrès ont appelé l'entre-deux. Je n'ai fait quant à moi qu'esquisser l'une des figures par lesquelles le créateur cherche à conjoindre en sa création les différentes cultures dont elle procède : celle de ce "Faust italien" que Busoni, à la recherche d'un sujet à la hauteur de ses aspirations, croyait reconnaître en Dante, puis en Léonard de Vinci, et dont il a, d'une manière magistrale, fini par mettre en opéra l'impossible existence musicale.

JEUX ET ECRITURE ROMANESQUE : JAMES, VERNE, CALVINO, PEREZ-REVERTE.

Reine-Marie MARCEL

Dans "Cybernétique et fantasmes", Italo Calvino analyse ainsi la littérature :

...un jeu combinatoire qui suit les possibilités implicites à son propre matériau, indépendamment de la personnalité du poète, mais...un jeu qui, à un moment donné, se trouve investi d'un sens inattendu...un sens capable de mettre en jeu quelque chose qui...fait poids pour l'auteur ou la société à laquelle il appartient¹.

Aussi ancien que le "premier conteur de la tribu", le jeu combinatoire s'engage dès que deux sons sont mis en relation et s'élargit aux infinies possibilités des combinaisons narratives. Nous allons suivre l'une d'elles : le jeu, choisi comme une forme de l'hétérogène, comme "machine narrative combinatoire"(Calvino) en privilégiant des textes où "l'étranger" intervient non seulement comme motif mais aussi et surtout comme structure narrative. Après la reconstitution des quatre parties engagées dans *Ce que savait Maisie* (1898), *Le Testament d'un excentrique* (1899).

Le Château des destins croisés (1969) et *Le Tableau du Maître flamand*(1990)², nous nous interrogerons (en suggérant seulement quelques

1 Italo Calvino, *La Machine Littérature*, Seuil, 1993, p.20.

2 Henry James, *Ce que savait Maisie*, R. Laffont, Paris, 1947.

Jules Verne, *Le Testament d'un excentrique*, Les Voyages extraordinaires, Tome vingt-quatrième, Paris, Jean de Bonnot, 1979.

Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*, Seuil, 1976.

Arturo Pérez-Reverte, *Le Tableau du Maître flamand*, J.C.Lattès, 1993.

pistes) sur la fonction sémantique du jeu qui fait sens à trois niveaux: principe ludique général, jeu précis porteur d'une signification collective et ensemble de potentialités où s'expriment des choix individuels.

Les quatre textes présentent les trois mêmes grands mouvements, avant, pendant et après le jeu et s'ouvrent sur une mise en place des joueurs.

Le prologue de *Maisie*, seul passage en focalisation zéro, établit les conditions du jeu : un volant et deux adversaires ; le divorce des époux Farange a transformé leur fillette de six ans en un objet qu'ils vont se lancer. Elle est "coupée par moitié, les tronçons jetés impartialement aux deux adversaires" ; sa réification va de "la tasse de porcelaine", "la coupe d'amertume", "la boule de billard" au "petit volant empenné qu'ils pouvaient sauvagement se lancer l'un à l'autre". (p.26)

Six chapitres sur trente sont consacrés, dans *Le Testament d'un excentrique*, à l'installation du jeu, bien réel dans la diégèse, que sept partenaires vont entreprendre. Par testament, William Hypperbone laisse sa fortune au vainqueur d'un Jeu de l'Oie original. Un cinquième du roman met en place, scientifiquement presque, le règlement conforme au modèle : soixante trois cases, les cinquante états des Etats-Unis et l'Illinois répété quatorze fois, le pont, l'hôtellerie, le puits, le labyrinthe, la prison, la mort ; six partenaires tirés au sort, un septième mystérieusement désigné ; un tirage aux dés tous les deux jours. Un tel sérieux laisse perplexe et rien ne paraît être mis en cause que le jeu et son résultat.

Un titre, "Le Château", distingue chez Calvino le très bref chapitre d'exposition. Le narrateur, après les épreuves de la traversée du bois, se retrouve dans un château, entouré de convives comme lui privés de parole. Le châtelain distribue les cartes des tarots Visconti avant qu'un invité ne commence à jouer en posant devant lui un cavalier de coupe.

Avec *Le Tableau du Maître flamand*, on retrouve une longue mise en place due à la multiplicité des angles d'attaque : tableau de Peter van Huys de 1471 et sa partie d'Échecs, intrigue historique, sentimentale et policière, phrase cachée "*quis necavit equitem*", tractations financières, amours, assassinats et surtout le sentiment latent que la partie d'échecs du tableau est en train de se reproduire : "Ce petit malin de Van Huys nous invite à jouer aux échecs" (p.63).

A partir du moment où la fiction se présente comme un jeu à jouer, où le paradigme ludique est posé comme l'élément fondateur du récit, il en

devient le principe de structure : le récit se conforme avec rigueur aux étapes des différentes parties engagées et c'est pour privilégier cette fonction sémantique de la structure que nous n'avons pas retenu des oeuvres comme *La Défense Loujine*, *Alice* ou *Le joueur d'échecs*.

Chez James, la combinatoire discrète et métaphorique, voit son existence garantie par l'auteur dans la Préface de 1909 : "Le malheureux enfant se trouvait ainsi pratiquement renié, rebondissant de raquette en raquette comme une balle de tennis ou un volant". Les quatre premiers chapitres se succèdent comme les renvois réguliers du volant - "shuttlecock" en anglais avec l'idée de navette - chaque parent le relançant à temps pour tenir en échec l'adversaire : chap. 1 : six mois chez le père, chap.2 : six mois chez la mère, chap.3 chez le père, chap.4 : chez la mère. A ce stade les conditions de la partie changent, le renvoi des volants se ralentit, l'adversaire ne désirant plus récupérer Maisie : "...avec deux pères, deux mères, et deux maisons, six protections en tout, elle ne saurait littéralement où aller". Durant quatre chapitres, elle reste chez son père, puis le séjour chez sa mère s'étend sur cinq chapitres (de 9 à 13) enfin le retour chez Beale Farange couvre six chapitres (de 14 à 19). Le jeu de Badminton s'arrête alors, certes par abandon mais d'autres joueurs avaient surgi, prêts à prendre le relais. En fait le jeu cesse car le volant-objet s'est métamorphosé en une personne à part entière qui va exercer sa liberté durant les douze derniers chapitres à partir d'un nouvel élément combinatoire typiquement jamésien : le séjour en France.

J'ai insisté un peu longuement sur James car l'équivalence n'est pas évidente. Dans les trois autres cas le récit prend officiellement la forme des coups successifs de la partie engagée. Le jeu-syntagme ordonne la narration en imposant, à partir du règlement, une suite narrative logique. *Le Testament* suit la première série de tirages du chapitre 7 au chapitre 15, avec un chapitre par partenaire ; puis, dans le second épisode, la deuxième série de 1 à 6 ; viennent ensuite le troisième tirage de 7 à 12, les derniers coups en 13 et le dénouement en 14 et 15. La monotonie guetterait le récit (comme tout jeu) si Jules Verne ne cessait d'enfreindre son propre code : analepses et prolepses, temps morts, accélération dans les bilans, doublement imprévu des chapitres accordés à un partenaire (la jeune fille), mise hors jeu de certains joueurs, enjambement d'un chapitre sur l'autre.

Avec Calvino, penseur et praticien de la combinatoire, aucun élément narratif "impur" n'interfère dans le strict récit qui juxtapose six courtes histoires, c'est-à-dire six parties de tarots. Aux cartes de faire sens,

un sens imprévu, d'établir les liens entre les récits et de révéler la croix centrale constituée par les deux derniers, placés sous le signe d'un autre élément combinatoire : le *Roland furieux* de l'Arioste. Le dernier chapitre fait office de dénouement d'une partie sans fin.

On retrouve la même volonté de structurer le roman comme un jeu dans le texte de Pérez-Reverte qui insiste sur ses intentions narratives : multiplication des épigraphes : "Je savais maintenant que j'étais entré dans le pays maudit, mais j'ignorais encore les règles du combat «(Kasparov)»" (*Tableau p.104*), interventions du narrateur et dialogues soulignant la participation des personnages à une partie issue du tableau et qui se continue à travers les indications du meurtrier. Les chapitres correspondent aux coups joués ; par exemple, le refus de prendre la dame blanche trahit l'assassin, marque la fin de la partie et la fin du texte avec un chapitre de dénouement au titre en clin d'oeil : "Fin de partie pour une dame".

La narration est ainsi assurée par un élément en principe étranger à la littérature, le jeu, structure et thème, stricte organisation formelle, à qui est confiée, de manière plus ou moins rigide, la tâche de faire sens, un sens pressenti mais toujours inattendu, collectif et individuel à la fois.

Précisons, afin de partir en toute légitimité à sa recherche, que nos auteurs sont des habitués de la combinatoire. Le rattachement du mot à Calvino n'est plus à faire : titre d'un article fondateur : "Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire", analyse du processus consciemment utilisé et contrôlé : choix des tarots de Bembo pour *Le Château*, des tarots de Marseille pour *La Taverne*, de cartes inventées à partir de bandes dessinées pour *Un Motel des destins croisés* qui ne verra jamais le jour.

Les mêmes possibilités de la combinatoire se retrouvent systématiquement exploitées par Pérez-Reverte : multiplication des plans, emboîtements successifs, effets de miroirs multiples, appel à l'ésotérisme, à la psychanalyse, à l'art, à l'histoire, à la sociologie. Un croquis souligne les jeux de mise en abyme et le processus risquerait de devenir procédé dans les autres romans, *Le Maître d'escrime* et *Club Dumas* si ce dernier ne dénonçait la systématisation de l'intertextualité.

Soixante dix ans plus tôt, la critique n'avait pas encore affirmé que "l'auteur est une machine" et l'acte d'écrire "un processus combinatoire entre des éléments donnés"; pourtant des auteurs comme J.Verne et H.James,

apparemment respectueux d'une conception figée et unitaire du monde, confie régulièrement une partie de la fonction narrative à un élément étranger. Souvent métaphorique chez James, il peut s'agir d'un objet (vis, coupe d'or), d'un animal (fauve, colombe), d'un lieu (Paris, Rome), d'une oeuvre d'art (Les Ambassadeurs d'Holbein, les maîtres italiens de la Renaissance).

Pour J. Verne, je vous renvoie à la remarquable étude de Daniel Compère³:

Tout devient matière à faire texte, non seulement les documents, les reportages, les dictionnaires ou les oeuvres littéraires mais également ce qui n'est pas écrit comme par exemple, les opinions et les croyances...La question qui se pose est celle du pouvoir de l'auteur sur les énoncés ainsi utilisés p57-58).

Le critique étudie ainsi les transpositions du réel (citations, montages, références), les imitations du réel (rapport maritime, cours, sermon, article de journal, guide touristique, testament), les critiques du réel et le ludotexte (pastiches).

Dans les quatre cas, la familiarité avec l'hétérogène est telle que les jeux se doublent d'un second, voire d'un troisième, principe narratif : carte géographique dans *Le Testament*, oeuvres picturales de Carpaccio à Venise consacrées aux cycles de St Georges et de St Jérôme, présence de Roland et de Faust et tableau imaginaire d'un peintre flamand virtuel composé à partir d'un assemblage de fragments réels pour ne rien dire de Clara Schumann entrevue par Jean Perrot derrière Clara Mathilda-Maisie.

En raison de cette longue familiarité avec "l'autre", le choix du jeu ne saurait être accessoire et la production de sens le résultat heureux d'une simple rencontre. Il y a libération, à des degrés divers, des potentialités narratives du motif engagé et pleine liberté donnée à celui-ci de développer du sens. Sélectionner le jeu parmi les infinies possibilités de la combinatoire implique au départ l'acceptation "d'une notion ouverte, polysémique et parfois ambiguë", à la fois "activité ludique" (to play), "structure, système de règles qui existe indépendamment des joueurs" et

3 Daniel Compère, *Jules Verne Ecrivain*, Droz, Genève, 1991

"matériel de jeu" (game). Sans règles a priori, elle implique la distraction, le plaisir, la gratuité, le non-travail mais aussi le calcul, le raisonnement, le risque, la simulation du réel et sa remise en question. Le sens véhiculé par le jeu en général serait de n'en imposer aucun si ce n'est celui, inépuisable et multiforme de l'apprentissage de la vie:

Si le jeu peut être apprentissage de la vie, c'est parce qu'il met en mouvement des ressorts du même ordre que ceux auxquels font appel les activités concrètes ou "réelles" que l'on rassemble sous le nom un peu vague de vie⁴.

Tous ces éléments sont implicitement véhiculés par nos textes dont les structures ludiques suivent un identique cheminement : des êtres jeunes, quel que soit leur âge, jouent, en des parties métaphoriques et réelles, avec joie et angoisse, leur ignorance, leur innocence et leur existence.

Mais trop indéterminé, le jeu en général ne suffit pas pour raconter une histoire précise. Certains sont alors sélectionnés (non sans de constantes références à d'autres jeux possibles), porteurs chacun d'une charge sémantique propre, liée aux options fondamentales des sociétés humaines et inscrivant le texte dans l'inconscient collectif. On distingue ainsi au départ deux types de jeux : ceux qui mettent en scène un joueur solitaire et des objets où sont figurées les forces cosmiques et humaines qui le déterminent et les jeux à plusieurs joueurs.

Dans le premier cas, le choix des tarots comme langage universel permet l'extrême discrétion du narrateur puisque ce jeu véhicule les questions essentielles que tout être humain a pu de tous temps se poser et quelle que soit son origine (on trouve des symboles égyptiens, chrétiens, hébreux, celtes, scandinaves, islamiques, indiens et chinois). L'accent est mis sur les relations macrocosme/microcosme, individu/destin en rejetant dans le contingent les péripéties de l'existence : duel, bataille, rencontres, tentations diverses, en démontrant que l'infini des existences humaines est inclus dans la disposition des cartes, la spécificité de chaque vie (vie des personnages, du narrateur, du lecteur) dépendant de l'ordre de lecture. Le roman se situe ainsi

⁴ Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, Corti, 1989.

d'emblée dans une perspective de quête et d'interrogations fondamentales incluant l'écriture.

Le second cas, c'est-à-dire les trois autres textes, engage plusieurs joueurs et place résolument l'enjeu sur le plan humain, en dépit d'une citation de Borges : "Dieu déplace le joueur, et celui-ci la pièce. Quel Dieu derrière Dieu commence donc la trame ? " ; mais, placée en tête du premier chapitre du *Tableau du Maître flamand*, elle ne sera plus exploitée par la suite. Le jeu est une bataille d'hommes qui s'affrontent sur un plateau de jeu - ou sur un terrain - représentation du monde, reproduction de la société et de la civilisation des joueurs. Je vous renvoie à l'ouvrage de Pascal Reyssset⁵ qui distingue des "métajeux", "vecteurs artistiques et culturels" à "valeur ethnologique et sociologique"(p.8). A l'Afrique correspond le jeu de semailles dont la forme la plus pure est l'Awélé, tactique mathématique qui permet d'échanger des graines, assurance de survie, dans le but d'en amasser le maximum sans démunir l'adversaire. L'Asie est le domaine du jeu de Go, implacable et raffinée stratégie guerrière où l'on conquiert des empires. Un court roman de Kawabata *Le Maître ou le tournoi de Go* aurait pu être inclus dans notre étude.

Référence de l'Occident, les Échecs, venus d'Inde par la Perse et l'Arabie, imposent, comme le Go, les notions de stratégie, guerre, tournoi et introduisent dans le roman qu'ils structurent toute la violence et la rage de vaincre qu'elles impliquent (leur utilisation métaphorique est devenue un lieu commun dès qu'il s'agit d'une lutte sans merci). Mais alors que le Go est un jeu constructif (on constitue un territoire et certains y ont vu l'explication de la réussite économique de l'Asie), les Échecs reposent sur des éliminations successives, sur un principe destructeur qui culmine avec la prise = la mort du roi.

Comme une grande partie des textes policiers, le roman de Pérez-Reverte impose la vision d'une société autodestructrice, agressive et impérialiste où dominent tactique, rationalité, rapports de force, "praxis sacrificielle" et "thanatocratie" pour reprendre les termes de Michel Serre. Le roman repose sur une stratégie de sacrifices imposés ou consentis, sacrifice du premier cavalier blanc, alias Roger d'Artois, alias Alvaro ; sacrifice avec rituel de la tour Menchu, autodestruction de la reine noire (avec le Sida), déstabilisation du deuxième cavalier blanc par Alpha PC 1212, sacrifice des

⁵ Pascal Reyssset, *Les jeux de réflexion pure*, P.U.F., Paris, 1995.

illusions et de la jeunesse de la reine blanche, triomphe de la mort et du mal : "Le Mal avec un M, comme mort, comme meurtrier."(*Tableau p.101*).

Passer des Échecs au Badminton paraîtra peut-être surprenant encore que P.Reyssset précise que "jeux de réflexion et jeux du corps" peuvent s'analyser en termes comparables". Même à l'état latent dans le roman, ce jeu impose la confirmation du sens impliqué par son contenu social et culturel. Seul exemple de notre corpus à récupérer un jeu récemment introduit en Occident (1873 : première partie, 1893 : création de la Fédération anglaise) et joué pour la première fois chez le duc de Beaufort à Badminton House, il rattache les joueurs à la mode, aux obligations mondaines et à la bonne société victorienne. Si, comme les Échecs, il véhicule l'idée d'une lutte entre deux adversaires, il n'exige rien de leur part, si ce n'est une force - ou une faiblesse - égale. Jeu par excellence de bonne compagnie, il ne demande ni effort physique, ni performance intellectuelle, ni qualités morales. Visuel, gracieux, sans profondeur, il met en valeur le bon goût des joueurs dans un permanent jeu-spectacle (Ida souffre "d'un abus de visibilité") dont la gratuité apparente dissimule les enjeux réels.

Le dernier jeu occidental engagé comme principe narratif, loin de se dissimuler, s'offre, apparemment en toute limpidité, au déchiffrement ethno-culturel et superpose trois connotations différentes. Rattaché par ses origines, son dessin et ses cases-symboles au labyrinthe, il en diffuse les principales implications : parcours initiatique, itinéraire de mort et de résurrection (la mort est en case 58 non 63), épreuves, châtements, dialogue entre l'immortalité de la spirale et la temporalité du parcours achevé (Hypperbone renaît). Également rattaché par le XVIIe siècle féru de culture gréco-latine au roi Palamède et aux oies antiques, il se charge d'une distinction morale et culturelle qui rencontre un écho maximum en Jules Verne. Avec jubilation, le texte fonctionne sur la répétition du nom complet : "Le Noble Jeu des États-Unis d'Amérique renouvelé du Noble Jeu de l'Oie renouvelé des Grecs" ; l'adjectif "Noble" avec majuscule, induit la qualité particulière des joueurs et du jeu qui n'admet plus des adversaires (bien que le terme se retrouve) mais des partenaires, engagés ensemble dans un parcours identique où seront distinguées les vertus du joueur : loyauté, entraide, désintéressement, compassion, générosité. Le sort punit ceux qui se trompent de jeu en mécon-naissant son esprit, en transformant le plateau en champ de bataille : Urricane et les Titbury. Enfin la marelle, autre source

possible rattache le jeu de l'oie à l'enfance et à la pédagogie. Susceptible d'infinies variations thématiques (je vous renvoie à *"L'Histoire de France racontée par le jeu de l'Oie"*, A.R.Girard et Cl.Quétel), il s'adapte aux exigences d'enseignements et de messages variés, historiques, politiques, scientifiques, géographiques et coïncide ouvertement trop ouvertement - avec la fonction didactique du texte vernien.

"Je crois aux formes dans lesquelles se révèle le spectacle du monde". Calvino confie sa narration aux potentialités de la combinatoire mais - je cite Mario Fusco - "Faut-il considérer que le moi est totalement évacué de cette opération d'écriture, évocatrice des fantasmes ou des démons de l'inconscient collectif ?"⁶ (*Italo Calvino* p.191). Calvino s'interroge ainsi dans *La taverne des destins croisés* : "Et moi alors, et ce plus ou moins de délicatement personnel que je croyais y mettre ?" (*Le Château* p. 114).

Il nous livre une première réponse dans *Leçons américaines*⁷ :

Peut-être objectera-t-on que plus l'oeuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le self qui écrit...Bien au contraire qui sommes-nous...sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? (p.194).

Donc, première réponse : plus on va à l'universel, plus on trouve l'individuel. Nous empruntons la deuxième réponse à Mario Fusco :

...le jeu combinatoire, évident dans les premiers épisodes...toujours plus libre à mesure que l'oeuvre avance...n'est pas seulement un jeu et les entorses mêmes que Calvino fait subir à sa démarche sont la preuve que...quelque chose d'autre interfère, que c'est un autre, discours qui s'exprime (*Italo Calvino* p.193).

Il nous resterait alors à déchiffrer "le code qui (en filigrane) organise le récit" et, à l'intérieur de chaque partie, choisit tel arcane majeur, telle position des pièces, tel coup de dés, qui insiste sur une possibilité mineure

⁶ Philippe Daros, *Italo Calvino*, Hachette, 1994.

⁷ Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1989.

du jeu ou qui contrevient au règlement. On découvrirait ainsi, derrière les masques et incluse dans le mythe, la voix individuelle dont le jeu autorise d'autant plus l'émission qu'elle se propose, discrètement, comme l'élément d'un tout.

On déchiffrerait alors derrière l'apparente suavité du Badminton l'obsession jamésienne de la mort et du mal qui tue virtuellement ou réellement la faiblesse et l'innocence. On surprendrait dans la simplicité du jeu de l'Oie l'alliance détonnante et iconoclaste du respect et de la transgression des codes à tous les niveaux (visite de tout le territoire, argent prêté à Lissy, chance d'Hyperbone), alliance dont seule l'exploration presque exhaustive des États-Unis, véritable raison d'être du texte et prouesse narrative, sort intacte.

Quant à la grand salle du château, elle révèle Italo Calvino lui-même, qui, assis à la table d'hôte, conte des histoires, son histoire, l'histoire du monde :

Le Cavalier d'épée, l'Ermite, le Bateleur, c'est toujours moi tel que tour à tour je me suis imaginé que j'étais...mais le tarot numéro un est le seul à représenter honnêtement ce que j'ai réussi à être : un illusionniste (*Le Château*) (p.192).

Outre les conceptions philosophiques et l'ordre intellectuel impliqués par les arcanes et leur lecture intertextuelle (Faust, Roland), les tarots engagent une méditation sur la création poétique : mise en abyme de l'artiste, illustration par l'exemple, foi dans les pouvoirs créateurs de l'image, aptitude à penser, en dehors de toute parole, par image ou les tarots contant l'histoire du conteur qui conte l'histoire du moi et du monde :

Fournir des échantillons de la multiplicité potentielle des récits possi-bles...allier la densité de l'invention et de l'expression au sentiment de potentialités infinies (*Leçons* p.190).

En conclusion, j'aimerais suggérer deux remarques. La première est générale et concerne le lien entre la combinatoire et un certain état de la littérature et de la conception du monde. Le jeu comme réseau des multiples potentialités narratives correspond à un aspect majoritaire de la pensée post moderne (d'où la modernité de J. Verne et d'H. James) qui refuse l'univocité, l'ordre figé, les certitudes et libère en la diversité de ses langages une totalité

conjecturale et plurielle. La deuxième remarque est plus ponctuelle : ai-je bien traité le sujet ? Langue courante et textes critiques parlent également du langage comme jeu, un jeu qui ici joue avec d'autres jeux, s'élève au carré et se renvoie à lui-même dans son principe. Peut-on encore parler d'hétérogène, de composite à propos de ce concept qui paraît indissociable, consubstantiel même à la parole et à l'écriture ?

DES CHIFFRES, DES LETTRES ET DES CARTES

La combinatoire dans *Le Château des Destins croisés* de Calvino,
Le Dictionnaire khazar de Pavic et la trilogie d'*Hortense* de Roubaud

Bertrand WESTPHAL

*Je sais qu'on peut créer le monde
avec cela*

Mais je ne sais pas comment.

Milorad Pavic

Aborder le thème de la combinatoire, c'est par définition prêter le flanc à l'hésitation. Dans un contexte où tout est lié à tout et inversement, on s'aperçoit que tout choix est aléatoire et source de regret - écarté, comme partir, c'est mourir un peu. Ainsi, après avoir songé à mettre en parallèle Calvino, Roubaud et *La Vie mode d'emploi* (1978) de Perec - projet dont témoigne le programme du congrès -, je me suis retrouvé au pied du mur pour deux séries de raisons: à savoir, comment rendre justice au bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 cher à Perec en vingt minutes lorsque, comme moi, on ignore à peu près tout des mathématiques; et d'autre part, comment faire pour ne pas transformer une communication sur les enjeux de la combinatoire en une communication sur l'Oulipo. Réponse: en trouvant à Perec un remplaçant digne de lui, et qui accessoirement ne saurait être soupçonné de commettre oulipismes et autres oulipèmes. Voilà pourquoi il sera ici question du *Dictionnaire khazar* et non de *La Vie mode d'emploi*.

La combinatoire procède de l'étude des configurations, nous dit l'Oulipo, et Berge ajoute: "On cherche une configuration chaque fois que l'on dispose d'un nombre fini d'objets, et qu'on veut les disposer de façon à respecter certaines contraintes fixées à l'avance¹". Dans la pratique, la combinatoire correspondrait aux figures imposées du programme romanesque, et, plus généralement, littéraire. A un titre et à un degré différents, Pavic, Calvino et Roubaud se sont donné des règles qui s'inspirent du jeu des contraintes. Il suffit de feuilleter distraitement *Le Dictionnaire khazar* ou *Le Château des destins croisés* pour s'en rendre compte. Dans le premier cas, on se retrouve devant un roman en quarante-cinq lexies et cent mille mots, qui, à l'image d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie spécialisée retrace le sort du peuple khazar ayant vécu entre les VII^e et X^e siècles à mi-chemin entre mer Noire et mer Caspienne². Dans le second cas, en revanche, on pourrait avoir l'impression d'assister à une interminable partie de tarots, mais on changerait d'idée à l'instant même où le coup d'oeil se ferait regard. Les tarots disposés en bordure de la page ne rendent pas compte de l'avancée d'une partie. Les joueurs de Calvino, en effet, ne jouent pas: frappés de mutisme, il s'expriment à l'aide du langage pictographique et ô combien incertain des arcanes majeurs et mineurs. Leur destin se croise en une suite d'idéogrammes qui ne suivent d'autre code que celui d'une trompeuse évidence. Calvino et Pavic partent donc d'une contrainte manifeste. Roubaud, lui, est plus retors. Il faut lire les aventures de la belle Hortense aux prises avec les bons et les mauvais princes poldèves, sosies de surcroît, pour s'apercevoir que rien n'est laissé au hasard. D'ailleurs, comme dit l'Auteur de la trilogie, qui lassé de son Narrateur a fini par le transformer en personnage (de mari trompé): "Rien ne se produit par hasard; même pas le hasard (Ex.,28) * ". La contrainte, chez Roubaud, pour commencer, se cache dans la distribution strictement mathématique du texte.

1 OULIPO, La Littérature potentielle, Gallimard, coll. Idées, 1973, p.48.

2 Les Khazars ont véritablement existé, et leur civilisation a fait l'objet de quelques essais, et même d'un roman d'Arthur Koestler (La Treizième tribu: l'empire khazar et son héritage, Paris, Calmann-Lévy, 1976). La source principale est toutefois constituée par les chapitres VIII et IX de la Vie de saint Cyrille, qui, comme le rappelle Pavic, effectua en 861 une mission au-delà de la Volga avant de convertir les Slaves. Les Khazars, qui auraient une parenté avec les anciens Bulgares, auraient été anéantis au X^e siècle par le prince russe Sviatoslav. Pavic, dans son roman, résume ainsi la situation: "Les Khazars constituèrent une ethnie puissante et indépendante, un peuple guerrier et nomade, venu d'Orient à une époque incertaine, poussé par quelque silence brûlant" (Kh.13). Il ajoute: "Leur origine reste inconnue, comme ont disparu toutes les traces qui nous indiqueraient sous quel nom et dans quel peuple il faut rechercher aujourd'hui leurs descendants" (Kh.14).

Après avoir admiré Hortense sous tous les angles, et même les plus indiscrets, on notera l'affection du romancier pour ce que j'appellerai, à défaut de mieux, les "palindromes numériques": 35 et 53 dans *La Belle Hortense* et 37 et 73 dans *L'Enlèvement d'Hortense* et dans *L'Exil d'Hortense*. Alerté sur l'importance des nombres - et l'auteur le confirme au chapitre XIII (bien entendu): "Dans mon livre, un rôle important est joué par les nombres, et particulièrement par la distinction entre pair et impair (Enl.111)", on découvrira que la suite d'*Hortense* gravite autour du numéro six, ou mieux encore: de la sextine codifiée par le troubadour Arnaut Daniel, au XIII^e siècle. Il en résultera une structure, que l'Auteur définit comme "hexachotomique (Enl.143)", où une série de permutations s'opèrent selon le rythme que voici: un devient deux, deux quatre, trois six, quatre cinq, cinq trois, et six un. L'onomastique et la toponymie elles-mêmes entrent dans cet étrange ballet, et le Danube (1.2.3.4.5.6.) se métamorphose en Edbaun ((anagramme en 2.4.6.5.3.1.) des plus poldèves.

Voilà pour une première approche combinatoire, plus ou moins manifeste, et que je qualifierai de syntagmatique. Il en est une autre, qui serait paradigmatique puisqu'elle consiste en une plongée verticale transformant le texte en intertexte. Le jeu, alors, engage un peu plus le lecteur, et met à partie ce qu'Eco appelle son "encyclopédie". Pavic un peu, Calvino et Roubaud beaucoup, tissent une toile intertextuelle qui fait partie intégrante du travail herméneutique auquel est soumis le lecteur. L'intertextualité est ici une contrainte ludique, de même que la forme atypique du texte.

Pavic lui-même balise ses sources en mentionnant *Le Roi des Khazars* de Judas Lévi (Halevi), écrivain juif espagnol du XII^e siècle (qui du reste apparaît dans le roman de l'écrivain monténégrin), ou encore le *Dictionnaire serbe-latin-allemand* de Vuk Karadzic, dont l'édition définitive remonte à 1852 et qui se distingue par un entrelacs d'articles et d'anecdotes. Pavic, toutefois, ne signale pas *Lexikon einer Sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden* (1970), où Andreas Okopenko, Autrichien d'origine slovaque, a tenté une première fois de déconstruire le roman en le transformant en simulacre de dictionnaire. Pour un lecteur français la culture slave est souvent hors de portée et, dès lors, le jeu des références lui échappera. On remarquera tout de même que la princesse, dont le rôle est déterminant dans l'affaire de la conversion du kaghan, titre du roi khazar, s'appelle Ateh, anagramme des initiales d'E.T.A. Hoffmann. Chez Calvino et Roubaud, l'intertextualité est une constante et souvent un élément

dynamique du texte. Elle est plus ou moins subreptice par endroits, transparente ailleurs. Ainsi l'incipit du *Château des destins croisés*, à savoir: "Au milieu d'un bois touffu, un château offrait son refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin: dames et cavaliers, cortèges royaux et simples voyageurs (Ch.9)", n'est-il autre qu'un habile amalgame où s'enchevêtrent les incipit de la *Divine Comédie* et du *Roland furieux* de l'Arioste³, en attendant, l'espace de quelques lignes, que ne surgisse le *Décameron* boccacesque. Précisons au passage que Calvino avait en Boiardo, précurseur de l'Arioste et auteur de *Roland amoureux*, un devancier averti, qui dans *Capitoli del gioco dei tarocchi* (vers 1460) avait rapproché une première fois tarots et littérature⁴. Hortense, elle, doit assurément beaucoup au *Prisonnier de Zenda* (1894) d'Anthony Hope (où déjà le lecteur se trouvait en présence des Six, les acolythes de Black Michael, le faux-frère, et de sosies, au coeur d'une Ruritanie qui, chez Roubaud, devient une région autonome de la Poldévie). Hortense doit encore (sans doute) quelque chose à Feydeau, et à *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (1911) et à *Hortense a dit: "J'm'enfous"* (1916), qui - est-ce un hasard? - est entré dans le répertoire de la Comédie-Française en 1985, date de publication de la Belle Hélène... pardon, de la Belle Hortense (Roubaud commet le même lapsus) et, enfin, elle rend hommage aux Oulipiens: Queneau, qui le premier avait songé à édifier une chapelle poldève dans *Pierrot mon ami* (1945), et Perec - celui de *53 jours* (1989), dont Roubaud a établi le texte, en compagnie d'Harry Mathews. Les allusions abondent, au point qu'on se demande si la trilogie d'*Hortense* n'est pas un avatar d'*Autobiographie, chapitre X* (1977) où l'auteur s'était amusé à composer des poèmes en empruntant l'intégralité des vers à ses devanciers surréalistes. "Tout est dans tout inextricablement emmêlé (Enl. 40)", commente l'Auteur-Narrateur (amalgame assez rare, mais revendiqué). On notera, parmi bien d'autres⁵, la présence de Philibert Orsells

3 DANTE, *Inferno*, I, 1-3: "Nel mezzo del cammin di nostra vita /mi ritrovai per una selva oscura /chè la diritta via era smarrita"; Lodovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, I, 1-2: "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, /le cortesie, l'audaci imprese io canto".

4 Heinz HENS, "Tarocchi. Ein Spiel mit Bildern im Italien des 15. Jahrhunderts", in Hans HOLLÄNDER/ Christiane ZANGS (Hg), *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert*, Aachen, 1994, pp.37-49

5 Les personnages à clé abondent dans la trilogie. Il n'est évidemment pas facile de les répertorier tous. J'ai par exemple relevé la présence du mathématicien Pierre Lusson (sous l'anagramme: Père Risolnus); du philosophe italien Giorgio Agamben (devenu Georges des noms Aquanbiens). D'autres sont transparents: John Le Circle, le baron Le

et d'Odilon Joyaux, deux versions de Sollers-Diamant, aussi "indispensable" que les "oeuvres de Mme Zarái (Enl.138)", ainsi que de Julio Bouddheveau (Julia Kristeva), ou encore de Pâquerette d'Azur, "la grande romancière qui utilise au plus une centaine de mots, dans des phrases de six mots en moyenne (Enl.187)" et qui est passée "de l'avant-garde à l'avant-gare (BH,113)"⁶. Les références à Queneau, mais aussi à Perec et autres membres de l'Oulipo ne se comptent pas. Dans *L'Exil d'Hortense*, le troisième volet des aventures d'Hortense, l'intertextualité devient même hypertextualité lorsque Roubaud se livre à la parodie shakespearienne: les personnages reprennent mot pour mot la version originale d'*Hamlet* ou d'*Othello* - ce qui aurait fait les délices de Genette s'il avait écrit ses *Palimpsestes* (1983) un peu plus tard. Hortense, qui n'est pas dupe, finit même par s'insurger: "En somme [...], il faudrait que je détermine de quel film je suis [...] Enfin, scénario, histoire, badaboum, quoi! S'agit-il d'un scénario original ou d'une resucée de Jekyll and Hyde, du jumeau de Mark Twain ou du Vicomte pourfendu. J'avoue que chacune de ces hypothèses me déplairait extrêmement" (Ex.,52). On - et elle - échappent d'ailleurs de peu à l'application d'une prodigieuse idée: représenter *Le Misanthrope* avec le texte d'*Andromaque*, ce qui, nous assure l'Auteur, "fera d'une telle mise en scène quelque chose d'inoubliable (Ex.119). Le projet, toutefois, reste dans les limbes. Calvino - pour qui Hortense semble nourrir des sentiments mitigés, s'est lui aussi aventuré dans l'amalgame shakespearien à la fin du *Château des Destins croisés*, au cours de l'épisode intitulé "Trois histoires de folie et de destruction". Hamlet, Lady Macbeth et le Roi Lear y apparaissent de concert, mais, sans aucun doute, l'auteur ne songeait guère à amuser son lecteur.

Droit-Pénurie, Paolo de Brafforte, Mgr Fustiger,... Borges est l'un des usagers de la Bibliothèque, dans *La Belle Hortense*: celui qui prépare une Histoire Universelle de la Contrebande, et qui fréquente les lieux "pour une raison très simple: afin de pisser" (BH,72). J'avoue que mon incapacité à deviner qui se cache derrière l'inspecteur Blagnard a quelque chose d'agaçant, d'autant que Roubaud, retors, fait dire à son auteur-narrateur: "Blagnard (quel beau nom pour un grand détective, vous ne trouvez pas? Note de l'Auteur) [...]" (Ex. 253).

6 Marguerite Duras, avec Philippe Sollers, est manifestement la victime préférée de Roubaud. Dans *L'Exil d'Hortense*, l'héroïne éponyme lit *Die Entführung des Gertrude Stein*, qui rend un plus bel hommage à l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein* qu'au génitif allemand. L'on apprend un peu plus tard que *The Lover* est paru dans la collection Charles and Queen (Ex.213). Pâquerette d'Azur est également pressentie pour interpréter le rôle de Phèdre (Ex.117).

Le jeu n'a pas comme fin ultime de provoquer la jubilation du lecteur. Ludicité est l'anagramme de lucidité: le rire, et même le sourire, dissimulent un souci aussi bien chez Calvino, chez Pavic que chez Roubaud, peut-être même surtout chez Roubaud: n'oublions pas que sa trilogie est l'exacte contemporaine de *Quelque chose noir* (1986) et du *Grand Incendie de Londres*, publié en 1989 mais conçu dès 1961 puis écrit à partir de juin 1985 - comme si Hortense, dans un contexte marqué par le deuil (celui d'Alix Cleo Blanchette, épouse de l'auteur), représentait l'exutoire à un trop-plein d'humour.

Le souci naît de la peur de l'inconnu. La combinatoire et ses contraintes librement acceptées sont un remède contre le hasard, qu'abhorre Roubaud, et Pavic aussi bien: son dictionnaire est bien une tentative d'endiguer le hasard, qui partage son étymon avec les chasseurs de rêves khazars. Le hasard est l'autre nom du chaos, et le jeu apparaît comme un compendium de règles permettant de lui faire front. Le chaos est un univers entropique où les configurations s'alternent sans rime ni raison; seule la règle concertée permettra d'opérer la saisie instantanée de l'état de chose que l'on veut sauver de l'éphémère. Tout le reste est condamné à l'informe, et donc au néant. La littérature, dans cette optique, s'inscrit dans un parcours placé sous le signe de la responsabilité: l'inspiration fortuite est suspecte dans ce processus de lutte contre le silence, dont le "récit muet" (Ch.13) des "joueurs" de tarots est l'expression minimale et la page blanche ou étendue de neige sur laquelle finit *Marcovaldo* (1963) le risque majeur.

La prise de conscience du chaos d'où s'extrait le récit est simultanément prise de conscience d'une infinité de possibles, et, partant, de l'infinité d'histoires se proposant *in nuce* à l'auteur. La combinatoire est bien un remède, mais elle est aussi un instrument de sacrifice. Calvino pose le chaos *sub specie lunae*, "où un dépôt conserve [...] les histoires que les hommes ne vivent pas, les pensées qui frappent une fois à la porte de la conscience et s'évanouissent pour toujours, les particules du possible écartées du jeu des combinatoires, les solutions auxquelles on pourrait arriver mais n'arrive pas..." (Ch,44).

Le récit conçu comme choix raisonné, sinon raisonnable, d'un itinéraire parcourant la surface chaotique des possibles s'appuie forcément sur une réflexion embrassant le temps et l'espace. L'homogénéité de telles notions relèverait d'une perception simpliste, par trop rassurante. La combinatoire, par suite des contraintes qu'elle s'impose, suppose un choix: elle se gardera bien d'occulter ce qui aurait pu être et qui n'a pas été.

Ainsi, dans l'agencement même des trois oeuvres que j'ai retenues, on retrouve comme l'ombre de cette multiplicité. *Le Château des destins croisés* est en fait un titre générique, qui ne s'applique qu'à un premier épisode: un deuxième récit, autonome, s'intitule *La Taverne des destins croisés*. Tous les commentateurs de l'oeuvre calvinienne se sont efforcés d'en montrer les différences⁷. *Le Dictionnaire khazar*, outre sa division en lexies, brille par une structure tripartite: la même histoire y est racontée tour à tour par des scribes chrétiens, musulmans et juifs - et qui plus est Pavic a imaginé de greffer là-dessus une version masculine et une version féminine du roman (que distinguent une quinzaine de lignes). Enfin, si chaque roman de la suite d'Hortense pris séparément est relativement linéaire, dans l'économie de la trilogie on note de sensibles variations - parfaitement maîtrisées par Roubaud, qui ne manque pas d'en tirer parti pour introduire du métatexte parodique dans la diégèse. Roubaud, d'ailleurs, appelle à la rescousse deux théoriciens des mondes possibles: Wittgenstein, bien sûr, qui n'est qu'évoqué dans la trilogie mais nommé dans *Quelque chose noir*, où il donne son nom à un poème, et David Lewis, qui fait l'objet d'un débat entre l'inspecteur Blognard et son adjoint Arapède. A la question de Blognard: "Ton Lewis [...] pense-t-il que plusieurs mondes distincts peuvent coexister?", Arapède répondra: "Non [...], il réfute ce qu'il appelle l'overlap; mais cette théorie a été de plusieurs défendue; c'est ce qu'on appelle l'hypothèse des mondes compossibles" (Ex.98). *La pluralité des mondes de Lewis*, au demeurant, est le titre d'un recueil de poèmes paru un an après le dernier volet (provisoire?) de la trilogie.

Comme une oeuvre aussi ouverte - du moins en apparence - ne saurait se refermer comme si de rien n'était, deux des auteurs ont même annoncé un prolongement: *Le Motel des destins croisés*, où la bande dessinée aurait suppléer aux tarots, et *Lady Hortense* - sans doute l'adaptation du prometteur *Lady Bovary's Lover* écrit par Jim Wedderburn, l'un des six sosies de Poldévie. Quant au premier, on sait qu'il n'en aura rien été: espérons tout de même que Roubaud, un jour ou l'autre, tienne parole.

Un jour ou l'autre, justement: voilà une expression qui n'a rien d'innocent. Si la structure des romans soumis à une combinatoire reflète l'infini des possibles, leur temporalité, qu'elle participe de la *Erzählzeit* ou de

7 Voir, par exemple, Giorgio BERTONE, *Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994; Gérard GENOT, "Le Destin des récits entrecroisés", in *Critique*, Paris, août-septembre 1972, pp.788-809; Hans FELTEN, "Italo Calvino. Il Castello dei destini incrociati. Una lettura plurale" (en all.), in *Italianische Studien*, Wien, 1995, pp. 81-92.

la *erzählte Zeit*, fait de même. L'Auteur, autrement dit le narrateur de la trilogie, confesse très vite: "On remarquera, je pense, combien il est difficile à un roman de progresser dans le temps, non de la narration, mais des choses narrées, au-delà de l'instant initial" - et d'ajouter: "Nous aurions beaucoup aimé pouvoir poser quelques questions à nos collègues à ce sujet; particulièrement à Alexandre Dumas; sauter d'un coup *vingt ans après*, quel tour de force!" (BH.85) Deux cents pages plus loin, il précisera sa pensée: "Dans toute histoire, vous l'avez certainement remarqué comme moi, il y a toujours une autre histoire, celle qui précède l'histoire, et c'est pourquoi c'est tellement difficile de raconter des histoires (Enl.14)". L'histoire est complexe, mais elle s'inscrit dans un temps qui semble irréversible. Chez Calvino, le temps est interrompu dans sa progression linéaire lorsqu'Astolphe, à la recherche de Roland furieux, rencontre "un devin qui remonte le temps irréversible et avant l'avant vient l'après" (Ch.43). Et les tarots, qui s'inscrivent dans la temporalité du récit aussi bien que dans l'espace de la table, sont susceptibles d'être parcourus en autant de directions qu'il y a de sens (le mot prend ici toute sa signification). Le temps se renverse au gré des lectures: s'il est *un* pour chaque lecteur-spectateur, il est multiple pour leur ensemble. Ce qui est la conséquence implicite d'une spatialisation matérielle du récit chez Calvino (la mosaïque des tarots) est chez Pavic un principe fondateur. S'il n'est d'autre contrainte que de choisir une lecture parmi d'autres, il sera possible de rebrousser chemin, de bifurquer à loisir. Et point ne sera besoin de se retirer dans le monastère de Polychronos comme Méthode de Salonique, frère de saint Cyrille. Il suffira d'appliquer la chronologie khazare: "Car les Khazars considèrent que les quatre saisons représentent deux années, et non pas une, et que ces deux années coulent en sens opposé [...] Elles mélangent les jours et les saisons comme on bat les cartes, d'où il résulte que des jours d'hiver se mêlent à ceux du printemps et des jours d'été à ceux de l'automne. Et ce n'est pas tout: l'une des deux années khazares s'écoule de l'avenir vers le passé, et l'autre du passé vers l'avenir (Kh.112)". Les Khazars, pour qui le songe et l'éveil ne se distinguent pas, ont donc établi la com-possibilité des temps, qui règlent instant par instant, ou, bien mieux, instant en regard d'un instant autre, le chaos - ou les mondes possibles. Imaginait-on que "l'espace d'un instant" pût être autre chose qu'une expression creuse? Au lecteur de faire l'effort, car le temps unique du positivisme "appartient à Satan qui le garde comme une pelote de fil dans sa poche et le déroule au gré de sa fantaisie. Il faut le lui arracher" (Kh.238). Voilà pourquoi Claudio Magris,

commentateur éclairé du *Dictionnaire*, fait de Pavic un tenant de "cette littérature de l'éclipse ou de l'extinction du diable⁸" qu'ont illustrée avant lui Boulgakov et Singer.

Le temps des mondes possibles est donc un temps spatialisé, qui met un terme à la conception de l'axe immatériel, du Temps majuscule. Mais sauf à écrire à coups de tarots (dont les combinaisons sont d'ailleurs limitées) comme les convives du Château ou de la Taverne, aucun auteur ne pourra rendre compte de cette immense étendue temporelle. Devant l'enfilade des carrefours et des parcours, il faudra choisir, bifurquer. La littérature, ici, comme chez Borges, se présente comme un Jardin aux Sentiers qui Bifurquent. Ainsi les personnages de la trilogie de Roubaud, lorsqu'ils ne fréquentent pas le très oulipien café "Au S + 7" (Enl.203) font-il le détour de "L'Impérial Sentier qui Bifurque" (Enl.72). Imaginez alors les angoisses de l'Auteur. Voici Yvette devant l'un des escaliers du N°53: "Si elle en avait choisi un, elle se serait trouvée dans un roman totalement différent de celui que vous êtes en train de lire" (BH.104). On rit. Ou on sourit. Il n'en va pas de même pour les commensaux calviniens, à tour de rôle locuteurs et auditeurs, mais toujours confrontés à l'incommunicable. Ainsi lorsque l'Ingrat puni se lance dans l'aventure du récit, les auditeurs qui sont ici des spectateurs se trouvent devant un *trivium*: "ou bien...ou bien...ou peut-être" (Ch.17). Leur réaction est unanime: "Nous attendions avec impatience une carte plus explicative" (Ch.17). Une nouvelle carte est abattue: "L'interprétation de ce passage du récit n'était pas aisée" (Ch.17). Fallait-il lui accorder une signification allégorique ou littérale? "Nous espérions que la carte suivante allait débrouiller ces questions (Ch.18). Elle arrive. "Il ne nous restait plus qu'à risquer des conjectures" (Ch.18). Que la suite, enfin (et tout de même) finira par éclaircir. Chaque nouvelle bifurcation alimente la peur du néant. Le récit devient une soustraction au silence. Le Tout semble ici être la proie du Diable, qui dit: "Je suis l'ange qui loge au point où les lignes bifurquent. Celui qui remonte les choses divisées me rencontre" (Ch.70). La combinatoire, chez Calvino, prend une teinte pessimiste que l'on ne retrouve pas chez Pavic: le Diable n'est pas le maître d'un seul sentier; il est le propriétaire du jardin. C'est que chez Calvino, l'auteur est

⁸ Claudio MAGRIS, "Giostra di demoni nel mondo dei Chazari", in *Il Corriere della Sera*, Milano, 15.06.1988: "Pavic si inserisce degnamente in questa demonologia poetica contemporanea, in questa letteratura dell'eclisse o dell'estinzione del diavolo".

son propre lecteur - c'est à lui qu'il appartient d'interpréter l'étrange récit de ses personnages (par le truchement d'un narrateur qui piaffe d'impatience, l'impatience d'un auteur à qui il tarde de *dire la sua*, dire son mot). L'herméneutique à laquelle il est contraint lui montre bien que tout récit est un récit déceptif, parce qu'élusif: il progresse en écartant à travers "une terre lunaire". Et si, comme le croit Astolphe, Roland a perdu "la Raison du récit qui couve sous le Hasard combinatoire des tarots épars" (Ch.40), cette Raison est bien amère, car Roland, pendu par les pieds, dira: "Laissez-moi comme ça. J'ai fait le tour et j'ai compris. Le monde se lit à l'envers" (Ch.40).

Le monde à l'envers, version chaotique de l'univers calvinien, constitue chez Pavic l'amorce du nouveau. Ses personnages, pris dans la sarabande khazare, ont une espérance de vie assez brève, comme d'ailleurs les lecteurs du *Lexicon Khozri*, hypotexte à la Borges du *Dictionnaire khazar*. Mais aujourd'hui, le lecteur ne meurt plus - sinon d'ennui, "car [il] ne change jamais sa façon de lire" (Kh.20). C'est donc à lui qu'il incombera de choisir son itinéraire: "Chaque lecteur créera son propre livre, comme dans une partie de domino ou de cartes, recevant de ce dictionnaire, comme d'un miroir, autant qu'il y avait investi" (Kh.22). Et sinon, tant pis pour lui, qu'il le lise "comme il mange: en se servant de son oeil droit comme d'une fourchette, et de son oeil gauche comme d'un couteau, et en jetant les os par-dessus l'épaule" (Kh.21-22).

*

La combinatoire - aidée en cela par la forme du livre, plus rigide que celle du film, ou de la sculpture, que Pavic revendique pour son roman - se distingue par la contrainte, autrement dit par une option. L'option, on le sait, est la mise en forme de l'Un extrait du Divers. Cette opération est consubstantielle à l'écriture, à chaque écriture. Mais elle devient ici une problématique lucidement affrontée qui débouche sur le drame (Calvino), sur une déception assumée (Roubaud), pour qui "il faut, hélas, choisir" (Enl.102), ou encore sur une promesse (Pavic). Reste une question, qui se répète de livre en livre. Qu'y a-t-il dans le centre évidé du jeu de tarots déployé sur la table par Calvino, et autour duquel s'organisent tous les récits du monde? Qui se cache sous les traits de l'Adam, qui chez Pavic, se relie avec lui-même lorsque le temps se relie à l'éternité (Kh.136), et vers lequel tous les récits tissés, voire *tramés*, par l'auteur et ses créatures convergent au

point de constituer "le portrait-mosaïque d'un seul être" (Kh.194)? Lecteur, à toi de choisir une réponse... parmi d'autres, évidemment.

(*) Les numéros des pages entre parenthèses correspondent respectivement à :

Italo Calvino, *Le Château des destins croisés* (Ch.), Editions du Seuil, coll.Points, n°R183, Paris, 1985 (1976 pour l'éd.orig.française; 1972 pour l'éd.orig.italienne), 141 p.;

Milorad Pavic, *Le Dictionnaire khazar* (Kh.), U.G.E., coll. Presses Pocket, n°4593, Paris, 1993 (1988 pour l'éd.orig.française; 1984 pour l'éd.orig.yougoslave), 256 p.;

Jacques Roubaud, *La Belle Hortense* (BH), Editions du Seuil, coll. Points, n° P202, Paris, 1996 (1985), 270 p.; *L'Enlèvement d'Hortense* (Enl.), Editions du Seuil, coll.Points, n° P212, Paris, 1996 (1987), 287 p.; *L'Exil d'Hortense* (Ex.), Editions du Seuil, coll.Points, n° P224, Paris 1996 (1990), 263 p.

**ORION AVEUGLE/LÉS CORPS CONDUCTEURS
DE CLAUDE SIMON : UNE ESTHÉTIQUE DU
BRICOLAGE.**

Christian MICHEL

*Orion aveugle*¹, né, selon Claude Simon, “ du seul désir de bricoler quelque chose à partir de certaines peintures qu’il aime ”, est un texte de fiction, publié en 1970, chez Skira, avant d’être repris, un an plus tard, sous le titre *Les Corps conducteurs*² dans une version augmentée de quelques cent cinquante pages. Comme les autres titres publiés dans cette collection, Orion aveugle repose sur la confrontation d’un texte et d’œuvres d’art. Parmi elles, deux tableaux, l’un de Nicolas Poussin, Paysage avec *Orion aveugle*³, qui donne son titre au texte, l’autre de Jean Dubuffet, *Caballero*⁴, un collage, *Charlene*⁵, et un montage, *Canyon*⁶, de Robert Rauschenberg, auxquels il convient d’ajouter deux œuvres qui ne sont pas, à proprement parler, des tableaux, mais qui s’inscrivent dans *Orion aveugle* selon des modalités identiques à celles des œuvres picturales : une eau-forte érotique de Pablo Picasso⁷, et un dessin de Claude Simon qui, en une position stratégique, ouvre le texte, *Main écrivant*.

1 Claude Simon, *Orion aveugle*, Editions d’Art Skira, Collection . Les Sentiers de la création, 1970, Genève.

2 Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Editions de Minuit, 1971, Paris.

Lorsque les deux versions du texte correspondent, les références renverront au texte d’Orion aveugle (OA) et à celui des Corps conducteurs (CC).

3 Nicolas Poussin, Paysage avec Orion aveugle, 1658, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, New-York.

4 Jean Dubuffet, *Caballero*, 3-12-1965, collection Gaëtan Picon, Paris.

5 Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, Stedelijk Museum, Amsterdam.

6 Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959, collection Mr. and Mrs. Michael Sonnabend, New-York.

7 Pablo Picasso, Eau-forte n°308, 3-9-1968, I, faisant partie de l’exposition de 347 gravures de l’artiste à la Galerie Louise Leiris (1967).

Ces oeuvres font, dans *Orion aveugle*, l'objet d'un traitement paradoxal : elles semblent ne s'inscrire qu'en creux dans le texte, sur le mode de la présence absente. Aucun de ces tableaux, à une exception près, n'est ni décrit, ni commenté, ni analysé. En revanche, certains motifs de ces tableaux, systématiquement détachés de leur contexte, sont insérés dans le texte, où ils deviennent des éléments de la fiction. Morcelés, fragmentés, désintégrés par le flux narratif qui les intègre à la fiction, les tableaux reproduits offrent en retour une image plurielle des processus narratifs en jeu dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*. Un jeu de reflets enserre les oeuvres picturales dans les rets d'une mise en abyme dédoublée, réversible : les tableaux dans le texte renvoient l'image du texte dans les tableaux.

L'inscription des tableaux dans le texte se fait, dans un premier temps, sur le mode de l'intégration diégétique. Orion, le géant aveugle représenté dans le tableau de Poussin, devient ainsi le personnage d'une des séquences narratives du texte⁸. De même, le couple d'amants de l'eau-forte érotique de Picasso⁹, le miroir dans le collage de Rauschenberg intitulé *Charlene*¹⁰, les fragments d'affiches dans *Canyon*¹¹, un montage de Rauschenberg également, sont intégrés au texte où ils deviennent des objets ou des personnages de la fiction. Un même signifié transite du tableau au texte, d'une figure picturale à un signifiant linguistique. Aveugle à la réalité matérielle de la représentation, le texte, à l'image d'un spectateur pressé, prend la figure picturale pour la chose. Cette transcription n'est pas sans liens avec le travail de Rauschenberg qui utilise, dans ses collages et montages, des objets réels détachés de leur contexte, comme, par exemple, le rapace empaillé dans *Canyon* : dans les deux cas, des éléments sont arrachés à l'espace qui leur est propre, détournés de leur sens, et de leur fonction première, pour être insérés dans une autre organisation signifiante, soumise à un autre régime de signes. L'intégration dans le texte est donc inséparable d'une désintégration de l'oeuvre. La transcription est une prédation qui fragmente, morcelle, pulvérise l'oeuvre pour mieux l'ingérer. Mais ce mouvement, centripète, d'intégration des tableaux dans le texte, ne se laisse pas distinguer d'un mouvement inverse, centrifuge, de mise en abyme du texte dans les tableaux. Selon un mécanisme instable d'inclusion réciproque, c'est l'intégration des tableaux dans le texte qui constitue ceux-ci comme

8 OA, pp. 19 (phrase absente des Corps conducteurs), 100 et 122; CC, 58-59 et 74.

9 OA, 95 et 98; CC, 56-57.

10 OA, 48 et 50; CC, 25-26.

11 OA, 60-61; CC, 33.

autant de métaphores du fonctionnement textuel. C'est ce que montre l'analyse du statut, dans *Orion aveugle*, de deux oeuvres singulières : *Main écrivant*, et *Paysage avec Orion aveugle*.

Main écrivant occupe une position particulière dans l'économie d'*Orion aveugle*. Placé en position liminaire, il est séparé du texte proprement dit par une préface manuscrite, reproduite en fac-similé. *Main écrivant*, à l'orée du texte, signant par là un pacte de lecture qui vaut, nous semble-t-il, pour toutes les autres reproductions, marque d'emblée, par son titre et son thème, que l'acte même d'écrire est le sujet central des oeuvres reproduites dans *Orion aveugle*. Et ce d'autant plus qu'il entre, formellement, en résonance avec la préface, lieu théorique par excellence, qu'il précède immédiatement : d'un dessin de la main de l'auteur représentant une main en train d'écrire à une préface manuscrite rédigée de la même main, l'identité du médium signale assez les affinités entre représentation picturale et réflexion méta-discursive. A cet égard, la préface ne fait qu'assurer la transition entre deux régimes de signes : des traits du dessin de l'oeuvre liminaire aux caractères d'imprimerie du texte, par le détour d'une écriture mixte, où la ligne et la figure importent autant que la lettre.

Ce dessin met donc en scène les deux modalités de la représentation qui s'entrelacent dans *Orion aveugle*, celle de la lettre, et celle de la figure, mais aussi la tension entre deux modes de perception de l'oeuvre picturale elle-même. L'espace de la pièce représentée dans *Main écrivant* se divise en deux parties : au premier plan, une table, sur laquelle prennent place une feuille manuscrite et une carte postale, c'est-à-dire deux surfaces bidimensionnelles; au-delà de la table, à l'arrière plan, la perspective ouverte, en profondeur de champ, dans l'encadrement de la fenêtre. Nul besoin de convoquer les remarques célèbres d'Alberti ou de Filarète sur le tableau comme fenêtre¹² pour reconnaître que se joue ici, dans cet entre-deux qu'incarne précisément la fenêtre, l'interminable oscillation, que provoque toute représentation perspective, entre la reconnaissance de la réalité plane du support et l'illusion de profondeur. Or, cette oscillation, cette instabilité essentielle de la perception est au centre de la réflexion consacrée au tableau

12 "Perché ogni cosa che l'uomo vuol fare su é mestiero di pigliare uno certo principio e forma, e con quello ordine che quella tal cosa merita seguire la cosa proposta, si che adunque noi prima fingeremo astare a una certa finestra, e per quella vedere tutte quelle cose le quali noi vorremo nel nostro [...] piano descrivere e disegnare." Antonio Averlinol detto il Filarete, Trattato di architettura, cité in Hubert Damisch, La Naissance de la perspective, p. 102, Flammarion (Idées et Recherches), 1987, Paris.

de Poussin, qui est, dans *Orion aveugle*, la seule oeuvre à être à la fois intégrée diégétiquement, décrite et commentée. Et sa description et son commentaire pointent précisément le jeu qui s'opère, dans ce tableau, entre les deux modalités de perception de l'espace représenté. Si, selon Claude Simon, le tableau de Poussin décrit bien un paysage que la représentation perspective dote d'une profondeur certaine, la figure d'Orion, située au premier plan, ne se détache pas nettement du fond. Bien au contraire, elle semble être "collé[e] au décor qui est censé l'encadrer [...]"¹³. Jouant sur la double réalité perceptive des images¹⁴, qui fait que toute représentation perspective est perçue d'une part comme une surface bidimensionnelle sur laquelle sont apposés des signes opaques, et d'autre part comme un espace tridimensionnel dans lequel figures et objets s'étagent, de manière illusionniste, en profondeur¹⁵, *Paysage avec Orion aveugle* fait entrer en contact, par le biais d'une étrange "rhétorique", des éléments fort éloignés dans l'espace représenté. L'un des commentaires qui est fait, dans *Les Corps conducteurs*, du tableau de Poussin pointe cette tension :

[...] le paysage perd toute dimension perpendiculaire par rapport à la toile. [...] il se bossèle (sic), se creuse, projette en avant certains de ses éléments, non pas selon leur proximité ou leur éloignement rationnel, mais selon les seuls besoins de cette rhétorique. [...] Si les objets lointains, [...] sont bien dessinés à une échelle plus petite, ils sont par contre ramenés au premier plan par la vigueur des contrastes et des accents. (OA, 128; CC, 77-78)

Une logique formelle, picturale, rapproche des éléments que rien ne destine, a priori, à entrer en contact. Ce faisant, elle entre en conflit avec la logique référentielle de la représentation qui tend, elle, à distinguer les plans, les objets et les personnages. Ce conflit ne connaît pas de résolution, *Paysage avec Orion aveugle* s'inscrivant précisément dans cet entre-deux, cet écart entre deux modes de figuration incompatibles et qui, pourtant,

13 OA, 127; CC, 77.

14 Maurice Pirenne, *Optics, painting and photography*, Cambridge University Press, 1970.

15 Toutes les oeuvres reproduites jouent, peu ou prou, sur la déconstruction de la représentation perspective : l'eau-forte érotique de P. Picasso par la conjonction dans une même représentation de points de vue incompatibles, Canyon de R. Rauschenberg, par le jeu sur l'arbitraire du cadre (sacs pendants au bout d'une ficelle) et l'intégration d'un objet tridimensionnel (le vautour empaillé), Charlene, par la présence, dans le collage, d'un miroir, que la photographie, en un singulier recadrage, place au centre de la reproduction, Caballero de J. Dubuffet, par l'exhibition de la réalité bidimensionnelle de la toile (personnage composé de pièces de puzzle).

coexistent et se conjuguent pour interdire toute appréhension stable de l'espace représenté.

Cette "rhétorique" paradoxale, qui règle la représentation dans le tableau de Poussin, trouve un écho dans l'organisation narrative des *Corps conducteurs*. Comme dans *Paysage avec Orion aveugle*, deux logiques antagonistes, fondée l'une sur la distinction diégétique des séquences, l'autre sur l'entrelacement des fragments, entrent en conflit dans le texte de Claude Simon. *Les Corps conducteurs* combinent en effet plusieurs séquences diégétiques distinctes, morcelées chacune en une multiplicité de fragments. La mise bout à bout de tous les fragments appartenant à une même séquence composerait un récit unitaire se déroulant selon une chronologie cohérente dans un espace homogène, qui n'existe que de façon virtuelle dans le texte. Chaque fragment de séquence s'intercale en effet entre des fragments d'autres séquences, faisant du texte, à l'image de *Charlene* ou de *Canyon*, un collage d'éléments hétérogènes. Une logique diégétique, fondée sur l'unité spatio-temporelle des séquences, s'oppose donc à une logique discursive, qui repose sur l'entrelacement de fragments et qui méconnaît radicalement la distinction des espaces et des temps. Les fragments s'enchaînent en effet sans solution de continuité, comme dans cet extrait où l'on passe, dans le même paragraphe, de la description d'un rapace, aperçu par le hublot d'un avion, à celle de la rue dans laquelle progresse l'homme malade :

[Le rapace] redresse [...] le cou, de nouveau vigilant, la tête pivotant brusquement sur son support décharné, s'immobilisant tout aussi brusquement, l'oeil cerclé de rouge, vide, sauvage, le lambeau de viande puante pendant sous son bec oscillant à chaque mouvement. La palissade de planches est couverte de lambeaux d'affiches superposées et déchirées [...] dont les lettres, de même que celles des enseignes vues en enfilade, s'entremêlent et se chevauchent. (OA, 58-60; CC, 33)

Comme dans le tableau de Poussin, des éléments, appartenant à des espaces, et ici, plus précisément, à des univers spatio-temporels distincts, entrent en contact, enchaînés par l'agencement même du texte. Et comme dans les collages de Rauschenberg, les discontinuités sont lissées par ce que Claude Simon appelle, dans la préface à *Orion aveugle*, un "ensemble de

résonances et d'échos"¹⁶ qui tisse des correspondances entre des fragments textuellement contigus, mais appartenant à des séquences distinctes. Ainsi, dans l'extrait cité ci-dessus, deux éléments empruntés à un même montage de Rauschenberg - le vautour empaillé et les fragments d'affiches de *Canyon* - sont intégrés dans deux fragments appartenant à deux séquences différentes, celle de l'avion pour le vautour, et celle de l'homme malade pour les fragments d'affiches. Comme le vautour et les fragments d'affiches dans le montage, ces deux fragments sont, dans le texte, contigus. La transition de l'un à l'autre s'effectue par le retour d'un même terme, le mot "lambeaux", qui apparaît lié au vautour dans le premier fragment ("lambeau de viande puante"), aux affiches dans le second ("la palissade de planches est couverte de lambeaux d'affiches superposées et déchirées"). Si le propre du travail de collage réside, selon Claude Simon, non seulement dans la juxtaposition d'éléments hétérogènes, mais aussi dans le lissage des discontinuités, c'est donc bien par le jeu des transitions entre les fragments que s'achève la transposition, dans le texte, de cette technique picturale. Ces transitions peuvent être assurées, comme ici, par le retour d'un même substantif, mais aussi par celui d'un même syntagme nominal, ou d'une même proposition, ou encore par la présence de deux termes apparentés obtenus par dérivation, de deux synonymes - voire de deux antonymes - ou encore de deux acceptions différentes d'un terme polysémique.

Pris ainsi dans une "même et unique pâte"¹⁷, les événements, qu'une logique diégétique tendrait à distinguer, sont donc étroitement articulés, à tel point qu'ils en viennent parfois, comme chez Poussin, à se confondre :

Autour de la tête d'Orion (et non pas derrière) [les nuages] enroulent leurs lourdes volutes avec lesquelles se confondent les plis flottants de la tunique du serviteur perché sur ses épaules [...]¹⁸.

Certains fragments du texte semblent ainsi se superposer, leur intersection délimitant alors une zone de transition qui n'appartient en propre ni à l'un, ni à l'autre, comme dans ce passage où l'on passe, sans solution

¹⁶ Les pages de la préface ne sont pas numérotées.

¹⁷ OA, 128; CC, 78.

¹⁸ OA, 129; CC, 79.

de continuité, de la cabine d'un avion au bar où l'homme malade se repose quelques instants :

A la fin il renonce, remet sa montre dans sa poche en même temps qu'il entend sa propre voix sortir de lui [...] disant à l'hôtesse penchée vers lui Est-ce que je pourrais avoir un verre d'eau ? Le barman en manches de chemise jette un coup d'oeil au verre de bière toujours plein, le dévisage et dit Quoi? Il répète alors Un verre d'eau. (CC, 120)

Dans un tel cas, il est impossible de décider si la zone qui marque la transition entre ces deux séquences - la phrase " Est-ce que je pourrais avoir un verre d'eau ? " - appartient en propre à l'une ou à l'autre. Littéralement, elle peut appartenir, elle appartient aux deux. L'eau-forte érotique de Picasso permet d'éclairer la dynamique de ce mode de transition par chevauchement. Comme dans la représentation cubiste, les zones où les fragments se superposent composent des ensembles polyperspectifs où deux réalités appartenant à deux espaces hétérogènes (face et profil, ou séquences différentes) se mêlent en une unité duelle.

Ainsi l'intégration du tableau de Poussin dans le texte, par le détour de la description et du commentaire qui en sont faits, constitue une à une les oeuvres picturales comme métaphores du fonctionnement textuel. Quel sens donner alors à la dernière oeuvre, *Caballero*, de Jean Dubuffet ? Reproduit dans le livre immédiatement après *Paysage avec Orion aveugle*, ce tableau ne semble en effet avoir laissé aucune trace dans le texte. Or, il est aussi celui qui en offre la métaphore la plus complète. En effet, la figure picturale du personnage qu'il met en scène, composé de ce qui s'apparente à un assemblage de pièces de puzzle, est emblématique à la fois de la structure globale du texte, et des différents modes de transition entre les fragments. Ces fragments constituent en effet, à l'égard des séquences, l'équivalent des pièces d'un puzzle. Or il y a, dans *Les Corps conducteurs*, non pas une, mais plusieurs séquences morcelées chacune en une multitude de fragments. La dispersion est double : plusieurs séquences, et plusieurs fragments par séquence, le tout néanmoins unifié par les deux types de transition qu'illustrent les oeuvres de Rauschenberg et Picasso : système d'échos et de correspondances, d'une part, zones de transition continue, de l'autre. Or, *Caballero* n'est pas plus composé d'une seule série de pièces picturalement homogènes que *Les Corps conducteurs* ne sont composés d'une seule série de fragments diégétiquement homogènes. De la même façon que *Les Corps conducteurs* entrelacent des fragments appartenant à des séquences différentes,

Caballero est composé de la juxtaposition de pièces appartenant à des ensembles picturaux distincts : pièces bleues à rayures bleues, pièces roses à rayures roses, pièces roses unies, etc. *Caballero*, comme *Les Corps conducteurs*, assemble donc dans le désordre les pièces d'une série de puzzles distincts.

Certaines de ces pièces sont juxtaposées selon un principe qui évoque l'enchaînement des fragments dans le texte : un élément commun à deux pièces (fond ou rayure de couleur identique) permet en effet de les raccorder. D'autres sont étroitement imbriquées les unes dans les autres, à l'image des zones de transition où deux fragments du texte se superposent et fusionnent. Prolongeant une pièce en empiétant sur la surface d'une autre, ces zones de transition picturales appartiennent à deux espaces : en termes d'étendue, elles occupent le territoire de la pièce dont elles passent la frontière, mais picturalement, elles appartiennent à celui dont elles partagent les caractéristiques visuelles, et dont elles ne sont qu'un prolongement.

La fonction de ce dernier tableau est donc symétrique de celle de *Paysage avec Orion aveugle*. Si le commentaire de *Paysage avec Orion aveugle*, le tableau, nous indique en quoi les tableaux sont des métaphores de ce texte, *Caballero*, qui reproduit le texte tout entier sous la forme d'un puzzle, nous révèle ce que ce texte a d'un tableau. Du tableau dans le texte au texte dans le tableau se dévoile ainsi progressivement l'empreinte réciproque du littéraire dans le pictural et du pictural dans le littéraire. Il ne s'agit plus seulement d'objets en miroir, mais d'une série d'échanges, d'un mouvement de translation des signes et des espaces qui fait se confondre les formes du texte et celles du tableau.

Au-delà des seules analogies formelles, cette dynamique qui entremêle, dans *Orion aveugle*, le texte et l'image, déconstruit la notion même de représentation, qu'elle soit littéraire ou picturale. Elle met en péril deux de ses paramètres essentiels : la stabilité et la continuité. Tout d'abord, ce que révèle l'intégration paradoxale des oeuvres picturales dans *Orion aveugle*, ainsi que leur disparition des *Corps conducteurs*, où elles ne sont plus reproduites, c'est qu'en littérature comme en peinture, on ne voit jamais ce que l'on croit. Dans *Orion aveugle*, texte et tableau ne font jamais que travailler à l'aveuglement du spectateur/lecteur, c'est-à-dire à la déconstruction, dans - et par - la représentation, de l'illusion référentielle que le dispositif même de la représentation ne peut manquer de susciter. Le "but idéal", que Cédalion désigne de son doigt à Orion, c'est-à-dire, mutatis mutandis, au spectateur du tableau comme au lecteur du texte, n'est en effet

jamais fait “ comme le doigt lui-même, les paupières closes, les épaules bosselées et les empreintes des pieds monumentaux dans la poussière du chemin ”, que d’une “ mince pellicule de couleur ”¹⁹.

C’est en ce sens qu’il convient de comprendre le retour, à la fin des *Corps conducteurs*, de la dernière phrase d’*Orion aveugle* : une description, en coupe, d’un oeil exorbité, c’est-à-dire aveugle, à la surface duquel viennent toutefois s’inscrire, les unes prenant la place des autres, des images²⁰. *Orion aveugle* n’est pas un texte qui ne suscite aucune représentation, mais un texte dans lequel aucune représentation ne peut durablement se stabiliser sans qu’une autre, incompatible avec la précédente, ne vienne en contester l’hégémonie, et ce selon une logique que dévoilent les dernières phrases des *Corps conducteurs* :

Le fond de la moquette est d’un vert bouteille. Les fleurs sont groupées en bouquets de différentes grandeurs qui se répètent régulièrement [...]. Vus ainsi, de tout près, les contours des fleurs, des feuilles, les nervures, se découpent en escaliers. Les couleurs fades, passées, se fondent en une harmonie vieillotte pour ouvrage de dame ou canevas. De microscopiques débris, des poussières, des brins de cheveux, des poils roulés en spirale, des crins, parsèment les taches roses, mauves, vert amande ou jaunâtres striées aux endroits les plus usés par les raies parallèles et grises de la trame mise à nu. (CC, 226)

Interdisant toute stabilisation de la représentation par la confusion des séquences qui se répètent régulièrement, et dont le déroulement ne suit en apparence un cours parallèle que pour mieux assurer, par une structure en escalier, le passage entre fragments différents, le roman ne donne jamais à voir que des motifs géométriques, des taches, la trame mise à nu d’un canevas : un texte.

19 OA, 129; CC, 79.

20 “ Une coupe longitudinale de la tête de profil permet de voir les principaux organes, la masse ivoire du cerveau injecté de sang dont les circonvolutions compliquées battent à chaque afflux, la langue violette, les dents, les os poreux et la boule exorbitée de l’oeil, livide, enserrée par ses racines rouges, avec son iris, son cristallin, son corps vitreux, et la mince membrane de sa rétine sur laquelle les images du monde viennent se plaquer, glisser, l’une prenant la place de l’autre. ” OA, 146, CC, 226.

“ Bricolé ” par Claude Simon à partir de quelques peintures qu’il aime, ce texte oscille interminablement, selon l’expression maintes fois citée de Claude Lévi-Strauss, entre le bris et le collage, ou pour reprendre un objet emblématique de *La Bataille de Pharsale*, entre moissonnage et liage. Deux logiques règlent en effet les rapports entre les fragments dans *Les Corps conducteurs* : une logique de bris, de fracture, de coupure qui sert à asseoir la distinction des fragments appartenant à des séquences hétérogènes, et une logique de collage, de tissage, qui tresse et entrelace les fragments, et les agrège les uns aux autres pour créer des unités de plus en plus grandes.

Le principe d’association généralisé qui règle l’ensemble du texte n’est pas sans analogie, structurellement, avec l’un des processus qui règle le travail du rêve, celui de la *Verdichtung*, la condensation, qui assure, elle aussi, la confusion entre des représentations que la logique du processus secondaire tendrait à distinguer. Les différents modes de transitions entre fragments que l’on peut repérer dans *Les Corps conducteurs* rappellent les modes de condensation que S. Freud distingue au chapitre VI de *L’Interprétation des rêves*²¹. Sur le modèle des personnes collectives ou des “ portraits de famille ” de Galton, la condensation de plusieurs images peut aboutir à estomper des traits qui ne coïncident pas et ne renforcer que le ou les traits communs²². Cette description est étonnamment proche de celle que nous avons faite des zones de transition par superposition, où deux espaces-temps se mêlent et se confondent. Mais la condensation peut suivre une autre voie. Un élément, que S. Freud appelle “ point nodal ”, est seul conservé parce qu’il est présent plusieurs fois dans différentes pensées du rêve²³. Cette fois, c’est la reprise d’un mot ou d’un élément, d’un fragment à l’autre, qu’évoque la notion de point nodal : un élément assure le rôle de

21 Sigmund Freud, *L’Interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, 1967, Paris.

22 “ Toutes ces personnes que je découvre en poursuivant cette “ Irma ” n’apparaissent pas elles-mêmes dans le rêve, elles se dissimulent derrière l’“ Irma ” du rêve qui devient ainsi une image générique formée avec quantité de traits contradictoires. [...] On peut créer une personne collective [...] d’une autre manière encore : en réunissant en une seule image les traits de deux ou plusieurs personnes. [...] Le Dr R... [...] est un personnage de ce genre. Mais ici l’image du rêve a encore été préparée d’une autre façon. Je n’ai pas uni des traits particuliers à l’un à ceux de l’autre et simplifié dans ce but l’image-souvenir de chacun. J’ai agi comme Galton élaborant ces images génériques (ses “ portraits de famille ”) : j’ai projeté les deux images l’une sur l’autre, de sorte que les traits communs ont été renforcés et que les traits qui ne concordent point se sont mutuellement effacés [...]. ” Ibid., pp. 254-255.

23 “ Cette première recherche laisse l’impression que les éléments “ botanique ” et “ monographie ” ont trouvé place dans le rêve parce qu’ils étaient ceux qui présentaient, avec les pensées du rêve, le plus de points de contact; c’étaient des noeuds, où des pensées du rêve ont pu se rencontrer en grand nombre [...]. On peut exprimer autrement encore le fait qui explique tout cela et dire : chacun des éléments du contenu du rêve est surdéterminé, comme représenté plusieurs fois dans les pensées du rêve. ” Ibid., p. 246.

terme pivot parce qu'il est commun à deux séries diégétiques différentes. Il existe d'ailleurs, dans *Les Corps conducteurs*, un second mode d'enchaînement fondé sur la présence, dans deux fragments contigus, de termes communs, et qui repose sur ce que l'on pourrait appeler une association réflexe. L'articulation est alors assurée par la juxtaposition, dans deux fragments contigus, de deux éléments précédemment associés à l'intérieur d'un même et unique fragment.

Ainsi, dans un fragment de la séquence de l'homme malade, deux éléments, sont, dans un premier temps, associés, "mâchoires serrées" et "contraction"²⁴. Quelques pages plus loin, le texte juxtapose deux fragments, l'un appartenant à la séquence de l'encyclopédie, l'autre à celle de l'homme malade. A priori, aucun point commun ne relie ces fragments, si ce n'est la présence, dans l'un, du mot "contraction", et dans l'autre, de "mâchoires serrées"²⁵. La présence, dans une séquence quelconque, d'un élément ayant été associé à une autre séquence, antérieure, fait resurgir la séquence à la base de l'association. Comme dans l'expérience pavlovienne, le retour du stimulus déclenche, chez le lecteur convenablement dressé, l'activité réflexe associée. Dès qu'il lit "contraction", le lecteur salive "mâchoires serrées", à condition toutefois de prêter attention, comme dans l'analyse freudienne du rêve, aux associations propres au texte.

Ce principe de connexion généralisé travaille à agréger en unités de plus en plus grandes les fragments du texte, puisque ce jeu de résonances et d'échos unit également des fragments de plus en plus éloignés les uns des autres. A cette activité s'oppose celle de la logique séquentielle qui s'efforce de stabiliser représentations et significations en faisant primer l'identité de pensée et en multipliant les coupures entre les éléments que la dynamique textuelle - la dynamique sexuelle du texte - tend à confondre. Or, cette activité, secondaire, de sur-stabilisation²⁶ des significations et des représen-

24 "A partir de ses mâchoires serrées la contraction des muscles se propage jusqu'aux tempes. Les muscles sont agités de légers tiraillements. Il sent la sueur glisser sur sa peau, à travers ses cheveux, dans le cou et le dos." (OA, 26; CC 10)

25 "L'intérieur est entièrement rempli par les replis sinueux d'un autre tube plus mince, semblable à un gros ver de terre, se tordant sur lui-même convulsivement. L'ensemble est animé de lents mouvements de contraction et de décontraction, se déformant imperceptiblement. (Séquence de l'encyclopédie) "Les mâchoires toujours serrées, la sueur coulant sur ses tempes et perlant en gouttes à sa lèvre inférieure, le regard inexpressif, l'homme malade glisse la main gauche dans son pantalon, deux doigts tâtonnant à l'intérieur du paquet dont ils extraient une cigarette qu'ils plantent dans la bouche (séquence de l'homme malade)". OA, 32-33; CC 16.

26 "On sait que nous avons reconnu dans la tendance à la réduction, à la constance, à la suppression de la tension d'excitation, la tendance dominante de la vie psychique et peut-être de la vie nerveuse en général (principe de Nirvana, selon une expression de Barbara Low) comme l'exprime le principe de plaisir; nous trouvons là l'un de nos

tations est rapportée dans le texte, comme chez S. Freud, à des figures de la mort. Ces deux logiques, fondées respectivement sur la distinction des séquences et sur la conjonction des fragments, entretiennent un rapport conflictuel, sans que jamais l'une réussisse à soumettre l'autre. Une figure matricielle, celle du cancer, condense l'opposition entre ces deux logiques : celle de la pulsion de vie²⁷, qui tend à agréger les fragments les uns aux autres en méconnaissant radicalement toute distinction entre eux; celle de la pulsion de mort, qui assure la cohérence et l'unité des séquences en multipliant les césures, les coupures, les fractures. Principe à la fois de scission, de fragmentation et de dissémination, la figure du cancer figure le triomphe, dans un texte qui semble pourtant préférer la polysémie contradictoire de l'association libre à la circulation réglée du sens, d'une pulsion de mort qui aurait réussi à détourner à son profit l'activité proliférante de la pulsion de vie.

motifs les plus puissants de croire en l'existence des pulsions de mort."

Sigmund Freud, Au-delà du principe de plaisir (in *Essais de psychanalyse*), p.104, Petite Bibliothèque Payot, 1981, Paris.

27 La pulsion de vie se définit par la tendance à la constitution d'unités de plus en plus grandes par scissiparité et agrégation.

"[...] il nous faut être mieux informé sur l'apparition de la reproduction sexuelle et sur l'origine des pulsions sexuelles en général [...]. Dégageons donc de la façon la plus condensée possible ce qui dans toutes ces données et opinions contradictoires peut rejoindre notre propre pensée. Une de ces conceptions ôte au problème de la reproduction son attrait de mystère en voyant en elle un cas particulier de la croissance (multiplication division, par germination, bourgeonnement)."

"Ce que sont les "pulsions sexuelles", nous le savions par leur relation aux sexes et à la fonction de reproduction. [...] En instaurant la notion de libido narcissique et en étendant le concept de libido aux cellules individuelles, nous vîmes la pulsion sexuelle se transformer en Eros, qui cherche à provoquer et à maintenir la cohésion des parties de la substance vivante [...]."

Ibid., p.105 et p.110.

UNE OEUVRE HYBRIDE : TEXTES ET FIGURES DE FELICIEN ROPS (1833-1898).

Hélène VÉDRINE

"D'ordinaire, vous illustrez des textes ; je vous propose de texter vos illustrations [...]"¹ écrivait Joséphin Péladan, qui n'était pas encore le romancier de la *Décadence latine*, à Félicien Rops, le graveur et illustrateur belge installé en France. Cette proposition inverse la hiérarchie communément admise entre texte et image, qui suppose l'antériorité du premier par rapport à la seconde. L'importance de la peinture, des *Phares*, pour la littérature n'est pas un phénomène rare en cette fin de siècle. Mais l'illustration, l'appropriation d'un texte par le peintre, et la transposition, l'appropriation d'une image par l'écrivain, se rencontrent en un carrefour confus et indéfinissable - peut-être une impasse - où les deux artistes s'échangent leurs modes d'expression et leurs matériaux.

Telle est la "*fatalité des décadences*"² que Rops, dans sa pratique et ses discours, semble avoir explorée et poussée à son extrême limite. Proposant, dans la lignée de Delacroix ou Ingres, une formule définissant les aptitudes nécessaires au peintre, il écrivait : "*Le peintre qui ne peut créer un bon dessin avec cette phrase "la boulangère a des écus" est un artiste qui n'en est pas un*"³. Ainsi, la représentation visuelle trouverait son origine - sinon sa finalité - dans une sollicitation intellectuelle, plutôt que sensible, et dans le dialogue fécond entre texte et image. Rops protestait pourtant : "*Je ne veux pas, comme toi, comme tu l'as dit, que l'on peigne des systèmes*

1 Lettre de Joséphin Péladan à Félicien Rops, s. l. n. d., Archives de l'Art Contemporain, Bruxelles. Lettre publiée dans *Correspondance inédite*, Félicien Rops-Joséphin Péladan, lettre n° 2, Paris, Séguier, 1997 [éd. Hélène Védrine].

2 Charles Baudelaire, *L'Art philosophique*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, tome II, p. 598 [éd. Claude Pichois ; Bibliothèque de la Pléiade].

3 Lettre de Rops à Léon Cladel, la Demi-Lune par Essonnes, 25 août 1886, Cabinet des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, Paris, Nafr 15815/fol. 328.

La Boulangère a des écus est en outre un opéra-bouffe d'Offenbach (livret de Mailhac et Halévy), créé en 1875, dont l'air du même nom fut particulièrement populaire. Rops agrège ainsi peinture, musique et littérature.

*philosophiques et que l'on se serve de couleurs pour écrire des livres*⁴. Mais il tenait essentiellement par là à se préserver de l'incursion des écrivains dans son champ d'activité, se réservant quant à lui un territoire où texte et figure sont traités tous deux comme des matériaux plastiques.

Et si Rops n'a pas agréé la proposition de Péladan, c'est qu'il "textait" déjà lui-même ses propres images, créant des figures hybrides reposant sur l'association, voire l'interchangeabilité, du signe verbal et du signe visuel.

Rops utilise principalement deux modes d'intervention du verbe dans l'image. Il écrit ainsi, de sa main, des légendes inventées par lui, comme dans l'oeuvre *Poisson rare*⁵ (ill. 1), qui emprunte par ailleurs à l'emblème son mode de représentation et de coprésence du texte et de l'image. La légende permet à Rops d'établir, souvent *a posteriori*, une continuité narrative entre différentes planches⁶. Cependant, cette pratique renvoie à une relation classique entre texte et image, héritée de l'illustration, qui maintient matériellement deux espaces distincts et autonomes pour le régime visuel et le régime verbal.

Rops pratique un deuxième type d'intervention du texte dans l'image, plus dangereux pour l'autonomie de l'un et l'autre, et qui s'inscrit dans le cadre de notre réflexion sur les figures hétérogènes. Il s'agit de ce que le graveur nomme des *épigraphes*, terme par lequel il désignait l'inscription dans l'image de citations latines ou modernes servant parfois de titre conformément à la tradition des emblèmes⁷. Ces épigraphes prennent deux

4 Lettre de Rops à Théodore Hannon, s. l. n. d. [1878], M. L. 26, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, copie dactylographiée conservée à l'Université de Louvain, Ori. 33, Chr. 174. Rops souligne.

5 Voici le texte de cette légende, inscrite sur l'épreuve conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris (Cc 82b Res., tome III) :

"Parmi ces susdites, certaines ont des ailes, non pas comme chauves souris, vampires, ou poissons volants ; mais de belles pennes en or fin, comme en ont les Angelots qui sont paincts en l'ecclise du moustin de Vaulx-Sobre après Dinant et pais de Liège. Tertoutes au demourant ont testins comme yvoire, le darrière en bon poinct, rains, cuisses et le reste de gente fasson, n'estaient deux crocs, comme en ont les Diabls d'Enfer, issant de leur bousche vermeille. Et avec iceux tirent en leurs grottes et cavernes les gentils guallants à qui de nuit elles donnent pourchas et qui ont eu créance en leurs chançons rondels, et beaux proupos d'amour et de vénusté. Et là, suscent le sang, moëlles et esprits vitaux des pauvrets, jusqu'à ce que trépas s'en suit. - Ainsy me fust compté par Messire le Baillif de Marais - Dessoubs près la Marlagne en Entre Sambre-Meuse par la veillée de St Fouillen.

Jacques Pontauray

(Gaudries & Pasquaies du pais Namurwet)

Jacques Pontauray n'est autre que Rops lui-même.

6 Comparer par exemple la légende Poisson rare (note 5) à celle de Naturalia (note 12) qui semblent appartenir à un même récit de type populaire et légendaire.

7 Rops se disait le spécialiste des épigraphes, comme il le signale à son élève, le graveur Armand Rassenfosse : "[...] mettre des épigraphes sur des eaux-fortes est pour ainsi dire une de mes spécialités" (Lettre de Rops à Rassenfosse,

formes : ce sont soit des textes directement gravés - ou héliogravés - sur le cuivre, que l'on peut assimiler au titre des emblèmes ; soit des notations manuscrites, sur les épreuves, après tirage, qui jouent alors le rôle du *suscriptio*, de commentaire non pas tant explicatif que complémentaire.

Nous concentrerons notre analyse sur une oeuvre particulièrement complexe qui pose l'ensemble des problèmes liées à la présence de figures et de textes dans une même image. Il s'agit de la gravure intitulée *Naturalia non sunt turpia* (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris, ill. 2) qui est en soi une figure hétérogène, voire une figure de l'hétérogène.

La première épigraphe ici représentée est l'apophtegme latin *Naturalia non sunt turpia*⁸ qui sert de titre et appartient à la représentation elle-même dans la mesure où elle se trouve gravée dans le même temps et le même mouvement que la figure. Le texte est *en représentation* et doit se voir autant qu'il se lit. Cependant, par sa force d'attraction et par son appartenance à l'image, le texte impose un principe général d'organisation, qui suit le code de la lecture. Les signes verbaux et visuels s'articulent alors selon une logique combinatoire indifférente à leur hétérogénéité de régime et de statut. Tel est le principe d'hybridation mis en oeuvre, par lequel deux signes appartenant à deux systèmes de nature différente s'associent pour créer un troisième type de signe, que l'on peut nommer iconotexte, selon le terme consacré⁹, ou "écriture-figure"¹⁰.

La confusion entre le mot et la figure s'opère en un point qui associe l'icône¹¹ que brandit la figure principale et la lettre *N* qui se fond dans les lignes qui jaillissent de l'icône. Ce point de confusion placé en haut et à gauche de l'image est le point de départ du parcours du regard, qui est aussi celui d'un parcours de lecture. En effet, le regard *lit* tout d'abord l'icône qui vient se placer avant le mot. Ce mot peut être alors perçu comme l'équivalent verbal, le versant nominal de l'icône stylisée : il s'agit bien de *naturalia*, de parties naturelles ou parties génitales¹². A cette étape, le texte

Paris, 22 octobre 1891, in *Correspondance de Félicien Rops*, réunie par Maurice Kunel et Gustave Lefebvre, Limal, 1942, t. III, p. 241, Archives de l'Art Contemporain, Bruxelles).

8 Les parties naturelles ne sont pas choses honteuses.

9 Voir Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1988, [Clermont-Ferrand], C. R. C. D., Paris, Ophrys, 1990.

10 Louis Marin, "Dans le laboratoire de l'écriture-figure", *Cahiers du MNAM*, n° 38, hiver 1991, p. 77-91.

11 Le terme est pris au sens de Peirce, qui définit l'icône comme un "signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède" (par exemple la ressemblance). *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 140.

12 La légende que Rops a inscrite sous l'image nous invite à opérer cette transcription et à assimiler cette étrange

semble imposer son système d'organisation et il est inévitable de continuer à lire l'ensemble de l'épigraphe. La lecture ainsi arrêtée à *turpia*, c'est de nouveau le signe visuel qui prend le relais, le linge tendu par le bras menant inévitablement à la deuxième icône placée au pubis.

Ainsi, entre les deux icônes s'établit une véritable circulation visuelle grâce au code verbal. Cette circulation est encore renforcée par le traitement plastique du mot. Le souffle ardent qui provient de l'icône tend déjà à dénaturer la lettre *N*, qui devient autant signe visuel que signe verbal. Si dans le 3ème état de l'eau-forte, le mot était inscrit en lettres fines, par la suite les lettres ont été dessinées en double trait, noircies, puis étirées peu à peu vers le bas de l'image. Le mot acquiert alors une dimension plastique non négligeable qui permet d'organiser le parcours du regard. Ainsi, la courbe initiale du *N* inaugure visuellement la lecture, les deux traits parallèles qui terminent le *A* et le *R* la continuent en imposant une direction au regard, tandis que la courbe finale du *A* ramène à l'image. En outre, les courbes initiales et finales du mot *Naturalia* pointent vers le pubis, désignant visuellement l'objet que ce mot dénote. Le titre-épigraphe ne doit donc pas être lu de façon indépendante de l'image, puisqu'il joue le double rôle de dénotation et d'organisation des signes visuels et puisqu'il s'articule *visuellement* avec les icônes qu'il dénote. Ce sont ces procédures de glissement et d'échange d'un système de signes vers un autre qui assurent la cohérence de la représentation.

Cependant cette image est complexe à lire ou à voir, c'est-à-dire à interpréter. La circulation visuelle générée entre les deux icônes *via* le texte est aussi une circulation de sens. La double ostentation¹³ de la représentation

icône, sorte de visage diabolique, à un sexe féminin stylisé :

"Et souventes fois à Pâques-flories qui est saison de rut, esbaudoyements et accolements de Nature, apparaît la femelle d'icelluy SATAN mi-partie en gourgandine, et mi-partie en esquerlette. Sans camise avec gros testins et tous nuds et aussy son Sexe, lesquel a visaige de Diable, avec couarnes de bouc."

Et vient vers la Mi-Nuit tenant en sa main dextre, un autre Sexe comme celui qui est à son pubice, pour faire cheoir en fornication les jouvenceaux qui sont chauds en leurs coillons, et ce voyant se débraguetent et deviennent ainsy en Servage d'Enfer, par Amour pour cette belle et vénérienne gouge.

Pour ne point cheoir en péché mortel faut aller en pèlerinage à Notre Dame du Rempart de Namur et donner au clerc deux escalins et dix patards pour une Messe avec plain-chant en honneur d'ycelle.

Jacques Pontaury (Contes et Gauderies du pays Namurois)"

13 Cette image met en oeuvre deux niveaux d'ostentation. Il existe une ostentation primaire, représentée, c'est la main qui brandit et c'est le geste du bras qui soulève le linge. Mais il existe un processus général d'ostentation qui est le système même d'organisation et de lecture de l'image, par lequel, comme nous l'avons signalé, le mot et la figure se montrent et se désignent l'un l'autre. L'image en son ensemble montre et montre qu'elle montre, autrement dit, se représente représentant. Voir l'analyse par Claude Gandelman du geste du "montreur" et des degrés de monstration ou

du sexe féminin pourrait être interprétée comme l'expression d'une sexualité triomphante, conformément au sens premier de l'épigraphe. Or l'épigraphe opère certes le passage entre les deux icônes mais s'en trouve modifiée *au passage*, c'est-à-dire par le passage même qu'elle ménage. La seconde icône apparaît greffée à même le squelette, associant ainsi le sexe et la mort selon une idée fort répandue à la fin du siècle. *Naturalia non sunt turpia, sed mortifera*, tel est le texte réel que la figure hybride donne à lire. Les choses naturelles ne sont pas choses honteuses, mais mortifères. La figure ici n'est pas à voir comme une donnée univoque et immédiate, mais comme une figure équivoque dont le sens naît de la prise en considération successive et codifiée de ses éléments. C'est le texte épigraphé qui impose cette succession grâce au protocole de lecture, mais il se trouve affecté par la tension qu'il a lui-même établie entre les deux icônes. L'hybridation de la figure et du texte permet ainsi de créer un sens général qui n'est ni celui de l'image seule, ni celui de l'épigraphe seule. Ce sens ne repose pas sur l'addition du sens visuel et du sens verbal, mais sur leur radicale discordance ou dissonance. L'oeuvre hybride est en cela une figure ironique qui va confronter, pour les annuler l'un en l'autre, les deux systèmes de signification. L'image figure le contraire de ce qu'elle représente réellement, tout comme l'épigraphe dit le contraire de ce qu'il faut comprendre. En effet, l'apophtegme latin ne s'applique qu'ironiquement à la féminité moderne que viennent connoter les vêtements de la figure - le chapeau, la capeline, le corset. La femme moderne n'est pas le symbole d'une force sexuelle vitale et innocente qui balayerait la honte originelle, elle est un instrument négatif et satanique comme semblent le montrer ces cornes diaboliques dont l'icône sexuelle se trouve affublée¹⁴. L'apophtegme est alors une parole inversée, l'ironie satanique qui vient railler les principes divins. Et c'est aussi avec ironie que Rops greffe, sur une figure qui utilise les postures de ces allégories modernes que sont *La*

d'ostention ("Le geste du "montreur", *Le Regard dans le texte, Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 27-49).

14 Les critiques de l'oeuvre de Rops ont tous insisté sur l'importance de l'alliance de la Femme et du Diable. Joséphin Péladan, dans l'une des premières critiques consacrées au graveur, donnait le ton : "L'homme pantin de la femme, la femme pantin du diable, sont deux de ses thèmes favoris, d'une grande portée psychologique [...]" ("L'Esthétique au Salon de 1883", *L'Artiste*, mai 1883). Vingt ans plus tard, Camille Lemonnier reprendra : "En donnant à l'esprit du Mal la femme pour émissaire et pour complice, c'est elle, la velue et l'impure, qui assume le rituel de l'église maudite" (*Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908, p. 114).

Dans une autre de ses oeuvres, le frontispice pour le roman de Péladan *L'Initiation sentimentale*, Rops attribue l'épigraphe *Diaboli virtus in lombis* - la vertu du diable est dans les reins - à une figure qui associe elle aussi éléments sexuels et squelettiques, désignant ainsi la véritable nature diabolique des *naturalia*.

liberté guidant le peuple de Delacroix et la *Statue de la liberté* de Bartholdi, des codes iconographiques antiques. Ce sexe-masque ou sexe-visage est bien celui que Baubô¹⁵, dans la mythologie gréco-latine, dévoile en soulevant sa jupe devant la déesse Déméter pour la consoler de la perte de sa fille¹⁶. Ce geste déclenche le rire de la déesse ; dans l'image de Rops, le rire se fait grinçant, comme grincent les différents rouages qui articulent une multiplicité de termes hétérogènes, texte et image, le sexe, la mort et Satan¹⁷, iconographies modernes et antiques.

Les épigraphes peuvent interagir différemment dès lors qu'elles se trouvent inscrites après tirage. Une autre épreuve de *Naturalia* (collection de Carlo De Poortere, Courtrai, ill. 3) nous en donne un exemple. Ici le texte n'appartient plus *a priori* à l'ordre de l'image, mais bien à celui de l'écrit, les deux gestes graphiques étant dissociés dans le temps et dans l'espace. En effet, le texte a été écrit après la création de l'image et il prend place dans un espace en marge de la circulation visuelle et signifiante précédemment analysée. Ces textes sont à lire selon leur double statut de métatextes - textes qui disent quelque chose de l'image qu'ils côtoient et à laquelle ils renvoient - et d'intertextes - citations qui renvoient donc à d'autres textes et non à des images.

Ces textes semblent tisser des liens signifiants avec l'image. *Naturalia* renvoie évidemment au mot et aux icônes, le terme *Dux* fait référence au geste de la figure féminine qui brandit une sorte de signe de ralliement. Cependant, même plastiquement distingués par couleur - le bleu pour la première citation, le rouge pour la seconde et le noir pour la troisième - , les textes s'articulent essentiellement entre eux. Leur relation à l'image n'est que seconde et repose non sur la confusion mais sur la contiguïté. L'organisation de ces textes entre eux est celle du syllogisme, articulation logique de citations latines et modernes isolées de leur contexte.

15 Dans une page de croquis conservée à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, la figure dévoile seulement son sexe, et porte l'autre main à sa hanche.

16 Voir Jean-Pierre Vernant, "Le masque de Gorgô", *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, p. 31-53. [collection "Textes du XXe siècle"]. J.-P. Vernant montre ce que la figure de Baubô doit à Méduse, dont la face monstrueuse, dotée parfois d'une crinière, d'oreilles de bœuf ou de cornes, allie l'humain à l'animal (ibid, p. 32). Le chapeau de la femme représentée par Rops semble permettre cette assimilation, en dessinant oreilles et crinière.

17 Ou, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Mario Praz consacré au romantisme noir et à la littérature de la fin de siècle, la chair, la mort et le diable (*La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle, Le romantisme noir* [La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica; Milano, Roma, La Cultura, 1930], Paris, Denoël, 1977, [traduit par Constance Thompson Pasquali]).

Naturalia non sunt turpia, écrit tout d'abord Rops, qui a travaillé ici sur le troisième état de la gravure qui ne comporte pas l'épigraphe-titre en son entier comme dans le dernier état. La citation de Baudelaire¹⁸ tend à définir les vices de l'homme comme les signes de sa tension vers l'idéal. Ainsi les choses honteuses et anti-naturelles que sont les vices seraient les signes d'un idéal. De là à conclure que ce qui est naturel est le contraire de l'idéal, il n'y a qu'un pas que Baudelaire a lui-même franchi dans de nombreux textes. La citation de Sénèque vient clore le raisonnement : *Dux malorum Foemina*¹⁹, la femme est l'instigatrice de tous les maux, guide vers le malheur. Une étape semble manquer à ce syllogisme, sauf si l'on reste dans la logique de la citation qui draine avec elle l'ensemble du texte auquel elle appartient et l'ensemble des textes de son auteur. Or s'il est une figure qui est par essence "naturelle, c'est-à-dire abominable"²⁰, c'est la femme, que Baudelaire, dans ce même texte des *Paradis artificiels*, définit comme "la source la plus ordinaire des voluptés les plus naturelles"²¹. La femme est bien l'instigatrice de tous les maux parce qu'elle est naturelle et fermée à tout idéal.

Ainsi, en tant que métatextes, ces textes élargissent la signification de l'oeuvre en lui appliquant un discours moderne qui tend à opposer Nature et Vice, nature et artifice, et le sens de l'image se déplace vers ses marges. Cependant en tant qu'intertextes, ces citations subissent, par mécanisme syllogistique et par collage, le même processus d'hybridation que l'image, des éléments disparates s'associant afin de bâtir un discours cohérent par modification de la nature de chaque fragment. Textes et images reposent donc sur le même principe d'organisation, sur les mêmes modalités d'expression.

Le croquis marginal de cette épreuve l'atteste sur un mode mimétique. Il s'agit d'une figure qui semble commenter l'image principale, en reprenant avec quelques modifications la posture de la figure féminine. Mais ici les épigraphes changent et viennent dupliquer la structure de l'image. La

18 "Les Vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que par leur infinie expansion) de son goût de l'infini". Voici le texte exact :

"Hélas ! les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route." Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, tome I, p. 402 [éd. Claude Pichois ; Bibliothèque de la Pléiade]. On voit ici comment Rops modifie le texte de Baudelaire pour l'orienter vers une apologie du vice et non vers une mise en garde.

19 "Dux malorum Foemina et scelerum artifex.", Sénèque, *Phèdre*, v. 559.

20 Charles Baudelaire, *Mon Coeur mis à nu*, in : op. cit., p. 677.

21 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, in : op. cit., p. 399.

première épigraphe est une citation faussement attribuée à Saint Augustin et qui est en réalité extraite des *Proverbes : Tres insaturabilia, Infernus, Terra et Os vulvae*²². La seconde épigraphe est une invention de Rops, *Ecce diabolus mulier*, écho ironique du *Ecce ancilla domini* de l'Annonciation. La disposition en triangle des épigraphes est similaire à celle de la figure. En outre, la place des épigraphes autour de la figure suit la ligne de composition. Il existe en effet un écho plastique entre les deux icônes sexuelles, tout comme il existe un écho plastique entre les deux mots mis en majuscules, OS VULVAE et MULIER. Ces deux mots peuvent être perçus comme les équivalents verbaux des icônes devant lesquelles ils se trouvent placés, OS VULVAE désignant bien le sexe brandi et le MULIER suggérant l'identification la femme à son sexe²³. Cette transposition du signe visuel en signe verbal contribue à construire un discours univoque et uniforme sur le caractère négatif de la sexualité féminine, insatiable, *insaturabilia*, et diabolique, *diabolus mulier*. Cette figure est loin de posséder la complexité de la précédente, sans doute parce que l'articulation entre le texte et l'image se fait sans heurt, par simple isomorphisme. Or, dans ce type de figures-écritures, le sens ne peut naître que d'une réelle confrontation entre les deux signes.

La coexistence du texte et de l'image interroge les conditions mêmes de la représentation, en montrant l'échange qui peut s'opérer entre les modes d'organisation et les modes d'interprétation de l'un et l'autre signe : un texte peut être visible et aider à lire une image, une image peut être lisible et peut aider à voir un texte. Cet échange crée alors une oeuvre hybride, ni tout à fait verbale ni tout à fait visuelle, dont la valeur tient à ces forces, à ces tensions, à ces déplacements qui surviennent entre le mot et la figure.

22 "Il y a trois choses qui ne sont pas rassasiées [...]: Le Shéol, le sein stérile, la terre [...]". *Les Proverbes*, XXX, 15-16.

23 Cette juxtaposition du mot et de l'icône n'est pas sans faire penser à cette sentence très prisée par la fin de siècle, *tota femina in sexus*, la femme est toute entière en son sexe. Voici ce que Joséphin Péladan, par exemple, écrivait à propos de la femme :

"[...] sa force est tout entière en son sexe.

[...] La femme est incapable d'idées, de système, de philosophie, de synthèse. La femme ne pense pas, et figurativement, la femme n'a pas de cerveau" (Joséphin Péladan, *Amphithéâtre des sciences mortes*. II. *Comment on devient fée*, Paris, Chamuel, 1893, p. 107 et 118).



**LE COMBINATOIRE A L'OEUVRE :
CLAUDEL, COCTEAU, LES BALLETS SUEDOIS,
PARIS, 1921**

Monique DUBAR

Le ballet occidental, qui par nature réunit et combine comme l'opéra ou le Wort-ton-drama maints éléments appartenant à des ordres divers, semble en règle générale assez peu fait pour figurer l'**hétérogène**. Le titre a beau garder très souvent mémoire de l'origine, littéraire, de l'oeuvre, le texte à proprement parler disparaît¹, laissant, selon les âges et les lieux, la place à la pantomime et au tableau évocateurs de l'histoire, devenue un simple argument, encore moins développé ou articulé qu'un livret. Plus près de nous, passé le temps des partitions composées pour le ballet qui conservaient encore quelques signes d'écriture scénique, des chorégraphes et des danseurs, Isadora Duncan en tête, se sont même arrogé le droit d'utiliser la musique, toute la musique, sans aucun texte d'appui, pour danser.

Pourtant le **combinatoire** existe en ce domaine, plus souvent qu'on ne l'imagine peut-être, et il paraît possible de proposer ici deux pistes conjointes : la première, qui ramène la danse au texte, qui fonde celle-là sur la réflexion approfondie des valeurs poétiques de celui-ci, et la seconde, qui construit le texte-même sur la vision des mouvements des corps et des formes dansant.

Spectatrice assidue des Ballets du XXe siècle naguère encore installés à Bruxelles, je ne suis pourtant qu'un amateur et non la spécialiste de la question ; à ce titre je ne me reconnais pas le droit d'analyser la première piste, celle que j'appellerais volontiers la piste «Béjart», bâtissant et rebâtissant ses chorégraphies sur Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Goethe, Wedekind, au moins autant que sur Berlioz, Stravinski, ou Boulez ! Je me

¹ A la différence de nombre de formes d'art d'extrême-oriental dont la tradition continue d'associer la danse, le mime ou le geste et le chant, donc le texte (cf. les exemples du nô, du kabuki et du bunraku).

contenterai d'explorer l'autre piste envisagée, celle de poètes qui ont appliqué leur art à cette autre forme d'expression majeure qu'est la danse.

Or il se trouve qu'au cours de la même saison du Théâtre des Champs-Élysées à Paris les 6 puis 18 juin 1921, la même troupe d'avant-garde, moins connue que les Ballets Russes mais qui leur est comparable, plus ouverte aux aventures de l'intelligence qu'à celles de la sensibilité sans doute, capable des «*véritables synthèses de toutes les recherches artistiques modernes*», celle des Ballets Suédois, a créé deux oeuvres spécifiques. Réputées inclassables, d'une étonnante puissance imaginative, elles sont signées, l'une Paul Claudel, l'autre Jean Cocteau, tous deux travaillant en étroite collaboration avec tel ou tels ami(s) musicien(s), tout en surveillant de près les dessins des costumes et maquettes, tous deux orientant d'emblée l'écriture vers la danse, pour un danseur, pour une troupe.

Il s'agit de *L'homme et son désir* et des *Mariés de la Tour Eiffel* qui me fourniront un double observatoire de ce **combinatoire** dont nous cherchons à définir les aspects.

Je ne reviendrai pas dans le détail ici² sur l'intérêt, constant et fondamental, que Claudel porte à la danse. Rappelons au moins que c'est l'**ïambe** qui apparaît comme inscrit dans le corps du poète, perçu comme unité du rythme humain :

le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup
de notre pompe à vie, le coeur qui dit indéfiniment
Un. Un. Un. Un Un. Un
Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).
L'ïambe fondamental, un **temps** faible et un **temps** fort

Et admirons la justesse du choix : l'ïambe est bien le seul mètre à contenir le suspens avant le coup, à constituer et retenir d'abord l'énergie avant de la décharger, principe évident de toute pratique poétique, musicale ou chorégraphique, pour ne pas dire de toute activité humaine. Principe créateur, perpétuel inchoatif.

Signalons encore que lorsque Claudel s'intéresse à la danse à proprement parler, il ne s'agit nullement de celle qu'on appelle classique qu'il lui arrive fréquemment de caricaturer, mais de la danse orientale,

² Cf. un article à paraître dans le futur *Cahier de l'Herne* consacré à Claudel et intitulé "Paul Claudel, trouveur de la danse".

fondamentale à ses yeux, celle où «*les pieds ne quittent pas la terre, (où) c'est le corps qui danse*».

Enfin, précisons qu'au-delà des chatoiements colorés et des charmes exotiques de l'équipage du bateau bariolé - et leurs marmelades (sic), que Claudel ne goûte que médiocrement quand il les voit en 1917 à Rio puis à Paris en 1920 - les Ballets Russes lui offrent ce qu'ils ont de plus profondément novateur, et d'exceptionnel : l'héritage de Fokine, à qui la danse orientale (en l'occurrence les ballets cambodgiens vus en 1899 à Saint-Petersbourg) justement a naguère apporté la révélation qu'«*Avant tout la danse doit être expressive. Elle doit être une forme plastique de la parole* », et bien sûr Nijinski. Nijinski qui bouleverse Claudel moins par ses bonds et ses prodiges que par l'expérience que le poète peut faire de sa marche et de sa démarche, quand il observe de près «*tout cet appareil musculaire et nerveux*». Nijinski toujours, qui lui révèle, dans son interprétation du *faune* en particulier, ce que peut être «*la possession du corps par l'esprit, et l'emploi de l'animal par l'âme*».

De là l'idée de faire danser Nijinski sur un texte de lui, ou plutôt de combiner pour lui tout un projet chorégraphique, fondé non pas sur une seule idée claudélienne, mais conçu par lui en très étroite collaboration avec Darius Milhaud, son jeune secrétaire d'alors³, et Audrey Parr, alias la fée Margotine, épouse de l'homologue anglais de Claudel en poste à Rio, beauté rieuse et douée de tous les talents charmes et ressources de l'imagination c'est bien la moindre des choses pour une fée.

Le projet, pourtant développé dans l'enthousiasme dès le passage du danseur, voit son exécution retardée, et ce n'est qu'en 1921, alors que Nijinski est déjà perdu pour la danse, qu'une occasion s'offre à l'ex-trio brésilien de se reconstituer pour réaliser enfin, avec Jean Börlin et la troupe de Rolf de Maré, son ballet, né de ses improvisations les plus folles et les plus exigeantes à la fois. Un coup d'oeil jeté à la double page jointe, (éventuellement à la diapositive ou à l'illustration) suffira à prouver que tout y est révolutionnaire et se veut combinatoire !

³ 22 mois passés en commun dans une vie entière d'amitié féconde. Partageant la même énergie, la même impatience, Milhaud jeune travaille avec Claudel aîné depuis 1912.

Ainsi l'étonnante verticalité⁴ de la mise en espace de la danse sur une scène à étages inattendue, sorte de "grande page peinte" qui favorise l'osmose entre les actions se déroulant sur les quatre gradins, la position de l'orchestre, juché sur les côtés des scènes, aux différents étages. Un orchestre très original : rien que des instruments solistes, répartis en groupes distincts, dotés d'une totale indépendance mélodique, tonale et rythmique : 5 archets, une harpe, 5 instruments à vent, un quatuor vocal et 15 percussions qui forment un inextricable tissu sonore, dominé par les rythmes⁵. Autour de l'homme endormi dans l'immensité végétale⁶ de la forêt tropicale, les rêveries et les vacarmes de l'eau et de l'air, les mouvements qui les hantent : palpitations, cris, chuchotements, soupirs, crissements, bulles, et même silences... Mais l'énumération dit mal la fusion insaisissable des multiples éléments, et l'effet caractéristique de la syncope qui contient «*l'imperceptible suspension, une respiration nonchalante*», à la limite de l'abstraction, rompue à l'occasion par la cocasserie d'un détail plus pittoresque. Littéralement la musique danse et elle est représentée dansant.

Aux battements insistants de cet iambe originel, source de l'énergie universelle, correspond le fouillis - ou le rythme - des couleurs et des formes imaginées par Maronite : sur un fond vert-cru elle déploie tout un tapis de taches violettes, de losanges noirs, de cercles de lueurs. Elle y jette ses silhouettes fluides, ses inventions fantaisistes. Comme le poète préconise, dédaignant les ressources décoratives, «*des danseurs et danseuses en costumes de travail*» (encore une révolution qui ne dit pas son nom), Audrey Parr, à partir des personnages de papiers colorés découpés inventés à l'époque de Rio, imagine, au-dessus des collants des danseurs -musiciens eux aussi à leur façon - de ce puissant nocturne, des accessoires poétiques, pittoresques, inédits : pour les harpes éoliennes, crête rouge et losange jaune sur un maillot vert foncé, ou crête jaune, dessin blanc sur maillot bleu-nuit ; pour les cymbales, jambières disparates, ergots, boucliers ronds aux mains et masque/casque hérissé d'antennes ; homme-flûte de Pan, danseuses-grelots, chevilles et taille garnies de sonnailles, la tête enfermée comme dans la

4 Idée qui lui vient, entre autres de l'expérience exemplaire d'Hellerau, de la découverte en 1913 de cette "Salle, Cathédrale de l'avenir" » qui doit tant à Appia. ("C'est la première fois que je vois de la beauté au théâtre. C'est une union entre la musique, la plastique et la lumière comme je ne l'ai jamais vue" (à Milhaud, 7 juillet 1913).

5 "La batterie évoquait pour moi fidèlement les bruits nocturnes de la forêt ; je l'utilise seule, mais discrètement, jamais pendant plus de trente mesures, dans la scène où les éléments tentent l'homme endormi." (Milhaud, Notes sans musique).

6 Le végétal, "cinquième" élément pour Claudel, qui songe un moment à rebaptiser pour la création à Paris L'homme et son désir en L'homme et la forêt.

cloche d'un scaphandre ; silhouettes des heures blanches, coiffées d'une flamme, lumineuses comme des bougies, etc...

L'Homme endormi est seul, au coeur et au piège de la nuit, seul avec son désir. Autour de lui la lecture des plans s'organise, tantôt lente en progression continue, tantôt active et mouvementée ; lecture horizontale pour les heures, oblique pour les deux lunes symétriques et asymétriques à la fois (la première se déplace du jardin vers la cour, son reflet suit une ligne inversée, de cour à jardin), lecture multidirectionnelle, centripète et centrifuge. On voit que les sortilèges, signes musicaux et picturaux ou plastiques, produits en quelque sorte sur mesure, selon les indications et suivant les besoins du poète, font de *L'Homme et son désir* un poème désormais plus plastique et musical que texte : ce n'est pas le moindre paradoxe de l'entreprise claudélienne.

En effet ce n'est plus l'homme qui se fait le spectateur-déchiffreur du monde, mais bien le monde qui vient regarder l'homme endormi et devient le témoin de son sommeil inexplicable. Placé au centre, "*sur la partie médiane entre le ciel et l'eau*", tiraillé entre deux femmes, Image et Désir ou Désir et Exil, entre Souvenir et Illusion, homme sans texte, désorienté, frénétique et bouleversant, "*Jean Bortin superbe dans sa nudité*" (Journal, 6 juin 1921).

Dès ce ballet Claudel conçoit le drame moins comme une action que comme le souvenir ou le rêve d'une action. Nulle anecdote, nul schéma discursif ou narratif, - de l'avis des chorégraphes, un choix exceptionnel pour un poète qui se mêle de chorégraphie.

... l'homme enfermé dans une passion, une idée, dans un désir, et qui essaie vainement de s'en échapper comme d'une prison aux barreaux invisibles, jusqu'au moment où une femme qui est à la fois l'image de la Mort et de l'Amour vient le prendre avec elle et le fait sortir de scène.

Ainsi, seule la "lecture" active et répétitive d'un mouvement dans la durée, d'un va-et-vient, d'un rythme (re)constitue le "texte" : trente-cinq minutes obsessionnelles durant lesquelles le corps du danseur, donné à voir dans sa perfection plastique, flotte, oscille, piétine, scande, jusqu'au jeu de scène final.

L'opéra de paroles, révélé jadis à l'oreille de l'auteur, devient ici un opéra de signes. Grâce au passage par la danse, le monde du signe est

désormais pleinement investi et conquis. Pourtant cette expérience indispensable semble forcément limitée ou limite : ce Claudel sans paroles est-il encore du "Claudel" ? Oui, assurément, mais n'est-ce pas ce que nous connaissons de lui, en amont comme en aval⁷, qui nous fait "lire" ou "entendre" ce que le mouvement et le rythme en effet "disent" ? L'Homme et son désir est bien un texte exceptionnel, qui semble n'être que son propre commentaire étonné ... fait pour se perdre et se révéler dans des formes dont Claudel a confié à d'autres, Milhaud, Margotine, l'invention, et à d'autres encore, Börlin et ses danseurs, la réalisation... Quand Sire le Mot est littéralement conçu pour laisser et faire sa place à Sire le Corps, ne nous trouvons-nous pas devant un cas inédit et exemplaire de **combinatoire** ?

De ce petit monde, peu connu, d'un "Don Paulo" méconnu, il n'est pas si difficile de rapprocher celui, plus célèbre, de Cocteau et de ses amis. L'homme est un homme-orchestre, qui s'est constamment voulu animateur, éveillé ou révélateur de talents, fomentateur, si l'on peut dire, et diffuseur d'un art multiple et global. Davantage soucieux de participer à plein temps à la vie artistique de son temps que d'y laisser lui-même l'empreinte d'une oeuvre unique et forcément répétitive, Cocteau vit constamment entouré de musiciens, de peintres, de décorateurs, de metteurs en scène, de poètes, de danseurs. Sans doute privilégie-t-il volontiers ces derniers, êtres ludiques et exigeants, fragiles et volontaires, capables de tout donner de leur force dans des exercices fulgurants et inimitables (8 minutes d'affilée : le corps en règle générale ne peut aller plus loin ou plus longtemps, mais livre ainsi toute l'élégance, la beauté et la liberté dont il est doté); Cocteau poète⁸ se veut ou se conçoit danseur, faisant avec des mots ce que l'autre fait avec son corps, posant ses pas dangereusement, réinventant sans cesse son propre équilibre, somnambule qui marche sur le toit, au risque renouvelé de la chute. Poète donc, et en tant que tel indispensable, à condition de ne pas lui demander à quoi ...

J'aurais peut-être pu choisir de vous parler de *Parade*, ce ballet mythique qui dès 1917 voit, placée sous le signe d'Apollinaire, l'association ingénieuse de l'idée (Cocteau), de la musique (Satie), des costumes, décors et rideau de scène (Picasso) et de la danse (Massine et les danseurs de Diaghilev). Pareille alliance semble relever d'un combinatoire absolu car il

7 Comme la grande scène d'amour de l'Acte II de *Partage de midi* ou celle dite de l'Ombre double dans *Le Soulier de satin*.

8 Je remercie ici chaleureusement André Billaz, mon ami et collègue, qui m'a jadis fait découvrir ainsi "son" Cocteau !

s'agit, ni plus ni moins, selon le programme d'Apollinaire, secondé par Picasso, de déterminer *l'esprit nouveau* d'une nouvelle esthétique, d'inventer une représentation qui ne soit pas reproduction du motif.

... plutôt que représenté, il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles, et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet.

Pourtant ici l'idée, souvent commentée **ensuite** par son inventeur, ne se donne pas réellement comme une expression poétique achevée qui ferait autorité. Il lui arrive même de prolonger, souligner, expliquer presque trop clairement ce que tel ou tel personnage ou élément ne doit ou ne devait que suggérer, justement⁹. Le texte en somme manque, remplacé par des commentaires, intéressants mais répétitifs et annexes.

Je préfère donc évoquer brièvement *Les Mariés de la Tour Eiffel* qui, à défaut d'être l'oeuvre d'un unique et idéal homme-orchestre, a pour Cocteau le mérite d'en être l'équivalent et présente pour nous un bel exemple total de combinatoire :

Je n'ai jamais compris les poètes qui "cherchent des musiciens" et des musiciens qui cherchent un décorateur, ou des costumes exécutés à la dernière minute (...) Une oeuvre" de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet homme-orchestre n'existe pas, il importe de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu, c'est-à-dire, par un groupe amical.

Voici le groupe à l'oeuvre, et le combinatoire aussi. Le texte logique, illogique, syllogique, dialogue avec la danse qu'il découvre autant qu'il la suscite, au même titre que le rythme qui l'anime. Texte spectateur d'une action qui va se disloquant, prise qu'elle est au piège des mots, des clichés et des tics du langage qui, rafraîchis, retrouvent jeunesse et vigueur. Texte provocateur, écrit/dansé pour dénoncer les certitudes, les habitudes, les

⁹ Ainsi "la petite fille américaine" présente pour signifier, malgré ou par sa danse vive et alerte, qu'elle est "capable de sombrer sur le Titanic".

rites, les mensonges inscrits dans les comportements humains. Texte non pas réorganisateur de l'ordre, mais plutôt pseudo-organisateur du désordre qu'il contribue à créer et que la danse, aussi ponctuelle et ironique que le sont les séquences musicales arbitraires qui la signalent (marche nuptiale, Discours du général, Valse des dépêches, etc...) s'emploie à développer. Texte mécanique, qui dénonce la mécanisation du langage, restitué plus que prononcé par deux phonos "*humains*" certes, mais dont la voix est donnée comme celle de l'intelligence artificielle, relayée, amplifiée, déformée par la physique et la technique. "*Que dit-il*" ? A la question, posée par l'un des deux instruments, sourd ou décidément mal informé, la réponse de l'autre est constamment surprenante, désaccordée ou déconcertante. Cocteau remplace le "petit oiseau" qui depuis l'invention de la photographie est censé "*sortir*" immanquablement de l'appareil par une autruche. Simple grossissement ? Erreur ? Mirage ? Une série ou plutôt une débandade de catastrophes, s'en suit, l'autruche supposant un chasseur, le chasseur un fusil, le fusil des coups de feu, qui ne peuvent manquer d'atteindre des dépêches, volatiles d'un genre nouveau que la Tour Eiffel, scandaleuse ou poétique à sa construction, devenue depuis simple demoiselle du télégraphe, attire. La Tour à son tour impliquant un directeur (pour son restaurant) ajoutez-y les personnages d'une noce venue y déjeuner. Noce vaudevillesque, mais où à leur insu Labiche, coiffé de son chapeau de paille d'Italie, aurait rendez-vous un quatorze juillet avec Ionesco, déjà prêt pour son jeu de massacre. Sans oublier d'y inviter Rousseau le douanier, inventeur déjà du merveilleux involontaire, Apollinaire, spécialiste de la surprise comme facteur poétique et André Salmon son ami marié d'un (treize) quatorze juillet, lui aussi. Sans oublier Vitrac dont le général, celui de *Victor ou les enfants au pouvoir* fait ici une première sortie, noble figure qui ne s'est «*jamais rendu(e), même à l'évidence*», aux prises avec un enfant irrévérencieux («*L'enfant, à cheval sur le sabre, fait semblant d'écouter le général qui fait semblant de lui lire un livre de Jules Verne*» et un lion qui, même imaginaire, pourrait bien ne faire de lui qu'une bouchée.

Dans ce kaléidoscope infernal où la poésie du hasard et de la dérision crée des enchaînements aussi rigoureux qu'injustifiables, où les scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème, Cocteau fait danser une baigneuse de Trouville, une cycliste sur la route de Chatou, un gros enfant, futur produit de ce mariage banal, grotesque... et poétique. On peut rêver à son avenir et se demander s'il deviendra *Président de la république ou boxeur*,

ou plutôt dénoncer les valeurs d'un monde où il grandira pour devenir «*un beau petit mort pour la prochaine guerre*» : on reconnaît surtout en lui tout «*le portrait de la Noce*» qu'il tue à bout portant.

(Pendant que le petit garçon, né tout armé d'ingratitude de l'appareil du photographe massacre les siens à coups de balles, les cris de sa famille se mêlent à une fugue de Darius Milhaud, véritables imprécations antiques traduites pour l'orchestre...).

Mais la noce se relève bientôt, tout comme le général déjà cité est dévoré par le lion qui finit par le restituer, dégoûté, avant que toute la Noce ne soit vendue à un acheteur américain, sort désormais commun à tous les vrais ou faux chefs d'orchestre.

Vide du dimanche, bétail humain, expressions toutes faites, dissociations d'idées en chair et en os, férocité de l'enfance, poésie et miracle de la vie quotidienne : voilà ma pièce, si bien comprise par les jeunes musiciens qui l'accompagnent et la troupe suédoise qui la mime et danse

Tel est le lieu où Cocteau ambitionne de combiner sous une forme inédite «la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole». Ce même Cocteau qui dès *Le Coq et l'Arlequin* (Notes autour de la musique, 1918), réclamait l'orchestre de ses rêves l'obtient ici sans doute : un «*orchestre sans la caresse des cordes*». Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie» soumis à tous les caprices, à ceux de son maître d'oeuvre autant qu'à ceux de ses cinq inventifs inventeurs (Durey, le Sixième» du Groupe des Six, souvent en retrait ou réticent n'y prend pas part), rivalisant à qui mieux mieux dans l'humour et l'art du pastiche. De même, la souplesse et le talent de Jean Hugo, chargé des costumes, complétant la fantaisie d'Irène Lagut bossant le décor aérien de la Tour, enrichissent l'ensemble de la cocasserie harmonieuse de leurs trouvailles : silhouettes du cortège et de tous les accessoires inédits ou inattendus qui l'accompagnent, autant de couleurs en mouvement, principe déjà cher à Bakst et doctrines des Ballets Russes dont on sait tout ce qu'ils ont apporté à Cocteau. A l'inventaire : la famille et ses invités officiels ou surprise, entre autres : photographe et chasseur, général et baigneuse, des dépêches, un lion, une autruche. Les danseurs enfin, infatigables, animés,

stimulés par Borlin, encore lui, revêtus de «*costumes dansables et musicaux*» c'était vrai également pour les acolytes de l'Homme dans *L'Homme et son désir*), personnages proches et lointains, «réels» et suggérés.

Le texte s'intègre parfaitement à l'ensemble dont il assimile ou mieux et plus encore prépare et intensifie les trépignements ou les gambades patchwork où le poète travaille sur l'éclatement, la miette, la bribe. Une profusion d'inventions, sans aucune surcharge toutefois, une oeuvre dépouillée et rapide (sa durée d'exécution est de moins d'une heure), un ballet de mots. «*Sauvée !*», s'écrie sous sa voilette l'autruche qui accepte enfin de monter dans l'appareil photo qu'elle a pris pour un fiacre (pour la Baigneuse de Trouville, il avait déjà fait office de cabine de bains...). «*Sauvée !*»... avec «*Ciel ! mon mari !*», c'est le mot de théâtre de toutes les femmes adultères de la comédie au tournant du siècle. «*Il est temps encore*» a dit l'un, citant à son insu Don José dans la tragédie de *Carmen*. Non pas : «*On ferme*». Encore heureux que «*L'appareil photographique, détraqué précédemment (re)marche* ». En effet il «*se met en marche vers la gauche, suivi de son soufflet, comme de wagons. Par des ouvertures on voit la noce qui agite des mouchoirs, et, par-dessous, les pieds qui marchent*»...

Pour conclure :

« Poème plastique », le « scénario » de l'un tient en deux pages de pure langue claudélienne ; l'autre est un délicieux exercice de style façon Cocteau ; l'un met en espace et dans la durée d'une nuit transfigurée la bouleversante expérience de l'amour et de la mort ; l'autre parodie en virtuose, entre le drame antique et la revue de music-hall, les exercices ordinaires du quotidien des hommes. L'unité réside pourtant dans le combinatoire-même : Claudel et Cocteau intègrent à leur texte les ressources propres de la danse (silhouettes, formes, gestes, rythmes et sonorités). Tous deux font de la danse son origine et le principe de son organisation propre. Ici ce n'est plus le danseur qui danse «sur» un texte, mais le texte qui danse et son esprit qui se danse, trouvant dans le danseur le «mécanicien» indispensable à l'«ingénieur»¹⁰, seul susceptible de révéler son génie propre, seul capable d'exprimer chez l'un l'inexprimable réalité du

¹⁰ Les termes sont de Barrault pour dire son rapport à Claudel pour qui «la base de l'art de l'acteur est la danse», on n'aurait garde de l'oublier.

déchirement intérieur, chez l'autre la contestation la plus radicale sous les apparences de la fantaisie et de la légèreté d'un extravagant interlude.

Née des divagations et des délices imaginatifs du «*pique-nique d'idées, de musique et de dessins*» typique du séjour à Rio, ou issue des improvisations joyeuses d'une bande d'amis ayant entrepris de placer «*une goutte de poésie au microscope*», voilà donc deux «plaisanteries» «sérieuses», (l'expression est de Turelure/Claudé, mais les vraies ne le sont-elles pas toujours ?). Ou encore deux façons de faire rimer combinatoire et jubilatoire...

PROTOCOLES DE LA RÉVÉLATION

L'hétérogène dans *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard

Jean CLEDER

Le cinéma de Jean-Luc Godard esquisse très tôt un mouvement de protestation contre l'industrie cinématographique, contestée sur sa pratique économique (celle du contrat) et sur sa perspective esthétique (celle de la convention).

De fait, au grand dam des "déçus de J. L. G.", qui "n'attendent de lui qu'un retour au cinéma d'antan"¹, l'auteur s'attache régulièrement, depuis *Pierrot le Fou* (1965), à défaire la machine narrative tout en persistant, semble-t-il, à raconter. Cette tendance s'est quelque peu radicalisée ces dix dernières années, de sorte que *Nouvelle Vague* (1990) pourrait représenter le point d'aboutissement de cet exercice de déconstruction. En effet, de ce film, la syntaxe narrative habituelle est presque entièrement effacée pour laisser le spectateur en présence des matériaux épars d'une histoire dé-montée². Alors que le cinéma commercial simule l'homogénéité afin de développer une narration linéaire et confortable, il ne s'agit plus chez Godard de faire tenir ensemble des éléments disparates, mais de travailler les matériaux jusqu'à ce que leur disparité se manifeste : non plus intégrer, normaliser l'hétérogène, mais le cultiver pour le faire signifier.

D'autre part, le texte même du film est tissé d'innombrables citations (littéraires, cinématographiques, philosophiques)³ parfois répétées, presque toujours anonymes, dont le statut et la fonction sont très indécis. A cet

1 Joël Magny: "Les 24 vérités de Jean-Luc Godard" in *Cahiers du Cinéma* "Spécial Godard"; supplément au numéro 337 ; 1990 ; p. 101.

2 De ce fait il m'a semblé inutile de hasarder un résumé du film. Les esquisses proposées par l'auteur sont reprises un peu plus loin.

3 Afin de limiter les dimensions de cette étude, nous avons écarté de notre réflexion les citations picturales et musicales.

égard, le film s'exerce non plus à faire surgir une hétérogénéité latente, mais à la construire de toutes pièces.

Afin d'évaluer les enjeux de ce travail de l'hétérogène, nous essaierons d'abord d'interroger les modalités d'une dislocation du personnage et de l'histoire, avant d'examiner le protocole de ces curieuses invitations du littéraire dans l'œuvre ; on gardera, à l'horizon de ces analyses, l'idée que le film ne détruit pas seulement pour détruire, mais aussi pour exister.

Dislocations du personnage

A la projection de *Nouvelle Vague*, le spectateur est peut-être d'abord déconcerté par la complexité de l'énonciation, qui déstabilise considérablement le personnage. Si l'on veut décomposer, on observera que la bande-son est déjà le lieu d'une confrontation d'éléments disparates que le metteur en scène ne cherche pas du tout à harmoniser. Ainsi, à l'heure du doublage généralisé, se croisent plusieurs langues — le français, l'anglais des hommes d'affaires, l'italien — sans qu'on nous propose traduction ou sous-titrage. L'hétérogénéité des idiomes compromet l'unité linguistique et l'ancrage géographique du personnage. De même, le mixage nous refuse toute forme de hiérarchisation, de sorte que les voix se dissolvent parmi des bruits (moteurs, aboiements, cris d'oiseaux) qui auraient dû reculer en arrière-plan sonore, selon les règles d'un anthropocentrisme bien installé et sûr de ses droits. Il semble évident que ce travail sur le son tend à restituer le chaos du monde, au centre duquel il n'y a plus personne, et plus même de personnage pour rétablir l'ordre espéré par le spectateur⁴. Enfin, les dialogues sont souvent inaudibles, du fait que les intervenants parlent en même temps. De ce discours crypté⁵, le film se constitue peu à peu une mémoire secrète, en étoffant des personnages qui nous échappent du même mouvement.

Cette dégradation partielle des personnages s'élabore également au montage, et plus spécialement au niveau de l'articulation entre l'image et le

4 Les histoires donnent au spectateur "le sentiment qu'il y a un sens, qu'un ordre et une chronologie se cachent en dernière instance derrière l'incroyable confusion de tous les phénomènes qui les entourent. Les hommes désirent cet ordre plus que toute autre chose, je dirais même que la représentation de cet ordre a à voir avec la représentation de Dieu." (Wim Wenders in *La Logique des Images*, p. 88 ; Paris : L'Arche, 1990, 186 p.)

5 On notera que *l'Avant Scène Cinéma* s'efforce à mettre en lumière une partie de ce discours. Les éditeurs ont en effet choisi de disposer les dialogues sur deux colonnes afin de rendre compte des surimpressions.

son. Autrement dit, on travaille sur l'hétérogénéité inhérente au médium pour éparpiller les éléments du personnage. Régulièrement, le locuteur est absenté du cadre, de sorte que le statut de la parole ainsi que la cible du discours demeurent indécis, cela d'autant plus que les propos reçoivent rarement une réponse identifiable comme telle.

Par exemple, alors que le personnage est absent de l'écran, on entendra souvent la voix de Lennox, comme toute proche, sans pouvoir décider tout de suite s'il s'agit d'une simple voix *off* (le personnage n'est pas cadré mais appartient à la diégèse) ou d'une voix *over* (voix de commentaire, extra-diégétique) auquel cas le personnage est donc expulsé de l'histoire. D'une façon plus générale, la fréquence de ces disparitions construit des fantômes plus sûrement que des personnages : la dislocation du corps et de la voix défait l'illusion d'unité du sujet, et hypothèque gravement la régularité de sa reconnaissance par l'autre.

En effet, ce que le film exige de nous, c'est que nous prenions connaissance du fait que le personnage est composé d'éléments hétéroclites, traités distinctement par le récit, sur des supports différents. C'est pourquoi la mise en scène néglige le recadrage, cette technique qui permet de garantir l'intégrité d'un corps lorsqu'il entre dans le champ. Dans *Nouvelle Vague*, nous verrons des jambes, un dos traverser le coin du cadre laissé vacant par un premier personnage correctement cadré. C'est ainsi le corps de l'autre qui se trouve morcelé, démembré : l'autre n'est pas réduit à l'un, ou au même, ou à une homogénéité que notre expérience du monde ne lui reconnaît pas ; il demeure radicalement autre, et ne sera pas entièrement reconnu parce qu'il est difficile, dira Lennox, de "comprendre qu'il y a des autres qui existent, qui pensent, qui souffrent, qui vivent"⁶. De plus, le nom même des personnages se perd dans un jeu de reflets. De ce point de vue, le cas de Lennox est assez exemplaire : ce personnage, c'est d'abord celui de l'acteur Alain Delon égaré sur le tournage d'un film de Godard ; on le verra renoncer au recyclage de ses vieilles techniques de star, pour avouer humblement : "je fais pitié". Quoi qu'il en soit, il répond dans l'histoire au nom d'un personnage de Raymond Chandler⁷, cité plusieurs fois au cours du film. Mais le Terry Lennox du roman américain devient Roger, puis Richard

6 *L'Avant Scène Cinéma* n°396-397, novembre-décembre 1990, p.57 ; désormais abrégé : ASC p. 57.

7 Terry Lennox dans *The Long Good-Bye*.

Lennox dans *Nouvelle Vague*.⁸ Le nom n'est plus la garantie, ou l'affiche d'une identité ; ce n'est plus qu'une modeste étiquette, un accessoire interchangeable dans la panoplie du personnage.

Ce jeu de miroitements trouve un équivalent visuel à travers le motif du reflet : silhouette redoublée par son image dans l'eau calme du lac, visage partiellement masqué par la surimpression d'un paysage sur une vitre, personnage "représenté" par son effigie dans un miroir... Autrement dit, ici encore, l'unité nous est dérobée, et l'hétérogène s'impose.

Force nous est donc de constater que le travail sur le son, l'ancrage aléatoire de la parole sur le corps des acteurs, les hésitations sur le nom, les jeux de reflets, toutes ces fractures compromettent le repérage, l'identification du personnage, dont la stabilité conventionnelle est généralement un facteur décisif de fonctionnalité pour le récit.

Décadrages et dé-montages ou comment ne pas raconter ?

Or, au niveau de la mise en chaîne du récit, autrement dit du montage qui doit établir la continuité narrative, le travail de dispersion se poursuit. Certes, cela n'est pas nouveau. Depuis 1968, on a pu voir se désagréger dans l'œuvre de J. L. Godard l'unité canonique de la séquence ou de la scène ; mais pour la première fois, peut-être, la cohérence de l'histoire est réellement menacée. Ainsi, il s'avère très difficile de raconter, ou de résumer *Nouvelle Vague*. Sur ce point, l'auteur est venu à notre secours en publiant un texte organisé en cinq unités (trois "scénarios"; deux ensembles de notes)⁹ qui constitue, sur un support hétérogène, une sorte d'annexe ou dépendance du film et contribue à son déchiffrement — l'œuvre se quitte pour s'explicitier, se disperse pour s'ordonner, comme si l'auteur admettait l'homogénéité narrative qu'on lui réclame, mais ... ailleurs. Le premier scénario fournit l'argument du récit, et constitue le film en parabole, mais ne saurait rendre raison du foisonnement des images, ni des significations pressenties à la projection :

8 Hélène, la comtesse, porte aussi un nom d'emprunt. Dans *La comtesse aux pieds nus* (Mankiewicz, 1954) Maria prend le titre de comtesse Torlato-Favrini. Deux fois mis à mort dans le film (le récit cadre nous fait d'abord assister à son enterrement, avant que le récit proprement dit nous raconte sa mort), le personnage est ressuscité chez Godard en changeant de prénom.

9 *Cahiers du Cinéma* n°431-432 p. 40-43.

Dans un premier temps — L'ancien testament — un être humain (un homme) est sauvé de la chute par un autre être humain (une femme). Dans un deuxième temps — Le nouveau testament — un être humain (une femme) (la même) est sauvé de la chute par un être humain (un homme) (un autre). Mais la femme découvre que l'autre homme est le même homme que le premier, que le deuxième est (encore et toujours) le même que le premier. C'est donc la révélation, l'homme a dit le mystère, la femme a révélé le secret.¹⁰

Le deuxième scénario raconte, au présent, une histoire qui ressemble davantage à ce que l'on voit sur l'écran ; mais l'écriture fournit des liaisons, et une interprétation que l'image nous refuse. Enfin, le troisième scénario décrit le dispositif narratif qui n'apparaîtra jamais et rappelle curieusement les romans et les films de Marguerite Duras sur plusieurs points : sollicitation de la mémoire, de l'imaginaire du narrateur ; commentaire du récit se faisant ; modalités de l'incertitude ; mythe de l'origine (le premier homme et la première femme) ; souvenirs d'enfance et motif du bal. Ainsi, une jeune fille "se *souvient* [...] Clio et son ami *imaginent*, et nous avec, les *premiers* gestes, les *premières* paroles [...] Clio se *souvient* que petite fille en vacances, elle avait assisté à l'arrivée d'un couple dans la propriété, une fin d'après-midi de septembre, et de *l'espèce de bal* où la femme avait entraîné l'homme [...] de temps en temps, la conversation entre les deux jeunes gens vient prendre le relais de l'histoire proprement dite, *commentaires* et *questions* du garçon, *souvenirs* de Clio"¹¹. Ce dernier texte présente donc un cadre narratif non retenu, et un premier frayage du sens : par le travail de la mémoire, de l'imaginaire, le film se ferait restauration et combinaison de ruines hétérogènes, cimentées par l'acte narratif. Cependant, ces trois scénarios — d'une certaine manière incompatibles entre eux — ne prédisposent aucunement les significations ; et cela d'autant moins que le travail du montage pulvérise très vite, à l'écran, les clairs édifices de l'écriture.

On comprendra mieux pourquoi si l'on se souvient que, dans *Pierrot le Fou*, Marianne se plaint : "ce qui me rend triste, c'est que la vie et le roman, c'est différent. Je voudrais que ce soit pareil : clair, logique, organisé ; mais ça

10 10 ibid p.40.

11 ibid p.40. C'est moi qui souligne.

ne l'est pas". Ce constat de différence, formulé très tôt dans l'œuvre (1965), oriente nettement les recherches de J. L. Godard sur le récit, qui tentera d'explorer ce fossé tandis que la production commerciale s'obstine à le recouvrir : "le cinéma, pour l'instant, en reste encore au récit du XIX^e siècle et ne peut pas pour ainsi dire en sortir"¹². Or, comme le fait remarquer Freddy Buache, *Nouvelle Vague* "ne doit pas être déchiffré selon les méthodes que dictent, depuis longtemps, les systèmes narratifs hérités du roman et du théâtre du XIX^e siècle, ou des tableaux directement figuratifs. Une telle approche, à pas d'exégète érudit et sourcilleux, conduit à n'y percevoir qu'un fouillis de plans et de phrases, impossible à remettre dans un ordre cohérent, malgré le meilleur outillage référentiel"¹³.

De fait, le montage décourage d'emblée toute lecture classique de l'histoire, parce que les images n'assurent pas du tout leur fonction d'exposition ou d'ancrage référentiel. Du fait que les trajets ne sont pas figurés et que les raccords sont taillés à la hache, en raison aussi des nombreux inserts, on a du mal à distinguer les lieux et à se construire une représentation de l'espace, qui se constitue alors en agglomération de lieux hétérogènes annexés artificiellement sur la bande-image. Pour achever de nous déconcerter, des raccords dans le mouvement simulent, à l'aide d'un enchaînement de travellings, la continuité entre des éléments éloignés. Cette représentation de l'espace vise à ébranler les connexions conventionnelles, à remettre en jeu un rapport au monde en organisant des confrontations visuelles subversives (quant à l'ordre des choses; quant à l'ordre du cinéma)¹⁴

En ce qui concerne le développement de l'intrigue, la mise en scène s'applique malicieusement à escamoter l'événement que l'on chercherait ailleurs à mettre en relief. Ainsi, la première rencontre entre Lennox et la comtesse est étrangement contournée. Le montage alterné nous permet d'abord d'assister au rapprochement des deux personnages, mais lorsqu'ils se rejoignent, la caméra procède à un décadage pour nous montrer les frondaisons de l'arbre qui abrite la rencontre : les premiers échanges se déroulent donc hors-champ et en voix *off*. Autrement dit, des éléments étrangers au protocole narratif font intrusion en un site du récit où

12 Jean Douchet : "Le théorème de Godard" in *Cahiers du Cinéma* "Spécial Godard - 30 ans depuis" p. 12.

13 Freddy Buache : « La dame du lac » in ASC p.4

14 C'est flagrant pour les plans de la nature qui perturbent les scènes d'usine ou de discussion politique

l'homogène, l'unité étaient fortement attendus. Scène par conséquent très curieuse, mais également capitale parce que les enjeux de l'hétérogène s'y dévoilent clairement. En effet, on pourrait suggérer que le lieu commun du premier regard est ici rétabli dans sa puissance dramatique par son éviction même ; car c'est dans l'ordre du monde, et non dans la logique des conventions cinématographiques, que la rencontre doit faire événement : c'est pourquoi les éléments naturels sont pris à témoin. Une citation de Lamartine, introduite plus tard, légitimerait cette hypothèse :

Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,“
Tout dise : ils ont aimé¹⁵.”

Un autre phénomène propre à dérouter le spectateur se joue au montage : le refus de choisir. Alors que l'histoire elle-même élabore des hiérarchies entre certains éléments (nature - civilisation), entre les personnages (maître - serviteurs) et définit une certaine ligne narrative, la mise en scène ne confirme pas cet ordonnancement et se dérobe volontiers à ce que l'on a pu identifier comme des priorités du récit. Ces bifurcations — à l'échelle d'un plan parfois — coupent en quelque sorte la respiration du récit ; mais ces syncopes, cette hétérogénéité de la matière narrative s'avèrent fécondes, en ce sens que, fréquemment écarté de la ligne générale de la narration, le spectateur en vient à s'intéresser davantage à des unités beaucoup plus brèves, à l'image prise pour elle-même, qu'à une continuité ressentie comme très aléatoire : “c'est désormais de plus en plus le plan qui est pris comme unité de mesure et qui va régler, jusqu'à l'accomplir en son autonomie, la forme particulière de chaque instant [...] le plan donc impose sa loi par une sorte d'aimantation jusqu'à déstabiliser la loi d'ensemble du film¹⁶”. On voit donc que l'hétérogène parvient à susciter (ou simplement préfigurer) des règles nouvelles, un ordre nouveau, et peut-être des significations inédites. Pour paraphraser la célèbre formule du *Petit Soldat*, chaque image retrouve dès lors sa part de vérité. Ainsi, tel gros plan du visage de Domiziana Giordano ne renvoie plus guère au personnage de la comtesse Torlato Favrini, considéré comme une fonction dans une mécanique narrative dérégulée : l'image se délivre pour retrouver sa valeur ontologique ; ce visage nous interroge sur la possibilité d'être, sur le

15 Les vers sont prononcés par Cécile (ASC p. 81) ; ils concluent “Le Lac” de Lamartine. C'est moi qui souligne

16 Jean-Claude Biette : “Les enfants de Godard et de Pasiphaé” in *Trafic* n°15, 1996 p. 119-120.

mystère de la beauté, et nous laisse entrevoir, selon la vocation du cinéma d'après J.-L. Godard, "l'âme dans le corps"¹⁷". De même, les plans du paysage — les roseaux, le lac, la forêt — destitués de leur fonction narrative lorsqu'ils sont désertés par les personnages, nous placent "devant l'essence des choses"¹⁸". On voit donc que la défection du narratif opère une forme de permutation des réalités : à la — désormais dérisoire — procession des présents (le récit dans sa logique ordinaire) se substituent l'évidence et l'intensité d'une présence — présence de l'être, qui démode l'agitation des fonctions.

Le sens au creuset : alchimie des citations

Au même titre que les images, la parole suit une procédure d'émancipation très radicale, favorisée par l'invasion massive des citations. En fonction de ses propres lectures et de sa vigilance, le spectateur pourra reconnaître (par ordre alphabétique) : Robert Aldrich ; Aristote ; Balzac ; Bataille ; Bunuel ; Raymond Chandler ; René Char¹⁹ ; Jean Chardonne ; Conan Doyle ; Dostoïevski ; Éluard ; Faulkner ; Stanley Gardner ; Howard Hawks ; Hitchcock ; Kafka ; Lamartine ; Lucrèce ; Mankiewicz ; Racine ; Jules Renard ; Jean Paul Richter ; Rimbaud ; Rivarol²⁰ ; Denis de Rougemont ; Schiller... La liste n'est probablement pas complète ! Or ce discours d'emprunt, véhiculé par les personnages, ne sera jamais l'entière propriété du film, et nous maintient constamment sur une frontière poreuse entre littérature et cinéma. Il s'en suit que les dialogues, généralement travaillés en vue de faire progresser le récit, ne s'adaptent jamais aux situations, sinon d'une manière métaphorique qu'il conviendrait de déchiffrer phrase par phrase et plan par plan.

Cette saturation du discours par une littérature en grande partie clandestine (puisque les auteurs et les œuvres sont très rarement cités) peut désenchanter le spectateur, voire l'agacer : selon R. Benayoun, "l'auteur, conscient de ses inconsistances, croit les ensevelir sous une logorrhée de citations oiseuses"²¹". Louis Séguin lui fait écho en suggérant que "cette

17 Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard p. 81 (Paris Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1985).

18 *ibid.*

19 Quatre citations.

20 La citation est déformée

21 *France Observateur* (1963).

prétention culturelle” enseigne “l’apprentissage de la révérence²²”; Marguerite Duras prendra même l’auteur à partie : “tu essaies de racoler la parole²³” . Plus généralement, l’intersection des territoires (littérature et cinéma), la combinaison des formes irritent des spectateurs accoutumés au respect des catégories²⁴, d’autant qu’ici, on a déchiqueté nos vénérables bibliothèques pour saupoudrer le film de confettis prestigieux, mais peut-être également désacralisés.

Il y a sans doute dans cette pratique une part de conjuration — conjuration de cette “infirmité²⁵” de l’auteur face à l’écrit : J. L. Godard rappelle volontiers qu’au début de l’aventure des *Cahiers du Cinéma*, son “ambition était de publier un roman chez Gallimard²⁶” . Mais cette lacune ne suffit pas à légitimer dans l’œuvre la mosaïque des citations.

Tout d’abord, cette pratique contribue peut-être à ébranler la sécurité du récit. Mais les procédures observées plus haut y suffisaient amplement ; il semble qu’en fait, cette forme nouvelle de l’hétérogénéité propose au contraire, d’emblée, une modification, spectaculaire et immédiate, des modalités et des enjeux du récit.

En premier lieu, on peut considérer, à la suite d’A. de Baecque, que la citation multiplie le potentiel narratif du film, en incrustant, sur un mode aléatoire, d’autres histoires dans cette histoire. La citation permettrait donc “de court-circuiter la transition, de raconter cent histoires là où dix ans plus tôt on en racontait une²⁷”.

D’autre part, il ne faudrait pas oublier la dimension ludique de la pratique des citations. A la projection de *Nouvelle Vague*, on a rapidement le sentiment que les textes s’appellent les uns les autres, se répondent, se font écho en passant par le cinéma, en une sorte de miroitement concerté²⁸. J.-L. Godard précisera d’ailleurs : “je suis simplement celui qui met en relation Raymond Chandler et Fiodor Dostoïevski²⁹” . Pour prendre un exemple, on peut s’arrêter au cas de l’écrivain américain. A l’orée du récit, on peut voir la comtesse extraire un de ses ouvrages de la valise du personnage interprété par

22 *La Quinzaine Littéraire* n° 558 (1-15 juillet 1990).

23 Rencontre de Marguerite Duras et Jean-Luc Godard dans “Océaniques”; FR3, 28 décembre 1987.

24 Ce qui agace Marguerite Duras, c’est plutôt la dilapidation du texte par une diction trop rapide.

25 Marguerite Duras, entretien cité.

26 *Godard par Godard : Les Années Cahiers* p.9 (Flammarion, collection Champs Contre-Champs, 1989, 252.p.)

27 *ibid.*

28 Redoublé par le fait que les citations sont souvent répétées à quelque distance

29 *Cahiers du Cinéma* n° 433 (juin 1990), p.11.

Alain Delon — on ne distingue sur la couverture que le nom de l’auteur. Un peu plus tard, le personnage prend le nom de Lennox, figure de disparu dans *The long Good-Bye* (Chandler, 1953). Or le titre de l’œuvre fournit l’inscription d’un des cartons qui jalonnent le film, tandis que la première phrase du roman a été citée un peu plus tôt : “La première fois que je vis Terry Lennox, il était fin saoul dans une Rolls Royce Silver Wraith, devant la terrasse des Dancers³⁰”. Enfin, la même question est posée trois fois au personnage masculin : “vous avez déjà été piqué par une abeille morte ?” Cette interrogation provient d’un film de Howard Hawks (*To Have and Have Not* ; 1944), adaptation du roman éponyme de Hemingway. La connexion avec Chandler s’établit par le fait que Hemingway et Hawks ont collaboré sur l’adaptation de *The Big Sleep*, un autre roman de Chandler. Lorsque la question est posée à Delon/Lennox, c’est un peu comme si un personnage de Hemingway/Hawks interrogeait un personnage de Chandler/Godard; lequel d’ailleurs finit par répondre correctement en reprenant, très content de lui, la réplique prononcée en 1946 par Lauren Bacall — et non par Humphrey Bogart : ici, le reflet inverse les postures³¹. On comprend donc que les références (littéraires et cinématographiques) tissent le film d’une trame complexe, dans laquelle les latences de notre mémoire sont mises en jeu, provoquant des rapprochements inattendus, des effets de résonances sauvages (entre les citations, entre les citations et les images) virtuellement illimités, alors que la tranquillité du récit aurait exigé la séparation, la clôture du dispositif ; la mémoire de J. L. Godard n’est donc jamais empesée par l’hommage : créative, elle est plutôt revitalisée par le jeu des combinaisons.

En outre, le spectateur attentif pourra juger que cette réserve d’histoires, grossie peu à peu par les citations, exerce une sorte de surveillance sur le récit d’accueil : cette histoire là, que l’on nous raconte, se développe sous le regard de toutes les autres. En somme, la citation manifeste l’exercice d’une mémoire littéraire, mémoire vivante, puisqu’elle est parlée par les personnages ; elle contribue aussi à ancrer ces personnages dans le temps, dans l’Histoire — alors que le montage engendre plutôt un affolement de la durée, qui ne se transforme jamais en chronologie et semble se déverser dans un présent perpétuel. Autrement dit, parce que “le temps vu

30 ASC p. 55.

31 Dans *To Have and Have Not*, la question est posée à Marie (Lauren Bacall) par Eddie (Walter Brennan), vieux complice de Morgan (Humphrey Bogart), en forme de test ou de rituel de passage. La bonne réponse de la jeune femme entérine son “adoption” par le couple masculin. Dans *Nouvelle Vague*, la réponse de Lennox décide peut-être aussi de son intégration.

à travers l'image est un temps perdu de vue³²”, il aura fallu effacer la structure conventionnelle du récit (sa temporalité), informer sa mémoire par des emprunts, et cela au risque d'égarer le spectateur, pour lui rendre la conscience du temps — tradition et commencement : “tout cela”, conclut Lennox, “ils avaient l'impression de l'avoir déjà vécu. Et leurs paroles semblaient s'immobiliser dans les traces d'autres paroles d'autrefois [...] Ils se sentaient grands, immobiles, avec au-dessus d'eux le passé et le présent comme les vagues identiques d'un même océan³³.” L'hétérogène s'impose donc ici comme générateur d'un centre et fondateur de sens.

Ainsi, la restauration d'une mémoire à travers les incrustations littéraires présente bien cet enjeu : rendre son épaisseur au présent. En effet, régulièrement, certaines citations interrompent l'écoulement narratif et provoquent en quelque sorte des arrêts sur image (au-delà desquels les images successives ne pourront plus montrer, ou signifier de la même façon). Lorsqu'un plan est violemment interrogé par une formule, la citation oblitère le récit en détournant notre attention vers un être, une chose, une situation, un mouvement qu'il s'agit de comprendre ou simplement d'admirer en une forme de stase contemplative. Quoi qu'il en soit, la citation projette l'œuvre dans une autre dimension en ouvrant les chemins transversaux de la pensée ou de la rêverie. Elle se présente donc, pour reprendre la formule du cinéaste, “comme un corridor avec beaucoup de portes, de chambres à ouvrir. On n'a pas encore commencé à les ouvrir et on se dit : que de choses à découvrir³⁴!”

Or, à travers la combinaison des images de J. L. Godard et des citations de René Char (par exemple, puisque le poète est cité quatre fois), ce que l'on va “découvrir”, c'est le revers du monde.

Ecarté des affaires de la comtesse au début du récit (il évolue en périphérie du brouhaha des économistes), Roger Lennox réapparaît dans la seconde partie sous le nom de Richard Lennox pour faire une entrée remarquée sur le théâtre économique à l'occasion d'une réunion de travail. Sommé de définir sa “conception du rôle de chef”, il répond : “Agir en primitif, rêver en stratège³⁵.” L'injonction provient, discrètement modifiée,

32 ASC p. 91. Cette formule, prononcée par le jardinier, est aussi une citation de René Char (Feuilletts d'Hypnos, fragment 13, p. 89 du volume intitulé : Fureur et Mystère (Gallimard, coll. Poésie, 1967).

33 ASC p.127

34 Godard, par Godard, op. cit. p. 17.

35 ASC p.93.

des *Feuillets d'Hypnos* de René Char³⁶. Textes de maquisard, ces aphorismes rédigés dans l'urgence de la guerre s'essaient à susciter, par la poésie, "la contre-terreur"³⁷ en donnant forme à "l'inespéré"³⁸ dans cet univers terrifiant où l'homme nomme "conquête son anéantissement"³⁹. Appliquée au domaine économique, la formule citée par Lennox provoque un rapprochement foudroyant entre nos sociétés d'argent, égarées par "les illusions du standing"⁴⁰, et l'heure des massacres ; elle partage équitablement (2 fois 6 syllabes dans le texte d'origine) le réflexe de survie et sa trahison par la pensée (texte de Char) ou l'imaginaire (texte de Godard). Telle est sans doute l'ambition du film : nous arracher à l'ordre des choses en nous présentant, furtivement, une échappée vers l'altérité — le refoulé de cet ordre. Il est clair que les procédures d'abstraction spécifiques de l'aphorisme favorisent ce dévoiement, qui doit préparer nos retrouvailles avec le monde.

Au début du récit, une "séquence" est inaugurée par le carton suivant : "Les choses, non les mots". L'unité est structurée sur un travelling très curieux (gauche-droite, puis droite-gauche ; flux et reflux de la vague) qui balaie à plusieurs reprises les mêmes lieux et personnages, figés dans la pénombre en tableaux vivants mais partiellement muets, puisque la caméra les quitte lorsqu'ils prennent la parole : une manière peut-être de nous obliger à regarder les êtres et les choses. Mais, curieusement, ils nous sont aussi dérobés par l'obscurité, de sorte que notre attention se reporte quand même sur le verbal. La comtesse murmure alors (à l'intention de Lennox) : "mon amour, peu importe que je sois née, tu deviens visible à la place où je disparaîs"⁴¹. La phrase de Char a d'abord une valeur programmatique à l'échelle du récit : Lennox ressuscité prendra la place de la comtesse (et une présence plus dynamique, plus visible) lorsque celle-ci se désistera de ses fonctions de femme d'affaires. Mais surtout, prononcée (en voix *off*) sur des configurations gestuelles arbitraires⁴², cette formule nous invite à scruter l'invisible, à chercher derrière les mots, parmi la pacotille des choses et des êtres (jouets luxueux du décor, personnages-marionnettes) l'essence des êtres

36 fragment n° 72 : "Agir en primitif et prévoir en stratège".(édition citée, p.104)

37 fragment n° 72 : "Agir en primitif et prévoir en stratège".(édition citée, p.104).

38 *ibid* p. 133.

39 *ibid* p. 104.

40 Freddy Buache, article cité, p. 5.

41 ASC p. 41 "A la santé du serpent", édition citée, fragment 17 p. 197.

42 Par exemple, sans explication possible, la comtesse pose sa jambe tendue sur le dos fléchi de Lennox.

et des choses. Autrement dit, ce qu'il faut voir, il faudra le regarder ici pour le voir ailleurs parce que "les plus pures récoltes sont semées sur un sol qui n'existe pas"⁴³. C'est pourquoi Lennox pourra dire à la comtesse quelques instants plus tard, citant Char à son tour : "la présence que tu as choisie ne délivre pas d'adieu"⁴⁴. On peut comprendre que l'amour détermine dans un espace intermédiaire une inaliénable présence à l'autre, présence que les événements d'un récit (rencontre ou adieu) ne sauraient remettre en cause. A l'écran, Godard interdit à ses personnages brouillés et blafards, privés de la parole et ici du mouvement, cette forme de présence dont le cinéma contemporain s'est fait une spécialité, et qui consiste à escamoter l'artifice (du jeu, du rôle, de l'histoire). Si le cinéaste néglige cette courte gloire, c'est parce que la véritable présence ne peut se manifester qu'au-delà des apparences et des circuits convenus de la représentation — entre texte et image, entre le champ et le hors-champ, entre immobilité et mouvement : "car le beau n'est ni le voile ni le voilé, mais l'objet même sous le voile [...] la chose voilée ne restera pareille à elle-même que dans son voilement"⁴⁵.

Conclusion

On comprend dès lors que l'auteur puisse déclarer : "ce n'est pas moi qui ai fait le film. Je n'en suis que l'organisateur conscient"⁴⁶. En effet, le cinéaste ne fera advenir la beauté, une vérité ou des significations nouvelles, qu'en renonçant à des moyens cinématographiques exténués, au prix en somme de sa propre disparition ; on rejoint alors le jugement de Mallarmé : "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés"⁴⁷. Ici, ce ne sont pas seulement les mots qui prennent l'initiative : l'ensemble des matières de l'expression et des modalités du récit est mobilisé dans des configurations originales, où l'on reconnaît encore les figures imposées de l'histoire (comme contenu) et du récit (comme acte narratif) ; mais toutes ces figures sont déplacées, déformées, privées de leur fonctionnalité

43 *Feuillets d'Hypnos*, fragment n° 86, édition citée p. 107.

44 "A la santé du serpent", fragment n° 19, édition citée p. 197.

45 Walter Benjamin : *Mythe et Violence* p. 251-252 (Paris, Denoël, 1971).

46 *Cahiers du Cinéma* n° 433 p. 11.

47 Stéphane Mallarmé : « Crise de vers » in *Igitur, Divagations. Un coup de dés* p. 248 (Gallimard, coll. Poésie, 438 p.)

**A PROPOS DU TEXTE CULTUREL :
LE FONCTIONNEMENT DE L'HÉTÉROGÈNE
DANS LE CADRE DE LA MORPHOGÉNÈSE**

Edmond CROS

L'impact des phénomènes de globalisation économique et médiatique est, comme on le sait, extrêmement fort mais également complexe. En effet, la coïncidence dans l'imaginaire social, d'une part, des effets directs produits par des facteurs historiques et, d'autre part, des phénomènes de compensation que ces mêmes facteurs génèrent brouillent notre perception dans la mesure où ces phénomènes sont d'autant plus forts que les contraintes socio-historiques sont ressenties et vécues plus profondément. La confusion que nous entretenons entre facteurs historiques objectifs, effets directs et effets réactionnels explique, entre autres choses, que les appréciations qui ont été portées par exemple, par la critique spécialisée sur les caractéristiques du modernisme aient été et continuent à être si contradictoires. C'est ainsi qu'à la fin de notre XX^{ème} siècle l'homogénéisation de la vie sociale, qui est elle-même un produit des processus de production et de commercialisation standardisées, et qui produit chez le sujet le sentiment qu'il a perdu son identité aussi bien sur ses lieux de travail que dans ses espaces de loisir génère, de façon réactionnelle et compensatoire, l'exaltation de la subjectivité et les formes perverses que cette même exaltation entraîne (exacerbation de l'individualisme, incommunicabilité, isolement, rejet de toute solidarité collective etc...). C'est ainsi encore que l'ultralibéralisme, l'internationalisation croissante et de plus en plus insolente des intérêts capitalistes, l'avènement de zones économiques à l'échelle de continents entiers, l'interdépendance économique des nations suscitent la nostalgie du terroir, la fragmentation régionale, le repli sur l'espace fondateur de l'origine, un relevé de plus en plus attentif et scrupuleux de tout ce qui peut appartenir au patrimoine, matériel ou symbolique, la multiplication des pratiques commémoratives où est appelée à se ressourcer la collectivité primitive.

A l'opposé, pour citer des exemples d'effets directs, notons que la société de consommation instituée par la logique des nécessités de production et l'emploi de nouveaux matériaux ont profondément modifié notre rapport à l'objet et installé, ou considérablement renforcé du moins, la conscience de l'éphémère, tout comme le développement des media a imposé la figure du simulacre. (Cros, 1995, ch. VIII)

C'est dans ce cadre d'homogénéisation économique et médiatique que j'envisage de situer la problématique du *sujet culturel*. Représentation essenciée par excellence, la culture est le lieu, en effet, où l'idéologique s'exerce le plus efficacement, d'autant plus que cette représentation se greffe sur des processus d'identification où la subjectivité est sommée de venir s'abîmer dans la représentation collective au sein de laquelle elle s'aliène.

Lorsque je parle de *sujet culturel* je désigne simultanément :

- 1- une instance de discours investie par *je*,
- 2- l'avènement et le fonctionnement d'une subjectivité,
- 3- un sujet collectif,
- 4- un processus d'assujettissement idéologique.

(Cros, 1995, ch.I)

Pour tenter de recentrer ma réflexion, dans ce contexte général, en fonction de la thématique privilégiée par les organisateurs de cette rencontre j'aborderai l'analyse d'un type de récit court bien particulier, à savoir le *texte culturel* où se donnent à voir avec la plus grande netteté les modes de fonctionnement de ce sujet, analyse qui m'amènera, en conclusion, à questionner les modalités et l'impact de certains phénomènes médiatiques.

Je définirai le texte culturel comme un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. Les innombrables manipulations dont ce schéma a fait l'objet provoquent sur son pourtour d'incessantes rectifications des éléments secondaires et entraînent des séries de variantes; celles-ci renforcent paradoxalement l'inaltérabilité de son noyau sémantique, constitué lui-même par des concrétions sémiotiques qui entretiennent entre elles des rapports qui ne sont pas susceptibles de subir quelque altération que ce soit.

Le texte culturel - tel que je l'entends - n'a pas de vie autonome. Il n'existe que reproduit dans un objet culturel sous la forme d'une

organisation sémiotique sous-jacente qui ne se donne que fragmentairement à voir, dans le texte émergé, par le biais de traces imperceptibles, fugaces, qui relèvent d'une analyse en quelque sorte symptomale. Son fonctionnement relève de l'énigme : il est énigme en soi et il pointe dans le texte une énigme. Il est énigme en soi dans la mesure où il joue sur des éléments - les rapports entre des concrétions sémiotiques - où s'est condensée et cristallisée l'essence d'une signification, laquelle n'est accessible que dans le contexte d'un ensemble structural. Ceux qu'il interpelle de la sorte doivent savoir, connaître et reconnaître au moindre indice; plus les indices sont faibles, plus "le plaisir du texte" est grand et plus élevé le degré d'adhésion au collectif, la complicité entre le destinataire et le destinataire au sein d'un même sujet. On connaît ces conversations intimes où on se comprend à demi-mot et où on communique à la limite du silence. Le fonctionnement du texte culturel relève de ce phénomène.

Le texte culturel - comme on va le voir - s'articule sur le texte émergé essentiellement par ses structures. C'est le jeu de leurs structures respectives l'une sur l'autre qui permet en quelque sorte d'en mesurer l'impact, ce qui tend à confirmer l'importance que prennent certains éléments morphiques dans la mise en place des champs morphogénétiques.

Il est dans la nature du texte culturel de ne pas être perceptible à première vue et, je le répète, on est condamné, pour en vérifier la présence, à faire une analyse des structures textuelles. Son fonctionnement suppose, en effet, une sémiotique éclatée et fragmentaire dont chaque élément isolé s'intègre à divers ensembles du texte englobant qui interviennent dans la sémosis et participent donc de la morphogénèse. Cette même fragmentation dote le texte culturel d'une remarquable capacité de condensation : il condense le sens profond des schémas narratifs dont il procède et, dans le même temps, condense le sens du texte englobant. (Cros, 1995, ch.II). Dans l'analyse qui suit de la façon dont fonctionne la figure poétique de Shaharazad dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* d'Almodovar, je vois l'un et l'autre se dérouler simultanément sous mes yeux, quel que soit celui des deux que j'analyse.

La figure poétique de Shaharazad s'inscrit dans le film par quatre indices. Le premier se situe au plan 28, au cours du travelling latéral droite/gauche qui filme une série de femmes qui entrent puis sortent du champ et auxquelles s'adresse Ivan sur un ton désinvolte. La troisième de ces femmes, vêtue à l'orientale, contourne une colonne, s'approche de lui, les bras levés, puis tourne sur elle-même avant de disparaître. Dans le flux de

piropos qu'enchaîne Ivan, celui qui lui est adressé est pleinement significatif :

Mi vida sin ti no tiene sentido (apparition de la gitane)
 Quieres casarte conmigo? (apparition de la religieuse)
Mil y una noches no serian suficientes (apparition de l'orientale)

Les indices les plus évidents nous sont donnés, cependant, par la bande musicale qui comprend entre autres occurrences deux extraits de la suite symphonique du compositeur russe Rimsky-Korsakov, *Sheherazade*: un extrait du deuxième mouvement, "Le récit du prince Kalender", aux plans 73 à 75, et "Le thème de Shéhérazade" aux plans 189 à 191. On remarquera que, dans le premier cas, l'occurrence musicale débute avec le travelling avant en direction des ouvertures d'une cabine de projection suivi d'un recadrage "sur une lucarne oblongue au travers de laquelle apparaît, en plongée, une vue d'ensemble du studio de doublage" (Gille, 1995). Le film doublé est un spot publicitaire : on y voit un prêtre célébrer un mariage. Ce prêtre "est un type avec une tronche de vampire, ennemi juré de toute relation entre hommes et femmes" (Gille, 1995). Le thème musical s'arrête après qu'il s'est adressé au marié sur un ton "agressif et menaçant". Le plan 189, quant à lui, découvre, en arrière-plan, un panorama des toits de Madrid. Le scénario original d'Almodovar précise :

"Madrid est représentée par des découvertes qui se découpent sur le bleu d'un cyclorama. Une géographie inventée où se mêlent des édifices qui n'ont jamais été si proches les uns des autres. Un tel artifice fait de Madrid une ville universelle et indéfinie. Elle est très ressemblante, mais elle pourrait être n'importe quelle autre ville. Pepa occupe le centre même du balcon ; de part et d'autre, les plantes, qui viennent d'être arrosées, fraîches, lumineuses, assoupies, tranquilles. Elles accompagnent Pepa dans son attente sans rien pouvoir faire pour elle, si ce n'est absorber la dense lumière du soir" (traduction de Gille, 1995).

C'est à ce moment précis que débute le thème musical de Shaharazad, sur un lent travelling avant. Pepa, filmée de dos, sur le modèle de la femme à la fenêtre de Dali, est ainsi, à ce moment précis, l'incarnation même de l'attente, c'est-à-dire l'incarnation même du temps. Pepa passe ensuite dans le poulailler installé sur la terrasse, parle aux oiseaux et, sur ses premières paroles, (*Mujer! Aqui tenéis vuestro galan de noche* ") prend fin

le thème musical. La séquence se termine par un retour dans l'appartement où la protagoniste consulte un annuaire téléphonique. La séquence suivante, qui débute au plan 194, la montre allongée sur un canapé en train de regarder la télévision; Pepa change de chaîne et tombe sur la diffusion d'un spot publicitaire, au service de la lessive Omo où elle joue un rôle central, celui de la mère de l'assassin. Je suis surpris de devoir constater que le thème musical de *Shahrazad* annonce dans les deux cas le passage de l'univers référentiel du quotidien à l'univers médiatique représenté plus précisément ici par la publicité télévisée. D'autre part, on aura remarqué que la seconde occurrence s'articule, par le biais de l'attente, sur la problématique du temps. Je reviendrai plus loin sur la signification à donner de ces phénomènes.

Par un effet de retour, ces premiers éléments sémantisent la fonction que jouent dans le film les moucharabieh en tant que frontières qui tracent les limites du regard et de l'intimité amoureuse. Mais tous ces signes, à leur tour, encadrent sémiotiquement la séquence au cours de laquelle Pepa donne la recette du gazapo pour gagner du temps en attendant que le somnifère destiné aux policiers fasse son effet. Le récit, comme dans *Mille et une nuits*, conjure ainsi le danger et permet d'en différer l'effet.

De quoi s'agit-il en effet dans ce recueil populaire arabe d'histoires récréatives? Trompé par sa femme, le roi décide de prendre chaque soir une nouvelle maîtresse qu'il fait exécuter le lendemain. Au bout de trois ans, il épouse *Shahrazad*, la fille de son visir. Celle-ci captive son attention en lui racontant chaque nuit une histoire dont la suite est promise pour la nuit suivante. Pendant mille et une nuits elle détourne ainsi la mort, gagne la confiance du roi et devient reine.

Ce schéma narratif fait apparaître les concrétions sémiotiques suivantes :

1- la fidélité amoureuse opposée à l'instabilité et à la méfiance qui en découle et s'articule sur la jalousie;

2- la séduction aux niveaux de la pratique amoureuse et de la poétique du récit;

3- la permanence d'une menace et ses modes de conjuration, c'est-à-dire encore la systématique du différé (la mort différée sans doute mais aussi la fin du récit différée chaque nuit au lendemain);

4- le chronotope du mariage avec le roi sur lequel les trois premières concrétions sémiotiques viennent s'articuler.

Ainsi dégagé, le spectre structural de la figure poétique de *Shahrazad* coïncide parfaitement avec celui du film d'Almodovar: en effet, à l'infidélité

de la reine fait écho le comportement volage d'Ivan écartelé entre trois femmes et significativement présenté au début du film comme un don Juan ravageur, aux mille et une aventures. De même que dans les *Mille et une nuits*, c'est, au niveau thématique, ce type de comportement qui peut être considéré comme un des éléments fondateurs du récit. Mais c'est également à partir de là que surgit l'enchaînement des menaces: menaces successives qui pèsent sur Ivan et qui lui font craindre de rencontrer et d'affronter l'une ou l'autre, désir de vengeance de sa première femme, menaces de mort proférées par celle-ci, ou, implicitement, par les assassins dans la séquence du spot publicitaire, par les terroristes chiïtes ou encore par les policiers. Le film d'Almodovar est d'autre part, sur le plan thématique, l'histoire d'une rencontre constamment différée, celle de Pepa et d'Ivan, mais cette façon de repousser la communication à plus tard opère en d'autres moments du film.

Le doublage du film par Pepa et Ivan est ainsi un exemple remarquable de pratique de communication en différé, et cette pratique est redoublée par le fait que Pepa arrive en retard au studio faute de s'être réveillée à temps, ce qui remet son intervention à plus tard; de plus, elle diffère encore son arrivée pour passer prendre les résultats de ses examens médicaux au laboratoire; dans cette série d'actes différés en cascade, on remarquera que Pepa promet à la pharmacienne d'apporter le lendemain l'ordonnance pour le somnifère.

Lorsque Carlos signifie à sa mère qu'il veut lui parler, celle-ci repousse à plus tard : *ahora no, después, después*, dit-elle. C'est également ce que fait Pepa lorsque Candela la presse de l'écouter ou que Carlos lui pose une question à propos de Paulina: *ya te lo contaré después*. Ivan enfin propose de repousser le voyage à Stockholm.

Les messages écrits (la lettre griffonnée par Ivan et adressée à Pepa dans les premiers plans du film) ou enregistrés correspondent à des communications différées ou reportées dans le temps. Ils donnent lieu à des simulacres de communication; j'entends par simulacre un objet artificiel qui vise à être pris pour un autre objet dans un certain usage mais qui ne coïncide avec l'original qu'en apparence et de façon illusoire. Il en est ainsi du simulacre de dialogue au répondeur entre Pepa et Ivan au cours duquel Pepa intercale ses répliques dans celles d'Ivan, reproduisant une fois de plus la pratique du doublage.

Pepa, à l'instar de Shéhérazade, pratique l'art de différer l'heure de vérité en racontant l'histoire ou des histoires. C'est ce qu'elle fait, en

présence des policiers, lorsqu'elle énumère lentement tous les composants du gasapo pour laisser au somnifère dilué dans le liquide le temps de faire son effet. (Bussière, 1995, p. 142)

Ce différé s'abolit enfin au dénouement dans le chronotope de la séparation qui reproduit en négatif celui du mariage. Mais Ivan assume dans le film le rôle dévolu à la reine et, de ce double point de vue, tout au moins partiellement, Shahrazad est bien le miroir où se donne à voir, sur le mode de l'inversion, une certaine lecture du film.

La superposition de ces deux textes permet d'aborder l'étude des rapports qui relient le récit court au texte englobant et de tenter, de cette façon, d'en définir la nature. Nous ne nous éloignons pas pour autant du film puisque, à l'intérieur de l'intrigue principale, s'y trouvent insérées des intrigues secondaires, dont celles des films doublés par Yvan et Pepa et l'épisode des terroristes chiites Il est significatif d'ailleurs de constater, avec Catherine Berthet-Cahuzac, que la bigarrure de l'ensemble des occurrences musicales:

couvre une étroite imbrication des composantes (...) Si l'on accepte de voir dans l'imbrication un élément structurant qui organise l'ensemble de la bande musicale, on trouve là un point de convergence fort avec l'intertexte de Shéhérazade. Le conte repose sur l'enchaînement des récits, ce que la suite symphonique tente d'exprimer en entremêlant les motifs:" dans la plupart des cas, tous ces semblants de leitmotiv ne sont que des matériaux purement musicaux, des motifs du développement symphonique. Ces motifs passent et se répandent à travers toutes les parties de l'oeuvre, se faisant suite et s'entrelaçant' expliquait Rimsky-Korsakov. (C.Berthet-Cahuzac, 1995, p.130)

Le recueil des *Mille et une nuits* n'a été connu que très tard en Occident, très exactement au début du XVIIIème siècle avec la traduction française de Galland (1704-1717). Or sa composition coïncide avec les modèles que proposent les *Contes de Canterbury* de Chaucer ou le *Decameron* de Boccace, modèles repris bien souvent, en France par exemple avec l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre, ou encore, en Espagne, avec la tradition des *Sobremesa y alivio de caminantes*, et dont dérive, sans doute, la mode de l'intercalation de récits courts dans des récits englobants qui est attestée au Siècle d'Or. Ces deux modèles témoignent d'un rapport

particulier au temps. Les données fictionnelles de la composition du recueil ne laissent aucun doute sur ce point : dans un contexte de désastre, d'oisiveté ou d'ennui, elles découpent un univers fictif qui permet de différer le retour à la réalité. De même que pour Shahrazad il s'agit de gagner du temps, il s'agit dans chacun de ces deux modèles de passer le temps, soit pour oublier le drame qui se joue à l'extérieur (*Decameron*), soit pour supporter la fatigue et l'ennui du voyage ou encore meubler le temps, à la fin d'un repas ((*Sobremesa y alivio de caminantes*). L'expression espagnole est ici des plus expressives: il s'agit de *hacer tiempo*. *Faire* ou *gagner* du temps!

Dans une perspective sensiblement différente de celle de Paul Ricoeur qui parle de certains récits comme de fables sur le temps, on considèrera que la vocation du récit court à l'intérieur du texte englobant est de produire, de créer du temps, c'est-à-dire de différer le chronotope que constitue le dénouement du texte englobant. Le récit intercalé crée du temps à l'intérieur du temps et on peut constater que, très souvent, il convoque des contextes beaucoup plus larges que ceux qu'évoque le texte englobant, par définition sensiblement plus long, plus bavard que lui. Pensons, en particulier à *Don Quichotte* où les deux sorties du protagoniste durent quinze jours pour la première, quelques mois pour la seconde et où se trouvent insérées des nouvelles qui racontent des événements censés se dérouler sur plusieurs années. Le récit court participe donc d'un système de digressions qui suspend le cours du récit et sert à passer le temps ou à gagner du temps.

Ces observations doivent être extrapolées et s'appliquer à tout récit. Tout l'art du récit consiste à retarder son évanouissement, à différer sa propre fin et de ce point de vue Shahrazad représente une authentique allégorie du récit.

Le récit mesure le temps. Cette dernière proposition nous ramène aux commentaires que fait Paul Ricoeur du Livre XI des *Confessions* de Saint Augustin, au tome 1 de *Temps et récit* (P. Ricoeur, p. 41 et sq). Paraphrasant ce commentaire qui porte sur les exemples choisis par Augustin pour illustrer ce qu'il désigne du nom de *distentio animi*, je dirais volontiers que tout récit procède d'une attente tournée vers son dénouement.

La poétique du récit est donc bien gérée par une systématique du différé et c'est cette caractéristique qui le lie étroitement au film d'Almodovar, hanté lui-même, comme nous l'avons vu, par la figure poétique de Shahrazad, en qui s'incarne par excellence l'art du raconter. On se souviendra ici de ce que Pepa/Shahrazad assume une fonction narratrice dès l'amorce du film lorsque sa voix off fait en quelque sorte une présentation

synthétique de la trame narrative:

Hace meses, me mudé a este ático con Ivan. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noe. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba : la mía.

Si cette amorce permet d'interpréter le film comme étant le récit fait par sa protagoniste d'une rupture sentimentale, Pepa devrait être alors perçue comme l'anti-Shahrazad, dans le cadre d'une inversion du fonctionnement des structures dont nous avons déjà relevé plusieurs indices.

Or, parmi tous les éléments que brasse *Mujeres al borde de una crisis de nervios* se trouvent deux spots publicitaires, l'un au bénéfice de la promotion du préservatif contre le sida, l'autre à celui d'une lessive. Ces deux spots nous intéressent en ceci, à savoir qu'ils servent de contrepoints aux éléments que je viens de relever et que, parce que ce sont précisément des contrepoints, ils confortent l'argumentation que je propose.

Jesus González Requena distingue en effet dans le spot publicitaire deux stratégies, la première, rhétorique, qui vise à persuader, est organisée autour d'un signe et donc, par définition, d'un objet absent; la seconde vise à fasciner et s'organise autour d'une image qui s'impose comme l'objet du désir "en tant qu'objet délirant, total, plein et absolu":

Nos encontramos, por una parte, ante una estrategia retórica, que trabaja en el campo semiótico- no solamente lingüístico- en la construcción de un discurso informativo y persuasivo. Sus imágenes son los signos, tanto las palabras como las imágenes icónicas, y su trabajo es propiamente sintáctico y semántico.(...) Por lo demás, su estrategia enunciativa acusa siempre, necesariamente, la diferencia entre enunciador y enunciatario. (...) Por otra parte, nos encontramos ante un dispositivo seductor destinado obviamente, a seducir y, por ello, situado al margen de todo mecanismo cognitivo, como la convicción, por ejemplo. Trabaja en lo fundamental al margen del signo, pues se desenvuelve esencialmente en el plano de lo imaginario. Sus herramientas básicas son las imágenes en su componente delirante, y su trabajo consiste en la puesta en escena del objeto del deseo - es preciso no olvidar que este objeto es puramente imaginario: su puesta

en escena debe ser, pues, alucinatoria, delirante. Un objeto, entonces, amoroso.” (J.González Requena, 1995,pp. 18-19)

La stratégie de séduction s’organise autour d’une interpellation constante du destinataire, C’est-à-dire d’un tête-à-tête entre le moi et le toi qui produit l’illusion de la recomposition de la plénitude originelle et qui exclut tout tiers terme susceptible de menacer cette fusion narcissique duelle. C’est en ce sens qu’elle exclut en particulier la narrativité authentique. Les ébauches de récit, lorsqu’ils y apparaissent, ne sont que des alibis destinés à occulter la mise en scène d’un espace et d’un rapport de séduction. Le spot est essentiellement donc monstration fugitive déconnectée de toute coordonnée spatio-temporelle. Le *différé* dont on a vu quel rôle il jouait dans la production de sens du film en tant qu’élément de la morphogénèse se renverse ici en son contraire, *l’immédiateté*. Mais les deux opposites s’articulent, comme on vient de le voir, sur un autre élément fondateur, la séduction où se confondent et se déconstruisent les structures respectives des *Mille et une nuits* et de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La figure poétique de Shahrazad fonctionne donc bien comme un authentique texte culturel. Ce dernier pointe une signification qui n’est accessible que par cette confrontation de structures et par la mise en évidence de la coïncidence de celles-ci.

Le texte culturel donne ici une profondeur inattendue à la signification objective du film en suggérant une explication de l’échec du couple Ivan/ Pepa, c’est-à-dire en mettant en scène le décalage et le déphasage qui séparent l’image désirable ou objet de désir (connotée par l’organisation structurale du spot et réactivée par l’élément morphique que constitue la notion de séduction) de l’objet empirique susceptible d’être effectivement possédé (Requena, p.16).

Le discours télévisé obéit au même fonctionnement que le spot publicitaire; celui-ci est la matrice du discours télévisuel dominant et on peut, avec J. González Requena, relever les caractéristiques psychotiques de l’un et de l’autre :

No resulta difícil, pues reconocer los rasgos psicóticos que caracterizan al discurso televisivo dominante y que se manifiesta, lo hemos advertido, como una sistemática “descomposición de la función del lenguaje” : disociación, fragmentación, descomposición general del discurso y, a la vez, prolongación incesante (continuidad,

carencia de clausura), multiplicación de “estribillos”..Un discurso, en suma, que “habla todo el tiempo”, que “ no cesa de hablar para no decir nada.”

Y, al mismo tiempo, supresión del universo referencial, cierre autorreferencial del discurso que irrealiza el mundo para convertirlo en espectáculo - delirante -, es decir, caracterizado por “esa invasión imaginaria de la subjetividad” que se traduce en una “dominancia realmente impactante de la relación en espejo “

El espectador - y su deseo - queda así adherido a esa eclosión del universo imaginario, a ese doble seductor y hueco, vaciado de toda identidad diferencial, de toda alteridad, que le captura con su mirada seductora, absoluta y exclusivamente fatiga (“el puro y siempre aparato de la relación al otro”). (J. González Requena, 1992, p. 151-152)

Or, l'un et l'autre (spot publicitaire et discours télévisé) saturent notre univers quotidien et constituent des faits culturels majeurs. On en conclura que les perspectives à partir desquelles ces faits culturels sont perçus par le film d'Almodovar mettent en évidence un mode de fonctionnement perverti du sujet culturel susceptible d'altérer l'image identitaire.

Les observations qui précèdent me permettent en effet de préciser les limites que je donne au sujet culturel et, en particulier, les limites que je donne aux processus d'identification qui l'assujettissent. Le texte culturel - qui correspond aux modes de manifestations les plus achevés de ce sujet - implique en effet que ce sujet ait accédé à un symbolique qu'il partage avec tous les autres sujets qui relèvent d'une culture commune. En cela les processus d'identification qui l'interpellent l'amènent à s'identifier à l'autre sans pour autant se confondre avec lui. Par rapport à cette construction identitaire, l'homogénéisation médiatique génèrerait une régression à l'état pré-symbolique ou fusionnel. Lorsque le film d'Almodovar oppose le récit en tant que mesure du temps au spot publicitaire géré par la simple monstration, cette coïncidence de structures contradictoires démontre avec la plus grande netteté combien le processus d'homogénéisation médiatique menace l'intégrité du sujet culturel. La problématique du récit convoquée par la figure poétique de Shaharazad se donne ainsi à voir comme une construction sémiotique qui est le produit d'effets réactionnels ou compensatoires suscités par la mise en texte du discours télévisé.

Bibliographie:

Berthet-Cahuzac, "Femmes au bord de la crise de nerfs : une musique sous influence", *Sociocriticism, Histoire et déni de l'histoire dans l'Espagne contemporaine*, Vol. X, 1 et 2 (n° 19 et 20), p. 123-133, Montpellier, CERS.

Bussière, Annie, "Mujeres al borde de un ataque de nervios : le chronotope de la rencontre " *Sociocriticism, Histoire et déni de l'histoire dans l'Espagne contemporaine*, Vol. X, 1 et 2 (n° 19 et 20), p. 135-152, Montpellier, CERS.

Cros, Edmond, *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Collection Etudes sociocritiques, CERS, 1995.

González Requena, Jesús, 1992 :*El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen.

Ortiz de Zarate Amaya, 1995 :*El spot publicitario, Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. Essais, 3 tomes, 1983.

RECRITURE ET MODELISATION DE L'ECRAN PAR LA SCENE :

Les films de théâtre de Raoul Ruiz

Didier PLASSARD

*Pendant des années, je me suis
émerveillé devant cet étrange procédé
que l'on nomme incar-nation des
histoires.*

Raoul Ruiz,
Poétique du cinéma.

Création théâtrale, réalisation cinématographique

Dès son premier court métrage (*La Maleta*, 1960), adapté d'une de ses pièces de théâtre, la scène et l'écran ont partie liée dans l'œuvre de Raoul Ruiz. Réalisateur hanté par la présence concrète des objets et des corps, auteur de plusieurs textes dramatiquesⁱ, rédacteur apocryphe d'un traité des ombres chinoisesⁱⁱ, le cinéaste chilien explore les arts du vivant et ceux de l'image enregistrée, remettant en question l'identité de leurs territoires comme le tracé de leurs frontières communes. Son travail en France au milieu des années 1980, en particulier, expérimente différents modes d'intégration de la création théâtrale au sein de l'écriture cinématographique, en une série de films produits par le Festival d'Avignon, la Maison de la Culture de Grenoble puis celle du Havre.

De cet ensemble aujourd'hui difficile d'accès, contemporain de réalisations mieux connues telles que *Les Trois Couronnes du matelot*, *L'île*

au trésor ou *La Ville des pirates*, je retiendrai trois cas plus particulièrement : trois récritures de textes dramatiques des répertoires classique et baroque (*Bérénice* de Racine, *Richard III* de Shakespeare, *La Vie est un songe* de Calderón de la Barca), proposant chacune un mode d'interaction spécifique entre création théâtrale et réalisation cinématographique, selon des procédures chaque fois plus complexesⁱⁱⁱ.

Pour *Bérénice* (1983), il s'agit d'une adaptation filmée de la tragédie de Racine, tournée dans différents lieux, intérieurs ou extérieurs, sans autre référence à la représentation théâtrale que le maintien du découpage en actes, fortement souligné à l'écran par des passages au noir accompagnés d'intertitres (« acte 1 », « acte 2 », etc.). L'apport de l'art de la scène à l'écriture cinématographique se réduit donc, dans ce cas, à la seule délivrance du matériau textuel^{iv}.

Pour *Richard III* (1984), le film prolonge la mise en scène présentée par Georges Lavaudant au Festival d'Avignon, mais en la transposant dans un nouvel univers fictionnel. La réalisation cinématographique se présente donc cette fois comme une mémoire recomposée de la création théâtrale, matériau textuel (l'œuvre de Shakespeare) et matériau scénique (la mise en scène de Lavaudant) étant tous deux ressaisis et récrits par le film^v.

Pour le travail opéré sur *La Vie est un songe*, enfin, l'intrication des deux processus créatifs se fait plus étroite encore, puisqu'ils sont ensemble pris en charge par Ruiz. Au cours des premiers mois de l'année 1986, le réalisateur chilien prépare simultanément, avec les mêmes équipes technique et artistique, la mise en scène pour le théâtre de l'*auto sacramental* de Calderón (version de 1673), et la réalisation du film *Mémoire des apparences*, d'après la *comedia* du même auteur (datée quant à elle de 1634-1635). Le temps du tournage coïncide avec celui des répétitions - il faudrait même plutôt dire : tient lieu de répétitions -, et des extraits du film sont projetés sur trois écrans insérés dans le dispositif scénique du spectacle créé en Avignon. L'espace et le moment de la création théâtrale sont donc, cette fois, entièrement investis par la réalisation cinématographique^{vi}.

La tentative de faire se conjoindre deux modes de production aussi éloignés que ceux du théâtre et du cinéma constitue déjà, en soi, un élément remarquable. Mais, parallèlement, on peut observer dans la succession de ces trois films les traces d'un autre cheminement : celui des transformations et des déplacements par lesquels le modèle de la représentation théâtrale informe ou détermine les choix de l'écriture cinématographique, conduisant pour

chacun d'eux à l'élaboration d'une nouvelle combinatoire entre les langages de la scène et ceux de l'écran.

Les aspects que je me propose d'examiner, pour montrer cette évolution, concernent tous le traitement des personnages cinématographiques, leur mode d'apparition ou de disparition, leur caractérisation, leur parole. Ce sont des aspects que les études consacrées au fonctionnement de ce qu'il est convenu d'appeler la « théâtralité » au cinéma^{vii} explorent généralement assez peu, plus soucieuses qu'elles sont de débusquer un certain décorum, une certaine pose, un ralentissement ou une immobilisation de l'écriture cinématographique. Je crois cependant ces aspects essentiels, en ce qu'ils affectent directement la présence du personnage, la substance de son incarnation sur l'écran, illusoire et irréfutable en même temps.

La parole de l'absent

Quelques considérations générales, d'abord. Un premier niveau de modélisation de l'écriture filmique par la représentation théâtrale intervient dès lors que l'on s'écarte du régime ordinaire de la fiction cinématographique, c'est-à-dire de la synchrèse de l'interprète et du rôle : lorsque acteur et personnage ne fusionnent pas en une seule individualité, mais restent au contraire maintenus dans un écart mutuel, sur le mode d'une coprésence ou d'une double incarnation, pour reprendre l'analyse que propose Henri Gouhier^{viii} de l'interprétation théâtrale.

En effet : si toute construction fictionnelle repose nécessairement sur la participation complice du lecteur, sur ce que Coleridge nommait *willing suspension of disbelief*, suspension volontaire de l'incrédulité^{ix}, la représentation théâtrale, parce qu'elle élabore cette fiction dans un espace et une durée ouvertement conventionnels, au moyen de corps empruntés, dépend plus étroitement que ne le font le roman ou le film de cet assentiment du public. Dans le cas des textes du répertoire, tout particulièrement, l'incarnation sur scène du personnage demeure par nécessité contingente, provisoire, risquée : quelle que soit sa performance, quel que soit son talent, telle actrice ne pourra jamais être entièrement Bérénice, ne serait-ce que dans la mesure où d'autres l'ont incarnée avant elle, l'incarneront après elle.

Ainsi le personnage théâtral est-il d'abord, sinon exclusivement, le spectre d'une parole, dont l'ancrage dans un corps et une voix demeure circonstanciel, suspendu par conséquent au consentement du spectateur. Inversement, le personnage cinématographique, comme le rappelle Christian Metz, est imaginativement doté par le public d'une présence « quasi réelle »^x, qui fusionne entièrement avec la personnalité de l'interprète.

La scène et l'écran ne reposent donc pas seulement sur deux fonctionnements mimétiques distincts - performance actualisée sous les yeux du public d'une part, projection de l'image d'actions enregistrées ailleurs, au préalable, d'autre part -; ils induisent aussi, sauf usages particuliers, deux modes d'incarnation presque antithétiques. Au cinéma, le personnage coïncide, une fois pour toutes, avec l'acteur qui l'a porté à l'écran. Au théâtre, le personnage coexiste, le temps de la représentation, avec le comédien qui le fait vivre sur la scène.

C'est sous cet angle que peuvent être examinés différents procédés ruiziens qui tous visent à réduire, sinon à empêcher, l'exacte coïncidence du rôle et de l'interprète, rapprochant du même coup leurs rapports de ceux qui s'établissent sur une scène de théâtre, sous le régime de la coexistence provisoire et fragile de deux identités. Dans le cas de *Bérénice*, par exemple, l'absence durable à l'écran de la plupart des personnages, l'héroïne exceptée, peut se lire dans cette perspective. Antiochus, Arsace, Phénice, Paulin ne sont, pendant de longues séquences, que des voix, bruissantes ou feutrées, résonnant dans les pièces vides de la villa 1900 où le réalisateur chilien a transporté la tragédie de Racine. Présences suspendues, secrètes, à mi-chemin entre la discrétion du verbe sur la page et l'exposition de la chair à l'écran. Comme si la parole hésitait à s'incarner dans un corps, le texte à se déposer en images.

L'énonciation flottante

Ainsi partiellement désincarnée, l'énonciation des répliques à l'écran peut encore donner lieu à divers modes de décentrement au travers desquels, fugitivement, la parole du personnage s'écarte de la figure de son interprète. A la scène quatre du premier acte, par exemple, on voit Bérénice mimer, en même temps qu'il les prononce, certains mots du discours d'Antiochus, ce dernier étant maintenu hors-champ. Hésitant entre deux corps, le texte de Racine ne se partage plus suivant la ligne d'affrontement des deux personnages, dans la tension du dialogue, mais il circule entre ces corps.

Plus encore : il oscille du visible à l'invisible, de l'image à ses bords, comme si le cadre du film était impuissant à l'enfermer tout à fait.

Le traitement des voix, d'autre part, peut conférer aux personnages cinématographiques une aura, une qualité de présence qui les rapprochent un peu plus de l'incarnation théâtrale. A la fin du deuxième acte de *Richard III*, plusieurs voix, dont celle de la duchesse d'York, se dédoublent en une amplification chorale de la parole dramatique ; plus directement encore, dans *Mémoire des apparences*, l'irruption dans la bande son de fragments du texte de Calderón institue brusquement un espace monumental, solennel, grâce à l'effet de réverbération qui les accompagne, reproduisant l'acoustique d'une scène de théâtre.

Mettant en relief par ces procédés, comme par bien d'autres, les modalités de l'incarnation plutôt que les nœuds de l'action dramatique, les films de Raoul Ruiz opèrent par conséquent ce que je serais tenté d'appeler une forme de décentrement esthétique : l'élaboration mimétique y interfère avec la continuité diégétique, le paradigme de la présence déconstruit l'axe de la narration, et c'est d'abord en cela que le cinéma, me semble-t-il, se « théâtralise ».

A l'examiner plus attentivement, toutefois, il faut observer que le décentrement qui s'opère dans *Mémoire des apparences* repose en grande partie sur des moyens spécifiquement cinématographiques, puisqu'ils relèvent pour l'essentiel du travail du montage et des enchâssements du récit. Sans prétendre résumer une intrigue aussi foisonnante, disons seulement qu'elle fait alterner, pour l'essentiel, trois niveaux narratifs :

1) un récit-cadre montrant les efforts d'Ignacio Vega, un ancien opposant à la dictature chilienne, pour reconstituer, dix ans après les faits, les informations que lui a confiées un réseau clandestin ;

2) les extraits des films de série B que Vega va voir dans un cinéma de quartier ;

3) des scènes rêvées de *La Vie est un songe*, dont le texte lui a servi de support mnémotechnique pour mémoriser les précieuses données.

Ces trois niveaux sont assez clairement marqués dans la première partie du film : traités comme autant de matériaux filmiques hétérogènes, sur des supports et en des écritures fortement différenciés (films en noir et blanc, en couleurs, teintés, etc.), ils vont peu à peu se croiser au montage, et même se superposer dans le plan, construisant un véritable labyrinthe où le spectateur perd progressivement tout repère.

Mais surtout, l'intrication des niveaux fictionnels se trouve encore renforcée du fait que l'on voit revenir, à chacun d'eux, les mêmes interprètes dans des rôles différents, quoique comparables : que ce soit dans le récit-cadre, dans les fragments de *La Vie est un songe* ou dans ceux des films projetés, ce sont autant de figures du Pouvoir, de l'Héroïsme ou de la Séduction qui, sous des visages identiques, viennent hanter Vega. Ce décollage entre interprète et personnage, que produit la démultiplication des rôles confiés à un même comédien, trouve son origine dans l'expérience vécue de Raoul Ruiz qui, jeune spectateur, s'endormait parfois pendant la projection d'un film pour se réveiller au suivant, retrouvant de l'un à l'autre le même interprète^{xi}. Cependant, s'il est issu d'une mémoire cinéphilique, ce procédé n'en effectue pas moins une déliaison de la relation d'identité qu'établit, entre acteur et personnage, toute narration filmée. Aussi reconstitue-t-il, ce faisant, un équivalent de la double incarnation propre à la représentation théâtrale : il n'y a plus coïncidence durable, mais coexistence ponctuelle, mouvante, entre la personne du rôle et celle de l'interprète.

Les dialogues de l'ombre et de la chair

J'ai dit tout à l'heure que les personnages de *Bérénice*, à l'exception de celle-ci, restent pendant de très longs moments absents de l'écran, comme suspendus dans un hors-champ : pour être plus exact, il faut ajouter que ces personnages sont tout de même figurés par leurs ombres, projetées sur les parois blanches de la villa. Cette présence dématérialisée, fantômatique, contraste fortement avec celle de la reine de Palestine, visage inquiet, tendu dans l'écoute de ces voix dont son sort dépend - et ceci d'autant plus qu'à deux reprises Bérénice s'approche d'une de ces ombres pour la frapper ou la caresser. Dans la suite du film, les figures d'Antiochus, de Phénice, d'Arsace et de Titus continueront d'être affectées de différents procédés qui maintiendront le déséquilibre avec celle de Bérénice : visage plongé dans l'ombre (tandis que les yeux, violemment illuminés, font deux taches blanches), silhouette découpée sur un fond clair ou bien aperçue derrière une vitre, effet de masque produit par un maquillage métallisé, reflet, dédoublement du visage par surimpression.

Ces différents modes d'incarnation ont d'abord, bien évidemment, une valeur dramaturgique : ils marquent négativement les personnages qui entourent Bérénice, les entachant de distance, de duplicité, voire d'inhumanité. Le cloisonnement des discours, l'impossibilité d'aimer ou

d'être aimé, la mécanique implacable de la tragédie trouvent ainsi une matérialisation allégorique à l'écran, isolant la reine de Palestine dans la chambre d'échos de paroles désindividualisées.

Sur un autre plan, j'ajouterai qu'il résulte aussi de ce dispositif comme un effet de focalisation sur la figure de Bérénice : non pas que l'action soit réellement filmée depuis son point de vue, car il n'y a aucun usage d'une caméra subjective, mais parce que, seul à pouvoir être perçu en pleine lumière et d'assez près à l'écran, le visage de Bérénice affiche un trouble, une appréhension au travers desquels nous percevons le déroulement de l'action tragique. Inversement, Titus et Antiochus sont renvoyés dos à dos, dans une même inauthenticité marquée par l'ombre, le masque, le double langage. Cet effet de focalisation se trouve encore renforcé du fait de la présence accrue de la reine, laquelle surgit à plusieurs reprises pour épier des scènes dont, d'après le texte de Racine, elle devrait être exclue.

Il n'en demeure pas moins que ces théâtres d'ombres ou de masques renvoient aussi, en dernière analyse, à des codifications traditionnelles de la scène, et qu'ils contraignent par ailleurs l'interprète à jouer sur d'autres registres que ceux de l'expressivité cinématographique. Comme le note le réalisateur :

Dans le jeu d'ombres portées, le comédien doit compter essentiellement sur sa voix, de façon purement théâtrale, et sur son image-silhouette : ce qui le met dans une situation proche de celle du jeu avec un masque. Il ne peut compter que sur son profil qu'il peut faire apparaître ou disparaître en tournant la tête, et sur des gestes de la main dont il peut jouer en décalage par rapport à son profil et à sa voix.^{xii}

Encore une fois, ce sont les modalités de la représentation qui se trouvent ainsi soulignées, introduisant un étagement de différents régimes de la présence à l'écran, comparable à l'usage de moniteurs vidéo, d'ombres ou d'images projetées dans la mise en scène contemporaine^{xiii}.

L'adaptation de *Richard III* n'offre quant à elle qu'assez peu d'exemples de tels traitements, privilégiant au contraire un mode purement cinématographique - et donc fusionnel - de la relation entre interprète et personnage, avec une exception toutefois : le rôle de la reine Margaret, joué par un acteur travesti, qui opère ce faisant un renvoi ponctuel aux codes théâtraux élisabéthains^{xiv}. De même l'usage du hors-champ est-il très réduit

dans ce film, la caméra recadrant toujours chaque prise de parole. Les autres procédés qui pourraient être associés dans cette perspective concernent pour l'essentiel le voilement des visages, étendu parfois à l'ensemble de l'image, qui enserre les acteurs dans un espace ouaté, dématérialisé.

Certaines séquences de *Mémoire des apparences*, en revanche, rejoignent la diversité des procédés explorés dans *Bérénice* : ombres, corps et visages aperçus au travers d'une gaze, ou encore images fixes (le texte de Calderón) et animées (d'autres séquences du film) directement projetées sur les visages des acteurs, lesquels sont ainsi traités comme autant d'écrans cinématographiques. S'il y a bien - surtout dans ce dernier cas - coexistence de deux régimes de présence, c'est donc tout à la fois par une mise en abîme et un déplacement métaphorique de la projection cinématographique, ainsi transformée en un balayage d'ombres et de lumières sur la peau de l'interprète. Ce n'est donc plus le métissage des codes filmiques et des codes théâtraux qui construit ici^{xv} l'écart et l'opacification de la narration, mais c'est la mise en images poétique et ludique de l'autoréférentialité cinématographique.

Le creusement des distances

Un deuxième ordre de modélisation de l'écran par la scène, dans les films de Raoul Ruiz, a trait à cette autre caractéristique du langage théâtral que l'on désigne communément sous le nom de double énonciation : la parole du personnage s'adresse simultanément à son interlocuteur sur le plateau et au spectateur dans la salle. Phénomène qui conduit, jusque dans les mises en scène les plus naturalistes, à ce que la relation interlocutoire sur la scène (relation que j'appellerai intramimétique) s'organise dans un espace purement conventionnel, très éloigné des codes régissant l'échange verbal dans la vie quotidienne : accroissement considérable des distances interpersonnelles, désaxement de la ligne des regards, recomposition des attitudes corporelles.

En effet : même si l'on n'hésite plus, depuis Antoine et Stanislavski, à tourner le dos au public ou à jouer de toute la profondeur du plateau, la présence muette de cet autre destinataire (appelons-le extramimétique), assis dans l'ombre, oriente toujours la parole, elle aime les gestes et attire les regards. La double énonciation se traduit donc, sur la scène, par un dédoublement de la relation interlocutoire, un flottement ou une alternance entre l'adresse intramimétique et l'adresse extramimétique,

afin d'inclure les deux destinataires dans l'échange verbal - même si le destinataire extramimétique, par convention, se tait, sauf les enfants à Guignol.

Les trois films de Raoul Ruiz suivent, sur ce plan, des doctrines très diverses. Encore une fois, c'est pour *Bérénice* que la modélisation par les codes théâtraux de la prise de parole à l'écran apparaît la plus immédiatement perceptible. Lorsque deux personnages sont présents dans le champ (en particulier au début de l'acte II, dans le dialogue entre Titus et Paulin), la distance qui les sépare est le plus souvent considérable, je dirais volontiers monumentale, creusée par le jeu des volumes architecturaux et par celui des éclairages. Même dans le cas de scènes plus intimes, la relation interlocutoire subit une déconstruction de par l'orientation des visages et des corps, lesquels ne sont jamais vis-à-vis. Au dernier acte, enfin, l'échange intramimétique est comme gelé, emprisonné sous les voiles qui recouvrent alternativement les personnages dès lors qu'ils ont cessé de parler.

Au début de *Richard III*, l'amorce d'une relation extra-mimétique est clairement mise en place par l'instrument classique, au moins depuis *Pierrot le fou*, de l'adresse au spectateur : le regard-caméra. Mais cette prise à témoin reste ponctuelle et constitue la seule transgression majeure des codes d'interlocution entre les personnages, la plus grande partie du film respectant, en apparence du moins, les modes d'interaction entre corps et regards. Le discours s'oriente donc majoritairement comme une adresse ou une réponse à l'autre, renfermant la fiction dans l'espace de la fable mise en scène.

Un examen plus attentif, toutefois, fait apparaître d'autres formes de discordance à l'intérieur même de la relation d'interlocution. Si les personnages se font face, s'ils s'interpellent mutuellement, la distance qui les sépare et l'environnement même de leur rencontre rendent certaines fois cet échange improbable. Ainsi l'entrée de Clarence et de Brakenbury, au début du premier acte, est-elle filmée au bord d'un lac de montagne ; en chemin vers la Tour de Londres, les deux hommes s'adressent à Richard depuis une barque, distante de plusieurs dizaines de mètres du rivage où se tient leur interlocuteur. Par-delà l'effet de recontextualisation, qui déplace l'action de la tragédie historique de Shakespeare dans un lieu insolite et arbitraire, c'est la cohérence même de la scène qui se trouve ainsi affectée, l'espace circonscrit du plateau théâtral laissant place à une profondeur de champ maximale.

D'un point de vue plus général, l'écriture filmique permet à Raoul Ruiz d'opérer, pour *Richard III*, une déliaison discrète du matériau théâtral, traité avec distance ou ironie. C'est le cas, par exemple, du cortège funèbre du roi Henry VI, remplacé par une procession de pénitents noirs poussant chacun un landau d'enfant ; ou bien de la rencontre de Richard et de Lady Anne, qu'une foule énigmatique ponctue de tressautements et de claquements de doigts ; c'est, enfin, l'introduction de différentes micro-actions au premier plan, sans relation avec l'action principale à l'arrière-plan, et qui en brouillent la lecture : pêcheurs autour d'un trou d'eau, graveur sur pierre, poule et son œuf, etc. Par ces effets de défocalisation, qui organisent l'image à partir d'éléments hétérogènes et marginaux saisis en très gros plan, la mise en film de la pièce conduit à la perturbation ou à l'opacification des structures scéniques et dramaturgiques, comme si l'écriture cinématographique jouait contre l'écriture théâtrale, s'ingéniant à défaire ses articulations.

Entrées et sorties

On pourrait énumérer encore bien des procédés qui, dans ces trois films, réalisent un équivalent de certaines propriétés de la scène théâtrale. J'en évoquerai seulement, ici, un dernier : le traitement des entrées et des sorties des personnages, c'est-à-dire des modalités mêmes de leur apparition et de leur disparition à l'écran. De ce point de vue aussi, *Bérénice*, *Richard III* et *Mémoire des apparences* s'inscrivent dans des perspectives radicalement différentes.

Dans le cas de la tragédie de Racine, Ruiz réduit de façon considérable le rôle habituellement dévolu au montage et aux mouvements de caméra pour introduire ou faire sortir les acteurs. Au premier acte surtout, le recours systématique aux ombres projetées permet à ces figures d'apparaître ou de disparaître par de simples jeux d'éclairages. Présence labile et discontinue, le personnage se dessine ou s'efface, il glisse de la surface plane d'un mur à celle rebondie d'une colonne, se partage sur différents supports. Par la suite, d'autres procédés contribuent à leur tour à dématérialiser l'entrée ou la sortie dans le champ de l'image : bascules d'ombre et de lumières, rideaux de pluie, surimpressions, trucages. Si l'on retrouve ici comme un prolongement de la représentation théâtrale, c'est donc avant tout dans l'effacement des articulations du récit cinématographique et la transformation de l'espace filmique en une scène

mentale, où le mouvement des projecteurs modèle et dissout le corps des interprètes.

Pour *Richard III* au contraire, montage et travelling sont mis au service de la narration, découpant l'action dramatique selon les procédures les plus convenues de l'adaptation filmée : champ / contrechamp, alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés, etc. Même si le recours au très gros plan et l'utilisation maniériste de la profondeur rompent partiellement avec l'économie traditionnelle du récit, entrées et sorties s'effectuent pour l'essentiel sans surprise, par simple cadrage ou recadrage des interprètes. Avec une exception, toutefois : les entrées des deux meurtriers de Clarence, introduits près de Richard puis dans la prison de son frère par un effet de surimpression. Comme pour certaines scènes de *Bérénice*, la coprésence des personnages dans le plan résulte en ce cas d'un trucage immédiatement perceptible, de l'artifice d'une image disjointe et tremblée, soulignant la nature spectrale de l'incarnation cinématographique.

Mémoire des apparences, enfin, joue en premier lieu de l'extrême hétérogénéité des écritures et des supports convoqués : « images d'images »^{xvi} enchaînées en une hypertextualité ludique, fuyante, où les fragments de *La Vie est un songe* surgissent comme s'ils étaient l'« inconscient photographique »^{xvii} des films visionnés par le protagoniste dans la salle de cinéma de son enfance. Cependant, il faut remarquer que le texte de la *comedia* est affecté, quant à lui, d'un traitement particulier, puisqu'il se donne d'abord à entendre, sur des séquences visuelles hétérogènes, avant que les personnages imaginés par Calderón apparaissent matériellement à l'écran. Limité aux seules figures de *La Vie est un songe*, ce découplage de la prise de parole et de la présence visuelle des personnages ne ménage pas seulement des entrées à double détente : Sigismond, Basyle, Étoile, Clothalde et Rosaure sont, à l'échelle du film, beaucoup plus entendus qu'ils ne sont vus, ce sont des voix qui se greffent sur des images composites, comme si, encore une fois, leur incarnation dans le plan demeurait inachevée ou frappée de soupçon. Ce que montrent ces séquences est donc bien moins une adaptation de l'œuvre de Calderón au cinéma que la rencontre presque aléatoire, sur la toile de l'écran, de la mise en voix du texte de la *comedia* avec des objets et des fragments de films disparates.

L'empreinte de la scène sur l'écran

Il n'est pas excessif d'affirmer que c'est de la mise en perspective, à l'écran, de ces différents modes d'incarnation, c'est-à-dire de la conjonction tremblée ou suspendue d'un corps et d'une parole, que proviennent pour une large part la cohérence et la puissance d'évocation des films de théâtre de Raoul Ruiz. Sans reconstituer les conditions matérielles d'une représentation théâtrale (ce que fait Laurence Olivier dans la première partie d'*Henry V*), sans filmer, comme Ingmar Bergman dans *La Flûte enchantée*, l'espace de la salle et celui des coulisses, l'adaptation cinématographique s'ouvre cependant sur un véritable métissage entre les modes opératoires des deux arts, jouant de leurs contrastes et de leurs écarts mutuels. Qu'elle affecte le traitement acoustique des voix ou la proxémique des corps, l'inclusion du destinataire extramimétique ou les modes d'apparition et de disparition de l'interprète, la représentation théâtrale modélise l'écriture cinématographique - non sans une certaine ambivalence, toutefois. Certes, le théâtre nourrit le cinéma d'un certain nombre de procédés, les uns repris, les autres transposés à l'écran. L'histoire même de ses codes se trouve indirectement mobilisée, lorsque par exemple la motilité du visage de l'interprète saisi en gros plan laisse la place à l'étrangeté minérale du masque. Toutefois, on l'a vu, le travail de la présence du personnage use aussi de procédés purement cinématographiques, tels que la surimpression.

Si donc le modèle de la représentation théâtrale travaille en profondeur l'écriture cinématographique, déterminant de véritables changements de substance dans le régime de la mimésis, c'est davantage comme une empreinte, un espace creusé à l'intérieur de la continuité filmique, plutôt que comme un répertoire formel. Loin de se décliner sur le mode d'une simple addition de procédures, la combinatoire de l'écran et de la scène doit ainsi être parfois appréhendée sous celui de la soustraction, de la perte : le détour par le théâtre enlève au cinéma l'illusion de la transparence du personnage-interprète pour lui substituer l'écart, l'entre-deux, le rapprochement incertain d'une figure et d'un corps. Car, comme l'écrit le réalisateur, l'acteur de théâtre est à la fois « prisonnier d'un fantôme et d'une histoire : le fantôme tente de le posséder et l'oblige à revivre son histoire »^{xviii} ; et n'est-ce pas finalement ce rapport de possession, plus encore que d'incarnation, que mettent en scène les films de théâtre de Raoul Ruiz ? En ce sens, le véritable sujet de *Mémoire des apparences*, qui fait

jouer l'une par rapport à l'autre la mémoire du théâtre et la mémoire du cinéma, le chef-d'œuvre de Calderón et les films de série B projetés dans une salle de quartier, ce ne serait rien d'autre qu'une tentative de libération, par le rire, des fantômes de la scène.

NOTES

-
- i. Voir en particulier Raoul RUIZ, *Le Convive de pierre*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1988.
- ii. WANG SHIH SHEN (Raoul RUIZ), « Traité des ombres chinoises », in : Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière, Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, pp.89-94.
- iii. Pour un aperçu procure to these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith plus général, il faudrait au moins ajouter à ces titres : *Le Petit Théâtre* (1982), *La Présence réelle* (1983), *Mammame* (1985) et *Le Professeur Taranne* (1987).
- iv. *Bérénice*, film de Raoul Ruiz, d'après Jean Racine, noir et blanc, Films du Dimanche / Festival d'Avignon, 1983 (105 minutes).
- v. *Richard III*, film de R. Ruiz, d'après William Shakespeare et la mise en scène de Georges Lavaudant, Centre Dramatique National des Alpes / Maison de la Culture de Grenoble / INA, 1984 (135 minutes).
- vi. *Mémoire des apparences*, film de R. Ruiz, scénario de R. Ruiz d'après *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca, INA / Maison de la Culture du Havre, 1986 (105 minutes).
- vii. Voir, pour une mise au point récente, *Cinéma et théâtralité*, Université Lumière - Lyon 2, Lyon, Cahiers du GRITTEC / Aléas, 1994.
- viii. « L'incarnation du personnage dans un corps vivant, à travers la double résistance du corps au personnage et du personnage au corps, l'animation du personnage dans l'âme d'une personne, avec la double résistance du personnage à la personne et de la personne au personnage, telle est la forme théâtrale du "combat avec l'ange" » (Henri GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier / Éditions Mouton, 1952, p.126).
- ix. « /.../ yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure to these shadows of imagination that willings suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith » (Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia litteraria*, vol.2, Oxford University Press, 1973, p.6).
- x. « Aussi la fiction théâtrale est-elle davantage ressentie /.../ comme un ensemble de conduites réelles activement orientées vers l'évocation d'un irréel, alors que la fiction cinématographique est éprouvée plutôt comme la présence quasi réelle de cet irréel lui-même » (Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p.93).
- xi. « Au Chili, il y avait des salles populaires où l'on passait 4 ou 5 films à la suite. On commençait par un western, puis il y avait un film historique, puis un film policier, etc. /.../. Je m'endormais avec un cow-boy, et je me réveillais avec le même acteur, mais il était devenu le roi Arthur. C'était un effet très étrange, que j'ai essayé de retrouver... » (R. RUIZ, « Vers un cinéma du dix-huitième siècle », interview par Hervé Le Roux et Guy Scarpetta, in : *Art press*, n°112, Paris, mars 1987, p.47).
- xii. R. RUIZ, « Théâtre filmé - Raoul Ruiz parle de *Bérénice* », *Théâtre public*, n°52-53, Gennevilliers, 3e trimestre 1983, p.62.
- xiii. Cf. Béatrice PICON-VALLIN (éd.), *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. TH20 (en préparation).
- xiv. Ce renvoi provient, cependant, de la mise en scène de Georges Lavaudant : il a donc seulement été conservé par l'adaptation cinématographique.
- xv. Ce qui ne signifie pas que *Mémoire des apparences*, sous d'autres aspects, ne reconduit pas ce métissage : par exemple dans le traitement des voix au cours de cette même séquence, puisque le texte de *La Vie est un songe* s'y

fait justement entendre dans une acoustique de théâtre ; on pourra se reporter, pour plus de détails, au premier volet de cette recherche : D. PLASSARD, « Creuser l'écran - Les marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Raoul Ruiz et *Prospero's Books* de Peter Greenaway », in Béatrice PICON-VALLIN (éd.), *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1997 (pp.175-185).

xvi. « /.../ toute image n'est qu'image d'image ; /.../ elle est traduisible à tous les codes possibles et /.../ ce processus ne peut qu'aboutir à de nouveaux codes générateurs d'images, elles-mêmes génératrices et appétissantes » (Raoul RUIZ, *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, p.53).

xvii. L'expression, empruntée par Raoul Ruiz à Walter Benjamin, est définie par le réalisateur comme la somme des « éléments non nécessaires » de l'image qui « ont tendance, assez curieusement, à se réorganiser d'eux-mêmes jusqu'à former un corpus énigmatique, un ensemble de signes qui conspirent contre la lecture lisse de l'image en lui conférant une rugosité, une dimension d'étrangeté, ou de suspicion » (ibid., p.55).

xviii. Ibid., p.65.

ROMÉO ET JULIETTE DE DI LUCCA : ADAPTATION MÉDIATRICE OU SYNCRÉTIQUE ?

Alain CHANTE

En 1981, furent publiées en France deux adaptations de pièces de Shakespeare en BD, *Roméo et Juliette* et *Hamlet*, réalisées par le dessinateur italien Gianni di Lucca. Il s'agissait d'une tentative de la maison d'édition les Humanoïdes associés, traditionnellement orientée vers la S.F., de présenter des adaptations de grands textes dans une "collection noire" qui fut malheureusement éphémère. On trouvait ainsi, aux côtés de Shakespeare, Flaubert, dont le *Salambo* était adapté par Druillet ou Stevenson avec une *Ile au trésor* interprétée par H. Pratt.

Ces ouvrages témoignent par leurs premiers de couverture de la rareté de la démarche d'adaptation en BD, avec une incapacité à présenter clairement le projet. On a l'habitude en BD, de présenter en premier de couverture les noms des auteurs, à égalité, l'auteur des dessins en dernier : Christin-Mézières, Goscinny-Uderzo, Rivière-Floch, puis de préciser les rôles en page de titre. Selon la coutume figée de la maison d'édition, et sans aucune référence au travail réel des auteurs, on indique donc texte de ... ou scénario de ... d'une part, dessin de ... de l'autre part.

Suivant cette coutume, la collection noire présente des Shakespeare-Di Lucca ou Flaubert-Druillet que l'on pourrait décoder en un "scénario de Shakespeare, dessin de Di Lucca" anachronique, ou en un "texte de Shakespeare, dessin de Di Lucca" plus exact mais passablement réducteur : il n'y a pas seulement des textes (dialogues dans les bulles, commentaires dans les récitatifs), mais une histoire, pas seulement des dessins mais une mise en page qui devient une mise en scène.

Nous avons en effet choisi d'étudier les adaptations de Shakespeare, et en particulier celle de *Roméo et Juliette* car di Lucca ne s'est pas contenté

d'adapter le récit de *Roméo et Juliette* en BD, pas plus qu'il ne s'est contenté d'adapter du théâtre en BD en le soumettant aux contraintes de ce genre graphique (montage en cases et strips, utilisation de l'espace intericonique...), mais il a cherché à inventer une formule originale, disons entre montage et scénographie.

Le problème posé paraît donc simple : il s'agit de faire oublier le montage classique de la BD par une mise en page originale. Pour cela, di Luca a utilisé divers procédés.

Le premier procédé consiste à élargir la case à la dimension d'une double planche, en présentant un seul espace similaire à une scène.

Ainsi dès le début, pages 12 et 13, on se trouve face à quatre rues parallèles, venant de l'arrière plan et débouchant sur une rue perpendiculaire située au premier plan. Pages 14 et 15, 2 rues disposées de la même façon débouchent sur une place. Pages 24 et 25 se sera une large place où se déroulera le double duel Mercutio Tybalt puis Tybalt Roméo. Pages 36 et 37, on se trouve sous les voutes et le jardin du cloître. Pages 46 et 47, dans deux allées qui se rejoignent dans le cimetière de Vérone...

Tous ces vastes décors sont vus en plongée, afin de pouvoir bien repérer les arrière-plans, et donnent l'impression d'une scène vue du balcon.

Dans d'autres cas, le système du décor unique dans une double planche se combine avec un cadrage plus serré, plus cinématographique que théâtral : la chambre de Juliette sous deux angles différents pages 30-31 et 32-33, l'intérieur du caveau des Capulet pages 52-53, la porte du caveau et l'extérieur vus de l'intérieur, pages 56-57...

Le deuxième procédé consiste en une représentation des déplacements des personnages par des représentations multiples de chacun.

Pages 56-57, dans la même image, un garde est au bord de la porte puis pénètre dans le caveau en position frontale et centrale, alors que son supérieur apparaît lui aussi deux fois. Pages 50-51, frère Laurent apparaît 7 fois, et Balthazar 5 fois. Lors du double duel, Roméo et Tybalt apparaissaient 14 fois.

On a l'impression d'une mise au propre d'un carnet de croquis visualisant les déplacements scéniques des personnages sur une scène de théâtre. On reconstitue assez facilement les côtés cour et jardin, les passages derrière le décor, avec des déplacements majoritairement orientés du haut vers le bas et de la gauche vers la droite (tradition BD) et du fond vers l'avant (tradition théâtre).

Plus rarement, les déplacements s'achèvent au fond et à droite (page 35, page 37 par exemple).

Mais la lecture ne se contente pas de suivre le linéaire d'une déambulation. L'espace devient vite lieu de rencontre, d'intersection de trajectoires. Ainsi, au début, deux membres de la maison des Montaigus arrivent par la première ruelle, Benvolio débouche de la deuxième et Tybalt de la troisième.

Dans le cimetière pages 46-47, Roméo parcourt la double planche en diagonale (Haut gauche - Bas droite) et rencontre dans le coins Bas droite, le comte Pâris, qui lui se déplaçait sur la diagonale de la page de droite, alors que son page s'éloigne en suivant la diagonale de la moitié supérieure de la page de droite.

Les rencontres peuvent être préparées par la direction des regards, tel Roméo levant les yeux vers la fenêtre d'où l'aperçoit Juliette, avant de l'approcher au pied de son balcon (pages 20-21).

Généralement, les personnages qui se rencontrent, qui dialoguent, comptent un même nombre d'apparitions. Mais cela n'est pas toujours le cas : 4 représentations de Roméo pénétrant dans le jardin et s'approchant du balcon vont bien de pair avec 4 vues de fenêtre et de Juliette, mais leur dialogue met en jeu seulement deux images de Juliette et cinq de Roméo.

Troisième procédé : les éléments du décor sont utilisés comme moyen de recadrage et remplaçant les espaces intericoniques traditionnels : fenêtres et portes pages 20-21, colonnes pages 18-19, 48-49 ou 52-53, colonnades du lit pages 30-31 et 42-43, arbre et clocheton page 40, personnage central pages 56-57, qui sépare les deux interventions du chef des gardes.

Parfois, la disposition devient très factice : page 29, un morceau de mur avec deux ouvertures en ogive et une étagère semble être placé au milieu de la pièce, pour permettre à frère Laurent de passer par derrière et à Roméo de rester puis de passer devant. Mais le dispositif paraît peu réaliste et la différence des plafonds entre la droite et la gauche de la planche laisse place à une interrogation : n'y a-t-il pas là un trucage, et trois images jointives et non emboîtées ?

Lorsque le décor séparateur devient l'épaisseur d'une porte représentée en blanc, il y a une image d'espace intericonique, même si cette hypothèse est infirmée par sa disparition dans la partie haute du dessin (pages 34-35). Il s'agit là d'un procédé habituel en BD, comme dans l'affaire du collier de

Jacobs, où un strip peut se lire en une seule case présentant un plan de coupe de l'étage d'un appartement ou en trois cases présentant 3 pièces.

De façon plus subtile, l'auteur se sert de la même façon de la séparation entre les deux planches. Cette séparation n'a d'existence qu'au plan du produit album : le brochage n'est jamais parfait, on note des petits décalages dans les raccords, les pages ne s'ouvrent pas parfaitement, le fil de la reliure apparaît. Tous ces éléments n'existent que pour le lecteur, pas dans le récit mais vont être utilisés pour créer une illusion de "sous cases" : page 15, Roméo apparaît sur la page de droite, et force le regard à "remonter" après être descendu vers le coin inférieur de la page 14. De même, page 46, l'oeil ne peut assurer une double lecture en simultané des arrivées de Roméo et de Pâris. Habitué au système de la planche, l'oeil traverse la page 46 en diagonale puis au moment où il va rencontrer Pâris, va avoir le réflexe de remonter vers le haut gauche de la page 47 pour se recaler sur Pâris (la remontée est assimilable à un "visionnement arrière") et entreprendre la vision d'un flash back. On notera que ce procédé existe dans la tapisserie de Bayeux.

Le quatrième procédé est sans doute le plus original : il s'agit de représenter l'immobilité de personnages, au cours d'un long dialogue par exemple. En BD, on multiplie alors des cases identiques au niveau de cadrage, de façon à rendre un effet de plan fixé. Mais ici, où l'on a renoncé à la présence de plusieurs cases ?

On pourrait pallier ce manque par une succession de bulles. C'est le cas page 21, où une représentation de Juliette émet un véritable "train de bulles" composé de six éléments. Mais le procédé est lourd, et ne saurait être systématisé sans abîmer l'oeuvre (on peut citer un échec de ce genre avec l'adaptation du film *Outland* en BD par Steranko, elle aussi publiée aux Humanoïdes associés).

Reste alors à représenter dans le même espace plusieurs fois le même personnage. Mais il faut alors le décaler dans l'espace, pour éviter les surimpositions, alors qu'il est censé être immobile. C'est le cas dès la première page. L'un des membres de la maison des Capulet est adossé à un mur, un pied levé. Il apparaît quatre fois, mais ne saurait s'être déplacé latéralement. Il est resté au même endroit avec son ami, et les Montaigus, après une vraie déambulation en trois temps, se sont arrêtés devant eux. Dès lors, la longueur du mur, et donc de la vue, est une illusion construite par le dessinateur. L'espace représenté n'est pas un espace scénique mais une fabrication graphique illusoire.

On trouvera les mêmes “arrêts” dans le récit allant de pair avec un déplacement dans l’espace de la planche page 16, page 18 (conversation de Tybalt et de son oncle), page 28 (Juliette dans les bras de sa gouvernante) et surtout pages 54-55 où Juliette embrassant le cadavre de Roméo donne lieu à 5 images donnant la fausse impression d’un mouvement sur la droite. A l’opposé, di Lucca s’attache à représenter des mouvements rapides. Il garde alors les représentations de déplacement, mais plus nombreuses, de façon à décomposer le mouvement. On rejoint là des effets de vitesse classiques en BD (dans *Superman* ou d’autres superhéros américains en particulier) qui eux-mêmes s’inspiraient des travaux du photographe Marey dans les années 1880-90.

Peut-on alors parler d’une influence supplémentaire, celle de la photographie, qui interférait entre BD et théâtre ? Peut-être, mais les influences sont alors plus nombreuses et entrecroisées. On pourrait se tourner vers la peinture qui elle aussi s’est inspirée de Money ou des effets stroboscopiques du proximoscope d’Emile Reynaud. On pourrait citer Kupka (les Cavaliers), Giacomo Balla avec sa petite fille courant sur un balcon (1912) ou le plus frénétique chien en laisse (1912) ou penser au *Manifeste futuriste* d’Avril 1910 : “un cheval courant n’a pas quatre pattes, il en a vingt”. Citons encore Ibis du Palais Rose au Vesinet de Giovanni Boldoni (1910), lieu de rencontre lui aussi, dont Focillon dit “*c’est la frénésie de la danse, la délirante vibration du cinéma*”. Jean Clay, dans son ouvrage *De l’impressionnisme à l’art moderne* parle de la gesticulation, des saccades des ibis du Palais Rose 2 . A la lumière des essais de di Lucca, on pourrait se demander “et s’il n’y avait qu’un ibis ?”. La frénésie n’en serait que plus grande.

Ainsi, les influences sont plus complexes et se mêlent, d’autant que la BD fait de la résistance : pages 38-39, ce sont bien 3 cases qui apparaissent, les deux premières séparées par un espace intericonique gris clair et qu’il est difficile de voir un mur séparant deux pièces, la deuxième et la troisième par un simple cerne.

Ailleurs, on dissimule les espaces intericoniques ou les cernes par une apparence esthétisante, mais on trouve bien 6 cases pages 21-22 (à la porte de frère Laurent, Roméo et le frère chez ce dernier, Juliette à la ville, Roméo et Juliette avec le frère à l’église, Roméo dans la rue interpellé par Tybalt. Seule la 3e case présente les dédoublements chers à di Lucca) et 6 cases encore pages 44-45, agrémentées de 3 récitatifs et de 2 bulles , pour renseigner le lecteur sur une action devenue très elliptique.

Le plus intéressant est lorsque l'auteur combine plusieurs systèmes. Il est alors pris dans un tourbillon créatif qui le pousse vers d'autres originalités. Ainsi pages 18-19, lors de la séquence du bal, Roméo rentre, puis se déplace vers Juliette, chacune de ses représentations étant séparée de l'autre par un élément du décor (colonne), puis les représentations des déplacements des héros ne sont plus séparées.

Des serveurs entrent, chargés de plats, décomposant un mouvement comme aimait le faire Hergé. Des danseurs représentés une seule fois sont entraînés dans une farandole. Des invités écoutent l'oncle de Tybalt. Là, on dispose de tous les éléments d'un instantané, sauf que Tybalt et son oncle entament une discussion nécessitant 4 représentations placées de haut en bas, alors qu'ils devraient être immobiles.

A droite, les colonnes s'aplatissent et prennent des significations multiples : en haut, il s'agit sans conteste de colonnes ; au milieu, on croit voir des espaces intericoniques ; et en bas... la colonne centrale se continue sous le coude de Juliette. Elle est donc derrière elle, juste derrière. Pourtant Roméo vient se placer entre Juliette et la colonne, qui semble reculer. L'étude des positions de Roméo est encore plus éclairante : ses épaules se trouvent derrière la colonne de gauche quand il embrasse Juliette. Puis il se déplace vers la droite et son corps se trouve passer derrière la représentation précédente de Juliette. Il est donc toujours en arrière du plan de la colonne de gauche, mais passe devant la colonne centrale, alors que toutes deux sont reliées et sur le même plan en haut de l'image. Nulle erreur de dessin ici, mais un jeu d'illusion graphique semblable à la célèbre échelle d'Escher 3 : La colonne est à l'avant plan pour la partie haute du dessin, à l'arrière plan pour la partie basse.

Pages 26 et 27, on trouve une composition encore plus complexe : à gauche, une longue case verticale, scène de tue avec Tybalt mort et Roméo que l'on pousse à s'enfuir. La case est séparée du reste de la double planche par un simple cerne. Elle est en majorité de couleur jaune (arrière plan, sol). L'autre case, très grande, représente les plaignants et témoins devant le prince. Le prince est debout, derrière une table chargée de livres et de parchemins, de profil, dans le coin en bas à gauche. Devant lui, le jeune témoin Benvolio, Capulet, un juge, un garde. D'autres personnages moins importants sont traités en monochrome : à droite, deux juges, au fond, des gardes et la foule arrivant par une porte, sur un banc des gens affligés, un jeune homme consolant une vieille femme à gauche, une vieille femme consolant un jeune homme accablé vers le centre. Ces deux couples ne se

voient pas, le banc et le mur faisant un angle orienté vers la profondeur, la coupure passant juste à la pliure de la page. Il y aurait là une case très classique en BD, avec une organisation spatiale opposant centre et latéralité, avant-plan et arrière-plan. Tout au plus un regard attentif jugera que les deux "couples" cités sont très ressemblants, et qu'il s'agit probablement de deux représentations des mêmes personnages.

Mais la partie haute de l'image présente d'autres unités graphiques qui vont transformer totalement l'impression générale. En haut à gauche, une fenêtre ouverte laisse apercevoir Roméo courant sur un sol jaune, comme dans la case précédente. Il est bien sûr impossible que cette action soit contemporaine de la scène du jugement. C'est donc une case "*antérieure*" dont on a caché les limites derrière le cadre de la fenêtre, à moins que l'on préfère imaginer un scénario plus complexe : un plan par la fenêtre montre bien Roméo ; la salle est vide ; puis se remplit, et le procès commence, toute cette séquence était éludée.

Au dessus du banc mural se trouvent des panneaux de bois, allant à hauteur de visage d'un homme debout, eux-mêmes surmontés de statues encadrées de colonnes aplaties, comme on peut l'apercevoir à droite de l'image.

Mais dans la partie gauche, les statues sont remplacées par des cases montrant Roméo chez le frère Laurent, les colonnes servant d'espace intericonique. Qui plus est, le décor est cadré trois fois de la même façon alors que la 3e surface présentée dans le palais est à angle droit avec les deux autres. Illusion encore ! Et le frère Laurent quittant sa cellule, pousse une porte dans une 4e case, ou plutôt dans un espace simplifié, sans colonnes délimitatrices ni profondeur, semblable à une statue dans l'espace de la salle. On notera que pour passer de la 3e à la 4e "case" de son espace, le frère est passé allègrement au travers d'un couloir dans l'espace de la salle.

S'agit-il là d'une composition réservée à la BD, apte à toutes les illusions graphiques ? Pas obligatoirement, car on pourrait trouver une disposition proche où un élément du décor va contenir une autre image dans le film de Zecca, *Histoire d'un crime*, de 1901, où une scène était aménagée dans le décor au-dessus du lit du héros pour montrer et jouer en simultané le sommeil et le rêve d'un condamné 4.

En conclusion, on pourrait avancer :

- que les modèles sont résistants, que le système BD réurgit en certains lieux malgré la volonté d'originalité.

- que la volonté d'imiter un autre système débouche obligatoirement sur un système nouveau. L'effort d'imiter une mise en scène théâtrale se trouve modifié par la page et la permanence de l'image, tout comme la volonté de transférer les mouvements cinématographiques (zooms, panoramiques...) en BD a débouché sur une BD originale.

- que les transferts ne sont jamais simples, qu'ils se font selon des réseaux enchevêtrés (théâtre, BD, cinéma, peinture) où se déroulent des "*trafics d'influence*" et où l'on fonctionne plus par contamination que par greffe.

DU COMBINATOIRE :
L'INTÉGRATION DE LA BANDE DESSINÉE DANS
FANTOMAS CONTRE LES VAMPIRES DES
MULTINATIONALES
DE JULIO CORTAZAR (1975) ET
MON ONCLE D'AMÉRIQUE D'ALAIN RESNAIS (1980)

Duarte-Nuno MIMOSO-RUIZ

Si le combinatoire réfère à l'existence de modèles, à des correspondances entre différents ensembles, à une procédure d'engendrement d'unités plus complexes à partir d'unités simples¹, Julio Cortazar, le nouvelliste argentin, dans son récit *Fantômas*, comme Alain Resnais², avec le film *Mon Oncle d'Amérique*, intègre la bande dessinée au sein de matériaux particulièrement hétérogènes à travers un montage-collage pour créer un texte littéraire et un texte filmique spécifiques.

Nous nous interrogerons, tout d'abord, sur les différents éléments qui entrent en jeu dans ce combinatoire pour analyser ensuite le fonctionnement et les procédés d'intégration de la bande dessinée et souligner enfin les valeurs de celle-ci dans ces deux oeuvres.

Réalisé en 1975, au retour de la deuxième session du Tribunal Russell qui dénonçait les différentes formes de répression en Amérique Latine, *Fantômas contre les Vampires des Multinationales*³ inclut un document politique (les décisions du Tribunal face aux violations du droit international

1 A.J.Greimas, J.Courtès : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette Supérieur 1993, p.44. A propos de la combinatoire, méthode résultant des deux principes de continuité et des « indiscernables » sur l'infini des combinaisons et des séries possibles voir G. W. Leibniz : *De la Production originelle des choses*.

2 A. Resnais a réalisé un court-métrage en 8 mm intitulé *Fantômas* (1935). Voir F. Thomas : *L'Atelier d'Alain Resnais* Cinémas/Flammarion, 1989 , p..330.

3 Nous renvoyons à la traduction du texte espagnol par Ugné Karvelis, éd. La Différence, 1991.

et une fiction : le retour du narrateur, alter ego de Cortazar ; son voyage en train de Bruxelles⁴ à Paris ; ses rencontres avec Fantômas.

Dans un dernier ensemble, le texte de Cortazar présente différentes planches de la bande dessinée mexicaine intitulée *L'Intelligence en Flammes*. Cette œuvre graphique est authentifiée par la mention du dessinateur (Peter Cruz) et du scénariste (Gonzalo Martra) et s'insère parmi les mentions écrites au photoroman, à Mafalda et Charlie Brown (p.16). Fantômas est confronté à la disparition et à l'embrasement⁵ des livres ; il téléphone aux plus grands écrivains contemporains (Moravia, Cortazar lui-même, Paz, Sontag).

La couverture du texte original signée Oswaldo⁶ provoque un effet de leurre : le lecteur croit avoir affaire à une bande dessinée de science - fiction par les dimensions de la brochure et la composition chromatique et graphique. Fantômas semble être un personnage maléfique en brandissant une arme au laser⁷. Il correspond à la réception du narrateur découvrant dans le train les « couleurs criardes » de la couverture de la revue avec une publicité de Coca-Cola, et la créature « masquée de blanc [qui] se précipite, la tête la première, sur le lecteur » (p.15). Toutefois, le sous-titre de l'édition originale : *Ç une utopie réalisable⁸ narrée par Julio Cortazar* » et la jaquette bleue indiquant : *Ç les bénéfices de la vente de ce livre seront versés au peuple du Nicaragua* » entraînent un détournement idéologique dans le renversement des valeurs manichéennes. La première vision négative d'un Fantômas iconoclaste, proche d'un Erostrate des temps modernes, s'inverse au profit de qualifications textuelles et d'une figuration iconique positive : Fantômas, « la menace élégante » (p.16) devient un « gentleman », défenseur de la culture et de l'« amour de l'art ».

Les vignettes colorées contrastent ensuite avec un sous-ensemble composé d'icônes en noir et blanc qui présentent l'Empire State Building, le Capitole, démultipliés en un photomontage proche des œuvres d'Andy Warhol, le sigle de l'I.B.M. System, une correspondance confidentielle d'ITT (International Telephon and Telegraph Corporation), une carte du monde où la C.I.A. organise des coups d'état, une référence détournée à l'œil

4 Bruxelles présentée comme une ville colonisée par le continent latino-américain (p.10) est aussi l'une des capitales de la bande dessinée.

5 Cet embrasement rappelle *Fahrenheit 451*, roman de Ray Bradbury publié en 1953.

6 *Vampiros multinacionales* ed.Excelsior,México,1975.

7 Préfiguration de la destruction des livres par des rayons laser dans la narration écrite (p.35).

8 Cette « utopie réalisable » est reprise par une voix anonyme afro-cubaine à la fin du récit (p.66).

énucléé d'*Un Chien andalou* de Bunuel, des gravures et des caricatures du XIXe siècle. Ce collage-montage rappelle, sous une forme ludique, les iconotextes⁹ surréalistes avec des effets d'écart et aussi la pratique cortazarienne¹⁰ à l'œuvre dans *Le Tour du Jour en quatre-vingts mondes* (1967), *Les Autonautes de la cosmoroute (un voyage intemporel Paris - Marseille, 1983)*

Parallèlement, avec *Mon Oncle d'Amérique*, Alain Resnais nous confronte, à partir d'un scénario de Jean Gruault¹¹, à des éléments combinatoires extrêmement hétérogènes qui ont été tournées séparément¹² : le discours scientifique de Laborit, sur les comportements humains et les réactions biologiques de l'organisme aux agressions, contraste avec l'entrelacement des vies fictives de trois personnages qui vont illustrer ou contredire par leurs actions les thèses de Laborit : Jean Le Gall (Roger Pierre) directeur de l'Information à la Radiodiffusion, Janine Garnier (Nicole Garcia) actrice, puis styliste, René Ragueneau (Gérard Depardieu), directeur technique dans la banlieue lilloise d'un établissement textile.

Jean Le Gall introduit par la voix off dans la diégèse filmique l'univers de la bande dessinée, ou plutôt du récit d'aventures illustré avec *Le Roi de l'Or* d'A.Pujo, brochure qui est montrée à l'écran :

« *Ile [de Logoden] -Extérieur jour* : [...] Jean, enfant, arrive face à nous. Il tient d'une main un livre illustré et de l'autre son goûter. La caméra l'accompagne. Panoramique jusqu'au pied d'un arbre qui domine la mer.[...] Cadre entier : Jean lit, assis au sommet de son arbre [...]

D'un ton emphatique la voix off de Jean adulte récite les légendes du récit.[...] Sur les premiers mots, cadre détail, des pages du *Roi de l'Or* tournées par les mains de l'enfant » (séquence 40)¹³ .

9 voir A.Montandon : *Iconotextes*, Ophrys, 1990, p 7 et E. Billeter : « Collage et montage dans les arts plastiques » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, L'Age d'Homme, 1978, p.19-30 . Sur la citation dans le texte filmique voir Ivan Bakonyi : « Contribution à une réflexion sur quelques formes d'emprunts iconiques au cinéma », *Les Cahiers du C.I.R.C.A.V.* n° 6-7, Université de Lille III, p.29-46 et notre article : « Transpositions Littérature / Cinéma et mutation des codes » *La Littérature Comparée et les Arts*, Centre d'études pour l'éducation et l'interculturalité, UNESCO, 1997.

10 Voir Ana Maria Hernandez de Lopez : « Los Ochenta mundos de la vuelta al dia : el arte de Cortazar » in *Los Ochenta Mundos de Cortazar : Ensayos*, editor Fernando Burgos, Edi-6, Madrid, 1987, p.191-198..

11 Le scénario de Jean Gruault, précédé d'entretiens avec Alain Resnais et Henri Laborit par Madeleine Chapsal a été publié aux éditions Albatros (1980) . Voir également F.Thomas, op.cit., p.47-58

12 Voir les déclarations d'A.Jurgenson , le monteur du film, in F.Thomas, op.cit , p.205..

13 Nous renvoyons au découpage in extenso du film, in *L'Avant-Scène du Cinéma*, n°263, 1er mars 1981, p.18. Les précisions « cadre entier », « cadre détail » réfèrent à la terminologie de Resnais.

Ce récit d'A. Pujo, d'avant la première guerre mondiale, présente des réminiscences nostalgiques : l'enfance de Jean Le Gall, lecteur assidu d'illustrés, rejoint celle d'Alain Resnais, fasciné par Guy L'Eclair, Mandrake et Dick Tracy. L'importance du montage et du cadrage, le choix des scènes, la discontinuité voulue par les dessinateurs seront déterminantes pour la vocation du cinéaste.¹⁴ Dans *Mon Oncle d'Amérique*, Samuel Knight, le héros de Pujo, avatar de Montecristo, dont la fortune provient d'un trésor trouvé, est le détenteur du secret de l'île de Logoden en Bretagne et de la cachette de la fortune pour Jean Le Gall. Il se confond avec l'Oncle d'Amérique en représentant le recours ultime et miraculeux¹⁵ dans le passé de Janine Garnier et de René Ragueneau.

Face au discours de Laborit, *Le Roi de l'Or* est combiné à des modèles cinématographiques provenant de citations de films des années 1937 à 1964 où interviennent Jean Marais (figure de l'intellectuel), Jean Gabin (prototype de l'homme d'action issu du peuple), Danielle Darrieux (représentation de la Femme), qui déterminent en contrepoint les comportements imaginaires des protagonistes de *Mon Oncle d'Amérique*. La configuration de l'île de Logoden rejoint celle de King Kong, reproduction du cerveau. La rencontre de Janine Garnier et de Jean Le Gall sur l'île est une parodie de *L'Avventura* d'Antonioni. Un dernier élément combinatoire, la théâtralité, parachève la construction du film de Resnais. Elle s'affirme dans le découpage en quatre actes et la représentation d'extraits de *Julie* (de Lespinasse¹⁶) par Janine Garnier. L'espace et le cadrage de cette pièce de théâtre rappellent les vignettes des albums illustrés.

Le fonctionnement et les procédés d'intégration de la bande dessinée dans le texte de Cortazar et le film de Resnais diffèrent puisque le matériau du récit contrairement au support audiovisuel, avec ses mentions plurielles et ses codes iconico-sonores, est par nature divergent. Nous assistons,

14 Vice-Président du Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique en 1962, Resnais a eu divers projets de films inspirés de bandes dessinées qui ne seront jamais tournés, dont une série de courts-métrages en 16 mm inspirés des aventures du cow-boy Red Ryder de Fred Harman, des longs métrages, d'après *l'Île Noire* de Hergé et *Les Aventures de Harry Dickson*. Dans le court-métrage *Toute la Mémoire du Monde* Resnais intègre dans un plan, en hommage à la bande dessinée, des brochures des feuillets à épisodes de Dick Tracy et de Mandrake. Voir F. Lacassin « Alain Resnais et les bandes dessinées », *Spécial Alain Resnais, L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 61-62, juillet-septembre 1966, p.51-57.

15 R. Benayoun : *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock/Cinéma, 1980, p.186-87

16 Des allusions au théâtre de Henry Bernstein sont également décelables. Voir les déclarations de J. Gruault in F. Thomas, op.cit.p.49 et 57. Sur la théâtralité voir C.Hamon, J.Gerstenkorn, A. Gardies : *Cinéma et Théâtralité*, ed. Aléas et C. Hamon, A. Gardies *Le Spectateur au Cinéma*, ed. Aléas, passim.

néanmoins, à des analogies dans la pratique surréalisante, ludique face à un texte ou à un discours sérieux (les décisions du Tribunal Russell ; les théories de Laborit). Dans la confrontation de l'effet de réel et du fictif, de la méthode discursive et des méandres de l'imaginaire, Cortazar et Resnais sont fidèles à une certaine forme d'écriture automatique, procédant par associations souvent iconoclastes¹⁷ entre texte et icônes (*Fantômas*), images et sons (*Mon Oncle d'Amérique*).

Ainsi, un protocole de lecture induit du texte met en place dans *Fantômas* l'introduction des vignettes. Le narrateur, en retard, « franchit à une vitesse supersonique la distance qui le sépare de la gare »(p.11), élément de la narration écrite qui préfigure l'émergence de *Fantômas*. La description d'une voyageuse romaine « aux chaussures équipées d'une plate-forme de lancement stratosphérique » et à la « capsule platinée »(p.14) prépare le « harem cybernétique » du héros de bande dessinée.

Par ailleurs, une tête de chapitre, en italiques dans la version française (soulignée dans la version originale qui rappelle la typographie de la littérature populaire de colportage) prépare le lecteur à entrer dans l'univers coloré des images :

« A partir d'ici les têtes de chapitres s'arrêtent car ensuite viennent de nombreuses et belles images pour subdiviser cette fascinante histoire et en faciliter la lecture » (p.13). A la page suivante, un graphique représente l'emplacement des voyageurs dans le compartiment du narrateur. Du blanc et noir de ce schéma, nous passons, avec les italiques et la typographie en majuscules qui détachent le titre de la bande dessinée après le verbe « présente », à l'inclusion d'une première planche en couleurs.(pp.16-17). Cette œuvre est caractérisée par une disposition tabulaire traditionnelle qui respecte l'ordre séquentiel et la lecture linéaire (de gauche à droite et de haut en bas). L'inscription de *L'Intelligence en Flammes* (première vignette) soulignée par des lettres noires en caractères gras dans la version française, (en couleurs, rouge et jaune, dans le texte original) se situe au-dessus de la figure de *Fantômas*, en bleu et rouge, entouré d'un nuage jaune et ocre représentant l'incendie des bibliothèques. Le cadre général londonien avec Big Ben (deuxième vignette) qui évoque les aventures du Philéas Fogg (présent dans *Le Tour du Jour en quatre-vingts mondes* de Cortazar) prépare

17 voir Evelyn Picon Garfield : *Es Julio Cortazar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1975, passim. C.Beylie : « 1+1=3. Entretien avec Alain Resnais » *L'Avant Scène du Cinéma* -, n°263, p.5

l'intervention du directeur de la bibliothèque (troisième et quatrième vignettes) qui constate la disparition de deux cents volumes originaux dans les rayonnages. Un rapport d'homologie chromatique avec le bleu établit un lien entre Fantômas et le directeur, entre le justicier et la victime, à l'opposé de l'image de Fantômas, le « génie du crime », largement diffusée par Pierre Souvestre et Marcel Allain¹⁸. Un écart image/commentaire textuel s'affirme : le narrateur estime, en effet, que le responsable de la bibliothèque « a l'air d'un général de Guadalajara à la retraite »(p.18). Plus loin, la suite de la bande dessinée est insérée par l'exclamation du narrateur¹⁹ adressée à la voyageuse romaine, lectrice de *Vedettes Intimes*²⁰. Adoptant une lecture naïve partagée par les voyageurs du train, le narrateur feint de confondre la bande dessinée avec la presse à sensation (référence au réel). La vignette, située précisément à Rome, présente un vendeur de journaux qui annonce le pillage de la bibliothèque Victor Emmanuel (p.19). Le gros plan de profil d'une jeune fille regardant le vendeur est un « analogon » de la voyageuse, et les cheveux blonds du vendeur préfigurent ceux de Fantômas qui apparaît une page plus loin (p.20) en train de commenter une représentation théâtrale de *L'Opéra de Quat'sous*. Il introduit ainsi la thématique des financiers, gangsters sans scrupules, et des multinationales. Le narrateur guide cette intervention dans le texte car il a déjà compris « que le jeune homme blond n'est rien de moins que Fantômas » (p.20).

Il interrompt alors sa lecture et *L'Intelligence en Flammes* disparaît temporairement pour être relayée par d'autres éléments textuels concernant les huit jours de travail harassant au Tribunal Russell et la page d'icônes en blanc et noir de l'Empire State Building avec des détails recadrés de part et d'autre de la bande centrale (p.21). Procédant par ellipses, qui correspondent à celles de la bande dessinée, le narrateur reprend le fil de sa lecture en soulignant humoristiquement, grâce au contrepoint texte/image, le dialogue de Fantômas avec son amie : le « comble du romantisme » annoncé connaît une forte dénégation avec la banalité du texte inscrit dans la légende et les bulles (p.24).

18 Les surréalistes et les intellectuels de Cendrars et Desnos à Aragon s'enthousiasmeront pour l'écriture automatique de la série. Queneau consacrera dans *Bâtons, chiffres et lettres* une étude à Fantômas.

19 « Justement à Rome, il se passe des choses terribles - dit le narrateur - regardez ça ! »(p.19) Notons que l'expression espagnole : « fijese aqui » (ed. Excelsior,p.17) joue avec la fixité de l'image dessinée.

20 Des références humoristiques à l'univers cinématographique sont ainsi introduites dans le texte avec les « histoires sur Alain Delon et Romy Schneider » et « le divorce de Claudia Cardinale » (p.18).Plus loin, Fantômas évoque sa rencontre fracassante avec John Wayne.(p.51) .

Si pour le narrateur, « le saut à la page suivante [de la bande dessinée] est plutôt brusque, même sur le plan de la moralité et des bonnes moeurs »(p.24), nous assistons à une anticipation textuelle par rapport aux vignettes présentées plus loin (p.28) avec l'évocation des compagnes et des secrétaires de Fantômas. L'incendie de la bibliothèque de Tokyo et de Moscou « qui vaut le coup d'œil » (p.25) est aussitôt figurée par deux vignettes pour enchaîner dans le texte écrit sur la destruction de celle de Buenos Aires. La mention dans le récit de ce toponyme autorise le narrateur sur un mode ludique, à évoquer Borges qui « a pris sa retraite²¹ » et qui a ainsi été sauvé de « façon providentielle » (p.25).

Cette référence à Borges (à travers les mentions au sentiment religieux bibliothécologique, au bibliothécocide, l'insertion de multiples renvois livresques et de doubles littéraires) est une médiation verbale pour introduire ensuite, au sein des vignettes, la représentation d'écrivains célèbres menacés de mort²² par des puissances occultes tels Moravia (p.29) Cortazar²³ lui-même (p.31), Octavio Paz (p.33), Susan Sontag dans une clinique, victime d'un accident, annoncé par des lettres anonymes qu'elle a voulu ignorer (p.34).

Un autre procédé d'intégration des vignettes est constitué par la conversation téléphonique dans la narration de Susan Sontag qui recommande au narrateur de lire la suite de la bande dessinée :

Il lui suffit d'ouvrir la revue [...] pour connaître l'ordre donné par Fantômas (p.27).

Des effets spéculaires et de « mise en abyme » sont alors plus particulièrement perceptibles et soulignés à travers le combinatoire texte écrit/vignettes. L'insertion du double iconique de Julio Cortazar dans « l'ambiance super-culturelle » de la bande dessinée est corrélée à son don d'ubiquité : alors que Fantômas, doté d'un masque blanc²⁴ « inexplicable » (p.24) pense pouvoir lui téléphoner à Paris, c'est à Barcelone qu'il parvient à

21 Cortazar fait ici une allusion à l'intervention très tardive de Borges contre la dictature militaire en Argentine.

22 Une analepse textuelle corrélée à l'« écran agrandi du siècle dernier » convoque la barbarie de Rosas, chef des bandes de gauchos (La Mazorca) en 1835 et la Triple Alliance de la dictature militaire argentine qui recrée la Mazorca en 1970 (p.32)

23 Soulignons l'auto-dérision de Cortazar : la secrétaire, Balance qui n'apprécie pas son œuvre, lui téléphone après Moravia, contrairement à l'ordre donné par Fantômas sur la vignette (p.28).

24 Nous relevons ici un écart avec le masque vert de Fantômas dans la série de films réalisés par A.Hunebelle (1964-1966).

le joindre. Ce don attribué à l'auteur, le transforme en réplique spéculaire de Fantômas, l'homme aux mille visages qui déploie son activité en Europe et aux Etats-Unis dans l'« utopie réalisable ».

Par ailleurs, Cortazar, et les auteurs figurant dans la bande dessinée, font l'objet de légendes situées en bas des icônes qui précisent leur aire culturelle dans un rapport d'analogie avec le discours parenthétique et les notes infrapaginales (dans l'édition française) dont est émaillé le texte. La figuration de Susan Sontag dans la clinique et sa conversation avec Fantômas offre un cas particulier de duplication imaginaire par rapport au texte écrit des pages précédentes (p.26-27) : le narrateur ne lit pas la bande dessinée à ce moment de la diégèse.

La disparition des planches colorées au profit d'autres représentations graphiques en noir et blanc, intervient après l'affirmation selon Susan Sontag du leurre incarné par la secte²⁵ de psychotiques dirigée par un certain Steiner, commandeur de l'« épée de Gabriel » (représenté dans une planche, pp.35-36), disposant de moyens de destruction électroniques et ayant déclaré la guerre à la culture (p.37). Cette fausse fin de l'histoire où Fantômas a perdu son temps fait rebondir le récit vers de nouvelles voies narratives, à la manière des épisodes multiples des séries et des albums illustrés. Fantômas doit se lancer dorénavant contre l'emprise des bêtes « pluricéphales » et apocalyptiques²⁶ des multinationales. Susan Sontag affirme son incapacité à dessiner la suite de la « véritable histoire » du combat contre les vampires, vu la multiplicité des groupes de pression mis en cause. Le justicier solitaire connaît alors différentes métamorphoses physiques marquées par le combinatoire et l'hétérogénéité iconique : une dernière vignette en blanc et noir le représente sous les traits d'un millionnaire paralytique qui jette le trouble dans un conseil d'administration (p.52), puis une image caricaturale et mortifère le montre près d'une fontaine pour remplir une carafe d'eau destinée au crâne du roi du cuivre et de la sardine (p.53) ; enfin, une illustration empruntée à la première page d'un journal du début du siècle et une caricature à la manière de Daumier parachèvent les transformations du héros. Au niveau textuel ces icônes font l'objet de distorsions : Heinrich Böll envoie par télex l'image « début de siècle » de Fantômas en train de dérober l'indemnité que la junte militaire

25 Référence humoristique à l'œuvre de l'écrivain argentin E.Sabato (*El Tunel ; Sobre Héroes y Tumbas*).

26 « Ils portent dix mille noms - dit le narrateur - ,mais ils s'appellent surtout I TT, Nixon et Ford (...) ou la CIA » (op. cit. p.40).

chilienne a versée à des multinationales ; la caricature du prêtre, dominateur et vampire du peuple (avatar de Fantômas ?) est corrélée malicieusement au malaise de *l'Osservatore Romano* (p.55) pour interpréter cette image.

Les perturbations et les déphasages iconiques dans la représentation de Fantômas ont des répercussions sur l'effet de brouillage des voix²⁷ et des images floues provenant, de manière surréaliste, du téléphone du narrateur (p.59) avec le graphisme altéré de la vue aérienne de New York (p.63). De l'individuel nous passons ainsi au collectif et à l'effacement iconique du héros solitaire avec la vision²⁸ de CRS casqués, des sigles d'IBM (et de revolvers braqués vers l'Ouest (les U.S.A.)). La présence tentaculaire des multinationales complices des forces coercitives au niveau mondial, selon Cortazar, s'achève sur l'écoute de voix anonymes victimes de la répression en Amérique Latine et sur la rémanence sonore des déclarations du Tribunal Russell. Fantômas, après avoir avoué son échec devient un avatar de Superman, l'homme-oiseau, qui brise les fenêtres des gens de lettres²⁹. Il se pose aux côtés d'un enfant qui joue avec des cailloux, puis « décoll [e] en ligne droite pour se perdre parmi les cheminées » (p.66). Cette disparition finale souligne, à travers le « parfait vol de colombe » de Fantômas la nostalgie des rêveries enfantines retrouvées à travers l'intégration précédente de L'Intelligence en Flammes.

Dans *Mon Oncle d'Amérique* de Resnais, l'aspect combinatoire de la bande dessinée et du film d'animation intervient dès le générique avec la présentation d'un cœur rouge très lumineux cadré sur un fond noir, alors que la voix de Henri Laborit évoque les raisons pour lesquelles un être se maintient en vie et conserve sa structure (p.11). Plus loin, lors de la présentation à l'écran des protagonistes adultes, trois plans - séquences symétriques (22, 23 et 25) viennent corrélés dans un cadre composite Jean Le Gall, Janine Garnier et René Ragueneau. Les personnages apparaissent en haut à gauche du cadre dans un médaillon incrusté sur les images de l'île de Logoden, l'immeuble de Bagnolet ou la ferme natale de Ragueneau. L'insertion des protagonistes dans un médaillon rappelle les figures de

27 Des mentions sont faites antérieurement, de manière parodique, aux onomatopées caractéristiques des bandes dessinées à propos des voix entendues au téléphone par le narrateur (p.37 et 39). Voir sur ce point G. Genette : *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p.164 et suiv.

28 Ces images rappellent le « style noir » des bandes dessinées apparu vers les années 1938-40 chez les Américains. Voir Groupe µ : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992, p.173-174.

29 La référence aux vitres et à l'élément liquide rappelle le film *Orphée* de J. Cocteau.

jeunes filles et de nègres présentées dans un cadre similaire sur la première page de couverture du *Roi de L'Or* de A.Pujo et situées en bas de l'image près du sac rempli de pièces aux pieds de Samuel Knight. Après la lecture de ce récit d'aventures par Jean enfant, un effet spéculaire est tout d'abord marqué par les interventions de Janine et de Jean qui se rencontrent sur l'île de Logoden (séquence 138), puis par la reprise du plan de l'enfant installé sur l'arbre (séquence 147), qui devient un souvenir pour Jean Le Gall adulte et détermine son comportement.

Par la suite, différents plans fixes rythment la séquence 225. Le plan rapproché du *Roi de l'Or* placé sur d'autres livres et, en particulier sur le recueil de poèmes d'Aragon *Persécuté Persécuteur* est le premier élément d'une série composite constituée par différents objets : la bicyclette posée contre le mur de la ferme Ragueneau, la machine à coudre de la mère de Janine, un marron sans sa bogue, une branche d'arbre qui vient d'être cassée. Ces associations d'images liées au monde de l'enfance et au devenir des personnages (Jean Le Gall écrivain, Janine styliste) convoquent le photomontage composé de personnages, de décors sur lequel un halo de lumière se déplace (générique) et qui tisse un réseau iconique d'anacataphores dans le film.

Un autre élément, particulièrement souligné dans la composition du cadre et les objets mis en valeur, présente un effet combinatoire situé entre l'univers scientifique, la bande dessinée, mais aussi la fable théâtralisée : il s'agit de l'expérience du comportement des rats, enfermés dans une cage, soumis à des décharges électriques et commentée par Henri Laborit. Du laboratoire du Professeur (séquence 116) nous passons au plan de l'appartement de Jean Le Gall : le personnage est dans l'entrée, sa valise à la main avec une tête de rat. Il se dirige vers la porte et l'ouvre. Il sort et se retourne, en opinant de la tête comme un rat (plan- séquence 117). La cage du laboratoire, séparée par une cloison se transforme par la suite en maquette stylisée de l'appartement de Jean Le Gall, métamorphosé, proche de la série des *Famous monsters*, communiquant avec celui de Janine Garnier³⁰.

De manière générale, la construction de *Mon Oncle d'Amérique* est placée sous le signe combinatoire d'images souvent hétérogènes et de la discontinuité. Cette structure discontinue du récit par la volonté de sobriété et de dépouillement du cinéaste qui réduit l'intrigue à des scènes privilégiées entrecoupées d'ellipses rappelle les marges séparant les vignettes d'une

30 Voir les déclarations de J.Gruault et de J.Saulnier, le décorateur, in F.Thomas, op.cit. , p.53 et 119.

planche³¹. Ainsi ,les derniers plans-séquences de *Mon Oncle d'Amérique*, aussi disparates que ceux du début du film, nous conduisent du bureau de Henri Laborit à celui de Ragueneau, à l'appartement de Janine Garnier et au jardin de la villa de Jean Le Gall où une tortue se débat sur le dos. Après le retour au bureau de Henri Laborit, le spectateur est confronté au décor de l'île de Logoden vue depuis un bateau qui s'en approche, puis à un quartier abandonné d'une grande ville (New-York) aux murs recouverts de graffiti illisibles dont la caméra se rapproche jusqu'à cadrer des détails (séquence 227 à 233). Si l'enchaînement dans le mouvement par travelling avant et latéral suture le plan-séquence de l'île avec le décor extérieur de la grande ville, nous assistons à une dissolution de la continuité fortement soulignée dans les plans antérieurs comme dans les bandes dessinées. La voix off de Laborit sur le fonctionnement du cerveau humain, établit un contrepoint sonore au cadre de l'île, et semble être un « analogon » de Jean adulte en train de réciter les légendes du *Roi de l'Or*.

Les espaces de *Julie*, pièce interprétée par Janine Garnier (séquences 68 et 69), des bureaux ultra modernes (séquences 103 et 104), du Novotel avec ses enseignes lumineuses (séquence 179) réfèrent aussi à la bande dessinée. A la manière de *Dick Tracy*, œuvre graphique favorite du cinéaste, le décor est traité selon un mode « irréaliste » pour isoler les personnages qui se détachent sur un fond uni. Les variations chromatiques du rouge, du jaune et du bleu, couleurs primaires, qui deviennent souvent agressives évoquent les « couleurs criardes » soulignées dans la narration de Cortazar³². Ainsi, la robe de scène rouge de Janine Garnier (séquence 69) et sa voiture de la même couleur (séquence 175), s'opposent au chromatisme bleu et jaune de Thérèse Ragueneau (séquence 94) et à la voiture bleu vif de René Ragueneau (séquence 185).

Le contraste tranché des couleurs fondamentales réfère aussi aux stéréotypes³³ habituels de la bande dessinée : les personnages archétypaux de Resnais aux attitudes figées ne connaissent pas d'évolution, sauf René Ragueneau, inhibé par une éducation catholique qui enfreint le tabou du suicide en raison d'une situation professionnelle compromise au sein des

31 Voir F.Lacassin, article cité, p.57.

32 J.Cortazar, op. cit., p.15.Voir également les déclarations de Sacha Vierny, directeur de la photographie, à propos des couleurs de *Muriel* (1963) d'A. Resnais in F.Thomas,op.cit., p.166.

33 Voir sur les stéréotypes en littérature ,Jean-Louis Du fayt : « Stéréotypes,sens, valeurs : pour une axiologie du littéraire » *Degrés,Sémiologies en Belgique II*, n° 79- 80,automne-hiver 1994 , p.4 et suiv. et Stéréotype et *Lecture. Essai sur la réception littéraire*.Liège,Mardaga,1994, passim.

établissements textiles par des rivaux plus performants. Le caractère moral, souvent outrancier, mais traité avec une distance ironique par Resnais, évoque le message des bandes dessinées traditionnelles : la femme dangereuse (Janine Garnier) s'oppose à l'épouse effacée et aimante (Marie Dubois). Nous assistons, parallèlement, à la reconstitution des familles désunies par des éléments extérieurs perturbateurs : celle de Jean Le Gall menacée par Janine Garnier ; celle de René Ragueneau qui retrouve sa femme en pleurs à l'hôpital de Cholet après avoir été sauvé du suicide par l'intervention providentielle de sa logeuse au grand cœur (séquences 203 et 222). La construction générale des étapes de la vie des différents personnages, de l'enfance et l'adolescence à l'âge adulte, bercés par l'utopie illusoire de l'Oncle d'Amérique (contrairement à l'utopie « réalisable » de Julio Cortazar), la recherche de la « dominance » dans les rapports de force entre le perdant et le gagnant, s'intègrent, au-delà des discours scientifiques de Laborit, dans la thématique d'un grand nombre de bandes dessinées découvertes par Alain Resnais lorsqu'il était enfant et adolescent. L'hétérogène lié à la science (Laborit) se combine et s'oppose ainsi dans le montage iconico-sonore à la vie quotidienne des personnages et à leur imaginaire souvent stéréotypé.

Ainsi les valeurs de la bande dessinée dans les compositions combinatoires du texte écrit (Cortazar) au film (Resnais)³⁴ nous amènent à nous interroger sur la hiérarchie des images. Les vignettes de la bande dessinée ou du texte illustré ne sont plus minimisées, mais envisagées par Cortazar ou Resnais, au même titre que d'autres formes graphiques ou artistiques. Resnais affirme que la bande dessinée a découvert et utilisé bien avant le cinéma, le gros plan, l'image cinémascopique ou le travelling³⁵ et *Mon Oncle d'Amérique* témoigne d'une esthétique « rétro », d'une nostalgie à l'égard de l'univers de l'enfance. Le film porte les traces de rapports lisibles avec l'art pictographique, à travers la structure elliptique, le traitement de l'espace, du chromatisme et des personnages à la composition « irréaliste » .

Pour Cortazar, la lecture de *Fantômas* est valorisée dans un autre sens. C'est une « fascinante histoire » dans laquelle le narrateur, pris

³⁴Voir sur ce point *Le Verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine* sous la direction de Jeanne-Marie Clerc, Université Paul -Valéry, Montpellier, 1989.

³⁵ F.Lacassin, article cité, p.56. Cette fascination pour la bande dessinée est confirmée par le film de Resnais *I want to go home* (1989) sur un scénario du dessinateur J.Feiffer avec l'insertion de deux chats de bande dessinée, Hepp Catt et Sally Catt, voir F. Thomas, op. cit., p.287.

« comme une sardine dans un filet de nylon » accepte la règle du jeu ,en lisant un dessin après l'autre, sans se presser, « comme le veut l'expérience du plaisir »³⁶. L'auteur place significativement les aventures de Fantômas, dans son engagement « pour l'amour de l'homme » (et non plus de l'art) en épitomé de ses résolutions et de ses devoirs face à la merveilleuse humanité. Le personnage devient un représentant privilégié de la contre-culture populaire³⁷. La bande dessinée et le récit illustré (*Fantômas ; Le Roi de L'Or*) renvoient ainsi à des représentations imaginaires ouvertes sur des combinatoires susceptibles de renouveler les formes artistiques liées à la modernité.

36 J.Cortazar,op. cit.p.16.Il existe ici un parallélisme avec l'ordre de la lecture pour l'appendice consacré au Tribunal Russell (p.9 et 44)

37 Cette contre-culture populaire(voir M. Bakhtine s'oppose au processus de déculturation des peuples latino-américains par les sociétés multinationales (appendice, p.76) .

LA PUISSANCE DU CEREMONIAL DANS LES ROMANS DE LA RENAISSANCE AMERINDIENNE

Crystel PINCONNAT

Dans *Hai*¹, J.M.G. Le Clézio propose à son lecteur une rencontre avec l'art amérindien traditionnel. A travers cet ouvrage, le romancier présente cet art comme le négatif de la tradition occidentale. L'art amérindien est avant tout médecine, magie. Il ne se donne pas comme l'expression d'un individu privé, mais constitue une parole, un geste collectif qui vise à entrer en communication avec le monde parallèle. Chacun peut participer à ce rituel qui a pour but de recréer le monde, de redonner à travers le langage des formes harmonieuses aux forces terrestres et cosmiques. A travers l'art, l'Indien ordonne le monde tel que sa tradition le représente, il reproduit sa vision du cosmos et sa place en son sein. Cet art ne vise pas de ce fait la production d'œuvres qui susciteraient l'admiration ou la contemplation, il est avant tout action et possède une fonction. S'il produit des objets, ceux-ci ne sont pas destinés au musée, ils sont insérés dans le réel, périssables.

En soulignant la différence radicale qui oppose l'art amérindien à l'art de tradition occidentale, une telle approche semble donner comme impensable la rencontre de deux expressions aussi dissemblables. Pourtant des œuvres telles que *House Made of Dawn* (La Maison de l'aube) de N. Scott Momaday et *Ceremony* (Cérémonie) de Leslie Marmon Silko, romans qui ont participé au vaste essor de la "Renaissance indienne" dans les années soixante-dix aux Etats-Unis, relèvent bien d'une figure spécifique de l'hétérogène et procèdent de ce que l'on pourrait nommer une greffe

¹ J.M.G. LE CLÉZIO, *Hai*, Genève, Skira, "Les sentiers de la création", 1971.

culturelle, greffe culturelle au sens où deux ordres antithétiques s'y rencontrent : l'ordre romanesque et l'ordre cérémoniel. Toutefois ces deux ordres ne fusionnent pas d'emblée de façon harmonieuse, ils entrent avant tout en conflit et se combattent.

Selon Paula Gunn Allen², la cérémonie et le mythe constituent les deux formes fondamentales de la littérature traditionnelle amérindienne, littérature d'expression orale. Tandis que la cérémonie est un accomplissement rituel à travers lequel s'exprime la perception d'un certain type de relation au cosmos ; le mythe, pour sa part, traduit cette même relation sous forme de récit. La cérémonie possède une structure formelle sacrée qui reflète l'ordre sacré de l'univers et lui répond. Si, de par les récits et les chants qui la structurent, son principal mode d'expression est littéraire, elle est fondamentalement composite puisqu'elle fait également place à des incantations, des danses, des prières et des peintures. En ce sens, elle constitue bien - pour reprendre l'expression de Florence Delay et Jacques Roubaud - "une sorte de 'poème total'"³.

Cet aspect de la cérémonie montre son caractère difficilement intégrable dans l'ordre romanesque. On ne peut jamais absorber la totalité d'une cérémonie dans un texte⁴, et ce d'autant qu'elle possède une part de secret qui ne peut être révélée. Par ailleurs, tenter d'enregistrer une cérémonie ou même des récits pose toutes sortes de problèmes. La simple présence d'un étranger dans le rituel tend à induire une série des modifications. Dans "Correlates of Cree Narrative Performance"⁵, Regna Darnell analyse une telle expérience. Une étudiante, petite-fille d'un conteur, s'était proposée de traduire en anglais de façon simultanée les récits que racontait son grand-père. Se trouvant ridicule, la jeune fille refusa tout d'abord de reproduire le jeu, la part de mime essentielle à leur narration. Par ailleurs, certaines expressions lui échappant, son père commentait les points les plus problématiques dans un anglais approximatif. Ce double intermédiaire impliquait des interruptions dans la narration et son rituel. A ceci s'ajoutait

2 Paula GUNN ALLEN, "The Sacred Hoop : A Contemporary Perspective", in *Studies in American Indian Literature*, New York, M.L.A., 1983, p.3-22.

3 Florence DELAY et Jacques ROUBAUD, *Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, "Points-Sagesse", 1988, p.16.

4 Cf Kenneth LINCOLN, *Native American Renaissance*, University of California Press, 1983, p.38 : "Text is only a stop-time facet of the embracing mode and texture of a cultural performance"; trad. : "le texte ne constitue que la facette figée dans le temps d'une célébration culturelle au mode et à la texture composites".

5 Regna DARNELL, "Correlates of Cree Narrative Performance", in *Critical Essays on American Native Literature*, textes recueillis par Andrew Wiget, Boston, G.K. Hall & Co, 1985.

le fait que le grand-père s'autocensurait en présence de sa petite-fille. Ces récits s'adressant en temps normal à un public masculin, il en éliminait les éléments obscènes. Cet exemple est certes anecdotique, il concerne des récits et non des cérémonies, mais il permet d'évaluer les difficultés pour rendre compte textuellement d'un rituel.

Face à une telle complexité, il est nécessaire de préciser le point de vue adopté dans cet article. En dépit d'une abondante production didactique qui exige en tant que prolégomènes à tout discours critique sur la littérature amérindienne, une connaissance approfondie de cette culture ; c'est ici une prise de parole "profane", littéraire que nous revendiquons. Ce parti pris permet de ne pas enfermer *Ceremony* et *House made of Dawn* dans la catégorie des "romans ethniques", tendance assez fréquente dans la critique. Ces deux textes ne sont pas en effet des romans dont le sens ne pourrait être livré que par un savoir extérieur, ethnologique. Loin de reproduire une cérémonie, ils ont pour enjeu l'invention d'une forme qui vise à intégrer deux ordres hétérogènes. Les éléments qu'ils empruntent aux rituels doivent être considérés comme indices, indices d'une écriture romanesque qui travaille sur la cérémonie. Il s'agira donc d'étudier ici comment ces romans produisent ce que l'on appellera un "effet de cérémonie" : comment ils parviennent à capter la puissance du rituel.

Les indices qui permettent d'insuffler une dimension cérémonielle au roman sont multiples. Loin d'être livrés de façon brute - ce qui les rendraient peu repérables pour le lecteur - ils sont dans la plupart des cas assortis d'éléments qui permettent leur compréhension⁶. Ainsi pour expliquer le titre et par là même le but de son roman *Ceremony*, Leslie Marmon Silko ouvre son texte sur un récit mis en exergue. Sa disposition spatiale qui le rapproche du poème et évoque également les motifs géométriques des tissus indiens, le met en valeur. Ce premier récit met en scène Femme-qui-pense, aussi appelée Femme-araignée. Figure démiurgique de la tradition amérindienne, elle crée le monde au fur et à mesure qu'elle parle. Ici elle rappelle le pouvoir de la cérémonie :

Ceremony

6 On peut comparer cette pratique à celle d'un vieux sage qui, dans *Ceremony*, accompagne chacun de ses mots d'une histoire : "[...] the story behind each word must be told so there could be no mistake in the meaning of what had been said...", Leslie MARMON SILKO, *Ceremony*, New York, Penguin Books, 1977, p.35-36 ; trad. : "[...] l'histoire qui sous-tend chaque mot devait être racontée afin qu'il n'y eût pas d'erreur possible quant à la signification de ce qui avait été dit..." (Cérémonie, Paris, Albin Michel, 1992, "10/18", p.45).

I will tell you something about stories,[...]
 They aren't just entertainment.
 Don't be fooled.
 They are all we have, you see,
 all we have to fight off
 illness and death.⁷

Dans le roman de Momaday, le titre est mis en valeur par la reprise du syntagme "house made of dawn" au début et à la fin du texte. La véritable portée de l'expression toutefois n'est livrée qu'ultérieurement, par le biais d'un personnage qui la restitue dans sa forme originale. Pour Abel, il chante La Première Prière du Matin de la Troisième Nuit⁸ du Night Chant (Nuit des chants), cérémonie navaho qui se déroule sur un cycle de neuf nuits⁹. Elle commence ainsi:

Tségihi.
 House made of dawn,
 House made of evening light,
 House made of dark cloud, [...]
 Your offering I make.[...]
 Restore my feet for me,
 Restore my legs for me,
 Restore my body for me,
 Restore my mind for me.¹⁰

7 Ibid. , texte d'ouverture non paginé ; trad. :

Cérémonie

Je vais te dire quelque chose à propos des histoires [...]

Elles ne sont pas simplement destinées

à nous divertir.

Ne t'y trompe pas.

Nous n'avons qu'elles, vois-tu, rien qu'elles pour combattre

la maladie et la mort.

8 Cf. *Partition rouge*, op. cit., p.209-210.

9 Cf ibid., p.187-227.

10 N. Scott MOMADAY, *House Made of Dawn*, New York, Harper & Row, 1966, p.146-147 ; trad. :

Tségihi

Maison faite d'aube,

Maison faite de lumière du soir

Maison faite de sombre nuage, [...]

Je te fais une offrande [...]

Ces divers procédés replacent d'emblée ces romans dans la tradition orale et instaurent une temporalité cérémonielle, temporalité cyclique qui caractérise toute la pensée amérindienne¹¹. La cérémonie s'inscrit également dans ces deux romans à travers de nombreuses séquences consacrées à différentes pratiques rituelles : combats, processions, courses ou peintures. De fait, la course à laquelle participe Abel, en encadrant le texte, insuffle sa forme au roman et le transforme en récit de réémergence¹². Le retour à la réserve devient dès lors l'étape initiale d'un voyage régressif au cours duquel, pour restaurer son harmonie perdue, le protagoniste devra reproduire le voyage mythique qui fut celui de son peuple. En accomplissant ce parcours, il progressera vers un paysage, paysage symbolique qui rétablit un ordre en tribalisant l'environnement.

- En tant qu'emprunts ponctuels du roman à la cérémonie, ces différents éléments ne suffisent pas à rendre compte de la puissance du cérémonial qui habite ces textes, puissance dont l'enjeu est la guérison du héros. Pour produire une telle dynamique, la rencontre doit être conflictuelle. Elle ne surgira que par la mise en relation de deux composantes antagonistes : l'ordre romanesque et l'ordre cérémoniel.

- Abel et Tayo, les protagonistes de ces romans possèdent des points communs qui les constituent clairement en patients qui appellent une cérémonie. Ce sont des vétérans, le cours de leur vie a été perturbé ; ils ont été coupés du monde indien par le cataclysme de la guerre. Par ailleurs, autre trait décisif qui caractérise un grand nombre de personnages dans le roman amérindien contemporain : ce sont des "bâtards", l'identité de leur père est inconnue. Cette place manquante dans leur généalogie renforce leur déracinement qui n'est plus seulement donné comme historique, mais également familial et tribal. Qui plus est, leur malaise n'est pas uniquement d'ordre existentiel, il est aussi traduit dans le roman par le motif obsédant du corps malade (au début de *House*, en descendant de l'autobus qui le ramène au

Répare mes pieds pour moi

Répare mes jambes pour moi

Répare mon corps pour moi

Répare mon esprit pour moi.[...]

(La Maison de l'aube, Paris, Gallimard, "Folio", 1993, p.217).

11 Cf "Je considère [House Made of Dawn] comme un cercle. Il finit comme il commence et une sorte de fil y court qui assure sa cohérence. Le roman en lui-même est une course. Il est construit autour d'une course et c'est ce qui en fait un tout". N. Scott MOMADAY, "An Interview with N. Scott Momaday", Puerto del Sol, 12, 1973, p.33.

12 Sur cette notion, se reporter à "Words and place : A Reading of House Made of Dawn", Lawrence J. Evers, in Critical Essays on Native American Literature, op. cit., p.213-229, p.213.

village, Abel titube, il est ivre et s'effondre dans les bras de son grand-père ; lorsque *Ceremony* s'ouvre Tayo se trouve dans le service psychiatrique d'un hôpital militaire, il se perçoit comme invisible). Autre trait révélateur, tous deux sont des hommes sans voix : ils sont dans l'incapacité de s'exprimer et de ce fait, ils ont "été coupé[s] de la tradition orale"¹³.

Pour absorber de telles données, le roman américain contemporain offrait essentiellement une voie : le récit réaliste d'inspiration naturaliste, chronique d'une mort annoncée, qui ne peut progresser que vers l'anéantissement final du héros. L'originalité de ces deux romans tient au fait qu'en s'inspirant du modèle cérémoniel, Momaday et Silko inventent une autre voie, fruit de l'hybridation.

La critique a souvent tendance à gommer l'extrême complexité qui caractérise la composition de *House Made of Dawn*. Les points de vue narratifs y sont multiples et mettent en scène autant de représentations différentes des relations entre le monde blanc et le monde indien. Dans ce dispositif, chaque personnage incarne une position spécifique : Francisco, le grand-père d'Abel, fait figure de vieux sage indien ; le père Olguin, prêtre mexicain catholique, vit en marge de la communauté indienne ; Angela Saint-John, figure de femme blanche moderne représente, pour sa part, le fantasme de "l'ensauvagement"¹⁴ ; "Jean Gros Bluff Tosamah", prêtre du Soleil qui prêche dans la communauté indienne de Los Angeles tient lieu, comme l'indique son nom, de trickster moderne ; Benally, enfin, incarne l'Indien urbain qui a cédé à la fascination du rêve américain.

Ces personnages ont un point commun. Ils se sont tous fabriqués une méthode, un remède qui leur permet de survivre à leur conflit intérieur¹⁵ : "petit exercice spirituel"¹⁶ qu'accomplit le Père Olguin, bain de pseudo-indianité pour Angela, ivresses et rêves de retour au pays pour Benally. Par ces différents biais, chacun a imaginé qui il était, chacun est conformément à

13 N. Scott MOMADAY, "A Conversation with N. Scott Momaday", *Suntracks: An American Indian Literature Magazine*, vol. 2, n° 2, 1976, p.19.

14 Expression employée par Franck LESTRINGANT dans "Le Français ensauvagé: métissage et échec colonial en Amérique (XVI^e-XVII^e siècles)", in *Métissages, Littérature-Histoire*, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 7, 1991, p.209-219.

15 N. Scott Momaday va même jusqu'à inclure sa propre méthode en citant de longs extraits de *The Way to the Rainy Mountain* (Le Chemin de la montagne de pluie), autobiographie qui s'ouvre sur un retour au pays à la suite du décès de sa grand-mère et que l'on peut considérer comme son propre récit de réémergence.

16 *La Maison*, op. cit., p.277. En se replongeant régulièrement dans la lecture du journal de Fray Nicolas, le Père Olguin est "ramené] dans la voie de la foi et de l'humilité".

la vision de Momaday "a man made of words"¹⁷, "un homme fait de mots". Seul Abel, le protagoniste, n'élabore pas de telle construction. Il demeure incapable de parole et semble toujours s'enfoncer un peu plus dans le processus de dépossession.

Cette dimension est accentuée par la construction du roman. A quelques pages du dénouement est en effet livré le témoignage de Benally, chez lequel logeait Abel à Los Angeles. Le ton du récit, son caractère oral ainsi que sa construction en flash-back, les scènes de passages à tabac dans des décors urbains et nocturnes ainsi que la récurrence de formules comme "he was getting worse and something bad was going to happen"¹⁸, tous ces éléments évoquent la tradition du roman policier. Mimant la reconstitution des derniers jours d'un disparu, ils induisent chez le lecteur - et ce surtout en fin de texte - l'attente du récit de la mort d'Abel. Il semble donc que le déterminisme naturaliste qui voudrait qu'un vétéran indien en milieu urbain sombre dans l'alcoolisme et l'autodestruction n'ait pas été détourné par le roman.

Cet effet laisse le lecteur perplexe. De par la prégnance du motif cérémoniel, il attendait la guérison d'Abel, ce qui semble compromis à quelques pages du dénouement. Cette impression de lecture est encore renforcée par la multiplication des points de vue. Sans en privilégier aucun, en exhibant plutôt les contradictions de chaque personnage, cette multiplication a interdit à tout système symbolique de s'imposer définitivement. En outre, tout au long de ses pages le roman a égrené un grand nombre de descriptions du même paysage sans qu'en émane une signification précise, sans qu'il se constitue en paysage symbolique. Du fait de cette stratégie narrative, le lecteur partage la même position qu'Abel, il ne sait se situer. Il est fréquemment confronté à des juxtapositions dont le sens lui échappe¹⁹. Ce montage romanesque interdit l'émergence progressive d'un

17 Cf N. Scott MOMADAY, "The Man Made of Words", in *Literature of the American Indians: Views and Interpretations*, textes recueillis par Abraham Chapman, New York, New American Library, 1975, p.103.

18 *House*, op. cit., p.183 ; trad. : "il devenait de pire en pire, je savais qu'il allait y avoir de la casse...", (op. cit., p.263).

19 L'exemple sans doute le plus frappant de ce fonctionnement apparaît dans les premières pages du roman. Le prologue s'ouvre sur un paysage à la fois poétique et mythique : "Dypaloh. Il y avait une maison faite d'aube. Une maison faite de pollen est de pluie, dans un pays si ancien qu'on le disait immortel. Les collines étaient multicolores et la plaine resplendissait d'argile et de sables bariolés. Des chevaux rouges, bleus et mouchetés, paissaient dans la plaine, devant la sombre immensité sauvage des montagnes. C'était un pays rude et tranquille. Tout était beau." (op. cit., p.21). Dans ce passage, la condensation d'éléments indiens est telle que l'on semble proche de la parodie. Le tableau dépeint évoque ces tentures indiennes destinées aux touristes. Deux pages plus loin, le premier chapitre s'ouvre quant à lui sur une description si plate, qu'elle relève du manuel de géographie : "La rivière repose dans une

ordre ainsi que l'établissement d'une évolution continue annonciatrice de guérison. A ce schéma attendu se substitue un autre fonctionnement textuel qui reprend directement certains traits caractéristiques du Night Chant. Une lecture attentive de *House Made of Dawn* met en effet en évidence, dans certains passages, un effet de balancement obtenu par l'alternance d'éléments antithétiques:

There were the sound of the censer and the drum. The procession of men and women wound out of the church and through the streets. The statue rode high upon the train and shone in the sun. The little horse danced on the way, and the bull went running and turning around. And the sun was high and the valley shone and the fields were bright and clean after the rain.²⁰ (souligné par moi)

La scansion obtenue par la répétition du mot "and", qui sert de pivot à la structure antithétique, produit un puissant effet rythmique. Elle accentue le jeu d'oppositions binaires : oppositions entre l'univers catholique et l'univers indien, le féminin et le masculin, le haut et le bas, le soleil et la pluie. Tout le roman ne respecte certes pas aussi rigoureusement cet effet de balancement, mais la structure qui s'exhibe dans ce bref passage permet de comprendre la dynamique spécifique créée par le roman. Le déterminisme de la trame naturaliste qui programme la mort du protagoniste, composante qui relève de la tradition occidentale, est ici contrebalancé par la récurrence de certains motifs (comme la course, par exemple), mais surtout par la répétition du mot "aube" qui scande le texte. Aussi la chute du personnage, son mouvement de "going down" (on trouve l'expression "he went downhill pretty fast after that"²¹) sont-ils compensés par la répétition du mot "dawn" et le mouvement inverse qu'il suggère. Ce serait donc un effet d'empilement allié à une technique du contrepoint associant des contraires qui permettrait ici l'émergence finale de l'aube, événement qui a été préparé tout au long du récit. Cette construction s'inspire directement de la structure qui sert de

vallée de collines et de champs. L'extrémité nord de la vallée est étroite, et la rivière descend des montagnes en suivant un canyon.[...] Il y a un village dans la vallée et des ruines dans le canyon. Des champs cultivés s'étendent dans les trois directions autour du village." (op. cit., p.25).

20 Ibid., p.85 ; trad. : "On entendit le son de l'encensoir et du tambour. Une procession d'hommes et de femmes sortit de l'église et se répandit dans les rues du village. La statue dominait le cortège et brillait au soleil. Le petit cheval gambadait, le taureau continuait de courir et de tourner en rond. Le soleil était haut, la vallée resplendissait et les champs reluisaient, lavés par la pluie." (op. cit., p.134).

21 Ibid., p.162 ; trad. : "Après ça, il a eu vite fait de dégringoler la pente." (op. cit., p.236).

matrice²² au Night Chant, prière dans laquelle l'opposition systématique des contraires s'efforce de recréer le rythme élémentaire de l'univers:

House made of dawn,
House made of evening light,
House made of dark cloud,
House made of male rain...²³

En ce sens, il est regrettable d'avoir opté dans la traduction française pour le titre *La Maison de l'aube*, l'expression "maison faite d'aube" constitue non seulement la traduction exacte du titre anglais, elle éclaire également beaucoup mieux l'organisation du texte qui, du fait de l'entassement du mot "aube", se présente effectivement comme une "maison faite d'aube". Cette image associe puissance et évanescence, polarité qui s'oppose là encore à la logique implacable de la progression naturaliste.

Dans *Ceremony*, Silko obtient une victoire similaire, mais par un autre biais. Elle choisit de mettre en scène le combat de deux récits mythiques, combat qui s'actualise à travers la destinée de son personnage. Le premier mythe inclus dans le roman est un récit de réparation. Loin d'être livré en une fois, ses différents mouvements sont disséminés au fil du texte. Le montage alterné souligne un certain nombre de recoupements, les segments de mythe viennent éclairer l'intrigue. Ce récit raconte comment un jeune magicien, étranger à la communauté, séduit le peuple en faisant jaillir l'eau d'une roche. L'autel du maïs mère fut alors délaissé et celle-ci pour se venger "leur enleva les plantes et l'herbe" ainsi que "les nuages de pluie"²⁴. Ce premier récit mythique comble une absence. Sans narrateur, ni embrayeur spécifique, il se substitue à la parole empêchée du protagoniste et éclaire la raison de son mal être. Tayo s'identifie à ce jeune homme dont on dit qu'il "ignorait qui était son père"²⁵. Cette bâtardise commune devient le

22 Structure repérée par John Bierhorst, cf La Nuit des chants, in *Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, op. cit., p.187-193.

23 Op. cit., p.146 ; trad. :

Maison faite d'aube,

Maison faite de lumière du soir,

Maison faite de nuage sombre,

Maison faite de pluie mâle...

(op. cit., p.217).

24 Ibid., p.58.

25 Ibid., p.56.

signe de leur faute, elle les désigne comme les responsables de la sécheresse qui frappe le peuple. La dynamique du roman sera donc créée par la mise en conflit de cette première interprétation du réel avec une autre version des faits, livrée par un second mythe. Celui-ci intervient à la moitié du roman. Il est rapporté par le vieux sorcier Betonie qui raconte à Tayo comment "la magie des Indiens a inventé les hommes blancs"²⁶. Alors qu'il n'y avait pas encore de Blancs dans le monde, un grand concours de sorciers fut organisé ; chacun fit montre de sa puissance, rivalisant d'ignoble et de cruauté. Vint le tour d'un magicien qui déclara "ce que j'ai, c'est une histoire" ; puis il ajouta que son récit se réaliserait au fur et à mesure de sa narration. Il raconta alors la venue d'hommes à la peau "comme le ventre d'un poisson"²⁷ qui tuent ce dont ils ont peur. Une fois l'histoire proférée, lancée, le processus de destruction du monde est mis en route. Aussi le roman s'ordonnera-t-il peu à peu comme une cérémonie, cérémonie qui a pour but de contrecarrer le pouvoir maléfique de ce récit.

A partir de ces données, *Ceremony* édifie une stratégie narrative des plus originales. Le texte ne se contente pas de déployer l'ordre de la cérémonie jusqu'à son accomplissement final, gage de réparation. Il met en scène à travers les protagonistes le combat que se livrent les deux récits, combat dont l'enjeu est la progression toujours menacée de la cérémonie. Pour ce faire, l'hésitation quant à l'interprétation du réel à privilégier - effet qui caractérise la lecture du récit fantastique - est intégrée, dans *Ceremony*, de façon intradiégétique par le biais du héros. Principal acteur du rituel réparateur, Tayo traverse en effet de façon intermittente des périodes de doute durant lesquelles il ne croit plus à sa mission et au pouvoir de la magie²⁸. A travers lui donc, deux lectures - mais aussi deux écritures - du réel s'affrontent. Alors que seule la logique du réalisme merveilleux²⁹ permet l'accomplissement de la cérémonie ; le récit de tendance naturaliste, pour sa

26 Ibid., p.146.

27 Ibid., p.148.

28 Cf "Qu'est-ce qui avait bien pu lui faire croire qu'il pouvait y arriver ? La femme sous l'abricotier ne signifiait absolument rien ; tout se passait dans sa tête. Lorsqu'ils l'attraperaient, ils le renverraient à la maison des fous. Maintenant il était pris au piège, il s'était laissé entraîner à tenter quelque chose qui ne pouvait pas marcher.", *ibid.*, p.209.

29 Notion que j'emploie au sens où l'entendait Jacques Stéphen Alexis qui, dans les années cinquante, invitait les artistes haïtiens "à se mettre à parler la même langue que leur peuple" et à épouser une vision populaire du monde investie de mythes, de légendes et de contes ; cf "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Présence africaine*, n° VIII, IX, X, juin-nov. 1956, p.245-271, p.268.

part, actualise la version programmée par les sorciers maléfiques. Ce fonctionnement textuel est explicite dans une scène au cours de laquelle Tayo est tenté de commettre un crime pour mettre fin au supplice de l'un des siens:

Their deadly ritual for the autumn solstice would have been completed by him. He would have been another victim, a drunk Indian war veteran settling an old feud; and the Army doctors would say that the indications of this end had been there all along, since his release from the mental ward at the Veterans' Hospital in Los Angeles.³⁰

Le roman repousse la version naturaliste qui voudrait l'enfermement psychiatrique de l'autre : l'Indien, le criminel, le fou³¹, version qui reproduirait dans l'ordre romanesque l'élimination du "vanishing American". Pour contrer cette inflexion, il devient roman-cérémonie, cérémonie qui culmine et impose son ordre à travers la convergence de toutes les composantes qui demeuraient jusqu'alors éparses. Ultimement, toutes les histoires s'imbriquent les unes dans les autres comme dans un puzzle : les mythes, histoires anciennes, l'histoire familiale et tribale, mais aussi l'histoire mondiale ("He cried the relief he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together - the old stories, the war stories, their stories - to become the story that was still being told"³²).

Rien donc dans *Ceremony* et *House Made of Dawn* qui invite à penser la culture amérindienne comme une donnée sacralisée, figée dans une forme pure et immuable. C'est au contraire dans le refus d'un tel parti pris que ces romans puisent leur force. Comme l'indique le métissage - biologique ou culturel - qui caractérise la plupart des personnages de ces romans, *Ceremony* et *House Made of Dawn* sont avant tout des éloges de

30 Ibid., p.253 ; trad. : "Ainsi leur rituel pour le solstice d'automne aurait été achevé, et c'est lui qui l'aurait mené à son terme. Il serait devenu une victime de plus, un vétéran indien soûl qui réglait une vieille querelle ; les docteurs de l'armée auraient dit que les signes annonciateurs de cette fin avaient toujours été visibles, depuis qu'on l'avait laissé sortir du service psychiatrique de l'Hôpital des vétérans de Los Angeles." (op. cit., p.273).

31 Dans une telle version, le personnage de Tayo rejoindrait la figure de l'Indien Bromden, "the Big Chief" de *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Vol au-dessus d'un nid de coucou) de Ken Kesey.

32 Ibid., p.246 ; trad. : "Il cria son soulagement de discerner enfin cet ordre, la façon dont toutes les histoires s'assemblaient - les histoires anciennes, les histoires de guerre, leurs histoires - pour former l'histoire dont le récit n'était pas encore achevé." (op. cit., p.265-266).

l'hybridation. Cette notion éclaire la technique des romanciers qui ne sclérosent pas leur héritage culturel. A travers leur travail sur le roman, Leslie Marmon Silko et Scott Momaday enregistrent leur patrimoine culturel. Il n'est pas assimilé sous la forme de reliques, mais il participe à une nouvelle dynamique³³, seule voie de survie et de guérison d'une mémoire³⁴. Pour contrer l'abominable notion administrative de "termination", expression qui traumatisa les peuples amérindiens³⁵, Scott Momaday et Leslie Marmon Silko ont inventé une forme positive et romanesque de relocalisation ("relocation"). En s'immisçant dans un genre de tradition occidentale, le réalisme merveilleux et son cortège de mythes et de légendes investissent l'ordre romanesque pour mieux détourner son inflexion naturelle.

33 En cela les paroles de Betonie, vieux sorcier dans *Ceremony*, tiennent lieu d'art poétique pour ces nouvelles formes romanesques : "A une époque, les cérémonies telles qu'on les avaient toujours exécutées suffisaient pour le monde d'alors. Mais après l'arrivée des Blancs, les éléments de ce monde commencèrent à se transformer, et il devint nécessaire de créer de nouvelles cérémonies. J'ai apporté un certain nombre de changements dans les rituels. Le peuple s'en méfie énormément, mais seul ce développement est capable de garder leur force aux cérémonies. [...] Les choses qui ne se transforment pas et qui ne se développent pas sont des choses mortes." (op. cit., p.139).

34 Cf "La seule façon de continuer est de raconter des histoires...", Simon ORTIZ cité in *Partition rouge*, op. cit., p.10.

35 La notion de "termination" désigne la politique menée à l'égard des populations indiennes dans les années cinquante aux Etats-Unis; de fait comme le souligne un anthropologue cité par Kenneth Lincoln : "when someone says 'termination' [...] the Indians hear 'extermination'."., *Native American Renaissance*, op. cit., p.21-22; trad. : "quand quelqu'un dit 'termination' [...] Les Indiens entendent 'extermination'."

L'HETEROGENE COMME MODALITE ET CATEGORIE DE LA CREATION LITTERAIRE EN AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE AU SUD DU SAHARA.

Tumba SHANGO LOKOHO

Trois interrogations majeures sont posées ici: celle de la définition de l'hétérogène en contexte littéraire d'Afrique noire francophone subsaharienne, celle de la nature des problèmes qu'il implique et celle de l'applicabilité de ses trois configurations, à savoir l'entre-deux, le composite et le combinatoire. Sous-jacente à ces questions celle de la définition même de ces trois figurations de l'hétérogène. Au-delà, la question principale est celle des conditions de possibilité ou de l'existence même et des modalités de l'émergence de la création littéraire négro-africaine francophone. En d'autres termes à quelle(s) condition(s) est-elle possible? A ce problème des conditions de possibilité s'entend celle de la détermination du type ou du genre de création littéraire en question, de sa morphologie et de sa signification. Il s'agira du roman. En outre, se greffe le problème connexe de l'espace-temps impliqué. Si l'on considère la production littéraire négro-africaine francophone des origines à nos jours, force est de constater la pluralité et la diversité de l'espace littéraire ainsi engendré. Des écritures particulières et des styles différents ont vu le jour et ont fini par constituer un champ littéraire exemplaire.

Mais ce champ littéraire ne s'est pas constitué sans heurt. La question fondamentale des conditions de sa naissance notamment à travers le problème des langues et cultures en situation de domination coloniale s'est posée avec acuité. Le heurt des cultures et des langues en condition de domination entraîne l'imposition de la langue et de la civilisation du plus fort. Dès le départ donc la diglossie¹ va caractériser le type de relation à la

¹Je renvoie aux intuitions de L.-J. Calvet dans *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottologie*, Paris, Payot,

langue de l'écrivain noir en situation coloniale. Par la suite il va transcender ce conflit de langues et s'installer dans l'hétéroglossie ou dans l'hétérogénéité linguistique (G. Ngal). Il va dépasser également le conflit des cultures (la déculturation), admettre son acculturation ou s'en accommoder avant de s'installer dans l'interculturel en opérant "une synthèse hétérogène"². Ce mouvement du refus, de la contestation à l'acceptation marque toute la production littéraire négro-africaine francophone des origines à nos jours. Je ne le retracerai pas. Ce qui m'intéresse d'une part c'est la saisie de grandes scissions historiques de ce champ littéraire et d'autre part l'appréhension de textes majeurs produits à de périodes déterminées de l'histoire de cette création littéraire et dont l'hétérogénéité est attestée. D'ailleurs, derrière l'apparente homogénéité de la désignation Afrique noire francophone se profile l'hétérogénéité culturelle, anthropologique, idéologique et sociologique d'une Afrique plurielle.³

Bref, si nous admettons que ce champ littéraire est hétérogène, comment dès lors l'hétérogène le constitue-t-il? comment participe-t-il à son engendrement et l'investit-il? C'est ce travail de l'hétérogène que j'entends mettre en évidence en montrant qu'il conditionne tout le champ littéraire romanesque d'Afrique noire francophone subsaharienne. J'entends également montrer qu'il est possible d'établir des typologies ou des taxinomies des œuvres romanesques d'Afrique noire francophone à partir de trois notations de l'hétérogène proposées. Toutefois je ne pourrais pas ne pas évoquer un point capital à mes yeux et qui devrait en toute logique éclairer à mon sens toutes les interrogations posées. C'est la question de la substantivation/nominalisation de l'hétérogène et de ses trois notations. La mutation et le passage de l'adjectif en nom/substantif de l'hétérogène et ses trois confi-

1974 et à celles de M. Houis dans *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971. Mais on sera également sensible aux analyses de B. Mouralis dans *Littérature et développement*, Paris, Silex/ACCT, 1984 et enfin à celles de Y. Kimoni dans *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Kinshasa-Sherbrooke, PUZ-Naaman, 1975.

2J'emprunte cette idée à *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 (éd.poché) de Paul Ricœur, car elle me paraît rendre compte parfaitement de la manière dont les écrivains ont intégré leur hybridité culturelle et linguistique et partant ont pu se sentir à l'aise dans leur double culture et produire des œuvres conséquentes.

3G.Balandier dans *Sens et puissance* fait un usage fécond et utile du concept d'hétérogène et d'hétérogénéité. Au total il montre que ce concept est explicatif et constitutif de l'émergence de la nouvelle société africaine, de dynamiques sociales et anthropologiques, du changement et de la transformation de l'espace anthropologique et sociologique de l'Afrique noire. L'hétérogène appelle d'après ses intuitions la multidimensionnalité, la complexité et la pluralité. Il conclut: "En prenant le risque littéraire d'une formule, on peut dire que la société est "plusieurs (p.69)." Je tire profit des analyses de G.Balandier et les applique mutatis mutandis dans mon examen de l'hétérogène en tant que condition de possibilité de la littérature négro-africaine francophone subsaharienne'

gurations les posent en notion, en concept opératoire et explicatif de la création littéraire d'une part et en catégorie (genre) littéraire d'autre part. Ce qui signifie en clair qu'il est possible à partir de la position nouvelle de l'hétérogène d'envisager la catégorisation de la littérature romanesque négro-africaine francophone ainsi que celle de ses diverses modélisations stylistiques et esthétiques.

* * *

Par définition l'hétérogène représente cela qui est irréductiblement autre et essentiellement différent. Qu'est-ce que l'irréductiblement autre et l'essentiellement différent? Que signifie pour une œuvre d'art littéraire, pour une forme narrative singulière l'irréductiblement autre et l'essentiellement différent? Est-ce le fait pour cette œuvre d'art littéraire et cette forme narrative de présenter dans l'économie de son espace de déploiement interne une diversité d'éléments et une pluralité des structures discursives, énonciatives et langagières? Est-ce que l'affleurement de constituants différents et de composants divers dans la superficie du texte est attestation de son hétérogénéité? Toutes ces questions insistent sur un fait: le propre de l'œuvre d'art littéraire c'est d'être hétérogène c'est-à-dire de présenter dans sa texture au moins deux éléments différents, deux formes différentes. La diversité et l'hétéromorphie sont donc constitutives de l'hétérogène. Elles rendent compte de la manière dont se construit et se fait une œuvre d'art littéraire dans l'articulation de l'autochtone et l'allochtone.

Or l'hétérogène ne se limite pas seulement à l'affleurement de l'hétéromorphie ou la polymorphie dans un texte littéraire. Il suppose également l'hétérologie (T.Todorov) ou le dialogisme, c'est-à-dire des configurations narratives et discursives multiples et différentes. C'est là une autre manière de signifier que l'interdiscursivité et l'intertextualité sont aussi une marque de l'hétérogène et que leur présence dans l'économie d'un texte narratif fictif établit sa nature hétérogène. Nature complexe en réalité. Car aux caractéristiques mentionnées il convient d'en ajouter deux ou trois autres: le polylinguisme et la plurivocalité/la polyphonie au sens bakhtinien. M. Bakhtine dans ce que je peux appeler sa "taxinomie" de l'hétérogène distingue deux types de textes concourant à l'essence hétérogène de l'œuvre artistique littéraire. D'un côté, il y a "les genres intercalaires" littéraires dont la nouvelle, la poésie, le poème, la saynète ainsi que "la

confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres⁴, de l'autre les genres extra-littéraires par essence dont les "études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux." Pour M. Bakhtine "ces éléments plurilingues, plurivocaux, pluristylistiques et souvent appartenant à des langues différentes"⁵ contribuent à l'hétérogénéité de l'œuvre littéraire. Ces genres "enchâssants" sont pour ainsi dire des marqueurs de l'hétérogène. Leur insertion dans l'espace du roman implique une double relation d'autonomie discursive et générique/formelle et d'hétéronomie narrative. A ce propos M. Bakhtine note: "Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique... Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages."⁶ Il y a pour ainsi dire une interaction entre les divers langages en présence et en contact dans l'espace du roman. Au-delà de l'interrelation de l'espace enchâssant et de formes enchâssées ce qu'on perçoit c'est l'émergence d'un espace romanesque mixte ou hybride. Dans l'ensemble on peut relever que l'hétérogène porte à la fois sur la langue/le langage, la forme/le genre et la/les voix du roman. Il a trait au style, à l'écriture et à l'esthétique du roman (composition). Il est entrecroisement et somme. Et la catégorisation bakhtinienne des genres enchâssants ou intercalaires est applicable à la création littéraire d'Afrique noire francophone comme nous allons le voir.

Enfin le phénomène impliqué par cette catégorisation consiste en ce que Noël Audet appelle le métissage des genres: Qu'est-ce que le métissage générique? Il s'agit d'après lui du "croisement entre les dispositifs du discours narratif, ceux du discours poétique, des discours politique ou sociologique, et à l'occasion du genre épistolaire. Il ne s'agit pas d'un collage de fragments hétéroclites mais plutôt du tissage de divers fils de nature différente sur une même trame."⁷ Le métissage générique se donne à comprendre comme une construction pierre par pierre de l'espace

4Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.83-183; voir aussi ses intuitions dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

5Idem, p.90.

6Ibid., p.141.

7Cf. N. Audet, "Tendances actuelles du roman québécois", in *Lettres et cultures de langue française, La littérature du Québec*, ADEL-ACCT, n°20 1^{er} semestre 1994, p.39. Ce qu'il dit du roman québécois peut s'appliquer au roman négro-africain subsaharien francophone.

romanesque. Comme une mise ensemble voulue et ordonnée de styles différents et de formes narratives discursives variées. Bref, il y a derrière la mise en relation de ces diverses formulations discursives et énonciations narratives une volonté d'élaborer de textes de fiction hétérogènes où les différentes composantes sont harmonieusement corrélées. Ce qui suppose des stratégies discursives et narratives topiques. Qu'est-ce à dire? Il s'agit de diverses manières de composition et de construction de l'espace du roman. Qui dit construction et composition, dit art ou technique. Dit écriture et style. Dit architectonique romanesque. C'est-à-dire disposition heureuse et ordonnée de divers plans narratifs et discursifs, de parties et de la trame de l'intrigue de fiction, bref de tous les éléments qui contribuent à la cohérence, à l'intelligibilité et à la lisibilité de la création littéraire.

* * *

Les espaces romanesques africains francophones investissent dans leur ensemble et dans leur texture le composite. Celui-ci désigne essentiellement des œuvres littéraires composées de plusieurs éléments différents et de plusieurs styles. Autrement dit, le composite consiste en l'alliance de plusieurs types de discours et plusieurs formes. Ainsi à l'intérieur d'une œuvre composite on peut trouver intriqués le journal, le poème, l'essai, la relation viatique, le conte, le proverbe, etc. Grâce au collage, à la citation, à la mise en abyme, au monologue le composite prend forme et corps dans le roman. C'est d'ailleurs la figure de l'hétérogène le plus opératoire en littérature romanesque africaine francophone. De *Karim* (1935) d'Ousmane Socé en passant par *Doguicimi* (1938) de Paul Hazoumé, *l'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono, *Crépuscule de temps anciens* (1962) de Nazi Boni, à l'œuvre de Williams Sassine: *Saint Monsieur Baly* (1973), *Wirriyamu* (1976), *le Jeune homme de sable* (1979), de V.Y.Mudimbe: *Entre les eaux* (1973), *l'Ecart* (1979), *Shaba deux. Carnets de Mère Marie-Gertrude* (1989), de *le Pleurer-Rire* (1982) d'Henri Lopes au *Pacte de sang* (1982) de Pius Ngandu Nkashama ou à l'œuvre de Sony Labou Tansi: *l'Etat honteux* (1981) et *l'Anté-Peuple* (1983) pour n'en citer que quelques-uns, on voit comment opère le composite. A quoi ces romans doivent-ils leur aspect composite?

Sur le plan de la morphologie des textes évoqués ce qui frappe c'est leur pluralité et leur diversité: on a une autobiographie (roman n°3), trois journaux intimes (romans n°4, 10, 11) et une chronique (roman n° 7). Les autres textes sont mixtes (romans n°1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14 et 15). En

quoi consiste leur mixité? Elle consiste en la présence de plusieurs données, structures et formes discursives et narratives dans l'espace de romans. Ainsi par exemple les romans de la deuxième série utilisent la mise en abyme et le collage abondamment : le roman n°6 utilise le prologue, l'épilogue, le journal intime et le monologue, tandis que le n°5 utilise l'énumération, les notes infrapaginales, le commentaire métalinguistique; l'œuvre mudimbienne (n°9) utilise la citation sous diverses formes, cependant que le roman lopesien (n°12) utilise la polyphonie et la réflexion métatextuelle, le métacommentaire sur l'écriture et l'enchâssement d'un large extrait de *Jacques le Fataliste et son Maître de Diderot* (p.254-256) par exemple. On peut donc discriminer là les diverses modalités d'intrication de formes discursives hétérogènes dans la trame et dans la texture de tous ces récits. On peut également voir là à l'œuvre les procédures et stratégies narratives constitutives du composite et de son investissement dans et par les œuvres.

Si le composite est la forme hétérogène la plus productive dans la création littéraire négro-africaine francophone, il ne reste pas moins vrai que d'autres œuvres investissent le combinatoire. Certes de manière inversement proportionnelle à l'investissement massif du composite. Qu'est-ce que le combinatoire? Le combinatoire est la notation et la modalité de l'hétérogène qui implique la construction de l'œuvre littéraire à partir de modélisations langagières ou artistiques plastiques ou musicales. Cependant le combinatoire ne saurait se limiter à la transposition des formes langagières plastiques ou musicales dans l'œuvre romanesque. Il appelle aussi d'autres transpositions de formes dramatiques et de l'oralité en formes romanesques. En fait, le roman devient lieu de subsomption et d'assomption de langages artistiques et d'expressions esthétiques autres (la musique, la peinture, l'architecture, le théâtre, la fable, le conte). Le combinatoire, c'est donc l'art de combiner au possible c'est-à-dire d'arranger, d'ordonner et de permuer avec méthode des éléments stylistiques et esthétiques ou artistiques divers dans le but de produire une œuvre littéraire particulière. Il s'agit là en tout cas d'une orientation esthétique et stylistique particulière qui nécessite l'inventivité, la créativité et en sus la virtuosité.

Si l'on cherchait le roman négro-africain francophone qui investit le combinatoire à l'instar de *la Sonate à Kreutzer* de L. Tolstoï, on ne le trouverait pas. Toutefois, il y a trois ou quatre romans qui peuvent légitimement revendiquer la forme combinatoire. Je citerais volontiers *le Bel*

immonde (1976) de V.Y.Mudimbe qui emprunte sa morphologie à la fois à un scénario filmique (quatre séquences comportant chacune cinq plans ou parties) et à une partition à plusieurs thèmes, *le Récit du cirque de la vallée des morts* (1975) de Mohamed Alioum Fantouré, roman-théâtre, *Chaîne* (1974) de Saïd Bokoum, roman-théâtre, *Elle sera de jaspe et de corail* (1982) de Werewere Liking, roman-chant selon l'auteur, mais qui pourrait tout aussi bien réclamer la désignation roman-théâtre et enfin *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, roman-conte selon le mot de D.-H. Pageaux⁸, roman-fable si l'on prend au mot l'écrivain⁹. Toutes ces œuvres à l'identité double, œuvres littéraires-limite, concrétisent et réalisent le combinatoire tant à travers leur forme que leur formulation. Mais en même temps elles le problématisent. Le combinatoire repose-t-il seulement sur les morphologies transposées? ou porte-t-il également sur la rhétoricité et la poéticité des œuvres? Quels sont les combinaisons, les arrangements, les permutations discursifs, narratifs, argumentatifs ou poétiques, littéraires qu'il possibilise? Ces interrogations montrent finalement la complexité et la difficulté de l'applicabilité du combinatoire en contexte littéraire romanesque. Souvent d'ailleurs le combinatoire s'est limité à l'expérimentation littéraire romanesque, les romanciers revenant à des formes esthétiques et stylistiques composites plus manipulables et plus aisées.

Quant à l'entre-deux en tant qu'écriture et forme de l'hétérogène, il trouve son expression achevée dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma. En effet, les *Soleils des Indépendances* (1970) et *Monnè, outrages et défis* (1990) attestent tant dans leur structuration que dans leurs dispositifs esthétiques et stylistiques, rhétoriques et poétiques l'investissement de l'entre-deux. Mais qu'est-ce que l'entre-deux? Dans le cas kouroumien l'entre-deux figure la tropicalisation de la langue romanesque au point de construire un langage propre, un style et une écriture sui generis et uniques en leur genre. Unique parce que son œuvre rompt avec les formes esthétiques et stylistiques antérieures; parce qu'elle innove sur le plan de la

8Cf.D.-H. Pageaux, *Le bûcher d'Hercule*. Histoire, critique et théorie littéraires, H. Champion, Paris, 1996, p.404. Dans ce texte D.-H. Pageaux montre en quoi le roman laboutansien est un texte de fondation qui a su allier à la fois le réalisme merveilleux latino-américain, le style baroque marquezien, "les tropicalités" africaines et le grotesque. Ce roman inaugure une nouvelle manière de dire et d'écrire l'histoire continentale du temps pygmoïde à l'ère de l'atome destructeur où le fantastique rivalise avec la démesure et la démence des Guides Providentiels, où l'auteur pulvérise la langue pour la mettre au diapason de la violence démentielle et excellente des guides providentiels.

9Dans la dédicace et dans le préambule de *La vie et demie* Sony Labou Tansi parle à trois reprises de fable: "tout au long de cette fable(p.7)", "La Vie et Demie devient cette fable qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui...un chemin aussi tortueux que la fable(p.10)." C'est la raison qui m'incite à mon tour à parler de roman-fable.

thématique et de la problématisation de l'espace-temps africain des indépendances; enfin, parce qu'elle fondait une nouvelle manière de représentation de l'Afrique des indépendances. L'entre-deux finalement consiste en la malinkisation du français. Il s'agit d'un véritable travail de style et d'écriture. Le romancier ne se contente pas d'introduire dans le récit des pérégrinismes (lexies simples ou complexes), de faire la couleur locale, ni d'opérer un simple métissage linguistique. Il crée. Il invente un style. Il se forge une écriture. En fait, ici le romancier dépasse la limitation oralité-écriture sur laquelle bute Massa Makan Diabaté¹⁰ et pour la première fois en littérature romanesque francophone parvient à l'engendrement d'une écriture réellement hétérogène et hétéroglosse. Si le roman kouroumien se veut fondamentalement malinké, s'il revendique naturellement sa malinkité, s'il affirme sa malinkitude, il ne reste pas moins vrai qu'il atteint à une réelle synthèse de l'autochtone et de l'allochtone, de l'indigène et de l'étranger sur le plan de la langue romanesque.

Arrêtons-nous sur un exemple représentatif du processus de transformation et d'intégration réciproque du français dans la structure malinké et vice versa et qui témoignera de l'hétérogénéité du roman kouroumien. Il montrera à coup sûr les modalités et formes d'investissement de l'hétérogène et de son affleurement.

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké: il n'avait pas soutenu un petit rhume...Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. Sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée, deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue.

¹⁰En réponse à la question: "*pourquoi écrivez-vous*" posée par Jean-François Fogel et Daniel Rondeau et alii dans *Pourquoi écrivez-vous*, Paris, Libération-Le livre de Poche, 1985, M. M. Diabaté observe ironiquement entre autres: "Cependant, mes amis ont tué en moi la grande parole, source de Conservation des connaissances acquises. Ils ont donc fait de moi un homme de la communication nanti d'une langue étrangère à laquelle il fait de temps à autre quelques petits bâtards qui ne résisteront pas au temps, parce que nés à la croisée de l'oralité et de l'écrit(p.281)." Point ici le conflit oralité/écriture et au-delà se dit la mythologie de la Parole, de "la grande parole" dont l'écrivain est le dépositaire. En même temps il y a comme l'aveu de l'adhésion à la nouvelle mythologie: la mythologie de l'écriture par allusion à l'ouvrage collectif, *Mythologies de l'écriture champs critiques*, Paris, PUF,1990. Le congédiement de la mythologie de la parole, de l'oralité indique le mouvement inexorable de l'émergence de l'écriture négro-africaine francophone.

L'ombre marchait vite et n'a pas salué. Les colporteurs ne s'étaient pas mépris: "Ibrahima a fini", s'étaient-ils dit. Au village natal l'ombre a déplacé et arrangé ses biens...Personne ne s'était mépris. "Ibrahima Koné a fini,c'est son ombre", s'était-on dit. L'ombre était retournée dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques: aller et retour, plus de deux mille kilomètres. Dans le temps de ciller l'œil! Vous paraissez sceptique! Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute: si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (soleils des Indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère...et c'eût été au village natal même qu'auraient été entreprises les multiples obsèques trop compliquées d'un Malinké de caste forgeron (p.7-8).

Quelques observations. La première, d'évidence, est que le récit s'ouvre sur la mort de Koné Ibrahima dans la capitale et insiste sur l'opposition village natal vs capitale. Ensuite il y a tout un métadiscours qui instaure de relations interdiscursives ou dialogiques entre le narrateur-conteur et le lecteur, qui l'implique dans la structure de la narration comme lorsqu'un conteur traditionnel par des effets de parole et par de gestes inscrit l'auditeur dans l'espace du conte, le sollicite, le guide ou le bouscule (Vous paraissez sceptique!). Il y a également affirmation de l'identité malinké du récit et au-delà invention d'une mythologie malinké à travers la répétition quasi-obsédante du vocable malinké tantôt comme nom, tantôt comme qualificatif (six fois). Dans tout le récit le mot revient près de cinquante-neuf fois. Cela crée l'imaginaire malinké du récit. Ce qui est encore patent, c'est l'affleurement du thème de la dégradation des valeurs, de la déliquescence morale ou pour parler comme le conteur "l'abâtardissement" éthique des Malinkés lié à l'avènement et au dévoiement de l'Indépendance. Notons enfin la personnification de l'ombre de Koné Ibrahima.

Bref, ce fragment réunit tout cela qui constitue l'investissement de l'entre-deux dans ce roman baroque et pittoresque: calque, traduction du malinké en français ou vice versa, créolisation ou vernacularisation du français, passage de la transitivité à l'intransitivité verbale, créativité syntaxique etc. Et puis le plus important, me semble-t-il, demeure la manière de construction et de structuration de l'espace du "raconter": en effet, l'histoire des Indépendances revisitée par le détour de l'histoire de la

déchéance morale et de la mort du Prince Fama Doumbouya, dernier descendant de la dynastie de Doumbouya de Togobala dans le Horodougou, est racontée comme un conte traditionnel le soir autour du feu. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie un conteur/narrateur et un auditoire. Entre eux s'établit une relation interlocutive et dialogique topique. Le conteur joue alors avec la parole, étale sa verve, donne la parole à tel ou tel personnage, commente les propos, les attitudes, les positions des uns et des autres, interpelle, s'amuse, insulte, maudit, moque ou vilipende selon les circonstances, sollicite le lecteur, le prend à témoin, module les interventions. En somme, il crée un véritable espace interactif constitutif de l'espace du raconter à la fois traditionnel et contemporain, du métissage de l'oralité et de l'écriture, du français et du malinké.

Dans l'ensemble les divers romans passés en revue modélisent, exemplarisent et même problématissent l'hétérogène dans ses trois déclinaisons ou composantes: le combinatoire, le composite et l'entre-deux. L'hétérogène étant ainsi posé comme la condition sine qua non de l'émergence, la condition de possibilité de la création littéraire d'Afrique noire francophone. Comme l'observe Mwatha Ngalasso:

la littérature africaine de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs traditions littéraires et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance: elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect africains; elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la fois plurielle et multirelationnelle."¹¹

L'hétérogène qu'est-ce sinon cette notion d'intersection et de pluralité/diversité d'une part et l'idée de la double identité de la création littéraire négro-africaine francophone d'autre part?

11 Cf. Ngalasso Mwatha, "Langues, littératures et écritures africaines", in *Recherches et Travaux. Littératures africaines d'écriture française*, U.E.R. de Lettres, Université de Grenoble, Bulletin n°27, 1984.

CONTES MAGHREBINS EN SITUATION INTERCULTURELLE OU L'ART DE LA GLOSE

Nadine DECOURT

Il s'agira ici de tenter une approche du conte en immigration, comme lieu d'émergence de nouvelles pratiques de contage en situation interculturelle. Sortir les contes de la tribu, prendre le risque de raconter sans être sûr des connivences du terroir suppose que le conteur accepte une position exposée entre plusieurs langues et cultures. Comment s'y prend-il pour délivrer son message, garantir le plaisir de la narration ? Quels moyens se donne-t-il de parer à l'incompréhension de l'autre ? N'y a-t-il pas à repérer cet espace émergent de parole comme lieu de transfiguration de l'hétérogène problématique en de nouvelles formes de mélange, de partage ?

Je m'appuierai, dans cette exploration, sur un corpus limité de contes collectés auprès d'un groupe de femmes d'origine maghrébine¹ pour analyser plus particulièrement comment se développe dans le procès de la narration un art de la glose spécifique de ce néocontage en situation d'immigration.

I - Permanence et transformations de la tradition orale

Partons tout d'abord d'un constat, celui de la survivance, dans les mémoires de l'immigration, de cet univers des récits racontés dans la petite enfance et la chaleur d'une famille élargie. Grand-mères ou tantes, les relais de transmission ne manquaient pas. Certes les misères de la vie quotidienne, la prégnance de la culture d'accueil, son attrait sur les jeunes, la rupture avec le pays d'origine expliquent une certaine éclipse des contes du temps

1. N. Decourt, N. Louali-Raynal, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Paris, Karthala, 1995.

jadis. Il se peut aussi que les hommes dans nos sociétés content moins que les femmes, parce que moins disponibles, moins concernés par le souci de la petite enfance et les relations avec le monde de l'école. Cependant les diverses opérations montées dans les quartiers pour solliciter la participation des familles, créer des liens avec l'école et l'environnement montrent que les contes (au masculin ou au féminin) ne sont pas complètement perdus, qu'il est même possible, à certaines conditions de valorisation des personnes et de leur patrimoine, de réveiller les mémoires. Les expériences interculturelles menées avec plus ou moins de bonheur depuis le début des années 80 en sont la preuve². Une formation par alternance "Contes et récits de la vie quotidienne" proposée en 1992-93 à onze femmes immigrées (neuf maghrébines et deux laotiennes, peu alphabétisées en français) a été pour moi l'occasion de vérifier ce potentiel de littérature orale caché dans les banlieues (potentiel dont je parlerai donc désormais au féminin). Pour ouvrir cette parole et réactiver la transmission, encore faut-il pouvoir donner confiance, lever la honte de mal parler le français, se mettre à l'affût d'un répertoire plus varié qu'on ne pourrait s'y attendre.

Je n'évoquerai pas ici tout le parcours nécessaire pour que le travail de deuil, de mise distance du pays d'origine s'effectue et rende aux contes leur statut d'objets culturels échangeables³. Je me situerai plutôt en synchronie, au moment où la conteuse se sent prête à affronter un public d'enfants (et pas encore directement ou explicitement d'adultes), au moment où le conte familial est devenu un objet littéraire qui peut s'offrir de jour (et non de nuit, suivant l'usage traditionnel), à un public qui ne connaît pas (ou pas forcément) l'univers de référence du conte mais se montre prêt à le recevoir. Il se peut que les répertoires changent en fonction des thématisations propres à l'histoire de chacun, en fonction des attentes de la culture d'accueil. Chansons d'amour, contes facétieux, érotiques subissent de fait une censure et une autocensure. Il se peut aussi que la conteuse projette dans l'espace de la narration des éléments pris inconsciemment dans son milieu de vie. Je laisserai cependant de côté les traits d'acculturation qui ne manquent pas de surprendre l'auditoire (comme ce roi parti en stage), pour m'intéresser uniquement au travail de la conteuse pour "passer" son conte.

2. Voir les recueils de contes qui en sont issus : *Le parfum de la terre* (Grenoble, La pensée sauvage, 1979), *Lundja, Contes du Maghreb et Hadidouane et la sorcière* (Paris, L'Harmattan, respectivement 1987 et 1989).

3. Voir. O. Carré, "Transculturel et interculturel. Le conte comme objet de relations en groupe interculturel", *Connexions*, n° 63/1, p. 125-144.

L'essentiel en effet pour cette dernière est d'avoir suffisamment envie de dire pour oser (se) dire. Elle recourt pour cela à des procédés explicatifs ou gloses, quasi absents du contage traditionnel, procédés dont je tenterai l'inventaire, sans prétendre à l'exhaustivité, en m'appuyant dans certains cas sur des versions voisines, collectées dans l'aire culturelle d'origine, et sur une première typologie⁴, esquissée avec N. Louali-Raynal à partir de la comparaison entre une version émigrée (celle d'une mère) et une version immigrée (celle de la fille) enregistrées toutes deux à Lyon.

I - Gloses lexicales

Un premier ensemble d'explications ressortit au problème de la traduction. La conteuse est en "panne linguistique" et l'exprime par une formule, "je sais pas comment on dit en français", qui est le signal d'une recherche de traduction. L'auditeur est ainsi invité à apporter le lexique s'il veut avoir la suite de l'histoire. La quête du mot juste prend plusieurs formes, que je regrouperai en trois catégories.

Tout d'abord elle peut être orientée vers la langue cible. Ou bien le mot nouveau est aussitôt incorporé et réemployé correctement (tamis, mors du cheval) et la glose, réduite à l'apax, disparaît. Ou bien il est mis en rôdage, avec quelques approximations d'ordre phonétique et morpho-syntaxique (foué/foin, et la confusion lexicale sera levée grâce à la collaboration filée de l'auditoire : la "branche de foin" deviendra une "belle botte de foin"), que ce soit dans le même conte ou d'un conte à l'autre. Il peut être accompagné d'une formule appartenant au code restreint, "le truc de...". Si la difficulté se pérennise, la glose revient et prend alors valeur de précaution oratoire, soit que l'auditoire se prête au jeu de l'apprentissage linguistique, soit qu'il se contente de cette communication à demi-mot ; dans ce dernier cas, la glose d'approximation fait partie du texte oral, sorte de clignotant de xénité.

Mais il se peut que le mot d'origine persiste et l'emporte, parce qu'il n'a pas d'équivalent en français et présente une commodité d'emploi supérieure à l'essai de traduction : le mot, d'abord accompagné d'une glose de

4. N. Decourt, N. Louali-Raynal, "Les procédés du contage : du contage traditionnel au néocontage", *Littérature orale arabo-berbère*, n° 21, 1990, p. 121-152.

traduction, est ensuite considéré comme transparent. Le "rabani" est ainsi défini au début du conte du "Miracle" dit par Kh. Nasri⁵:

C'est des hommes qui transforment en serpent, je sais pas si ça existe chez vous, comme des magiciens.

La glose, à l'inverse du cas précédent, fonctionne comme leçon de langue donnée à l'auditoire (et non reçue de lui) : le mot est considéré comme acquis, naturalisé par un déterminant français qui autorisera toute prononciation à la française. Sa répétition crée alors autant de connivences : l'auditeur aura appris à tout jamais que la viande séchée est le kedid, le moissonneur le *hassadd*, le génie (le mot "magicien" ne sera pas retenu) le rabani. Les procédés de répétition propres au style oral sont là pour asseoir et célébrer sa nouvelle compétence, le faire entrer modestement mais sûrement dans la langue-culture de l'autre, dans une poétique de la bi-langue, pour reprendre le terme cher à A. Khatibi.

Enfin il est des trouvailles de l'interlangue. Je prendrai ici l'exemple de ce même "miracle" utilisé par Kh. Nasri pour traduire en arabe l'"extraordinaire". Le mot vient s'insérer dans un champ sémantique qui crée pour l'auditeur français un effet d'étrangeté. Dans cette version du conte type T 325 (L'apprenti magicien), le jeune héros reçoit en effet l'ordre d'"aller chercher le miracle" :

Si ton fils ramène du miracle, je te donne ma fille, c'est promis, déclare le roi au père venu demander la main de la princesse pour son fils.

(...) *Vous avez demandé du miracle. Voilà du miracle,* clame le héros vainqueur de l'épreuve, à la satisfaction du roi, qui lui réplique:

Bravo, ça, c'est du vrai miracle!

La proximité de la locution figée "faire des miracles" entre dans l'interprétation à laquelle s'efforce l'auditeur et contribue à la magie quelque peu énigmatique à laquelle le jeune berger va s'initier. Le terme fait problème et pour la conteuse qui se rend bien compte de l'hésitation de

5. N. Decourt, N. Louali-Raynal, op. cit., p. 47.

l'auditoire et pour l'auditoire qui souhaiterait un autre terme et dont précisément l'hésitation a laissé s'installer ce "miracle". La difficulté d'encodage et de décodage, le phénomène de répétition et ses effets de sonorités entrent dans le processus de légitimation du mot utilisé et lui confèrent une connotation de mystère. Le mot sera finalement adopté et attendu à chaque contage. C'est celui qui a été retenu comme l'élément titre et qui figure comme tel dans l'édition que N. Louali-Raynal et moi-même avons proposée. Il y a travail de l'imaginaire et résistance de la rationalité jusque dans l'obstination de la conteuse à éclairer l'auditoire sur ce bébé transporté dans le couffin, image par laquelle Brahim l'épicier-magicien désigne et camoufle ses activités réelles:

Ce n'est pas un bébé, c'est un truc de miracle...spécial.

Ainsi se négocie un nouvel usage de la langue porteur d'un nouveau langage, dont je signalerai un dernier exemple, *ce fou d'amoureux d'elle*, condensation jubilatoire par laquelle F. Mekki excelle à dire le coup de foudre du passant pour la belle héroïne abandonnée, le ventre grouillant d'œufs de serpent⁶.

II - Gloses culturelles

Un autre phénomène nous retiendra ici, lequel ne concerne pas un problème de traduction lexicale mais un souci d'explicitation des références culturelles. La conteuse fait l'hypothèse que tel trait culturel nécessite un éclaircissement. J'utiliserai ici le terme de glose culturelle pour désigner cette insertion dans le récit d'un commentaire destiné à favoriser son intelligibilité. Deux formules introduisent ou signalent et structurent la glose : "parce que chez nous" et "vous savez", (qui peut être suivi de "chez nous" ou de ses spécifications géographiques : en Kabylie, dans le désert...). La première formule prend valeur moins de revendication identitaire que de reconnaissance tranquille de la différence, comme dans la version d'"Oum'Sissi" racontée par F. Harrath⁷

6. *ibid.*, "Hab Hab Rommane", p. 84.

7. *ibid.*, "Oum'Sissi et Chouchen", p. 98.

Ex. : *Chez nous en Tunisie, dans chaque maison il y a un puits.* ou encore dans la version des "Œufs du serpent" racontée par F. Mekki⁸ :

Un jour elle a reconnu la voix de son frère, c'était son frère, l'invité, parce que, dans le désert, c'est une coutume, si quelqu'un passe, on l'invite.

Notons que dans une version très voisine collectée dans la même aire culturelle par J. Delheure⁹ (région de Ouargla), le conteur n'éprouve pas le besoin de commenter le rite d'hospitalité mais réserve sa glose à la justification de la présence du personnage (il s'agit du père, errant parce que réduit à la mendicité):

Voilà qu'un jour, son père arrive par hasard dans ce pays. Selon son habitude, il mendiait, et un jour il arrive sans le savoir à la maison de sa fille. Il demande l'aumône. Un des enfants sort et lui donne l'aumône (...)

La deuxième formule met l'accent sur la connivence et donne au verbe utilisé toute sa force pragmatique, comme dans la version de "La femme stupide" racontée par F. Mekki¹⁰ :

Vous savez les vautours aiment bien la viande.

ou encore:

Vous savez, enfin nous on lave les morts, il faut qu'ils soient propres.

De nouvelles paroles formulaires se tissent ainsi dans le récit et participent à son découpage comme à sa dynamique. Une autre attente se crée, celle de la recherche de connivences, dont les indices formels entrent dans une maîtrise retrouvée de la parole, dans la mise au point de nouveaux rituels.

8. *ibid.*, "Hab Hab Rommane", p. 85.

9. J. Delheure, *Contes et légendes berbères de Ouargla*, Paris, La Boîte à Documents/Bilingues, p. 27.

10. N. Decourt, N. Louali-Raynal, *op. cit.*, "La grand-mère maboule", p. 75-77.

Je rattacherai à ce système de références les explications qui touchent à l'interprétation du récit et préviennent des jugements qui pourraient être péjoratifs. Ainsi les différentes versions de "La femme stupide", racontées par différentes conteuses toujours à grands renforts de rires, ont fait l'objet de gloses prévenant l'énormité des situations qui montrent une grand-mère assez folle pour mettre successivement à mort ses petits enfants. Le conte appartient au cycle des sots, que les sots soient femmes, hommes ou enfants. Une version voisine, collectée elle aussi par J. Delheure¹¹, ne manifeste aucune précaution oratoire particulière, une fois posé au démarrage le fait que les protagonistes sont des simples d'esprit : les différentes péripéties ne font qu'illustrer la constatation initiale. F. Mekki, quant à elle, a forgé l'épithète emblématique emprunté à l'arabe ("maboule") et en use à sa guise selon les besoins du moment, jusqu'à en ponctuer chaque acte stupide et transformer la glose de la grand-mère maboule en leitmotiv. Cette grand-mère maboule a donc pour tous fait titre. Il n'en demeure pas moins que le dernier motif, scatologique, se perd dans les éclats de rires et échappe à la traduction : le recours au livre ou aux versions en langue source est nécessaire pour finir par comprendre que le vieil homme a pétié pendant qu'il enterrait sa femme et se punit en s'appliquant un fer rouge à l'endroit incriminé. La glose du rire, déjà rencontrée dans mes expériences de collectage¹², ne marquerait-elle pas, par-delà les limites de la parole, une ultime tentative de communion le rire ?

III - La glose de l'impossible traduction ou le pari du métissage

Il se peut enfin que la glose signifie non seulement les limites et difficultés de la traduction mais son impossibilité même. C'est souvent le cas lorsque le récit cède la place au refrain chanté, psalmodié, à partir du moment où la conteuse s'est autorisée à l'offrir. Moments de forte émotion qui ramènent dans le passé de l'écoute, sur une terrasse, à la belle étoile, avec une grand-mère, ces moments musicaux réveillent la mémoire et ne se laissent pas réduire à la platitude de l'autre langue. La conteuse répugne à les traduire et revendique leur inaltérable beauté. La formule consacrée

11. J. Delheure, op. cit., "Hatta et Baïta", p. 112-117.

12. Voir N. Decourt, *La vache des orphelins. Conte et immigration*, Presses Universitaires de Lyon, 1992, "Plaidoyer pour Atrée", p. 127-129.

s'exprime toujours à peu près dans les mêmes termes : "ça, je peux pas le traduire, c'est tellement plus beau en arabe, en kabyle...". Ce jugement esthétique contribue à faire entrer le conte en littérature, à lui donner un statut d'objet d'art, la formule a valeur pragmatique : la conteuse sait et aime se faire prier, l'auditoire est en attente de l'objet précieux, du cadeau rare et cette attitude de désir est la condition sine qua non pour que naisse le chant.

Cette glose de l'Ineffable peut apparaître ou disparaître, selon l'appréciation que fait la conteuse et de ses propres forces et de la réceptivité de l'auditoire. Le refrain est parfois introduit par un verbe ouvreur de parole, donnant le statut du chant, comme dans "Hab Hab Rommane", la version des Œufs du Serpent" racontée par F. Mekki :

Elle a commencé une berceuse, elle dit : Hab Hab Rommane...

Le parti pris dans l'édition a donc été de respecter chaque fois l'irruption de la langue d'origine, c'est-à-dire de la langue de transmission originale.

Il est enfin à signaler que, dans le dernier refrain lié au motif final de l'ordalie (les coupables présumées sont invitées à sauter au-dessus du feu), le texte arabe est précédé d'une traduction qui est en fait la transposition créatrice jaillie dans la dynamique même de l'énonciation, étonnante invention rythmique à trois temps:

Elle dit : je suis pure comme le lait, je suis pure, j'ai rien fait ,
suivi de la formule en arabe et d'une traduction littérale dont la
brièveté ne pourrait atteindre la même fluidité:

Le pur sort de la pureté.

Cet acte de traduction improvisée tendrait à marquer l'inventivité d'une traduction en situation authentique d'oralité¹³ : la conteuse entre dans le registre poétique et trouve les moyens de rendre son texte en français

13. J'utilise ici à dessein le terme forgé par E. Glissant et repris par les écrivains antillais marqueurs de paroles que sont P. Chamoiseau et R. Confiant.

en évitant le calque. Ne serait-ce pas là une sorte de traduction contée d'un nouveau type, inscrite dans la corporéité de la performance ?

Nous voyons donc émerger un contage fait de métissage et dont un agrément et non des moindres est la place laissée à l'autre langue, à la musique des mots. Tel est le cas de "La grand-mère maboule", où les actes stupides du personnage sont scandés par des formules proférées en arabe dans une jubilation qui va croissant jusqu'à l'éclat de rire final.

Entre les parties poétiques chantées que constituent les refrains et les mots qui sont des incrustations de l'autre langue, explicités, répétés, appri-voisés, se tisse un réseau de sonorités qui donnent au conte une bigarrure bien tempérée, laquelle ne va pas sans cette opacité revendiquée par les écrivains de la créolité¹⁴. D'autres horizons d'attente sont ainsi créés dans l'espace ludique où se meut la parole.

L'inventaire des procédés de contage utilisés en situation interculturelle pour se faire bien comprendre de l'auditoire et mieux le divertir montre donc l'importance prise par la glose par rapport au contage traditionnel dont elle n'est cependant pas absente. Le conte devient alors le lieu d'une initiation à la langue et à la culture qu'il véhicule. Il remplit à cet égard une fonction identitaire qui a pour corollaire l'amorce d'un dialogue interculturel, dans un pari de l'intercompréhension qui se moque de la compréhension littérale. Les gloses créent, à l'intérieur du conte, de nouvelles paroles formulaires dont l'auditoire guette le retour, ce qui leur donne valeur à la fois pragmatique et poétique. Deux cas d'effacement se présentent, soit dans l'invention de l'interlangue, soit dans l'irruption de la langue d'origine. L'effet de plaisante étrangeté qui en résulte nous intéresse tant du côté de la production que du côté de la réception. De ce contage métis naissent de nouvelles figures de l'hétérogène qui pourraient nous mettre sur la voie d'une esthétique de la variation, d'un jeu tant social que littéraire avec les codes linguistiques et culturels en conflit et partage.

14. Voir en particulier *Ecrire "la parole de nuit"*, Paris, Folio/Essais, 1994.

REGARDS SUR LA "CREOLITE" ANTILLAISE

Daniel-Henri PAGEAUX

Ces regards seront comparatistes. Il ne s'agit pas en effet de définir une poétique, d'inventorier procédures, procédés, stratégies d'une écriture émergente. Au reste, le travail est aisé à mener. Si je reprends des recherches menées dans le cadre de mes séminaires, je peux proposer comme bases de départ :

1) Une oraliture : le scripteur devient un "marqueur de parole" selon le mot de Chamoiseau ; il choisit tout autant la "parlure" (le mot était déjà défendu et illustré par l'Acadienne Antonine Maillet) que l'écriture. Précisons toutefois qu'il conviendrait de nuancer l'omniprésence, pour certains, de l'oralité par une dimension poétique particulièrement originale : nombre de romans sont des romans de la "vocation" littéraire, mettant en oeuvre une écriture réflexive, auto-référentielle (écriture spéculaire, mise en abyme).

2) Il en résulte une écriture fondée sur l'hybridation linguistique et stylistique (oral/écrit, langue officielle/langage populaire, culture européenne/traditions et folklore insulaires et vernaculaires), une hétérogénéité des tonalités, des registres, des thèmes, une polyphonie ou dialogisme généralisé.

3) Le roman "nouveau" est polycentré (multipolarité narrative, dédoublements des temps, mythique et linéaire) ; il est fondé sur la carnavalisation (lexicale, thématique, gagnant à ce niveau le système des personnages et la vision du monde).

Je souhaiterais plutôt voir dans quelle mesure il est possible d'inscrire la Créolité dans un contexte intellectuel, esthétique, idéologique plus large (international) et aussi jusqu'où elle peut être mise en parallèle avec d'autres phénomènes ou données, spécialement "américaines", non sans courir le risque de réduire sa spécificité (crime de lèse-créolité...) et de

sembler révoquer en doute la pleine beauté et la force de la "parole de nuit".

I

Ecrire la "parole de nuit" (Folio, 1994), première anthologie et somme sur la "nouvelle littérature antillaise", introduit à l'hétérogène, thème de ce colloque, dans tous ses états. C'est Edouard Glissant, figure tutélaire de la Créolité, qui fait du "Chaos-monde" le maître mot de sa "poétique" (1994 : 111). Il importe selon lui "d'apprécier les opacités et non de comprendre les transparences" (1994 : 127), opposant ainsi culture ou être antillais à une tradition européenne et française fondée sur la raison et la clarté. C'est Patrick Chamoiseau qui entend parvenir à une "totalité ouverte de l'expression" (1994 : 158). A l'instar de Rimbaud, il faut "se faire voyant". C'est René Depestre, Haïtien convié en voisin, qui rappelle la notion de "contexte médian" utilisée par Milan Kundera pour définir "la marche intermédiaire entre une nation et le monde" (1994 : 161), nouveau contexte pour une nouvelle esthétique. Mais Depestre fait aussi l'éloge du "métier à métisser" et définit la "créolisation" (ce qui n'est pas, notons-le au passage, totalement synonyme de Créolité) comme "processus de syncrétisme, de dynamisation et d'accélération baroque des héritages culturels" (1994 : 164). Quant à Raphaël Confiant, il plaide pour "une prolifération protéiforme des maîtres du Dire" (1994 : 172) et met en parallèle son action, celle de sa génération, avec l'oeuvre de Rabelais (redonner une "vitalité" à la langue française comparable à celle de Rabelais), ce qui est, comme on le verra, une autre façon de rendre hommage à Milan Kundera.

La référence à Rabelais est déjà présente chez Ralph Ludwig, "éditeur" de l'anthologie qui n'hésite pas à faire une longue citation ("la substantifique moelle" bien connue....) pour rendre compte de la nouvelle écriture créole (1994 : 25). Mais, sous sa plume, on trouve à deux reprises une présentation, bien curieuse, voire suspecte à mes yeux, de cette nouvelle littérature qui répond à un "besoin du lecteur européen" (1994 : 19) et qui "correspond aux besoins d'une modernité en crise, d'une Europe hésitant entre la tolérance multiraciale et la nostalgie nationaliste" (1994 : 20). On

passé ainsi, sans précaution ni explication, de l'esthétique à la thérapeutique.

De ce premier tour d'horizon, je retiendrai, comme éléments de réflexion, les allusions à Rabelais, au Baroque qui sont, dans mes perspectives d'étude, des invitations sinon à "comparer" du moins à mettre en relation (mot cher à Glissant), en parallèle la Créolité avec d'autres esthétiques. Je relève également une thématique polymorphe de l'hétérogène (métissage, opacité, "médian"...). Enfin, au delà de la surprise, l'intrusion du lecteur européen invite à lire cette écriture nouvelle selon les principes du polysystème antillano-métropolitain/européen : une littérature périphérique s'adresse avec une sollicitude particulière à un lectorat du centre du polysystème et à l'institution (éditeurs, réception critique ou critique d'accompagnement, de promotion, d'après-vente).

II

Qu'en est-il de la Créolité, non plus vue, interprétée par ce premier bilan de 1994, mais définie, à l'état naissant, en 1989, dans le fameux *Eloge de la Créolité* (Gallimard, 1989, 1993), texte signé par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ?

Ce manifeste pour la langue et la culture créoles, écrit en français, a trouvé sa version définitive accompagné (signe des temps ou du destin ?) d'une version anglaise (cf. édition bilingue éditée par Gallimard : le fait est si peu fréquent qu'il mérite d'être mentionné). Essentiellement poétique, il est pourtant suivi d'une courte et importante "annexe" politique. Il entend témoigner d'une reconnaissance évidente à l'égard de Césaire, l'homme, l'oeuvre, la pensée ("Nous sommes à jamais les fils de Césaire", 1993 : 18), mais il développe une critique en règle de la Négritude qui "parle au nom de généralités universelles pensées à l'occidentale et sans nul arc-boutement à notre réalité culturelle" (1993 : 21). La critique est donc d'ordre à la fois géo-politique et philosophique : référence, voire révérence faites à l'Occident et oubli du contexte, de l'espace local. Affirmation qui a été cependant nuancée, un peu plus haut, par la remarque selon laquelle le "tropisme africain" de Césaire ne l'a "nullement empêché (...) de s'inscrire dans l'écologie et le champ référentiel antillais" (1993 : 19).

Même reconnaissance nuancée, mais globalement beaucoup moins critique, à l'égard de l'oeuvre et de l'exemple d'Edouard Glissant. Sans doute "nous restions devant ses textes comme devant des hiéroglyphes" (1993 : 23). De plus, l'"Antillanité" de Glissant paraît cette fois trop marquée dans l'espace américain et trop extérieure (trop culturelle ?) : il manque, en dépit de la révélation saluée lors de la sortie du roman *Malemort* (1975), une "vision intérieure", "révélatrice donc révolutionnaire" (1993 : 24). Mais il réussit à ne plus "enfermer" l'homme antillais dans la Négritude (1993 : 21).

La Créolité apparaîtrait donc comme le troisième terme d'une quête, d'un cheminement. Plus précisément, elle est "l'agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol" (1993 : 26). Elle est surtout "une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté" (1993 : 28). Mais définie comme ensemble complexe, "migan", elle est avant tout une réponse, *via* la contestation de la notion d'universel, à la Négritude. On comprendra combien il est important de voir comment la Créolité se présente ou se place, selon l'importance de l'enjeu, soit comme une synthèse (après Césaire et Glissant) comme tierce solution de couronnement et de synthèse, soit comme élément d'opposition dans une situation réduite à l'alternative Négritude vs Créolité (solution dans laquelle Glissant est soit oublié, soit vaguement annexé - glissement stratégique, voire idéologique - au mouvement).

Les références culturelles que la Créolité se donne sont d'abord européennes, d'où l'importance de Frankétienne, dès les épigraphes, pour renforcer le versant créolo-autochtone : Victor Ségalen, nommé en premier, fournit la notion de "Divers", ou plutôt Ségalen découvert et cité à travers Glissant qui l'utilise depuis ses premiers essais (cf. *L'intention poétique*, Seuil, 1969 : 101), et le "béké" Saint John Perse, cité dans un mouvement de reconnaissance appuyé, comme pour signaler un modèle obsédant (chez Glissant, par exemple, dans *Les Indes* et ailleurs) et poursuivre le défi-pied-de-nez à Césaire.

Mais la Créolité se définit aussi dans ses tâches ou obligations plus politiques que morales : double processus participant du mouvement d'"adaptation" de divers peuples dans le Nouveau Monde et de "confrontation culturelle" entre ces divers peuples, la Créolité est porteuse d'une double solidarité : "antillaise" ou "géo-politique" et "créole", c'est-à-dire "avec tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent de

mêmes affinités anthropologiques que nous" (1993 : 31-33). On ne peut que relever, au passage, l'ambiguïté gênante de l'expression : "affinités anthropologiques", laissant un large espace indéfini où se mêlent de façon choquante (voulue ?) le niveau naturel, biologique et le niveau culturel (socio-politique). C'est alors qu'il conviendrait, dans une perspective qui déborde ici notre propos, et que nous nous bornons ici à esquisser, de mettre en rapport explicatif la complémentarité de la solidarité de l'écriture (le tout-créole) avec le destinataire privilégié : l'Européen. Précisons. Il y a moins là l'écriture d'une contradiction que celle d'une stratégie (la seule et véritable, au delà de considérations formalistes ou formelles) : assurer les fondements biológico-culturels d'un espace tout à la fois poétique et politique et dessiner les destinataires européens en charge de la légitimation esthétique.

On passera sur l'illustration des traits qui définissent une poétique de la Créolité (enracinement dans l'oral, mise à jour (*sic*) de la mémoire vraie, thématique de l'existence, irruption dans la modernité, choix d'une parole) pour aller droit à la revendication fondamentale : l'aspiration à Babel (1993 : 48). La Créolité n'est ni "monolingue" ni un "multilinguisme à compartiments étanches". Son "appétit", c'est "vivre en même temps la poétique de toutes les langues" (1993 : 48).

On aurait tort de prendre cette déclaration pour une déclaration d'ivresse poétique. Il s'agit d'une prise de position idéologique, donc politique : "vivre une créolité complexe", c'est sans doute "vivre le monde" ou le "Tout-monde" et Glissant est à nouveau opportunément mis en avant. Mais ce Tout-monde qu'il faut considérer comme poétique ou de l'ordre de la spéculation chez Glissant permet ici de frapper plus sûrement et plus durement la seule cible (double au demeurant dans l'esprit des signataires : Césaire et l'Occident) : "La littérature créole se moquera de l'Universel, c'est à dire de cet alignement déguisé aux valeurs occidentales, c'est-à-dire de ce souci de mise en transparence de soi-même." (1993 : 51). D'où la face positive de cette revendication : "Nous voulons penser le monde comme une harmonie polyphonique : rationnelle/irrationnelle, achevée/complexe, unie/diffractée..." (1993 : 51). De là aussi, l'opposition, la dichotomie irréductible entre "la croûte universelle totalitaire" et le "Divers". Ou pour reprendre les mots de la fin : affirmer "l'harmonisation consciente des diversités préservées : la diversalité" (1993 : 54).

La formule nous invite à confronter certaines propositions faites dans cet "éloge" (mot très persien...) avec d'autres, non bien sûr dans l'optique de l'emprunt ou de l'influence, mais dans celle d'une meilleure définition de la

Créolité, envisagée selon une perspective qui n'est ni strictement antillaise (mais plutôt caraïbe et américaine), ni strictement créole, mais plutôt insérée dans le "tout-monde" au sens comparatiste : la *Weltliteratur*. Mais comme je n'ai pas manqué de déclarer les réserves que m'inspire cette notion (*La littérature générale et comparée*, Colin, 1994 : 18-24), celle-ci aura les contours ambitieux, mais précis de littératures dites continentales.

III

La belle clause conclusive ne peut que renvoyer au principe anthropologique de Cl. Lévi-Strauss (*Race et Histoire*, Médiations, 1961 : 77) :

La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition à l'échelle mondiale de cultures préservant chacune son originalité.

J'ai eu souvent l'occasion de citer ce qui est le précepte de base de tout comparatisme littéraire fondé sur la réflexion et l'explication de la "différence" (dialectisée et non absolutisée). J'ai volontiers rapproché cette proposition de celle faite, dès 1921, par le grand ancêtre des études comparatistes latino-américaines, originaire de la République Dominicaine, Pedro Henriquez Urena:

El ideal de la civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una harmonía.

Encore faut-il noter que l'horizon de chaque réflexion est celui de l'universel, qui n'est tenu ni pour hellène, ni pour blanc, ni pour européen, ni pour colonialiste. Et que cet horizon implique, du même coup, une réflexion dialectique dont la formulation local vs universel n'est qu'une des manifestations poétiques les plus constantes et générales. Même si elle a pu asseoir le critère (tout autant idéologique qu'esthétique) de "classique", il convient de se rappeler à quel point cette tension primordiale est au coeur de la réflexion d'Alejo Carpentier, lorsqu'il entend faire naître *contre* l'Europe ou *face* à elle une autre littérature et lorsqu'il utilise Faulkner comme exemple "américain" à suivre (*Chroniques*, Gallimard, 442 ; cf. aussi notre

Les Ailes des mots, l'Harmattan, 1994 : 135-158). Lorsqu'il s'agit de proposer pour une nouvelle génération de nouveaux Ithaque.

Or, au long de l'*Eloge*, l'universel est récusé en ce qu'il aurait été l'arme ou l'outil de pensée de Césaire, de la Négritude et de la pensée européenne. En effet, pour ne prendre qu'un seul exemple, *Cahier d'un retour au pays natal*, rien de plus "local" que cette déambulation sans fin, au bout du petit matin ; rien de plus universel que le "grand cri nègre" et la main tendue dialectiquement à tous les frères noirs et, au delà des races, à tous les opprimés. Je remarque que Glissant, dans une perspective sans doute plus prudente et nuancée, du point de vue intellectuel, parlera d'un baroque "mondialisé" comme une "manière de vivre l'unité-diversité du monde" (*Poétique de la Relation*, 1990 : 92-94). Et de façon significative, Le Clézio, lecteur de *Faulkner Mississippi* du même Glissant (*Le Monde*, 5-7-1996), définit la pensée de l'écrivain antillais comme prenant appui sur deux contraires : "la conscience de la totalité du monde et la souffrance du particulier". Soit : une tension pour l'esprit et l'imaginaire, un espace à créer, donc à dialectiser.

Observons en revanche que, dans les solidarités définies dans l'*Eloge*, il n'est distingué que deux niveaux (antillais et anthropologiquement créole). A la fusée créole, si merveilleuse et éclatante, il manque pourtant, de façon significative, un troisième étage. Il eût offert, platement mais efficacement, une progression dialectique à la pensée (mais celle-ci serait entrée, dit-on, dans une phase post-hégélienne, ce qui aboutit à proprement jeter l'outil avec l'ensemble d'une pensée). Il eût dessiné une solidarité plus largement humaine (et non pas seulement "anthropologique"...) et plus ouvertement militante, mais il eût sans doute, du même coup, reposé les limites du lectorat de prédilection qui a "besoin" de cette littérature.

Aussi l'intérêt, sinon le mérite de l'*Eloge* est d'attirer l'attention sur l'emploi, autorisé ou non de nos jours, de certaines notions. Diversalité rime avec universalité, mais pour mieux s'opposer à cette dernière. Dès lors, faut-il redessiner un universel selon des limites "anthropologiques" ? Et si cela est le cas, le critère devra être élucidé. Ou encore : faut-il dénier à l'esprit humain (tendance post-moderne sensible jusque dans des essais stimulants comme *Critique de la modernité* (1992) d'Alain Touraine) la catégorie de l'universel, sous prétexte que la totalité est aussi totalitaire ? La négation de cet universel par les tenants de la Créolité n'est-elle pas une tentative/tentation de recentrement poétique, donc de l'imaginaire ? L'extraordinaire obsession spatiale de la pensée "créole" (cf. l'expression

"concepteur d'espace" mise en rapport avec le mot d'écrivain, dans l'*Eloge*, 1993 : 13), pourrait aussi être un indice et une preuve d'un tel choix (une langue, un sol, mot employé, une histoire, une thématique...). Mais il faut aussi reconnaître que, dans l'ensemble hispano-américain, dire les choses (réduire l'hiatus entre la chose américaine et le mot européen), dire l'espace ont toujours été problématiques depuis les premiers chroniqueurs jusqu'à l'ouverture de *Cent ans de solitude*... Le problème essentiel du romancier latino-américain, selon Carpentier, était celui de créer des "contextes", notion d'ailleurs empruntés à Sartre (*Tientos y diferencias*, 1967).

Diverses lignes de réflexion en Amérique hispanique ont en effet déjà identifié certains problèmes ici consignés. L'hésitation entre "l'interactionnel" ou le "transactionnel" est déjà inscrite, transcrite dans la réflexion de l'ethnographe cubain Fernando Ortiz, promoteur de la notion cardinale de *transculturación* (1940), opposée à celle mécaniste (et d'idéologie colonialiste, impérialiste) d'origine anglo-saxonne d'acculturation : il y a toujours face à l'imposition des modèles, des normes, des codes du colonisateur, face à la "colonisation de l'imaginaire", pour reprendre le titre de l'étude de Serge Gruzinski sur le Mexique espagnol (Gallimard, 1988), issues du substrat dominé, mais non anéanti, des réponses aboutissant à un métissage dialectique plus qu'à un dialogue de cultures (cf. aussi Angel Rama, *Transculturación narrativa en América latina*, Mexico, Siglo XXI, 1982).

Depuis les années 1950, le philosophe mexicain Leopoldo Zea a tenté de donner de la mentalité, de la sensibilité *criolla* (spécialement les Espagnols nés en terre américaine, mais pas seulement) une explication qui relèverait de ce que Bernard Groethuysen a pu appeler, pour l'Europe, l'anthropologie philosophique, dans *América como conciencia* (1953) et dans *América en la historia* (1957). L'homme américain est orphelin dans le temps et dans l'espace, "bâtard" aussi bien face à l'Europe que face à l'Amérique où il doit désormais vivre, exilé perpétuel, pris dans "l'exil de l'histoire". L'un des problèmes majeurs est donc la quête identitaire, ce que les auteurs de l'*Eloge* mettent en avant en parlant de "l'affermissement identitaire" (1993 : 27). L'exposé de Zea peut donc être repris, utilisé, mais aussi adapté dans le sens d'une aggravation et d'une tension plus forte pour la Caraïbe, de par la présence et l'action de la composante africaine. Au reste, René Depestre dans l'ouvrage déjà cité plus haut, ne manque pas de rappeler qu'il existe une "formidable créolité" dans Gabriel Garcia Marquez, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Vargas

Llosa, Jorge Amado et Guimãres Rosa. Et il en vient même, non sans quelque intention malicieuse et polémique, selon nous, à mettre en avant une créolité césairienne:

Césaire a assuré aux valeurs de la créolité une promotion poétique jamais vue : négritude debout, onirisme antillais, réalisme merveilleux, surréalisme populaire, marronnage culturel, humour "nègre", bref oxygénation, baroqui-sation, carnavalisation, agrandissement sans précédent des échelles du réel et de l'imaginaire tombés des pluies toxiques du passé colonial (1994 : 166).

Pour en arriver à des considérations plus littéraires, les signataires de l'*Eloge* parlent de la nécessaire exploitation, de la mise en valeur de "notre réalisme merveilleux" (1993 : 40). En note, les principes d'une nouvelle littérature sont d'ailleurs consignés en une courte mais dense présentation (1993 : 64). Or, ce "réel merveilleux", variante du "réalisme magique", a été déjà défendu et illustré par Alejo Carpentier dans la préface au *Reino de este mundo* (1949) et par Jacques Roumain (*Présence africaine*, 1956). On n'oubliera cependant pas que cette esthétique, qui a des racines européennes (le *Magischer Realismus* de Franz Roh et le Surréalisme français très familier à Carpentier) a été élaborée par ce dernier comme machine de guerre contre l'esthétique et le mouvement d'André Breton. Mais j'ai déjà eu l'occasion de montrer, citation d'interview en mains, comment Confiant défend au nom d'un *a priori* nativiste et naturel typique du Carpentier des années 1950 un réel martiniquais plus riche, plus poétique que celui de Paris ("R. Confiant ou la traversée paradoxale d'une décennie", *Portulan*, Fort-de-France, n°1, 1996 : 35-60).

Pour autant, ce "réel merveilleux" (cf. *Chroniques*, Gallimard, 342-349) va exiger l'élaboration d'une dimension poétique (un *epos*) et militante (redécouverte de l'histoire) qui ne saurait être mise en relation avec l'exotisme de Confiant (et l'exploitation de ces trois constantes stylistiques et thématiques : fragmentation, théâtralisation, sexualisation) , ni même avec la chronique pittoresque de la vie des djobeurs ou poético-réaliste d'un quartier déshérité de Fort-de-France.

Toutefois, le réel merveilleux d'un Carpentier (et d'autres) va évoluer vers le Baroque. Pour Carpentier c'est le style du sous-continent en ce qu'il exprime sa réalité : le "métissage culturel" (*el mestizaje cultural*), formule

déjà utilisée par Senghor et même avant par Ousmane Socé (1935). Carpentier ne propose cette définition qu'en 1975 (*Razón de ser*) et il prend comme exemples significatifs... Rabelais et Proust, le Proust de *La Prisonnière*, texte dans lequel le narrateur entend les chants des marchands ambulants dans la rue et qu'il *relie* ceux-ci au chant grégorien, à *Pelléas et Mélisande* "dans une page où il joue de façon vertigineuse avec le temps". Et d'ajouter : "Ceci est aussi le Baroquisme comme l'a été le développement du Surréalisme" (*La nueva novela latino americana en visperas de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981 : 122-123).

Remarquons alors que la notion de "baroque" comme celle de "métissage" ont déjà été prises par Edouard Glissant. Ce sont d'ailleurs elles qui donnent au "Divers" ou au "Tout-monde" sinon leur validité du moins leur consistance et leur cohérence. On les trouve depuis *L'intention poétique* (1969) où Glissant apparaît aussi comme un lecteur de Carpentier jusqu'à son dernier ouvrage *Poétique du divers* (1996).

Il vaudrait alors la peine d'envisager l'esthétique de la Créolité comme un possible "néo-baroque". Il s'agit moins de mettre au point des étiquettes que de tenter, non sans risque, *hic et nunc*, une évaluation d'ordre critique. Néo-baroque vaudrait mieux, à tout prendre, que "post-moderne". Mais les liens entre les deux esthétiques existent.

La poétique, très schématiquement présentée en introduction, peut assez largement être comprise à la lumière des onze points (*features*) par lesquels Ihab Hassan définit le Post-modernisme (M. Calinescu et D. Fokkema éd., *Exploring post-modernism*, Amsterdam-Philadelphia, 1987 : 17-40). C'est qu'en effet ce long catalogue peut se découper en deux grandes orientations : d'une part, un sous-ensemble qui renvoie aux traits d'une esthétique bakhtinienne (dialogisme, parodie, carnavalisation) ; d'autre part, des références à Wolfgang Iser, Julia Kristeva et Jean Baudrillard qui renvoient à une esthétique ouvertement opposée à une certaine modernité (indétermination, délégitimation, effacement du sujet, irréprésentable, fiction post-nietzschéenne, immanence sémiotique). Sans doute, il convient de ne pas oublier que Julia Kristeva a introduit Bakhtine dans le contexte français et assez largement occidental (*Critique*, avril 1967, *Semiotiké*, Seuil, 1969). Mais il importe de relever qu'elle voit en Bakhtine une poétique "ruinée" et que le dialogisme est interprété comme une brèche ouverte dans l'unité du sujet qui peut dès lors ouvrir sur un processus de décentrement.

C'est l'un des mérites de l'ouvrage d'Iris Zavala (*La postmodernidad y Mijail Bajtine*, Madrid, Espasa Calpe, 1991) que de nuancer la réception faite à Bakhtine et nous amène à penser à une double réception : occidentale et périphérique, sans absolutiser ces notions. En effet, c'est le Cubano-parisien Severo Sarduy qui, reprenant les propos de Kristeva sur Bakhtine, va s'en servir pour définir un néo-baroque (Cesar Fernandez Moreno éd., *América latina en su literatura*, Unesco, Siglo XXI, 1973 : 167-183). Il exprimait déjà, selon Sarduy, un univers en proie à l'absence d'harmonie et à la rupture de toute homogénéité. Vingt ans plus tard, un Carlos Fuentes (*Valiente mundo nuevo/Le sourire d'Erasmus*, 1992) utilise Bakhtine, Vico et Erasme pour définir, contre Lyotard et Baudrillard nommément cités, un roman pour des pays en situation polyculturelle, multiraciale, pour des cultures faites de métissages et définies comme "baroques".

C'est ce néo-baroque qu'il conviendrait de reprendre pour éclairer certains aspects de l'écriture de la Créolité (spécialement R. Confiant ou E. Pépin) ou ce "néo-baroque" défendu par Guy Scarpetta, auteur d'essais sur le cosmopolitisme, sur l'impureté et sur le roman "moderne" (*L'âge d'or du roman*, Grasset, 1996), ou encore certains aspects du "néo-baroque" d'Omar Calabrese (1992) qui de fait nous conduisent à travers les collages, inscriptions populaires ou *folk* aux effets *kitsch* et à l'imaginaire (l'idéologie) du *revival*. Dans la mesure où l'Amiral Robert ne saurait se confondre avec Victor Hugues, que "l'Allée des soupirs" ne peut conduire au "Royaume de ce monde", que le "Bassin des ouragans" n'a que peu de rapport avec le merveilleux révolutionnaire du "Siècle des Lumières" ou de la "Danse sacrée", il y a bien en effet, dans une certaine Créolité, une esthétique trouble à mi-chemin du pittoresque exotisé et du *revival*.

Si la notion manque, l'espace est curieusement déjà présent et dessiné : c'est celui du roman "au dessous du trente cinquième parallèle" de Milan Kundera (*Les testaments trahis*, Gallimard, 1993), chaud partisan de Chamoiseau, mais aussi de Salman Rushdie. Le roman connaît ainsi une "tropicalisation". Mais ce n'est que la fidélité à la veine de Rabelais, constamment cité. En écho à cette "théorie", on lira d'ailleurs les longues remarques de Glissant à propos d'une "dame" qui se demande "où est passée l'énergie créatrice de l'Occident" (*Ecrire la "parole de nuit"*, 1994 : 115 et sq.). Ce roman nouveau s'oppose ainsi à l'Europe et à l'analyse "sophistiquée de la grisaille sur fond de grisaille." Mais il y a quand même le "danger" de la "monotonie du pittoresque hors de l'Europe". Cependant, il est clair que l'Europe que le roman a désormais déserté (dont acte...) a donc la

chance d'avoir sous d'autres cieux de solides réserves chromatiques et climatiques.

Si l'on s'en tient à un aspect purement stylistique, voire linguistique, on peut dire avec Dominique Combe (*Poétiques francophones*, Hachette, sup, 1995 : 137) que la Créolité et d'autres aspects de la francophonie sont entrés dans une ère post-babélique. L'écrivain francophone veut "mimer" une polyphonie. Mais l'introduction d'une voix "hétérogène au français" ne suffit pas. Et de citer une lecture "comparée" de Denise Brahim à partir de Chamoiseau et de Simone Schwartz Bart, très favorable à cette dernière (*Appareillages*, 1991), qui pose non sans sévérité le problème de cet hétérogène linguistique : «Il ne suffit pas de mêler le créole au français pour inventer une langue nouvelle (...) Point de polyphonie mais en somme un parallélisme des voix qui révèle la double appartenance de l'auteur, à la fois intellectuel parisien et familier du peuple antillais» (1995 : 142). L'hétérogène ou l'entre-deux (autre notion invoquée en référence à l'ouvrage du psychanalyste Daniel Sibony) n'est décidément pas là où une critique néo-bakhtinienne et une lecture purement technique (contemplation des manipulations textuelles et verbales) auraient pu nous le faire supposer.

S'agissant du domaine linguistique, il est clair que l'avancée dans le métissage proprement lexical, voire syntaxique a eu des exemples prestigieux et pleinement réussis avec l'Acadienne Antonine Maillet (qui a fait sa thèse sur Rabelais) et le franco-malinké d'Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances* (1969-70). Dans ce dernier cas, on peut parler de "créolisation" de la langue et d'élaboration d'un langage particulier, à l'instar de la *crioulização* du portugais d'Afrique (Luandino Vieira, Pepetela...). Criolisation, avons-nous dit : processus, travail et recherche, *work in progress...* et non obtention d'une essence (Créolité). Mais l'écriture n'est pas seulement à étudier à un niveau langagier. Une analyse plus systématique de l'imaginaire "créole", en tant que matériau poétique, est à faire. Elle ménagerait (ce qui fut le cas pour la lecture faite de *Confiant*) d'intéressantes constatations (provisoires, sans nul doute), mais déjà nettement formulables pour ce qui a été fait.

Second point de conclusion, portant plus spécifiquement sur des problèmes d'approche critique. On ne saurait trop être prudent dans l'usage de certains suffixes de spatialité utilisés : *inter*, *poly*, *multi*, *dia*... etc... renvoient-ils réellement à une quelconque osmose (difficile à atteindre) ou s'agit-il de "parallélisme", de translation, de feuilleté (comme le baroque de Carpentier) ? Greffe n'est pas osmose, ni même dialogisme, sans abus de langage, encore moins fusion. L'hybridation est un mot commode et qui semble avoir les faveurs de la critique, tant européenne que latino-américaine (cf. le récent colloque de Zila Bernd éd., *Questões de hibridação cultural*, Porto Alegre, 1995, ou Nestor Garcia Canclini, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, 1992). De fait, la notion d'hybridation qui renforce encore la connotation biologique contenue dans métissage, et qui doit rendre prudent quant à son application automatique ou métaphorique à des processus culturels, permet d'installer des contacts, des échanges, des circulations, en évitant de poser le plus souvent le problème fondamental (et comparatiste) du, voire des rapports de forces inhérents à tout "dialogue" de cultures.

Curieusement, ce ne sont pas tant les glissements horizontaux (de l'ordre du "trans") qui me semblent les plus importants dans l'*Eloge*, mais bien plutôt ce mouvement de plongée qui accompagne la quête d'une "vision intérieure" absente de l'Antillanité de Glissant (1993 : 23). Ou encore, à propos de la "mémoire vraie", la quête répétée du "dessous" (1993 : 37-38). Passons sur les mirages possibles d'une intra-histoire aux nappes lentes d'une durée intime qui feraient remonter au post-romantisme allemand.... et à Miguel de Unamuno..., pour relire plutôt les romans de la Créolité en fonction de cet impératif d'authenticité intérieure : ils affichent tous (sauf à présent la voix féminine de Gisèle Pineau) une bien étrange expressivité pittoresque et de pure extériorité.

Qui donc avait déjà exigé cette plongée proprement ontologique et en avait fait l'axe de sa poétique ? Césaire et la Négritude. Glissant, pour sa part, ne parle que d'*étant* et non d'*être* (réservé à la culture occidentale). Ici, une nouvelle esthétique s'engage dans la même voie puisqu'elle souhaite construire un homme nouveau, l'homme créole.

Le dessein est légitime et l'entreprise vaut la peine d'être tentée.

**UNE PRATIQUE DE L'HÉTÉROGÈNE :
LE TEXTE LITTÉRAIRE CRÉOLE. PASSAGES
D'ÉCRITURE,
SAVON BLEU DE JEAN ALBANY.**

Jean Claude MARIMOUTOU

Guy Debord déclare dans son *Panegyrique*,

Les Gitans jugent avec raison que l'on n'a jamais à dire la vérité ailleurs que dans sa langue; dans celle de l'ennemi, le mensonge doit régner.¹

Régine Robin fait la remarque suivante:

[...] l'écriture désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque.

Et elle ajoute, quelques pages plus loin:

l'écrivain est celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine, c'est à dire le deuil de la langue maternelle ou plus exactement de la croyance qu'il y a de la langue maternelle. l'écrivain est toujours confronté à du pluriel, des voix, des langues, des niveaux, des registres de langue, de l'hétérogénéité, de l'écart, du décentrement alors même qu'il n'écrit que dans ce qui, sur le plan sociologique, se donne comme une langue. ²

¹Guy Debord, *Panegyrique*, Paris, Gallimard, 1993, p.20.

²Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. "L'imaginaire du texte", 1993, p. 7.

C'est entre ces deux propositions que je voudrais inscrire mon analyse qui portera sur la production littéraire dans une langue minorée et problématique, le créole de La Réunion. On pourrait, d'ailleurs, se demander ce que signifie écrire de la littérature, et en particulier de la littérature romanesque, dans une langue qui n'en écrit pas, ou quasiment pas, et qui n'est ni socialement ni historiquement, ni symboliquement (je veux dire au niveau des représentations sociales) légitimée pour le faire par la communauté des locuteurs.

Positions du problème

Rendant compte du livre de Baissac³ en 1881, Bos⁴ déclare:

le créole est impuissant à reproduire un morceau tant soit peu long de notre littérature ; il n'a lui même aucune littérature..

Or, comme on l'a noté à maintes reprises (Chaudenson⁵ pour les Mascareignes, Hazaël-Massieux⁶ et Prudent⁷ pour les Antilles françaises), les attestations de créole écrit apparaissent très tôt, dès la fin du 17^e ou le début du 18^e, essentiellement dans les comptes-rendus de procès. De manière un peu plus convaincante, sinon systématique, on aura au long du 18^e et du 19^e siècles, dans la zone caraïbe comme dans l'Océan indien, des textes plus longs et surtout plus élaborés, ne relevant plus simplement de la notation de paroles vivantes, mais liés à des stratégies plus ou moins concertées d'énonciation en fonction de destinataires précis. Tels seront, par exemple, les catéchismes créoles à La Réunion ou des textes politiques comme la proclamation de l'abolition de l'esclavage à l'île Maurice. Mais, parallèlement à ce type d'écrit à visée pédagogique et argumentative, existent relativement tôt déjà, au début du 19^e siècle, des écrits à orientation plus littéraire, si l'on se réfère aux genres habituellement répertoriés comme tels,

³Charles Baissac, *Étude sur le patois créole mauricien*, Nancy, 1880.

⁴*Romania*, X, 1881, p. 610-617.

⁵Robert Chaudenson, *Textes créoles anciens (La Réunion et Ile Maurice). Comparaison et essai d'analyse*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, "Kreolische Bibliothek", 1981.

⁶Marie Christine Hazaël-Massieux, *Écrire en créole. Oralité et écriture aux Antilles* Oralité et, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁷Félix Prudent, *Anthologie de la nouvelle poésie créole*, Éditions caribéennes/Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1984.

essentiellement des poèmes (Chrestien), des fables (Héry), des saynètes (Héry), des contes ou des chansons (Célimène, Vinson). On notera d'emblée que la parole créole accédant à l'écrit le fait soit par la mise en écriture de genres oraux, même si certains sont très élaborés et codifiés (contes, saynètes, chansons), soit à travers des modalités d'écriture empruntant beaucoup à des logiques de l'oralité et du souffle (poèmes)⁸, soit encore dans le cadre d'une intertextualité clairement affichée (fables). La production littéraire créole (en langue créole) semble donc exister depuis longtemps, quasiment depuis que cette langue est langue pourrait-on dire, et elle continue de se développer si l'on en croit non seulement le nombre de textes publiés depuis les années 1970, mais aussi l'apparition de genres moins oralisés *a priori* comme le roman ou la nouvelle. Poser donc la question du texte littéraire créole en termes d'émergence peut alors sembler incongru ou même relever de la provocation. Cependant, même s'il y avait répondu de façon négative, Bos avait soulevé la question du mode d'émergence de la littérature créole, soit par imitation, soit à partir de ses propres ressources linguistiques et de son imaginaire. Le débat sur la littérature créole et sa lecture, continue en grande partie à se poser sinon dans les mêmes termes, du moins selon la même logique.

Il n'est pas sans intérêt, même si ce n'est pas vraiment ici l'objet de l'étude de s'interroger sur les conditions d'émergence du littéraire créole. Qu'est-ce qui fait que chaque production dans l'histoire est pensée en termes d'émergence même quand on sait que des textes écrits en créole existent antérieurement ? On peut même se demander si l'on est fondé à parler d'existence ou d'émergence d'une littérature créole, ou si on doit seulement parler de l'existence de quelques textes en créole au sein d'un champ littéraire plus englobant et réel, dans la mesure où, quantitativement, il n'existe pas de nombreux textes en créole (du moins à l'époque contemporaine) et où, surtout, il n'y a guère de vitalité du point de vue éditorial⁹, de la distribution, de la lecture, des espaces de rencontre, de critique et de débats

8 Si l'on admet — du moins en partie — ce que M.C. Hazaël-Massieux relève, à savoir que "la poésie est un genre proche de l'oral qui repose même sur des données rythmiques, mélodiques et plus généralement prosodiques qui supposent une production par la parole." *Op. cit.*, p. 228.

9 828-1882 d' Alain Armand et Gérard Chopinet, , Paris, L'Harmattan, 1983, p.8. Cf Daniel Baggioni : "l'on mesure toute la fragilité du mouvement créoliste lorsqu'on sait qu'il suffit de la défection d'un ou deux militants pour qu'une maison d'édition cesse ses activités, qu'une revue disparaisse, qu'une association s'assoupisse." *Préface à La littérature réunionnaise d'expression créole.*

(revues, mouvements et groupes littéraires, récitals poétiques, rencontres d'écrivains, institutions littéraires telles qu'une académie etc), de sa place dans l'institution scolaire. Le discours épilinguistique sur la question créole est dévalorisant, marginalisant, polémique (si la littérature en français publiée à la Réunion a souvent un statut de littérature régionaliste, la littérature en créole n'a, en réalité, aucun statut officiel ; elle est tolérée, quasiment non lue et les écrivains qui la produisent sont renvoyés au ghetto ambigu de la "kiltir" et sont parfois obligés d'adopter des stratégies retorses de traduction (Albany, Gauvin) . On peut relire et mieux comprendre dans cette perspective l'ouverture polémique d'*Éloge de la créolité* : "*La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature.*"¹⁰

L'un des problèmes du texte créole est celui de sa réception critique. Il est surtout lu par des linguistes ou des militant créolistes, souvent dans le cadre d'une démarche glottopolitique, d'équipement linguistique à visée normative, ce qui est légitime et indispensable. Mais du coup, le texte littéraire n'est pas lu comme un texte littéraire, mais comme une sorte de trésor de la langue, lieu privilégié de son excellence postulée ou à venir. C'est dans cette perspective qu'Alain Armand déclare que :

l'émergence du créole dans la littérature réunionnaise semble suivre un processus, celui du passage progressif d'une utilisation folklorique et exotique à l'affirmation d'une identité ¹¹

Au delà d'une approche ahistorique, essentialiste et non dynamique de la question identitaire, on a ici affaire à une conception eschatologique qui se double d'une approche injonctive de la littérature, perçue avant tout, en plus de sa dimension normative linguistique, comme étant au service de valeurs particulières, obligatoirement militante, sommée d'illustrer en quelque sorte, avec ses moyens propres, un type d'énoncés ; comme si la littérature en créole ne pouvait, pour obtenir ce statut, être qu'une littérature à thèse:

¹⁰Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

¹¹Alain Armand, Gérard Chopinet, op. cit., p. 12. Voir aussi Félix Prudent, "l'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane", *Présence Africaine*, 1982, p. 109-127.

Il revient à tous ceux qui participent au développement culturel de la Réunion de mener la double tâche de préserver le passé culturel de la Réunion et d'engager la littérature orale sur la voie de l'avenir, celle de la création fondée sur d'autres valeurs, celle qui participe au développement d'une conscience collective réunionnaise.¹²

En fait, il y a, semble t-il, ici, un malentendu entre le principe de scription et le principe d'écriture. Comme le signale Henri Boyer:

l'écriture produit des discours dont l'originalité apparaît précisément dans l'instauration d'un fonctionnement relativement autonome du produit, ainsi que dans l'apparition de distorsions par rapport aux codes (culturels, sociaux, etc) mis en œuvre simultanément. [...] Outre la dimension intertextuelle, un autre critère important de reconnaissance du principe d'écriture est celui de la productivité textuelle, entendu comme un phénomène dynamique intratextuel : le principe d'écriture fait du texte autre chose que le simple produit fini d'une production finie, mais un travail infini du sens à travers la successivité discursive et la multiplicité des lectures¹³.

On pourrait dire que dans le principe moderne de scription (le discours étatique ou administratif par exemple), on a affaire à un discours de l'institution, déshumanisé, "où le scripteur (*individuel ou collectif*) s'attache à diluer, à dissimuler le procès d'énonciation"¹⁴. Dans le principe d'écriture, au contraire, un sujet tend à s'affirmer, de diverses manières bien entendu, contre le prêt à écrire.

Ce qui justifie la remarque d'Armand, c'est que, en situation de diglossie moderne, la reconquête sociolinguistique passe par le scripturaire, la production écrite. La revendication créoliste est celle non seulement de l'oral, non seulement de la littérature, mais aussi de tout l'ordre scriptural dans un rapport serré à l'oral. Comme le signale Marc Angenot:

¹²cf Armand-Chopin, *op. cit.*, p. 422-423

¹³Henri Boyer in *Anthropologie de l'écriture* (sous la direction de Robert Lafont), Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.149-150.

¹⁴idem, p. 152.

Qu'y a-t-il dans l'oral que l'écrit censure? Tout, pourrait-on dire : les accents (régionaux, populaires), le ton et le débit, les vocabulaires ""familier, patoisant, vulgaire, les lieux communs "pauvres" qu'on énonce mais qui font sourire, les cryptosémies et phrases de remplissage, les platitudes et aussi les mythes et les hyperboles du pathos. Ces mythes sont de ceux qui, se diffusant en rumeurs, ne sont portés que par les réseaux d'oralité. L'imprimé ne les transcrit que lorsqu'ils sont sidérants d'étrangeté.¹⁵

Cela peut contribuer à expliquer la surenchère basilectale dans le lexique et la morphosyntaxe, le choix du registre familier, des lieux communs. Tout se passe comme si l'écrivain désirait que l'écrit ne fût point perçu comme un abandon de l'oral, comme une rupture avec la communauté des locuteurs, mais au contraire, comme un hommage et une continuation sous d'autres formes.

Dans la perspective glottopolitique d'Armand, la littérature, même si on lui reconnaît une spécificité esthétique, est conçue comme devant participer à l'instauration du scriptural dans toute son extension. La demande de conformité à une norme linguistique unique comme à l'expressions de valeurs privilégiées relève de cette volonté de "retrousser la diglossie" en inversant les représentations : là où la doxa opposait une norme unique du français à des paroles éclatées créoles, on tend à opposer une norme unique de créole littéraire à un français travaillant dans la variation. Bien entendu, comme l'histoire est perverse et la réalité rusée, la demande aboutit à l'impossibilité même de la littérature, puisque s'y conformer aboutirait à nier le sujet d'énonciation, donc la démarche identitaire, et, dès lors, ne peut que renforcer le sentiment d'insécurité linguistique du créolophone.

A cette démarche se rattache la question du ou d'un vrai créole, d'un créole authentique¹⁶. Le créole authentique est présenté comme le créole le

¹⁵Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le préambule, 1989, p. 54.

¹⁶Cette question de la pureté de la langue est déjà chez Volcy Focard qui, en 1896, dans *Du patois créole de l'île Bourbon*, reproche à Héry et à Vinson de ne pas connaître suffisamment ou ne pas respecter la langue créole : "Ah! ils nous reviennent, nos compatriotes, des hommes distingués, aimables, ayant des connaissances variées ; ils nous reviennent ayant gardé la mémoire du cœur à leurs parents, à leurs amis, à leur pays, mais ils ont oublié le dialecte qu'ils parlaient dans leur enfance, ils n'en retrouvent plus les termes précis, les prononciations exactes, les tournures de phrases, les nuances diverses qui en colorent la forme." Même son de cloche, à tonalité très ambiguë chez Schuchardt, rendant compte du livre de Héry dans *Literatur für germanische und romanische Philologie*, n°9, 1884, p369-371 : *Nous avons en réalité une double littérature créole. Dans l'un se révèle le génie africain encore dans toute sa spontanéité, elle se compose de proverbes, de contes, de chants servant à la danse. L'autre [...] émane d'un*

plus basilectal possible, par le biais, chez un écrivain majeur comme Danyèl Waro, d'un recours fréquent à l'archaïsme ou à un mode de notation de l'oral qui veut faire plus "africain", ou plus "malgache", avec l'adjonction par exemple de "ou" à l'intérieur des mots : "maloubar" pour "malbar", "boulouzé" pour "blouzé", etc. Dans un article paru en 1882, Hugo Schuchardt¹⁷, commentant des documents fournis par Vinson, avait analysé ce qu'il appelle "la variation mozambique du créole de la Réunion" qu'il opposait au "créole propre de la Réunion". Il notait que :

compromis entre une intuition et une sensibilité européennes; abstraction faite des fables, nous trouvons ici, avant tout, une série de chants qui comme de douces voix enfantines flattent notre cœur. Un tel raffinement et ennoblissement du contenu a nécessairement porté préjudice à la forme de la langue ; car rien que par l'emploi de vers conformes à la versification, il est difficile d'éviter des infractions à l'encontre de la vraie construction de la phrase créole. C'est ainsi que l'on peut réunir une collection importante de gallicismes dans les fables de Héry et Marbot. Par ailleurs Héry n'a pas rendu le créole d'une manière conséquente et fidèle. Schuchardt, non content de se situer dans une conception essentialiste des langues, des civilisations et des races propre à son époque, oppose en réalité non pas deux littératures, mais l'oral et l'écrit. Il n'empêche que la demande est la même : on est à la recherche de la langue pure qui dirait la vérité de l'être créole. C'est bien là, d'une certaine façon le projet de la créolité telle que la définit le GEREK dans sa *Charte culturelle créole* de 1982, étant donné qu'il est précisé que la créolité est un métissage ou, plus exactement une transcendance des apports ethniques et des rapports sociaux : *La créolité assume en les transcendant les spécificités somatiques, esthétiques, culturelles des divers groupes ethniques et sociaux dont elle régit la communication. Le créole comme toute langue, n'est pas un lieu d'enfermement et d'emprisonnement : il est le lieu de l'échange, du dialogue, du débat et du combat. La créolité est la seule donnée qui, par exemple, soit en mesure de permettre au Béké d'assumer enfin (au lieu de s'en démarquer) sa part d'africanité et au non Béké de réévaluer sans complexe et toute chose clarifiée, la dimension européenne de son identité.* Dans ce but, le créole est présenté comme *la meilleure donnée qui permette, de manière évolutive et dynamique de "cadrer" l'identité des Antillais et des Guyanais.* Dans la mesure où la créolité est présentée comme *l'expression concrète d'une civilisation en gestation dont la genèse, cahoteuse et âpre est à l'œuvre en chacun d'entre nous,* on s'attendrait à ce que la langue de la créolité soit celle de la variation. Or, la charte précise *que personne ne sait exactement où se situe le créole basilectal, mais nous devinons tous qu'il peut mobiliser et catalyser notre aspiration à l'identité pleine, à la créativité. La créolité est un pôle magnétique à l'aimantation duquel nous sommes sommés — sauf à "perdre notre âme — de régler notre réflexion et notre sensibilité.* La remarque, là aussi, est étrange dans une perspective à la fois de promotion de la langue et de production du littéraire, puisque les rapports entre la littérature et la langue sont dialectiques, comme le signale Renée Balibar à propos de la langue et de la littérature françaises saisies dans leur processus historique (*L'institution du français. Essai sur le colinguisme des carolingiens à la République*, PUF, Pratiques théoriques, 1985.) *"Depuis la fondation de la langue française, l'art littéraire accompagne ou précède les innovations dans l'appareil linguistique, en créant des fictions dans une langue composite dont la cohérence plonge dans l'imaginaire."* (p136). En même temps, on ne peut vraiment saisir la spécificité du littéraire que si l'on admet que l'on a à faire d'une certaine façon, à de la langue fictive. Autrement dit, le texte littéraire créole, comme tout texte littéraire, ne l'est que dans la mesure où, s'écrivant dans la langue de la communauté, il produit, en même temps, un créole fictif, qui, logiquement, dans des conditions historiques positives et s'il existe un champ littéraire réellement constitué, devrait contribuer à la transformation de la langue communautaire. Comme le signale Renée Balibar (p219), *lorsque la grammaire se transforme, la poésie aussi.*

17(*Romania XI*, p. 589-593).

le trait le plus caractéristique de ce parler (des Mozambiques) est l'insertion, dans un groupe initial ou médial de consonnes, d'une voyelle dont la qualité est déterminée soit par la voyelle de la syllabe suivante, soit par une labiale voisine : boulang (blanc), bouroulou (brûle), cendourou(cendre), courouvétirou (couverture), fourounté (effronté), garand (grand), maroumitou (marmite), quirié (crier).

Par un saisissant retournement, pour un écrivain comme Danyèl Waro, militant créoliste à la recherche constante du basilecte, dans la situation sociolinguistique contemporaine marquée par une érosion ou en tout cas une plus grande perméabilité des frontières linguistiques, c'est ce que les linguistes du 19^e caractérisaient comme une variation exogène par rapport au créole "authentique" qui se met à prendre les valeurs du créole "propre" de la Réunion. Cette démarche se lit aussi dans le choix d'un lexique de la ruralité disparue, comme dans l'utilisation de mots d'origine malgache ou tamoule, et, d'une manière générale, dans l'utilisation de mots rares, parfois non répertoriés dans les lexiques, les dictionnaires ou l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Réunion*.. La recherche du créole "authentique" se fait dans le recours à l'hétérogène fondateur. Mais il est clair que c'est cet imaginaire linguistique et sa mise en œuvre qui produisent dans ce cas précis le texte littéraire et contribuent à construire la figure d'un auteur et pas seulement d'un scripteur, d'un marqueur de paroles. Le choix de la ruralité disparue, ou en voie de disparition, chez Danyèl Waro ne s'explique pas seulement par le désir de garder des traces littéraires et fictionnelles (sinon fictives) d'une référence perdue. Elle ne saurait s'expliquer, en tout cas, par une volonté de faire exotique ou par une recherche de couleur locale. L'écriture de la ruralité s'engendre par le fait que c'est cette ruralité qui est sentie comme l'espace du créole "authentique", préservé, non décréolisé, aussi bien au niveau du lexique que de la syntaxe que du mode de dire. L'écriture de la ruralité s'explique par la recherche d'une langue ; le texte littéraire engendre ses effets de représentation essentiellement à partir de cette recherche supportée par une représentation initiale de la langue, un imaginaire linguistique. Les lieux de mémoire se donnent à lire et à penser comme espace de la reconnaissance et de l'identité créoles par l'intermédiaire

d'un texte écrit en "langue fictive"¹⁸, c'est-à-dire, précisément, hétérogène, littéraire.

Mais il faut aussi bien voir que si écrire suppose un rapport particulier à la langue et aux énoncés du discours social, cela n'a pas grand chose à voir avec ce que l'on pourrait appeler l'état de la langue. L'une des inquiétudes constantes des militants créolistes est celle de la décréolisation. Or, comme le signale Chaudenson:

rien ne prouve que la situation du continuum qu'on observe aujourd'hui est l'effet d'une récente décréolisation sous l'effet de l'importante pression économique, culturelle et sociale du français dont on a, selon nous, considérablement surestimé les effets au point de vue linguistique. Nous pensons même qu'il n'en est rien et le textes anciens fournissent à ce propos des indications essentielles à nos yeux.¹⁹

Si l'on admet que le texte littéraire se construit non seulement en dialogue avec le discours social mais aussi avec les autres textes littéraires, si l'on considère donc qu'il n'y a réellement littérature qu'à partir du moment où un texte intègre, et commente d'autres textes, avec lesquels il discute ou pas, on est alors amené— paradoxalement peut-être — à dire que les textes de Héry sont, d'une certaine façon selon cette perspective, plus littéraires que d'autres textes à la langue plus normée, plus "correcte". Louis Héry, en effet, est le premier à écrire des fictions en créole (1828), plus précisément des fables sur le modèle de celles de La Fontaine. L'émergence du texte littéraire créole se fait bien dans une relation exhibée et assumée à une intertextualité occidentale. Dans la longue chaîne des fables, Héry inscrit à son tour la langue et l'univers créoles de La Réunion.

Là où le sociolinguiste voit de la parodie linguistique, le littéraire y voit autre chose, qui est précisément de l'ordre de la littérature, de son rapport aux langues. Le texte met en scène, spectacularise, donne à voir les langues s'affrontant ou se rencontrant. La volonté, par ailleurs de basilectaliser le texte est récente, et les auteurs anciens ne se posent pas la

¹⁸Sur la notion de "langue fictive", voir Renée Balibar, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.

¹⁹Robert Chaudenson, op. cit., p. 249.

question d'une déviance maximale, d'autant plus que, peut-être, l'écart entre les deux langues n'est pas à l'époque aussi important. Chaudenson remarque que "*les énoncés les plus anciens sont toujours plus proches du français que ne le seraient leurs versions créoles modernes.*"²⁰. Autrement dit, ce n'est pas un un degré d'évolution de la langue par rapport à la communication orale immédiate ou de proximité, ou un degré d'équipement de la langue qui caractériseraient la chose littéraire, ni même une utilisation autre de la langue, mais plutôt une posture d'énonciation différente, dans la distanciation ou l'étrangeté, non par rapport à la langue ou à l'énoncé, mais par rapport à l'énonciation elle-même (y compris l'intertextualité assumée, l'interdiscours questionné etc), et dans le projet non pas de reproduire la langue ou l'univers de la réalité, mais de produire une langue, un langage et un univers propres (fictionnels).

Dans le cas de la prose littéraire créole, on est confronté à un autre problème, celui d'une narrativité créole venue de l'oralité narrative et rencontrant une narrativité romanesque établie. Les créolistes, dans les différents travaux sur l'écriture romanesque créole, ont surtout mis l'accent sur les difficultés techniques liées au passage à l'écrit dans un genre qui, par définition, a pour vocation de construire son propre monde et ses propres références et donc de prendre les distances les plus grandes avec les conditions de la communication immédiate. Les sociocriticiens comme les praxématiciens ont, quant à eux, insisté sur le fait que le texte romanesque, objet de communication, est le produit d'une pratique sociale et culturelle et le lieu d'une production et d'une circulation du sens. Cette communicabilité du texte est toujours réglée sur un marché du sens qui est toujours socialement et historiquement déterminé. D'une certaine façon, toute parole mise en écriture serait toujours un reste de sens, un possible (et un possible narratif en particulier) parmi d'autres. Autrement dit, il y a dans le récit écrit des traces de ce qui n'a pas accédé au sens, ce qui suppose que le texte ne devient vraiment lisible que mis en relation avec tout l'interdiscours qui l'informe qu'il transforme et qui le transforme et avec ses conditions historiques et sociales de production. La conséquence en est que le texte est le lieu d'un affrontement, ou d'un réglage, entre la production d'un sens illimité et la communicabilité acceptable, c'est-à-dire réglée sur le marché du sens contemporain, et ce aussi bien du point de vue du producteur que du lecteur. Il faut ajouter à cette analyse l'idée qu'il y a , pour une période

²⁰Robert Chaudenson, *Les créoles*, PUF, Que sais-je?, 1995, p 83.

donnée de l'histoire, un modèle sinon dominant, du moins privilégié de la mise en discours. Marc Angenot déclare :

On peut faire l'hypothèse qu'en tout état de société, un type discursif fonctionne comme modèle discursif fondamental. [...] Cette hypothèse revient à trouver dans la forme romanesque le modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives pour la France du siècle passé. Je dirai qu'il a dominé une gnoséologie narrative "réaliste" au siècle passé qui, loin d'être le propre du roman, s'est réalisée dans le roman (avec prestige) comme elle se réalisait aussi dans le réquisitoire de l'avocat général, dans la chronique du publiciste, dans la leçon de clinique du médecin.²¹

Le problème est de savoir ce qui, dans la culture historique et orale créole va rencontrer cette gnoséologie romanesque, autrement dit, quel type de narrativité, quelle façon de raconter le monde et de le mettre en scène et en discours va interférer avec les modèles discursifs du romanesque français.

Le passage à l'écriture.

La nouvelle de Jean Albany, "Savon bleu", a été écrite en 1977 et publiée dans le recueil collectif *Nouvelles à la Réunion*, édité par l'ADER²² en 1978. Jean Albany est le premier à écrire un texte narratif en prose, de manière "sérieuse", alors que les narrations créoles antérieures étaient des contes, des saynettes, de courtes anecdotes qui relevaient davantage de l'oral translittéré, même si cet oral était élaboré et codifié²³, que de l'écrit proprement dit. Passer à la nouvelle ou au roman, à la prose donc, implique un changement de posture et un rapport différent au traitement du discours comme le signale Bakhtine :

Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes

²¹Marc Angenot, *op. cit.*, p. 178.

²²Association des écrivains réunionnais pour la diffusion de l'expression réunionnaise.

²³Voir, sur cette notion, Ingrid Neumann-Holzschuh, "Les contes créoles — un exemple d'oralité élaborée ? Recherches sur la syntaxe des textes oraux" in Ralph Ludwig (éd.), *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989, p.233-255. Voir aussi Marie-Christine Hazael-Massieux, *op. cit.*

en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet ; la dialectique de l'objet s'entrelace au dialogue social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire.²⁴

On se trouve donc ici dans une problématique de littérature romanesque émergente et, comme le signale, à sa façon, James Clifford, l'émergence entraîne toujours — comme un moment d'une démarche dialectique sans cesse relancée — une mise en question de l'homogène et des processus d'homogénéisation:

Quand on intervient dans un monde d'interconnexions, on est toujours "inauthentique" à un titre ou à un autre : pris entre deux cultures, impliqué dans d'autres. Parce que le discours, dans tous les systèmes de pouvoir global, s'élabore dans un face à face, l'idée de différence et de particularisme ne peut jamais être repérée dans la continuité d'une culture ou d'une tradition.²⁵

C'est surtout le texte créolo-francophone, c'est-à-dire le texte francophone produit dans les aires créolophones qu'on a l'habitude de lire comme une pratique revendiquée de l'hétérogène ; la "diversalité" y serait à l'œuvre de façon particulièrement prégnante. Dans cette perspective, le texte francophone ouvrirait toujours sur une langue autre, des paroles autres, un univers et des représentations autres²⁶. Le discours auctorial ou programmatique sur le texte créole en créole renvoie plutôt à un enroulement, un enracinement dans le terreau même de la langue, une opacification de la parole fermée à l'autre²⁷. Je me propose de montrer que le texte littéraire créole, parce qu'il est créole et parce qu'il est littéraire, est

24Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Col. "Bibliothèque des Idées", 1978, p. 102.

25James Clifford, Malaise dans la culture. *L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle, traduction de The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Harvard University Press 1988), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. "Espaces de l'art", 1996, p. 19.

26Les quatrièmes de couverture et les articles journalistiques usent à qui mieux mieux de métaphores comme "langue métissée", "texte métis", etc.

27Voir en particulier *Éloge de la créolité*, op. cit.

structurellement travaillé par de l'hétérogène qu'il met en scène. Non seulement il ouvre sur une scène autre, mais il met explicitement de l'autre en scène.

C'est ce que montre explicitement "Savon bleu". Le narrateur raconte comment, en compagnie d'un ami, dans un pays inconnu, non situé (mais que grâce à certains indices le lecteur situera dans le grand nord canadien), il a fait la rencontre de trois personnages qu'il ne sait pas bien définir, qui ne comprennent pas sa langue, de même qu'il ne comprend pas la leur non plus, et à qui son ami a fait cadeau d'un savon bleu.

On le voit, cette nouvelle en créole, qui, apparemment ne fait place, linguistiquement parlant, qu'à la langue créole, est le récit d'une scène qui non seulement montre l'autre et essaie de dire ce qu'il en est, mais raconte comment se déroule une rencontre, un échange, et ce qui s'y joue. On est donc bien ici dans une fictionnalisation du contact culturel et, en même temps une fictionnalisation de la déterritorialisation, ou, plus exactement de la difficulté à définir les territoires. En ce sens, d'une certaine façon, cette nouvelle créole est aussi un renvoi à son énonciation même et, plus profondément encore au statut symbolique de la langue créole. Celle-ci, en effet, génétiquement, structurellement, sociologiquement, est liée à l'hétérogène, à de l'hétéroclite parfois, et à la rencontre, à la redéfinition et à la négociation permanente de territoires et d'espaces de la parole et de l'imaginaire. C'est bien ce que dit Derrida lorsqu'il écrit, à propos du statut des langues, que

les phénomènes qui [l']intéressent sont justement ceux qui viennent à brouiller ces frontières, à les passer et donc à faire apparaître leur artifice historique, leur violence aussi, c'est-à-dire les rapports de force qui s'y concentrent et en vérité s'y capitalisent à perte de vue." Et il ajoute que "ceux qui sont sensibles à tous les enjeux de la "créolisation", par exemple, le mesurent mieux que d'autres.²⁸

Dans un certains sens, qui n'est sans doute pas celui de Derrida, mais qui renvoie à une histoire et à une secrète douleur de la représentation, de l'appropriation du monde et du langage, tout créolophone peut (se) dire qu'il n'a qu'une langue et que ce n'est pas la sienne²⁹, parce qu'elle vient de

²⁸Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 24.

²⁹Cf Derrida, op. cit, p. 13.

partout et de nulle part et parce qu'il n'est pas vraiment autorisé à l'habiter, ou il lui faut faire un détour, par le littéraire, peut-être, pour l'habiter et l'habiter alors dans son hétérogénéité.³⁰

Le titre est, à cet égard significatif. Il fait se rencontrer deux termes qui semblent dire le même objet, deux objets qui semblent être la même chose. Un savon, ce n'est pas tout à fait une boule de bleu. Ça se passe donc dans le semblant, le presque équivalent, et en même temps dans la quasi-répétition. Ce qui se produit de sens se joue donc dans le presque, dans la non coïncidence, dans la non-suture; là où l'hétérogène demeure en tant que tel, bien qu'apparemment pacifié.

Le syntagme "savon bleu" n'appartient donc pas à une langue déjà là, il se produit dans le texte, comme hétérogène au préconstruit du discours, assumé en tant que tel par le texte qui lui donne place et sens. On notera par ailleurs que l'objet est détourné de sa fonction utilitaire habituelle. L'ami du narrateur en fait cadeau aux trois inconnus, mais le narrateur craint que ces derniers, dans leur ignorance, ne le mangent. Les gens de ce pays, en effet, appelés plusieurs fois "sauvages", et sur la dénomination de qui le narrateur hésite, les nommant parfois "z'indiens", parfois "z'esquimau", n'utilisent pas le savon:

[...]savon, ça, nous y serve pou' lave le corps, nout linge. Zot, pour sûr, zot l'avait l'sable, la cendre, ein tacon d'z'herbes y crazait pou'ça.³¹

Pour leur faire comprendre que l'objet n'est pas comestible, le narrateur se met à faire des bulles:

Moin l'arrive fait comme marmaille y joue. Lo pouce, vec lot' doigt en z'arganneau, m'l'a commence souffler et d'bulles y venait, y gonflait, comme si vi rêve vou cab'mette en bouquet toutes lé couleurs d'ciel n'a de ce monde...³²

30 On peut émettre l'hypothèse qu'habiter une langue dans/par le texte littéraire, c'est essayer d'échapper à la hantise de cette langue, c'est refuser d'être hanté. Habiter pour ne plus être hanté.

31 Nous utilisons le savon pour nous laver et laver nos vêtements. Eux, ils devaient sans doute se servir de sable, de cendre, d'herbes.

32 J'en suis venu à faire comme les enfants qui s'amuse. Après avoir arrondi le pouce et l'autre doigt, je me suis mis à souffler, et les bulles arrivaient, grossissaient, comme quand tu rêves que tu peux faire un bouquet de toutes les couleurs du ciel.

Et les inconnus se mettent à l'imiter:

"Ouah ! Aïe ! Aïe ! Nout z'amis, zot lété plus' que contents. Lété sûr, zot l'a trappe savon, zot l'a fait pareil. Bulles par d'sus bulles. Et ça té y crille, y saute en l'air, telle'ment té contents."³³

Ils s'en vont donc avec le cadeau qu'ils apprécient énormément:

Zot y faisait comprendre à moin qu' pou ein cadeau, savon-là lété ein cadeau, ein plaisir, ein charme..³⁴

On le voit, le savon, s'il ne sera pas mangé, ne servira pas non plus comme savon. Il disparaîtra sous forme de bulles, objet purement ludique et esthétique qui finira par s'évanouir ; et c'est bien de l'esthétique que l'on jouit.

On assiste donc ici à un détournement de l'objet tel qu'il fonctionne dans le social, à un détournement de son sens socialisé, à sa transformation en autre, à son hétérogénéisation. Le texte nous montre bien comment il transforme le préconstruit, comment il le rend hétérogène à soi-même pour lui faire occuper son espace spécifique, pour l'habiter. On peut aller plus loin ; Albany est l'auteur d'un *P'tit glossaire*, dans lequel il définit "bleu" de la façon suivante:

se prononce parfois blé. Il s'agit de la boule de bleu qu'utilisaient les blanchisseuses pour donner au blanc de leur linge un reflet plus pur.³⁵

Le mot et l'objet renvoient donc, pour Albany, à un travail du détour, du contournement : on se sert paradoxalement du bleu pour obtenir du blanc. Comment mieux signifier l'hétérogène en travail ? De la même façon que le linge, purifié, n'est habitable qu'après ce détour par le bleu, le sens n'est atteint, dans ce qu'en fait le texte, habitable enfin, que par ce détour par l'autre, le passage du différent. Derrida le rappelle:

33Ouh la la ! Nos amis étaient plus que contents. Ça c'est sûr. Ils ont pris le savon et ils ont fait pareil. Des bulles en veux-tu en voilà. Et ils hurlaient, ils sautaient de joie.

34Ils me signifiaient que comme cadeau ça se posait un peu là, que c'était un vrai plaisir, un charme

35Jean Albany, *P'tit glossaire. Le piment des mots créoles*, chez l'auteur, 1974, p. 17.

la langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre, ni habitable. Habiter, voilà une valeur assez déroutante et équivoque : on n'habite jamais ce qu'on est habitué à appeler habiter. Il n'y a pas d'habitat possible sans la différence de cet exil et de cette nostalgie.³⁶

Et c'est bien ce que dit le récit. Le narrateur, voyant que les Indiens qui se dirigent vers lui sont joyeux se demande pourquoi. Il apprendra plus tard que c'est parce qu'ils vont enfin pouvoir habiter, dans la mesure où ils sont d'abord partis loin de chez eux affronter l'inconnu, le sauvage:

[...]dand zot bande, na ein l'usage, einne manière d'faire qui veut qu'ein z'homme lu' pé vivre dand' son tribu, son bande même, que si lu' l'a chappe pou' aller dans eine île lé loin lé loin, eine île où n'a c'qualité çiens sauvages et qu'lu' doit souque eine pou' ramne son case. Si lu' gagne son l'entreprise, mon caf !, vieillesse lé assurée... tranquille comme Bâ'tiste dand' toute son famille, sans parler ein bon manger quand lé vié-vié...³⁷

Le texte met donc en scène la transformation de l'objet avant sa disparition. Ce faisant, il raconte et pense la rencontre autour du don, de ce qui se transforme dans l'acte même du don, avant de disparaître. Ce qui reste d'une rencontre, d'une mise en rapport, c'est bien la transformation du même en autre avant disparition. Or, cette histoire de disparition de l'autre, et de ce qu'il advient de la chose donnée lors de la rencontre est essentielle dans l'économie symbolique du texte. La nouvelle créole, le passage à la prose narrative se construit clairement autour du rien. C'est clairement le "rien" qui clôt le récit, qui est à l'origine du texte, ou plus exactement, le "plus rien":

Et puis cherche pi, mon caf ! pi rien... pi rien...³⁸

Le texte se construit sur ce qui a été perdu et autour de quoi il est désormais amené à frayer la voie au sens, autour de quoi il est amené à

³⁶Jacques Derrida, op. cit, p. 112.

³⁷chez eux, il y a une coutume qui veut qu'un homme ne puisse vivre dans sa tribu, parmi les siens, que s'il s'en est d'abord allé dans une île qui se trouve très loin, une île peuplée de chiens sauvages et il doit en capturer un pour le ramener chez lui. S'il réussit dans son entreprise, mon vieux, sa vieillesse, elle est assurée. Sa famille le laisse en paix, sans parler du repas assuré dans sa vieillesse.

³⁸ne cherche plus, mon vieux ! plus rien... plus rien...

tourner. C'est le rien du dehors qui se textualise : textualiser le rien, c'est cela ici produire le littéraire, le faire émerger, passer à la fiction romanesque. Mais comment construire sur et autour de ce "plus rien"? Comment faire advenir le texte sur cette perte, et surtout comment amener le néo-lecteur créolophone à lire ce rien? Comment l'amener à accepter une telle posture qui n'apporte aucune réponse, qui ne rassure pas ?

Le texte est d'autant moins rassurant qu'il met en question le langage lui-même. L'échange, en effet, se fait dans l'absence de la parole. Les personnages ne communiquent que par gestes:

Nous l'a commence cause-causer, sans faire marche la langue
compère, ein palabre juste avec ein mouv'ment d'mains, batt' ein zié,
z'exclamations?"³⁹

Bien entendu, cela s'explique dans la mesure où ils ne parlent pas la même langue, dans la mesure où ils n'ont aucun espace langagier commun, mais même le compagnon du narrateur, qui est censé parler la même langue que lui, ne lui adresse jamais la parole et reste fixé sur ses propres paysages intérieurs:

Mon camarade, lu' la tête té pas gaillard' : docteur l'avait appelle son
maladie : "z'anorexie", ... ,n'a qui arfise manger, boire, n'a qui arfise
voir do moune ! Va croire ça : lu' té reste assise en gibou derrière
montants la fenêtre, lo front té craze lo carreau d'vitres, mais mon
caf !, lu' té guette pas ein tiork paysage devant son moque.⁴⁰

On peut d'ailleurs noter à ce propos un élément qui renforce l'étrangeté du texte et de sa relation à la question du même. L'ami du narrateur, anorexique au début, ne l'est apparemment plus (en tout cas momentanément) à la fin. C'est lui qui offre le cadeau, qui fait don de quelque chose. D'une certaine façon, c'est bien ce don qui ne reste pas, ce rien à venir qui permet sa "guérison". En réalité, c'est la simple présence de l'autre, du non-même qui le rend guilleret. A sa façon, cet épisode renvoie à l'une des questions épineuses liées à la rencontre, et qui est celle de la

³⁹On s'est mis à causer, sans parler ; une palabre avec les mains, les yeux, les exclamations

⁴⁰Mon copain n'était pas très bien mentalement : les médecins avaient parlé d'anorexie... Il y en a qui refusent de manger, de boire, lui il refusait de rencontrer des gens. Tu peux croire ça : il restait prostré derrière la fenêtre, le front sur la vitre, mais, mon vieux, il ne regardait même pas le paysage.

représentation et du regard. Comment regarder? l'ami du narrateur semble montrer qu'on ne regarde que la différence, qu'il faut de l'autre pour qu'un regard ait lieu, pour que quelque chose soit représentable. C'est sans doute pour cela que "le dalon", au début, enfermé en lui-même, ne regarde même pas le paysage.

C'est donc la communication par gestes qui semble produire du sens, être efficace, sans "bruit", sans malentendu comme le prouve apparemment la scène du savon et comme y insiste le narrateur:

"Moin l'a gagne vite comprendre."⁴¹

Si l'échange se fait dans l'absence de la parole, c'est bien le langage parlé qui est considéré comme problématique, c'est-à-dire, en dernière analyse, les langues elles-mêmes, présentées comme inutiles à la prise de contact. Autrement dit, c'est la langue maternelle ou paternelle ("*la langue compère*") elle-même qui fait problème, et qui est thématifiée comme l'inutile ou le luxe de l'échange. Cette position est difficilement tenable, on le conçoit, c'est pourquoi le sujet de l'écriture va s'efforcer de rendre son texte de/dans et sur la langue maternelle — minorée, dénigrée, sans valeur selon le discours doxique — lisible, recevable, par un recours à une stratégie narrative, à un mode de raconter qui renvoie le lecteur au cœur même de sa langue maternelle. Cette posture face à la communication narrative (sur laquelle on reviendra) est d'autant plus nécessaire que le texte n'arrête pas de contester la possibilité même de dire. Il délivre, en effet, ses significations, il livre ses informations sous le signe de **l'autrement dit**. L'une des formules favorites du narrateur est "*comme qui dirait*", formule qui organise la distribution et le réglage du savoir, comme dans ce passage initial de la nouvelle:

Dand' c' pays-là n'avait einne qualité do moune, comme qui dirait ein tribu z'Indiens.⁴²

Ou comme dans ce fragment:

⁴¹J'ai vite compris

⁴²Dans ce pays, il y avait des gens, une tribu d'Indiens vraisemblablement.

Oh té !, ce grand' rivière té qui coule mouramour travers tout' lo
grands pieds-de bois et d'pieds d' bois l'écorce té lisse, d'ein vert cœur
d'zène cannes, ein vert comme qui dirait y tire sus d'blanc.⁴³

Ce n'est pas pour rien que ces formules apparaissent lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'autre et de ses paysages. La représentation de l'autre ne relève jamais que de l'approximation et du bricolage, ce qui veut dire, bien sûr, que le langage n'est jamais qu'approximation et bricolage, dans la mesure où l'on ne parle jamais que de l'autre, qu'on ne dit que l'hétérogène. Bien entendu, ce "*comme qui dirait*" a son versant positif qui prouve précisément qu'on peut, malgré tout dire l'autre au même, dans une négociation permanente du sens.

En attendant, le texte ne cesse d'insister sur la difficulté de la représentation, en tout cas sur la difficulté de dire dans la langue — et donc dans la langue maternelle — ce qui se joue ailleurs. La langue ne peut dire que le semblant, la ressemblance : ce que l'on dit n'est pas tout à fait ce qui est, quoi que l'on fasse :

[...] le bois l'avait garde son l'écorce, comme ein bois d'pintade, mais l'été raide en palmiste, pli dur, pli solide[...].⁴⁴

ou encore :

[...] de' racines té y arsemble d'gros bêtes y torde dand' ein l'eau d'ein vert piccoté d'bleu.⁴⁵

La langue ne peut rendre compte que du semblant parce que le monde est fondamentalement défini par de l'hétérogène, thématized par le change :

Mi prenais plaisir louque louque à travers ce' pieds' d'bois comme eine persienne vert' eine eau qu'vous n'aurait dit ein miroir, mais lété

43Ce fleuve coulait doucement au milieu de grans arbres dont l'écorce était lisse, d'un vert de cœur de jeunes cannes à sucre —qui tire sur le blanc — .

44L'arbre avait gardé son écorce, comme un "bois de pintade", mais il était droit comme un palmiste, plus dur, plus solide.

45des racines qui ressemblaient à des grosses bêtes se tordant dans une eau d'un vert tâcheté de bleu

qui change à plaisir son couleur, somanqué ein seconde, somanqué do minute, eine hère...⁴⁶

Le texte y insiste ; ce qui vit, c'est ce qui bouge, qui change sans cesse de nature, qui n'arrête pas de se transformer en autre chose. C'est la définition que le narrateur, héraclitéen à sa manière, donne du fleuve:

ein pé d'vie qui coule entre dé carreaux d'cannes, dé forêts, dé terres.⁴⁷

C'est précisément cela que la parole, et encore davantage le texte écrit, nécessairement gelant, a du mal en prendre en charge. Cette difficulté est renforcée par le fait qu'il y a des choses dont on ne saurait, de toute façon, rendre compte, des choses qui échappent à la langue. Tenter de dire l'autre, c'est être forcément confronté à de l'inexplicable. "*Rode pas à cause*", dit le narrateur : "ne cherche pas à savoir pourquoi", "ne me demande pas la raison des choses".

On comprend que face à un tel minage des possibilités de dire de la langue maternelle et du langage, le sujet de l'écriture soit obligé de fonder son texte dans un espace énonciatif balisé de la langue maternelle, de l'inscrire dans de l'acceptable. Pour ce faire, il va avoir recours à l'oralité élaborée du conte créole dont les stratégies admises, reconnues, légitimées peuvent assurer le passage à la nouvelle. Les marques de l'oralité sont, en effet très nombreuses dans le texte. Il s'agit bien de créer un espace de partage, de communication. Dès lors, les indices explicites de la présence de l'auditeur se multiplient ; le narrateur qui prend la posture du conteur ne cesse de s'adresser à lui, de l'interpeller, de l'interroger. On peut relever au fil du récit : "rode pas à cause", "va croire ça", "mon caf", "oh té", "mounoir", "vous n'aurait dit", "vi prend plaisir" "ou entend! la vie", "calcule", "o toué", "lé vrai tonton", "vi souffle pou' défatiguer", "mélange ça", "eh mounoir", "ous n'a l'envie", "a cause?", "mon caf", "vi entendait frotte frotter", "quoça mi pouvait faire, mi pouvait dire ?", "oh té", "devine", "quoça l'avait passe dans son tête ?", "vi trouve pas ?", "mi dit à ous", "comme si vi rêve", "cherche pi", "mon caf".

46Je prenais plaisir à regarder à travers ces arbres, comme à travers une persienne, cette eau qui ressemblait à un miroir. Mais elle changeait à plaisir de couleur, peut-être une seconde, peut-être une minute, peut-être une heure.

47Un peu de vie qui coule entre deux champs de cannes, deux forêts, deux terres.

Il est clair que le passage à la nouvelle prend appui sur une pratique du raconter propre à l'espace créole, à son univers de narration orale. A cette inscription de l'auditeur dans le texte correspondent des marques de la présence du conteur, qui n'hésite pas à utiliser des ponctuations fortes de la parole comme les interjections ("foutor"). Il se met explicitement en scène en train de raconter ; son récit, dont il commente les événements, se fonde sur le moment même de sa parole à quoi il renvoie sans cesse : "vla pa que", moins va dire", "mi casse pas", "mi mette pas mon main au feu", "ouah ! aïe ! aïe !", "moin mi avance pas pou' affirmer".

Il s'agit bien de s'assurer que la communication existe, que le langage passe. Cette stratégie va même jusqu'à l'effacement, dans la nouvelle, des marques de scripturation. Le texte écrit restitue la parole telle quelle en supprimant graphiquement des voyelles finales, par exemple, remplacées par des apostrophes, ou en rajoutant ces dernières pour restituer la chaîne phonique censée être réalisée. L'inscription de/dans l'oralité va même jusqu'à mimer la parole vivante en situation, qui suppose une gestuelle et des ellipses immédiatement décodables. C'est ainsi qu'on a "va croire ça" pour "ou va croire ça", ou des phrases comme : "*pou ein cadeau, ça lété ein cadeau*". La réalisation de l'énoncé renvoie souvent à un type de programmation phrastique propre à l'échange oral non élaboré :

Mon camarade, lu' la tête té pas gaillard.

La présence sous-jacente du conte créole se donne à lire aussi à travers le déroulement même de l'énoncé qui précise au fur et à mesure, qui ajoute progressivement les informations nécessaires, en fonction de l'événement :

zot l'avait bien garde laisse zot z'armes (ein l'arc, tacon d'flèches).⁴⁸

Les événements sont, conformément à la logique du conte créole, racontés au fur et à mesure de leur déroulement, sans profondeur de champ, sans épaisseur temporelle. La présentation des inconnus est, dans cette perspective très significative : le conteur raconte dans le déroulement même de l'action comme s'il se resituait à ce moment là. Les informations qu'il donne — et qui sont nécessairement connues de lui puisque le récit est rétrospectif — apparaissent dans la linéarité de ses propres découvertes en

48Ils s'étaient bien gardé de laisser leurs armes (un arc, des tas de flèches).

tant que personnage, ce qui l'amène à prononcer cette phrase qui paraît étrange dans une logique de récit rétrospectif:

Té y semble l'avait cinq, l'avait trois, mi mette pas mon main dand' feu.⁴⁹

puis à préciser, un peu plus loin:

"Plus besoin compter pirogues, n'avait trois, lé vrai tonton."⁵⁰

Mais le recours partiel au conte ne suffit pas. Pour que le passage à la fiction en prose écrite soit assurée, il faut faire en sorte que la langue maternelle puisse vraiment être entendue, qu'elle soit réellement montrée. Le texte devient alors à la fois une sorte de trésor de la langue, de réservoir de mots qui "font créole", qui lui donnent un irréfutable site créole, et l'espace à l'intérieur duquel la langue et la culture créoles se citent par le biais de formules figées, de clichés etc. Le texte montre qu'il prend appui sur la langue maternelle, que c'est là qu'il se trouve concrètement. Les modalités de cette exhibition sont nombreuses. On peut noter, à titre d'exemple non exhaustif, la reduplication des mots, reduplication qui est censée être l'une des marques de la créolité linguistique : "*ein grand'grand' rivière*", "*feuilles fin fin en fougère-fanjan*", "*vite fait, vite fait*", "*nous l'a commence cause-causer*".

On aura, dans la même perspective, l'utilisation intensive de la répétition avec valeur intensive : "*ein ti guine la brise, ein ti guine même*", "*somanqué ein seconde, somanqué do minutes*", "*ein pé, ein pé, ein pé même*", "*zot lété y chante, zot lété contents*", "*moin té en train d'guette dalon ar'v'nir, moin té en train d'dire*", "*y pagaye, y pagaye, y chante même*", "*zot y chappait, y chappait*".

On pourrait multiplier à loisir les exemples de cette monstration de la langue maternelle en acte et, renvoyant surtout à elle-même (cf "*ein tiork*"), à son fonctionnement quotidien, dans son écosystème en quelque sorte. Le texte se leste de mots anciens ou renvoyant à des réalités anciennes, et à des syntagmes figés comme "*zot tany y monte*". Dans le même esprit, on aura

49Je crois qu'il y en avait cinq, peut-être trois ; j'en mettrais pas ma main au feu.

50Plus la peine de compter les canoés, ils étaient trois, c'est vrai mon vieux.

des références systématiques au réel créole rural, à la société traditionnelle, de plantation, alors que l'histoire est censée se dérouler quelque part ailleurs. C'est ainsi que le sens va être en permanence renégocié dans la reformulation de l'espace de l'autre à travers les mots qui disent le réel du même. Parlant de sa cabane, le narrateur dit:

Moin té y reste dans ein' grand' case, pas ein' case en bardeaux soufflée, mais en rondins.⁵¹

Plus loin, c'est ainsi qu'il décrit les arbres de ce pays inconnu:

[...] pieds d'bois l'écorce té lisse, d'ein vert cœur d'zènes cannes, ein vert comme qui dirait y tire sus d'blanc, na l'même dand' cœur palmiste, mais lo fût lété bel bel, vi pé croire, li té prende son l'élan, li té grimpe au ciel là-haut là-haut, eh lété dosse voir artombe en grappe toute lo bande de feuilles fin fin en fougère-fanjan.⁵²

A cela, s'ajoute la juxtaposition des manières de nommer ; celle propre à l'espace créole et les autres :

Ein' grand' rivière, nena qui appelle ça ein fleuve.⁵³

Cette pratique aboutit même à une pratique perverse de la nomination où le mot, absent du vocabulaire et de la réalité créoles est laissé entièrement sous la responsabilité de l'autre:

[...]le racines de c'grand pieds d'bois (zoreils n'aurait pi jure ça d'charmes ou d'z'érables, moïn mi avance pas pou' affirmer).⁵⁴

On voit bien, sur ce dernier exemple comment le mot "étranger" est introduit en fraude, par derrière, ici entre parenthèses, avec un grand luxe de précautions, dans le texte de la langue maternelle, et cela après qu'on a pris

51J'habitais dans une grande maison, pas une maison en bardeaux soufflés, mais en rondins.

52de grans arbres dont l'écorce était lisse, d'un vert de cœur de jeunes cannes à sucre —qui tire sur le blanc — , ce vert des choux-palmistes, mais le tronc était énorme, c'est vrai, il prenait son élan, grimait jusqu'au ciel, très haut, c'était beau de voir retomber en grappes toutes ces feuilles minces comme des fougères.

53Une grande rivière, que certains appellent fleuve.

54Les racines de ces grands arbres (des Français auraient pu jurer qu'il s'agissait de charmes ou d'érables, moins je n'en sais rien.)

toutes les garanties possibles. On a ainsi une grande différence avec le traitement de mots d'origine malgache "*mouramour*" ou tamoule "*tany*". Ceux-ci sont intégrés sans problème, parce qu'ils sont censés à la fois renvoyer au processus même de construction de la langue, à son hétérogénéité constitutive, à la démarche de créolisation et donner une profondeur de champ à la langue créole. On comprend mieux pourquoi une expression rare comme "*zot tany i monte*"⁵⁵ est préférée à "*zot zamal i monte*" qui est l'expression figée la plus usuelle.

On le voit, le texte littéraire créole, comme tout texte littéraire vraisemblablement, mais de manière sans doute plus explicite et en même temps plus problématique, s'écrit dans une pratique de l'hétérogène. Le passage à l'écriture, et en particulier à l'écriture littéraire — ici, exemplairement une nouvelle — doit tenir compte non seulement du statut socio-symbolique de la langue, mais aussi, et surtout peut-être des conditions de recevabilité et de lisibilité de cela qui n'est pas censé s'écrire, de cela qui s'écrit explicitement sur et autour du rien. Jacques Derrida le signale:

"L'écriture", oui, on désignerait ainsi, entre autres choses, un certain mode d'appropriation aimante et désespérée de la langue, et à travers elle d'une parole interdictrice autant qu'interdite [...], et à travers elle de tout idiome interdit, la vengeance amoureuse et jalouse d'un nouveau dressage qui tente de restaurer la langue, et croit à la fois la réinventer, lui donner enfin une forme (d'abord la déformer, réformer, transformer), lui faisant ainsi payer le tribut de l'interdit ou, ce qui revient sans doute au même, s'acquittant auprès d'elle du prix de l'interdit. Cela donne lieu à d'étranges cérémonies, à des célébrations secrètes et inavouables. Donc à des opérations cryptées, à du mot sous scellé circulant dans la langue de tous.⁵⁶

C'est à ce type de cérémonie étrange que se livre un sujet dans la langue créole lorsqu'il tente le passage à l'écriture, lorsqu'il s'emploie à adopter la posture d'un sujet dans l'écriture. De la parole quotidienne la plus vivante à l'énoncé le plus resserré, de la langue la plus territorialisée au texte inouï, le travail de production et de mise en question du sens se fait dans un

⁵⁵Ils s'énervent

⁵⁶Jacques Derrida, op. cit., p. 59-60.

jeu de va et vient, une série de détours, un travail du composite et dans le composite. Du conte à la nouvelle, de la langue au texte, l'écriture n'a de cesse de recommencer d'écrire le mot de la fin, de recommencer autrement le même. C'est bien ce que dit la dernière phrase de la nouvelle de Jean Albany:

"Et puis cherche pi, mon caf ! pi rien... pi rien..."⁵⁷

Le récit se clôt sur une répétition qui renvoie bien au jeu de la langue, à sa propre représentation. Mais désormais, à la fin de cette histoire passée à l'écriture, cette répétition signifie dans le texte. Dans cette écriture du rien, quelque chose s'est passé, quelque chose a passé.

⁵⁷C'est plus la peine de chercher, mon vieux ! Il n'y a plus rien... plus rien

LE PASSEUR DE LANGUES.... VERS LA TROISIEME
RIVE DU FLEUVE.
UNE LECTURE DE *QUARTIER 3 LETTRES. ROMAN
REUNIONNAIS D' AXEL GAUVIN.*

Christine DUPUIT

Chacun de nous doit parler en sa langue, une langue qui le rapproche et parfois l'éloigne du voisin, une langue où les mots n'ont pas forcément le même sens. "Il s'agit de s'entendre sur les mots", dit-on couramment. Eh bien non, il faudrait plutôt entendre tout ce qu'il y a dans les mots.

J.-M.G. Le Clézio, *Sirandanes suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, Seghers, 1990, p.64.

Quartier 3 Lettres. Roman réunionnais est le premier roman d'Axel Gauvin¹. Il a été publié aux éditions L'Harmattan en 1980. Quelques années auparavant, en 1977, l'auteur fait paraître un essai chez le même éditeur *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*. Trois autres fictions suivront aux éditions du Seuil cette fois : *Faims d'enfance* en 1987², *L'aimé* en 1990 et *Cravate et Fils* en 1996.

Quartier 3 Lettres est écrit à partir d'une composition de lettres et de chiffres, un mélange d'oral et d'écrit, un mélange de créole et de français. On

¹ Axel GAUVIN est réunionnais. Il est né à La Réunion où il vit aujourd'hui.

² Une version créole du roman a été publiée en 1995 sous le titre de Bayalina, Editions Grand Océan, Coll. "Farfarliv Kréol", 1995.

reconnait sans peine la langue française comme langue cadre, perlée de mots, de tournures créoles qui assignent, ouvrent et façonnent le sens.

"Une lecture plus précise montre bien [...] que le sens est globalement lisible, sauf, bien entendu, lorsque le mot renvoie à un référent un peu trop spécifique, mais ce n'est plus là uniquement un problème de langue"³.

Reste que le lecteur francophone se sent en permanence dépaysé par "la résonance d'une autre langue"⁴, à la fois inconnue et proche, qui bruisse, qui "miroite en dessous" (Mallarmé). La citation ou le recours à l'oralité, l'explicitation intratextuelle (par un commentaire de l'auteur), les notes infrapaginales, les tournures lexicales ou syntaxiques réunionnaises ou encore les néologismes sont autant de procédés narratifs qui insèrent des "fragments de langue maternelle", qui opèrent des glissements d'une langue à l'autre et qui fabriquent de l'hétérogène sur le modèle du continuum.

"Le terme de "continuum" est emprunté aux linguistes, qui l'utilisent, par exemple, pour définir la situation linguistique de La Réunion : le passage en continu, sans frontières clairement posées, du français au créole (à différentes variétés du créole), en passant par différents types de français régional. Le continuum littéraire définirait l'usage du français et du créole dans un même texte, dans une certaine confusion des statuts: citations de phrases créoles dans un texte français, alternance de deux langues, mais aussi imbrication, emmêlement, invention d'une langue d'écriture où le créole vient affleurer visiblement à la surface du français"⁵.

De la discontinuité sur le mode du continuum : c'est la première surprise que réserve ce texte. Cet aller-retour entre le créole et le français, ce passage d'une langue à l'autre qui sera textualisé dans le texte final, fait d'abord partie de l'avant-texte ou des conditions du récit⁶ manifestement en quête de *sa* langue :

3 Jean Claude Carpanin MARIMOUTOU, *Le roman réunionnais, une problématique du même et de l'autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, Tome 2, p. 253.

4 Dominique COMBE, *Poétiques Francophones*, Paris, Hachette, 1995, p.145.

5 Jean Louis JOUBERT, "Les écrivains des Mascareignes et la poétique de la langue", *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 161.

6 "Par condition, n'entendons pas seulement "condition de possibilité" [...] mais un ensemble de traits définissant une situation donnée et dans laquelle quelque chose [...] s'établit (comme on dit [...]) "la condition sociale" Jacques DERRIDA. *Donner le temps. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 31.

Quartier 3 lettres a connu cinq versions. La première version en 1970 en "français standard". Axel Gauvin publie ensuite son essai *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise* (l'Harmattan, 1977), où il théorise la nécessité d'écrire des oeuvres littéraires en créole. Il produit donc une deuxième version du roman, en créole, à partir de la traduction du premier texte en y ajoutant des descriptions directement en créole. L'éditeur exigeant un texte en français, Axel Gauvin produit un troisième texte qui est la traduction française de la deuxième version. Mécontent du résultat, il créolise le texte. Cette quatrième version étant inacceptable pour l'éditeur, il la décréolise, ce qui donne la version éditée du roman⁷.

On retiendra qu'en dépit des difficultés qu'il rencontre à publier sa première fiction, Axel Gauvin abandonne la forme de l'essai, du discours politique et de la dénonciation des interdits linguistiques, et s'obstine à écrire des romans. Il prend en ce sens le parti de l'écriture et de la polysémie littéraire, le parti de l'appropriation d'une langue et d'une parole *défundues*.

L'"écriture"[...] désignerait ainsi entre autres choses, un certain mode d'appropriation [...] qui tente de restaurer la langue, et croit à la fois la réinventer, lui donner enfin une forme (d'abord la déformer, réformer, transformer), lui faisant ainsi payer le tribut de l'interdit ou, ce qui revient sans doute au même, s'acquittant auprès d'elle du prix de l'interdit.⁸

Dans *Quartier 3 Lettres* l'interdiction de la langue se transforme en un interdit, une identité hétérogène, mêlant deux visages, celui d'un écrivain dont le militantisme est antérieur au procès d'écriture et celui d'un écrivain qui n'existe désormais qu'en écrivant.

De fait, l'auteur joue à se tenir à mi-chemin entre la fiction et le témoignage ethno-linguistique⁹ lorsqu'il s'amuse à refaire les accents "d'homme des bas" (page 134) ou à parler créole comme les blancs :

7 Une version créole, *Kartyé trwa lèt*. Roman kréol réyoné, a été publiée à La Réunion, en 1984, aux éditions Ziskakan/ASPRED.

8 Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée 1996, pp. 59-60.

9 La dimension ethno-graphique induite au départ par le sous titre "roman réunionnais", confirmée par la maison d'édition, connue pour ses ouvrages tiermondistes.

n'aura un comme ça tous les jours et puis là, i peut boire, i peut manger avec bande là dans le fond. (page 124).

Mais l'empirisme et l'authenticité des langages qu'il introduit ne doivent pas nous faire oublier la spécificité du travail fictionnel (poétique) qu'il a choisi : Mikhaïl Bakhtine le dit ainsi :

les langages intégrés dans le roman ne sont pas des données linguistiques frustrées, ce sont des représentations littéraires du langage¹⁰.

Nous distinguerons par conséquent deux niveaux de lecture qui correspondent à deux régimes de production de l'hétérogénéité.

A un premier niveau, "ethnologique", nous verrons que l'"alchimie langagière"¹¹ de *Quartier 3 Lettres* participe d'un souci d'authenticité, de réalisme, qui fonde le monde "vrai" de la scène narrative puisque l'on y retrouve "les tensions diglossiques toujours à l'oeuvre dans le corps social"¹².

Ce premier niveau de lecture d'un "récit vrai" se complique d'un second niveau, "esthétique", qui brouille les parcours initiaux de sens en donnant à lire "un vrai récit" : une fiction, simulacre de la réalité sociale qui se dit dans une langue hybride, hétérogène, une langue de nulle part, ni d'ici ni d'ailleurs, une langue greffée, une langue que personne ne parle -comme on ne parle pas au demeurant la langue de Marcel Proust ou de Gustave Flaubert- "une langue d'écriture réservée à la littérature"¹³.

Le passage ou l'échange doivent découvrir [...] des chemins détournés ou paradoxaux, des couloirs dont la traverse oblique ne suit pas toujours l'identité exacte des choses¹⁴.

Une description des procédés lexicaux et stylistiques nous permettra d'abord d'identifier le fonctionnement, les lieux et les modes de maillage de

10 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et Théorie du roman*, (Moscou 1975), Paris, Gallimard 1978 (pour la traduction française), p. 228.

11 L'expression est d'Alain ARMAND, *Le créole dans le roman réunionnais "engagé" contemporain*, Maîtrise de Lettres Modernes, Université de La Réunion, 1981, p. 99.

12 Lise GAUVIN, *Littérature*, n°101, Paris, Editions Larousse, février 1996, p. 9.

13 Mikhaïl BAKHTINE, *Op. Cit.* p. 228.

14 Michel SERRES, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, p. 26.

cette " bi-langue " (selon l'expression de Abdelkebir Khatibi), une langue fictive inventée par Axel Gauvin : fil de trame et fil de chaîne aux noeuds aléatoires, parfois denses, parfois lâches, entrelacs complexes et discontinus entre des voix textuelles qui fabriquent une écriture en filigrane¹⁵ -comme une tapisserie vue de dos¹⁶- dont nous verrons qu'elle se tient "au bord" des deux langues, ni en elles, ni hors d'elles"¹⁷.

Nous essayerons ensuite de comprendre les intentions qui habitent ces mots et ces formes : "intentions croisées, opposées, concurrentes, complémentaires, contradictoires"¹⁸ qui font le récit, qui assignent aux jeux sur la langue leur fonction et signification littéraires effectives. Précisément, quelle est la valeur de cette écriture composite dans une île "où le français a été et reste la langue de la littérature"¹⁹ en même temps que la langue de l'autre (de l'autre : au sens de la propriété et de la provenance), la langue d'un dehors-dedans ? Que dit-elle qui ne saurait se dire autrement dans une île historiquement placée dans une situation politique de colonisation et linguistique de diglossie²⁰? Comment pour reprendre la formulation de Jacques Derrida "pourrait-on avoir une langue qui ne soit pas la sienne ?"²¹

Du récit vrai au vrai récit, de l'essai au(x) roman(s), on passe, nous le lisons, d'une écriture de l'hétérogène à une écriture dans l'hétérogène : d'abord alibi à la crise et à la revendication identitaire, l'hétérogène devient finalement la condition de l'écriture et le lieu d'affirmation d'une identité.

Un récit vrai ou la première langue

Le titre avec son mélange de lettres et de chiffres arrête d'abord la lecture. Dans la version créole du roman, le titre est écrit en toutes lettres *Kartyé trwa lèt*. Faut-il lire dans la version française un premier réglage du

15 Nous reprenons ici une proposition de Danielle DELTEL, "La créativité du créole dans le roman de langue française: Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin", *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Op. Cit. p. 195.

16 Michel SERRES, *Atlas*, Op. Cit., p. 104.

17 Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, Op. Cit., p.14.

18 Préface à *Esthétique et théorie du roman*, Op. Cit. p.14

19 Jean Louis JOUBERT, Op. Cit. p. 157.

20 Diglossie qualifie la situation linguistique d'une communauté où sont en usage deux ou plusieurs systèmes linguistiques, ici le créole et le français, complémentaires sur le plan fonctionnel mais de valeur sociale inégale; le créole étant toujours indexé d'une valeur inférieure.

21 Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 15.

protocole de lecture et un effet d'annonce : attention formes hybrides, hétérogènes.

Chronique d'une vie ordinaire dans un quartier populaire, situé en bord de mer, sur la côte Ouest de l'île. L'auteur raconte avec beaucoup de précisions, la vie quotidienne de la famille de Ticien Bator dans le quartier de Saint-Leu.

Et l'effet d'hétérogénéité s'impose d'abord comme une conséquence de la visée réaliste du roman. L'écriture exhibe un dehors historique, politique et linguistique qui l'accrédite. Pour raconter la juxtaposition de deux mondes qui se côtoient, s'opposent, mais jamais ne se mêlent, le roman rapporte le voisinage, la confrontation parfois, de deux scènes langagières, celle de l'oral et de l'écrit, celle du créole et du français. A l'image du contrat (réaliste) qui le fonde, le récit entend dire ce qui est, dans sa "concrétude"²² : la misère des uns et la richesse des autres, l'école injuste et violente, la cuisine et les vacances des blancs, l'alcool, les conditions de travail, la politique... Le roman se veut mimésis d'un monde "réel": dès lors la société duale qu'il met en oeuvre ne se donne pas à lire comme métissage de deux scènes langagières mais comme incommunication, collision et arrangement.

Je me propose de lire cette hétérogénéité "ethnologique" en décrivant d'une part "le co-texte" adossé au vocabulaire des objets naturels qui fixe un premier niveau expressif, d'autre part le "hors texte" constitué par la poétique de l'oralité qui assure à un niveau indiciel, une complicité culturelle entre l'auteur et son lecteur.

La concrétude. "Nous pouvons estimer à plus de 400 le nombre de mots appartenant au lexique créole"²³. L'alchimie langagière des romans d'Axel Gauvin passe par un usage systématique du vocabulaire régional²⁴ en particulier pour évoquer la nature : les arbres, les fruits, les animaux, la mer et les techniques de pêche. Certains référents, comme "le papangue" sont incontournables car ils n'ont pas d'équivalents en français. Le mot "zourites" en revanche gagnerait en lisibilité s'il était remplacé par "poulpe".

22 Raphaël CONFIANT, "Questions pratiques d'écriture créole". Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise, Paris, Gallimard, 1994, p.174.

23 Alain ARMAND, Op. Cit. , p. 101.

24 Le roman est ponctué de 39 notes infrapaginales. Quelquefois imprécises, trop clairessemées en tout cas pour être considérées comme un glossaire pour le lecteur non créolophone, ces notes de traductions qui portent pour la moitié d'entre elles sur " du vocabulaire de la faune ou de la flore" n'ont à l'évidence qu'une fonction hyperbolique. Le décompte a été fait par Alain ARMAND, Op.Cit. p. 109.

Le mot "zourites" au contraire sera maintenu et fera à trois reprises l'objet d'une note.

Comprenons que le lexique créole n'a pas une simple valeur technique ou supplétive : il n'est pas "un simple instrument, utilitaire ou décoratif de la pensée" ²⁵, il est idéologique. Valeur d'usage et valeur d'échange : il concrétise la singularité d'un imaginaire, d'une pratique du monde et fonde une connivence culturelle dans la mesure où le vocabulaire des éléments naturels n'est pas seulement posé comme élément du décor mais comme le fondement d'une pratique, le lieu d'une identité, un savoir des choses qui est un bien propre. Ainsi l'océan est évoqué comme un bien inaliénable :

la grande mer indienne, elle, n'était pas à donner [...] Elle appartenait à l'oncle Maxime, l'oncle Kaël, à lui Ti-Pierre quand il venait avec eux. Elle appartenait aux marins-pêcheurs, et ne serait jamais aux blancs riches qui venaient d'autres quartiers pour un mois ou deux.
(page 10)

On touche ici aux limites de l'exercice de dénombrement de mots : décomptes fréquentiels ou analyses lexicologiques ²⁶ peuvent induire bien des "raccourcis théoriques" lorsqu'ils négligent la nature de l'énoncé et pré-supposent "une théorie de l'univocité du rapport signifiant/signifié" ²⁷. En revanche, le lexique d'un texte de fiction reste tout à fait déterminant dès lors qu'on ne le saisit pas seulement dans une logique référentielle ou dénotative, mais également dans une logique expressive ²⁸ :

dans une logique propre, dans un langage connotatif, dans des réseaux complexes où se nouent et se dénouent souvenirs collectifs, résonances affectives, signes de reconnaissance idéologique, complexe d'images et de rêves, etc. Les prononcer implique un acte libératoire, parfois ludique, toujours chargé de valeurs. ²⁹

25 Roland BARTHES, "Ecrire, verbe intransitif?", *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 23.

26 Particulièrement fréquents sur les littératures créoles, l'exercice favori des linguistes consistant à mesurer la part du créole par rapport au français...

27 Régine ROBIN, *Histoire et Linguistique*, Paris, Nathan, p. 44.

28 Nous reprenons ici des catégories proposées par E. SAPIR, *Linguistique*, Paris, Denoël, 1968.

29 Régine ROBIN, *Op. Cit.*, p. 44.

Ce qu'Axel Gauvin commente à l'intérieur du roman à propos du mot "maison":

Le mot "maison" est probablement trop fort pour désigner ce cabanon de quatre pièces au soufflage de bambou tressé. Non, ce n'était pas vraiment une maison, mais le coup-de-vent passait sur elle comme l'eau sur une feuille de songes. (page 43)

Sous les mots, les choses. Le poids des mots c'est bien l'idée que l'on se fait des choses. "Case" plutôt que "maison" pas seulement par souci d'exactitude ou de vérité. Les mots -de la langue d'origine- ne sont pas pour Axel Gauvin un accessoire pour régler des problèmes de communication, ils concrétisent et instruisent une origine - de la langue -, une pratique du monde.

Un texte rapporté. L'effet de réel et l' hétérogénéité conséquente du récit passent également par une poétique de l'oralité qui maille l'ensemble du récit .

La dédicace "A mon père qui m'a raconté tant d'histoires, et si bien, que ce roman est aussi son oeuvre" inscrit d'emblée le roman dans une interdiscursivité. Voici, nous dit en somme l'auteur, un texte rapporté : comme on le dit d'une "pièce rapportée", étrange et familière à la fois, mais aussi comme une façon de transmettre ce que l'on a entendu.

Le texte met en place toute une chaîne de conteurs d'histoires dont il n'est que le maillon final. [...] La seule position possible du sujet y sera celle du joueur de langues, du jouisseur de mots, mais des mots des autres.³⁰

Dans la tradition des sirandanes ³¹ et autres comptines, le roman s'ouvre sur un jeu:

Eh, Ti-Pierre, regarde un peu par ici dit tonton Maxime, la figure fendue par un sourire en tranche papaye. Devine, devinaille Ti-Pierre?

30 Jean Claude Carpanin MARIMOUTOU, Op. Cit. Tome 2, p. 356.

31 Sur ce point, voir J-M.G. & J. Le CLEZIO, Sirandanes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux, Paris, Seghers, 199, 93 pages.

-se réfère aux contes et légendes réunionnais :

Il en connaissait des histoires Léon, des z'histoires de Ti-jean, des z'histoires de Grand-Diable, de grand'mère Kal, des z'histoires à vous peser à terre de rire, à vous écartiller les yeux de curiosité, à vous faire taper le coeur dans le dos, à vous faire debouter les cheveux sur la tête (p. 15)

Et Léon raconta des histoires de Grand Diable, si monstré et toujours roulé; des histoires de Grand'mère-Kal qui criait souvent-des-fois en bord de mer; des histoires de Ti-Jean roi des malins, mais le roi aussi pour se mettre dans des situations inextricables (page 112)

-raconte une histoire de Ti-Jean (pages 113-114):

...quand même sa grand-mère l'avait défendu, Ti -Jean.....

"Ti jean se mit à courir et la citrouille bondissait plus vite et elle disait:

Tu m'as cueillie, tu me porteras...

Tu m'as cueillie, tu me porteras...

Tu m'as cueillie, tu me porteras...

-ou pose des devinettes: *Kosa in soz?*

Qu'est ce qu'une chose? La barbe de mon grand-père sort par la fenêtre? (page 114)

Des formules secrètes, des mots de passe, qui permettent, comme l'écrit Le Clézio, à la mémoire de s'ouvrir.

La devinette est alors beaucoup plus qu'un jeu de mots ; elle est une véritable épreuve par la parole, qui relie l'homme au secret de la création³²

32 J.-M.G Le CLEZIO, Op. Cit., p. 12.

Les sirandanes, les devinettes font des objets du quotidien un savoir commun, un principe de lien entre celui qui pose la question et celui qui cherche la réponse.

Au delà de l'expérience individuelle [...] plus qu'un simple exercice de mémoire, (elle) fait bien plus référence au "supposé savoir" qu'au "déjà su" ³³.

Des passages en style indirect libre alternent avec des conversations entre les personnages en discours direct, des répliques brèves, des substantifs sans verbe ou des interjections comme lorsque l'on parle ; l'insertion d'expressions populaires ou de proverbes "...quand nous aurons trouvé la bourrique qui fait de l'or tous les matins" (page 20) ; la citation de comptines ou de chansons, des contractions comme "'ton" pour Tonton ou "t'as-vu" pour "tu as vu" (page 85) ... tous ces dispositifs stylistiques contribuent à inscrire le récit dans un entre-deux, entre parler et écrire, entre dire et lire.

-Un fusil, arme à feu portative, lisait Pierre qui prononçait "in", "fizi", "fé" comme il en avait l'habitude, trop content -malgré tout- qu'il n'y ait plus de maîtresse d'école pour l'obliger à déformer sa bouche en fondement de volaille et le faire parler comme les zoreilles et les blancs des hauts (page 91).

Par endroit "histoire" est écrit selon les règles orthographiques françaises ; à d'autres moments, le mot est transcrit selon des règles phoniques, "*z'histoires*". Comme si le livre était aussi à écouter, comme le discours du maire :

z'aut retraite band z'invalides va perd z'aut secours, bande z'employés de mairie sera foutus dehors.... (page 135).

Un récit à entendre, à écouter-lire. Sans doute pourrait-on ici "lire "en écoutant" à la manière d'un analyste, cette langue maternelle qui ressort et

³³ Emmanuel SOUFFRIN, "Dieu, les devinettes, la philosophie et la question de la chose à La Réunion", Hommages à Raymond Eches, A paraître en 1997.

qui travaille le texte ³⁴. Sonore, le signifiant phonique s'affiche, se déploie "sans que le sens ne soit brutalement congédié" ³⁵.

- Non pas "dix kilos", "du culot", disait Ti-la-main en regardant son pauvre camarade avec pitié. "Du culot", arrondis ta bouche en fondement de volaille et dis: "du culot", "du cu-lot".

- "Di cuilot", "di-cuilot", mais qu'est ce que ça veut dire ? "Di cuilot"!

- ça veut dire comme ça même même!" (page 55)

En donnant à lire le conflit diglossique dans sa mélodie, l'inscription de l'oralité participe d'un principe d'équilibre qui permet à l'auteur d'être à la fois militant et écrivain, de profiter de la légitimité esthétique du genre tout en cherchant le ton et le rythme d'une écriture romanesque créole. Plus qu'une prosodie particulière du français, l'oralité (et le vocabulaire régional participe du même dispositif) organise une véritable "musique du sens"³⁶. Axel Gauvin fait dans *Quartier 3 Lettres* l'expérience d'un "bruissement de la langue", au sens où l'entend Roland Barthes

aucune voix ne s'élève, ne guide ou ne s'écarte, aucune voix ne se constitue; le bruissement c'est le bruit même de la jouissance plurielle [...] le bruissement de la langue forme [...] une musique du sens; j'entends par là que [...] la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée* jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé.³⁷

Un usage sonore, foncièrement sensuel de la langue, qui se retrouve au demeurant dans les usages vernaculaires du créole à La Réunion. En mobilisant ainsi toutes les formes d'expression, sonores et graphiques, l'auteur parvient à une "totalité ouverte [...] qui ne saurait être la seule addition de l'oral et de l'écrit"³⁸ mais qui engendre un travail de fusion ou de greffe et favorise l'émergence d'un langage inédit, "annonciateur d'un autre monde" ³⁹.

34 Cf Jean BELLEMIN-NOËL, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, Coll."128", 1990, p. 70.

35 Ibid. p. 95.

36 L'expression est de Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Op. Cit., p. 94.

37 Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Op. Cit. p. 94.

38 Patrick CHAMOISEAU, "Que faire de la parole?", *Ecrire la parole de nuit*, Op. Cit. p.158.

39 Ibid.

Un vrai récit ou "la langue d'arrivée" ⁴⁰

L'écriture nous joue des tours. En faisant référence aux choses du monde, la fiction organise autre chose, un autre monde. Tout en parlant la langue de l'autre, l'écriture réinvente une autre langue, littéralement hétérogène, métisse.

Le roman d'Axel Gauvin dépasse ainsi largement le cadre réaliste qu'il s'était fixé: il ne se contente pas de restituer une image du réel dans son hétérogénéité, il offre au lecteur un exemple de réel. Précisément parce qu'il s'agit d'une oeuvre littéraire, le référent socio-linguistique est lui même textualisé. Cette textualisation des tensions diglossiques se concrétise en une langue d'écriture non seulement inédite dans sa double hétérodoxie au créole et au français, mais également imprévisible puisque les règles de déconstruction n'y sont pas systématiques.

Voici quelques uns des principaux dispositifs stylistiques et lexicaux à l'oeuvre, quelques uns des mots de passe.

- Notons d'abord l'abondance des néologismes, qui ne sont ni du français ni du créole, mais un peu des deux à la fois. La duplicité de tout langage trouve ici son volume maximal. Le texte fourmille de néologismes, des mots qui sonnent créole mais qui sont écrits selon les règles orthographiques françaises : comme par exemple "fait-clair" pour "*fé klèr*" (la clarté), ou encore "souventefois" qui vaut pour l'expression réunionnaise "*souvendefoi*".

- D'autres mots subissent une double transformation : orthographique et grammaticale comme le verbe "fêlurer" qui est fabriqué à partir du substantif réunionnais "*félir*" qui se prononce "fêlur" ; ou à l'inverse "un fouette" pour "*fouèt*" qui fonctionne comme un substantif dans le roman alors qu'il récupère les traits graphiques du verbe "fouetter" en français.

- Des créolismes comme "dépitation" "doutance" "emmerdatoire" ou "tremlade" fonctionnent sur un principe de dérivation, calé parfois sur le préfixe "dé" comme dans "défriper" (page 117) :

40 Jacques DERRIDA, Op. Cit. p. 117.

des mots formés sur un radical français assortis d'un affixe qui n'est pas celui que comporte le mot français. C'est la dérivation qui fait alors écart.⁴¹

- On rencontre des mots que l'on prend pour du créole et qui sont du vieux français -comme "menterie"- ou de l'argot comme "z'yeuter" qui est une expression populaire française "zieuter" ou "zyeuter" (Le Robert) écrite à la manière créole avec le z apostrophe.

- Un travail de calque, de transfert de tournures françaises en créole : "s'il avait moindrement le dérangement de ventre.." (page 45)

- Enfin des phrases comme "il était adroit à lancer foëne -là, le Pierre" (p 14) nourrissent l'hétérogénéité du texte en rendant possible une double lecture :

la graphie de "là" qui le rend homonyme du "là" directionnel français entretient une double lecture entre le lecteur francophone qui y lira l'adverbe de lieu et le lecteur créolophone qui y lira l'équivalent du démonstratif français⁴².

L'hétérogène comme condition de l'écriture

De plusieurs vocables, cette littérature réunionnaise contemporaine "refait un mot total, neuf, étranger à la langue" (Mallarmé). Pour dire la singularité d'une présence, Axel Gauvin invente *sa* langue française, unique mais sans unité, une langue proprement *inouïe*⁴³. Une langue de traverse, comme on le dit d'un chemin. Pour dire une "origine en partage"⁴⁴, il choisit l'hétéroglossie. L'hétérogénéité de sa langue littéraire est un opérateur d'échange entre deux cultures, comme lorsqu'un nageur traverse d'une berge à l'autre d'un fleuve :

Aussi longtemps qu'il garde en vue la rive du départ ou découvre celle de l'arrivée, il habite son gîte d'origine ou déjà le but de son désir [...] Or, vers le beau milieu du parcours, vient un moment, décisif et

41 Danielle DELTEL, Op. Cit. p. 187.

42 Jean Claude Carpanin MARIMOUTOU, Op. Cit. p. 255.

43 Jacques DERRIDA, Op. Cit. p. 114.

44 Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de Daniel SIBONY, *L'entre-deux ou l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

pathétique, où, à égale distance des deux rivages [...] il n'est encore ni l'un ni l'autre et, devient peut-être, déjà, l'un et l'autre, à la fois. Inquiet, suspendu, comme en équilibre dans son mouvement, il reconnaît un espace inexploré, absent de toutes les cartes et qu'atlas ni voyageur ne décrivent.⁴⁵

Cet espace étrange, sans représentation et pourtant là, ce tiers lieu nous l'avons appelé "la troisième rive du fleuve", une métaphore empruntée à un critique latino-américain qui désignait ainsi le Fantastique.

Ce travail souterrain d'images, de tournures syntaxiques, ce bruissement de la langue créole sous la langue maîtresse qui devient à son tour "occupée", colonisée, est au service d'une écriture *dévergondée*. "Mise en demeure - écrit Jacques Derrida - d'une autre écriture⁴⁶»: le créole tourmente, annexe, déforme, réforme le français, "parle en sa langue" (Le Clézio) et réalise ce que Roland Barthes appelle "le pluriel du sens".

Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens [...] Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent.⁴⁷

La présence de la langue créole qui se plie, marque du dedans la langue française et réalise une opposition *rentrée*, selon un processus social homologue à celui que l'on retrouve chez des écrivains français "fin de siècle", comme Léon Bloy par exemple, lorsqu'ils font dissidence au Modernisme industriel en exhibant, dans un travail du mot, "une raréfaction du système antérieur de sens⁴⁸».

On se tient au cœur de ce que Claude Duchet appelle "la socialité" d'un texte : ici, ce qui dans le travail d'écriture, dans le choix et le mélange des langues, désigne l'hétérogénéité comme l'opérateur d'engendrement d'une forme et d'un sens. Le créole porte génétiquement en lui, la marque du français. En inversant la situation linguistique, les écrivains se démarquent. Les évolutions de la question identitaire ne sont plus finalement rapportées

45 Michel SERRES, Op. Cit., p. 25.

46 Jacques DERRIDA, Op. Cit. p. 122.

47 Roland BARTHES, Op. Cit., p. 73.

48 A ce sujet, Christine DUPUIT, "Les Histoires désobligeantes de Léon Bloy ou l'entropie de la communication" in: Léon Bloy et la communication, Pascal Durand (éd), Paris, Minard, Série "Léon Bloy", n°5, à paraître en 1997.

par le récit (à la façon de l'essai) mais se réalisent en lui, par lui, avec et par l'écriture fictionnelle d'Axel Gauvin qui constitue en ce sens " un acte de langage ". C'est un autre espace politique, un autre "espace public culturel" -pour parler comme Habermas- qui se dessine là, dans cet abandon de l'essai et dans cette obstination à écrire des romans. Un espace politique dont l'esthétique serait le parti-pris. Travail de rupture et de re-composition par et dans la fiction d'un espace de liberté constitutif, s'il en est, d'une véritable altérité sociale.

Dépot légal : juillet 1998

Achévé d'imprimer sur les Presses de l'Imprimerie
de l'Université Paul Valéry - Montpellier III

Conception et réalisation de la couverture :
Service des Publications - Université Paul Valéry

