

VERS UN NOUVEL COMPARATISME

TOWARDS A NEW COMPARATISM

Antonio Domínguez Leiva

Et

Sébastien Hubier

(Éds.)

Nous dédions très amicalement ce volume à Didier Souiller qui, depuis plus de dix ans, joue un rôle essentiel dans le renouvellement – encore bien imparfait, hélas ! du comparatisme français.

This book is dedicated with friendship to Didier Souiller. For more ten years, he plays a prominent role in the renewal of french comparatism—renewal though imperfect...

The humanities — philosophy, art history, literature, languages, musicology and the rest — are quaint, elderly relatives that the real, serious, modern university (consisting of technological researchers and the professional schools) subsidizes out of charitable tradition but has trouble pampering during difficult times. The president of my university made that clear on national television not long ago: “Many of our, if I can put it this way, businesses are in good shape. We’re doing very well there. Our hospitals are full, our medical business, our medical research, the patient care. So, we have this core problem: Who is going to pay the salary of the literature department? We have to have it. Who’s going to pay it in sociology, in the humanities? And that’s where we’re running into trouble.”

He probably meant no disrespect when he identified us as the “core problem” of the university’s budget crisis, and maybe I’m mistaken to hear more resignation than enthusiasm in the assertion that an literature department is “trouble” that you nonetheless “have to have”...

Robert N. Watson
University of California, Los Angeles



In comparative literature we read texts from different times, cultures, and disciplines and relate them to one another in order to better understand the world we live in. Breaking down boundaries between national literatures and academic fields, we seek to relate forms of knowledge that have traditionally been kept separate from one another. Our program brings together faculty from all the language and literature departments as well as anthropology philosophy, history, psychology, anthropology, cultural and film studies; and we offer students the opportunity to learn about a variety of literatures in their historical, social, and cultural contexts.

Clare Caroll
Queens College, New York

Comparatism Not Dead (Or Is It, After All?)

Si le panorama hexagonal de l'enseignement des humanités prend de plus en plus l'allure d'une confirmation d'un désastre longtemps annoncé (dont nous avons, bien à regret, été les Cassandre), le comparatisme, emblème jusqu'à il y a peu de l'excellence des « *studia humanitatis* » les plus exigeantes, se trouve spécialement visé par la double révolution culturelle, administrative et « pédagogique », en cours. Signe d'une certaine méritocratie de par ses multiples exigences (maîtrise et maniement de plusieurs langues, connaissance de plusieurs traditions culturelles nationales et de leurs transferts interculturels, mobilisation de compétences dans plusieurs disciplines allant de la sociocritique à la linguistique comparée, l'anthropologie ou la philosophie), la Comparée ne peut être que la bête noire du grand nivellement dont semblent rêver gauche et droite, selon des discours apparemment distincts mais qui s'accordent parfaitement dans une même logique institutionnelle.

L'on comprend aisément que le néolibéralisme haïsse tout ce que la discipline représente, ultime effigie de l'amour coupable pour cette chose foncièrement inutile qu'est la littérature ; amour qui ne peut, dans une logique marchande, que subsister au rang de *hobby* consumériste des enseignants et des étudiants, c'est-à-dire littéralement arraché au monde du « *negotium* » qui seul intéresse. L'on reste plus perplexe lorsqu'on aborde la trahison

des clercs que représente l'offensive gauchisante contre la méritocratie qui fut longtemps le cheval de bataille de la gauche historique contre tous les privilèges de classe. Bien entendu, il y eut les critiques, notamment bourdieusiennes, à la mauvaise foi de l'éducation publique bourgeoise qu'il s'agissait alors de rectifier par tous les moyens, luttant par là même contre l'élitisme du mandarinat universitaire, dont la Comparée, avec sa cohorte de « *dandies* cosmopolites » de tout poil, courant de congrès en congrès de par le globe fut longtemps un exemple visible. L'ironie dans cette tentative de hausser sans cesse le taux de réussite aux diplômes (qui n'est pas sans rappeler les psalmodies staliniennes sur la productivité toujours croissante du blé ou du métal) c'est que l'on constate un déplacement tout à fait bourdieusien qui s'opère selon la loi de Gresham : l'inflation de diplômes équivaut à une dévaluation totale de ceux-ci dans une débâcle dont ne se sauvent, précisément, que les héritiers qu'attendent les quelques postes réservés pour eux par leurs géniteurs ou leurs gentils camarades. Et voilà, très simplifiée, une belle illustration de l'adage pascalien sur l'ange et la bête. Pour ce qui est du mandarinat, on se contenta souvent de le changer sournoisement de signe et le cosmopolitisme *dandy* céda le pas au boboïsme pur et son « supplément d'âme » faussement engagé (d'une efficacité politique par ailleurs quasi-nulle pendant plus d'une décennie de réaction conservatrice hexagonale).

Menacée de toutes parts, par le tout-économique ou le tout-pédago-social, la littérature comparée, on le voit, vit des jours sombres. Les jours de ces études anciennes, au charme il est vrai désuet, sur le byronisme dans le romantisme slave ou la poésie sonore dans les avant-gardes méditerranéennes semblent comptés, pour ne pas parler du mythe d'Ouranos dans les littératures de l'Europe baroque ou l'évolution du sonnet au crépuscule des Lumières. Mais sont aussi comptés, désormais, les jours des études sur Brecht dans la poésie militante latino-américaine ou sur la poétique du silence après l'Holocauste. Tout cela est soit trop coûteux, soit trop exigeant, voire les deux à la fois, puisque l'on vit maintenant à l'ère d'une grotesque conciliation des contraires dont la République à la fois populaire et ultra-libérale de Chine est le parfait emblème. Finis les vieux

dados du comparatisme, tous ces mythes inutiles dont on recherche jusqu'aux moindres variations dans les torchons affligeants des plus obscurs « *minores* »; finies toutes ces influences qui partaient dans tous les sens pour ressusciter, le temps d'un petit article confidentiel ou d'un livre tiré à 200 exemplaires, tout autant de « *minores* » et de torchons ; finies toutes ces catégorisations qui faisaient souvent sourire les collègues d'autres disciplines, le baroque, le pré-romantisme, le décadentisme et le reste, mais aussi le *Kunstlerroman* ou le roman idyllique, labels qu'on s'amusait à décortiquer avant d'en épingle quelques œuvres majeures de différentes traditions culturelles que l'on exhibait ensuite à titre de grands fleurons du mouvement ou du (sous)genre.

De cette entreprise de liquidation l'on peut dire, comme dans les grands magasins anglo-saxons que Tout Doit Disparaître. Après Aristophane, Ovide, Catulle, Lucien et tous les autres, expurgés avec l'extinction des études classiques que tant de collègues crurent fuir en inondant nos Départements ; après von Eschenbach, Chaucer, Arcipreste de Hita et tous les autres désertés par l'extinction des études romanistiques (qui étaient dans plusieurs pays, et jusqu'à récemment le pilier même du comparatisme) ; après Pétrarque, Góngora, Goethe et Pouchkine et tous les « premiers modernes » désertés massivement par les étudiants dans leurs parcours académiques à la carte... ce sera bientôt au tour des Modernes et des Postmodernes qui n'entrent pas dans le circuit de la consommation hypermédiatique (ou dans son complice envers qu'est celui de la branchitude boboïque) de passer à la trappe. Il y a par ailleurs, on le sait, des départements réservés pour s'occuper de Paul Auster, de Cortázar, Günter Grass ou Boulgakov. Ce sont les divers départements des langues, civilisations et littératures étrangères. Et il se pourrait bien qu'ils traitent de ces divers auteurs bien mieux que nous (qui ne sommes, après tout, que des volages butineurs qui nous croyons tout permis, entrant et sortant dans les cultures comme dans un jovial moulin). L'on pourra alors redéployer administrativement et pédagogiquement tous ces inutiles comparatistes dans des cours de langues (s'ils savent encore s'en servir), des techniques d'expression ou d'introduction à la

recherche en littérature, *lato sensu* (très *lato*, d'ailleurs, englobant de coupures de presse sur des sujets d'actualité, comme dans le Secondaire).

La voie nous est par ailleurs toute tracée par ces infra-universités nord-américaines où un véritable « prolétariat intellectuel » enseigne à peu de frais l'histoire de la littérature (et, tant qu'on y est, de la « civilisation ») occidentale à raison de 45 heures par semestre à des centaines d'étudiants qui viennent de tous les horizons, du *marketing* viral à l'ostéopathie. Spécialistes de tout et de rien, nous sommes d'ailleurs très bien placés pour faire les chiens savants et les bonnes-à-tout-faire de l'université néolibéralo-socialo-massifiée.

On criera à la paranoïa et on ironisera sur cette mélancolie chronique des universitaires que l'on ne connaît que trop. Il est vrai après tout que le comparatisme, partout déserté, supprimé ou modifié (souvent en départements de Théorie Littéraire pour l'Espagne et l'Italie, d'Etudes Culturelles pour les pays anglo-saxons) subsiste institutionnellement encore en France grâce au tour de passe-passe de le rendre obligatoire pour certains concours. Mais ceux-ci vont-ils encore tenir sous leur forme ancienne ? Rien n'est moins sûr. Et puis tous ces pactes ont un prix à payer, celui du comparatisme français est depuis longtemps celui d'une scolarisation croissante de la discipline, aux antipodes de la vitalité théorique qui l'a longtemps caractérisé ailleurs, et ce bien après le célèbre débat qui divisa la discipline des deux côtés de l'Atlantique.

Et alors, que faire, comme disait, avant Lénine, Tchernychevski ? Faut-il attendre la progressive extinction, par retraites interposées, de la discipline ou bien tenter dans un dernier sursaut héroïque de la sauver ? Comment faire, dans ce cas, pour déjouer les coups alternés des agressions néolibérales et de la secondarisation pédago-administrative ?

Sans vouloir jouer aux Grands Timoniers, il nous semble qu'il ne reste, bien qu'il nous en coûte, qu'à réinventer la discipline. Nous ne pourrions plus tenir bien longtemps retranchés derrière Ovide, Cervantès, Brecht ou Pynchon. Tout cela ne tient plus lieu de légitimation ni face à nos gouvernants ni face à nos administrateurs, pédagogues, collègues et étudiants (sans parler

des parents de ceux-ci, souvent éberlués par les études qu'ils financent encore pour partie).

Alors comment s'y prendre ?

Le livre que vous allez lire en donne, on l'espère, une petite idée. Sans directives ni mots d'ordre, sans schéma totalisateur, nous nous sommes proposés de synthétiser une décennie d'échanges et de débats concrétisés autour de notre *Revue d'Études Culturelles*, bientôt renforcée par son âme sœur, la revue digitale et transatlantique *Pop-en-Stock*, plus concrètement dévouée à l'analyse de la culture populaire contemporaine. Dans le prolongement de ces expériences et des liens vitaux qu'elles ont tissés, nous voulons donc esquisser, à la croisée des efforts hexagonaux et des expérimentations internationales, des voies sinon nouvelles du moins encore fraîches pour une refonte du projet comparatiste, ouvert à tous les vents de la culture réellement vivante d'aujourd'hui.

Car, ironiquement, c'est bien le comparatisme qui est le plus à même d'interroger le monde à l'heure du Village Global prophétisé jadis par McLuhan, à l'heure aussi de l'intermédialité la plus totale et des transferts viraux de « mêmes » culturels, qu'ils soient fictionnaires ou idéiques (voire, bien entendu, idéologiques). Sans se cantonner au contemporanéisme qui caractérise les *Cultural Studies*, mais sans tomber dans la pure vieilleries qui a longtemps marqué les études hexagonales. Sans se réduire aux productions médiatiques comme les *Media Studies* ni à la pure culture populaire de masses comme tant de départements de *Popular Culture Studies*, mais sans ignorer les liens constants qui ont relié la littérature aux médias de masse et aux cultures populaires, jusqu'à la fusion hypermoderne entre ces différentes sphères qui caractérise notre vécu actuel.

Ni tout à fait apocalyptique ni intégrée, la littérature comparée est peut-être la seule discipline qui nous permette, englués comme nous sommes dans une iconosphère globalisée de plus en plus envahissante, de mettre véritablement à distance l'effet-chaos dont s'accommodent autant les industries culturelles que leurs panégyristes médiatiques (voire académiques). Par son interdisciplinarité constitutive, son caractère interculturel et sa méthodologie éclectique, elle peut cerner, dans le *totum*

revolutum de l'hyperconsommation culturelle contemporaine, le sens caché des réécritures « virales » des grands axes de la culture du passé. C'est elle, plus que tout autre, qui tend le pont entre cette monumentale panique contemporaine des zombies et les grandes peurs du passé, entre l'esthétique du *cumshot* pornographique et la tradition scripturale libertine ou entre le comique aristophanesque et la satire plautinienne réconciliées et dépassées dialectiquement dans les *Simpsons*, *Family Guy* ou *South Park* (et ne faudrait-il pas ajouter *Bob L'Éponge*, résolument carnavalesque?). C'est elle qui nous montre la voie qui mène du « réalisme magique » homérique ou gogolien au *morphing* des *blockbusters* fantastiques qui inondent nos grands et petits écrans ; le chemin qui de l'Enfer concentrique de Dante mène à *Futurama*.

Seule la Comparée est à même de relier le Même et l'Autre, le proche et le lointain, le global et le local, le présent et le passé. Des cycles de contes d'Anansi l'araignée au Ghana aux épopées animalières des *cartoons* états-uniens, des décapitations épiques médiévales à celles des mangas *cyberpunk*, de Balzac à *Mad Men* ou de *True Blood* aux tragédies cannibales de Sénèque ou Shakespeare, l'unique route fiable qui transite (au-delà des boutades et des imprécisions journalistiques, qui font, on le sait, des mauvaises feuilles de route) est celle de cette discipline foncièrement paradoxale. Et paradoxale elle l'est à plus d'un titre, à la fois solidement ancrée dans la tradition classique et dans sa contestation moderne puis post-moderne, attachée à parts égales à ses objets les plus disparates et éloignés, amoureuse pour autant de cultures disjointes et parfois même opposées par leurs *Weltanschauungen* respectives, voire, plus dramatiquement, par des conflits sanglants passés ou présents.

Consacré *nolens volens* à l'exploration de l'impureté, que ce soit en violant l'intégrité des espaces et des crédos nationaux ou celle des arts, des médias et des sphères culturelles, le comparatisme a toujours et surtout exigé cette grande ouverture d'esprit qui avait fait, il nous semble, les heures de gloire de cette discipline, de Schlegel à Otto Maria Carpeaux ou Claudio Guillén, et que l'on retrouvait dans ces nombreux compagnons de route qui ont suivi son appel, de Camus à Octavio Paz

(*L'homme révolté* et *Los hijos del limo* étant à plusieurs titres des chefs-d'œuvre de comparatisme).

Cette ouverture d'esprit caractérise, il nous semble, ce recueil et les divers comparatistes qui y ont pris part. Car, comme chantait Léo Ferré de ces autres oubliés de l'Histoire qui nous ont toujours été plus sympathiques que leurs ennemis staliniens ou trotskystes, « et pourtant ils existent ».

Ce n'est pas la carte, encore moins le territoire, mais c'est déjà une invitation au voyage. Et le comparatisme, qu'on le veuille ou non, doit désormais prendre le large.

Antonio DOMINGUEZ LEIVA

Hybridations, interculturalisme & transferts culturels

Hybridation, intercultural studies & cultural transfers

Pour une redéfinition et délimitation de la Littérature comparée

*Many pessimists (myself among them, I must admit) think that the discipline of Comparative Literature is caught in an irreversible and sad decline. I hope they/we are wrong.*¹

Introduction

Venu aux Lettres il y a plus de trente ans après avoir pris la tournure d'esprit des Ingénieurs et des Philosophes, l'auteur de ce texte s'est toujours demandé pourquoi la Littérature s'est dite « comparée », puisque son objet d'étude est ce champ impondérable et incomparable que sont les cultures et leurs manifestations. Car de comparer proprement dit n'est-ce pas se situer dans l'ordre de la mesure de réalités dont les termes sont limités et préalablement définies ? S'impose donc une redéfinition de ce domaine de la littérature aussi bien qu'une délimitation de ses limites. Cette urgence, nous l'avons surtout éprouvée récemment quand nous voulions lancer une recherche littéraire, « Le dialogue interculturel entre les générations », apparentée de très loin à la Littérature d'enfance et de jeunesse. On sait que la Littérature comparée s'est accaparée celle-ci, comme elle l'a fait d'ailleurs, gargantuesquement, pour la Mythocritique et presque la totalité de la Théorie littéraire. Déjà son incroyable estomac a fait une seule bouchée de la Psychanalyse (voyez le Web 2009-2010 de la Sorbonne), plus une autre (vraiment un comble !) de la Littérature de témoignage, des Nouvelles Technologies, de la Littérature de masse (voyez le

¹ Virgil Nemoianu, *Literary Research*, Volume 25, N.49-50, Summer 2009, p.45.

Programme des Congrès de L'AILC des treize dernières années). Nous trouvons à la fois dans la publication dirigée par Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse en question(s)*² l'annexion indiquée par le titre, celle de la mythocritique et celle de la Littérature de masse, magnifiquement analysée du reste par le comparatiste Matthieu Letourneur, significativement co-directeur d'un *Dictionnaire de Mythes contemporains* « aux côtés de Pierre Brunel et de Frédéric Mancier »³. Mon projet sur les générations prétendait camper face à face dans un dialogue d'énoncés nourris d'énoncés et de modalités d'être, de savoir, de croire, de faire, de savoir-faire, complétés par des non-dits, Adultes et Enfants évoluant dans les narrations autobiographiques d'ici et d'ailleurs. Un jeu de relations verbales et non verbales comme cela se produit chez des critiques que nous admirons. Inscrit de force dans le rang des comparatistes depuis notre livre *Le Nègre dans le Roman blanc*⁴, nous nous sentions toutefois embarrassé par ce classement exigé par les Collections des Éditeurs et les organismes de financement de la Recherche. Surtout avec notre récente et singulière prise de conscience devant l'inadéquation « des Mots et des Choses » dans le champ de La littérature comparée. Scrupules idiots, guerre d'empêcheurs de tourner en rond perdue d'avance. Mais nous en sommes là au moment d'écrire ce texte à contre-courant des croyances admises. Le train comparatiste déraile, mais bien peu malin celui qui n'embarquerait pas dedans par peur des catastrophes naturelles et des apocalypses en tout genre, car il perdrait l'occasion d'illustres obsèques. Nous tenons malgré tout à mettre sous les yeux de tous les raisons de l'alarme donnée par le professeur Nemoianu, auteur de l'épigraphe ci-dessus. Dans la foulée de notre observation liminaire, nous posons la question: qu'est-ce qu'on range sous l'étiquette « Littérature comparée » ? Nous

² Nathalie Prince, *La littérature en questions(s)*, Presses Universitaires de Rennes, 2009,

³ Matthieu Letourneur, Pierre Brunel, Frédéric Mancier, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1999

⁴ Sébastien Joachim, *Le nègre dans le roman blanc*, Presses de L'Université de Montréal, Montréal, 1980.

avons pris le soin de consulter un tas de bouquins individuels et collectifs, maintes Annales de congrès et Colloques, des manuels. En général, règne une certaine convergence dans le contenu des manuels, même si, comme on l'a donné à entendre, il serait bien plus sage d'abandonner certains sujets à d'autres domaines de la Littérature non « comparée ». Mais le caractère fourre-tout et disparate saute aux yeux dès qu'on passe des manuels à la plupart des productions collectives ou individuelles. Demeure à l'abri de notre critique une demi douzaine dont nous parlerons plus loin. Il doit y voir assurément d'autres, mais notre enquête se bornera à ce quelques pratiques-là qui toutes ont en commun de ne pas accentuer l'épithète comparée. Certains auteurs ont la prudence de l'assortir de guillemets. Un signal qui renforce l'urgence d'une réforme de l'ordre de la définition pour laquelle nous plaidons.

I- ENQUÊTE SUR LA COMPARAISON, LA RELATION, LE DIALOGUE

Sautons par-dessus les pseudothéories, les thèmes farfelus, les mornes dissertations. Passons sur le défaut de congruence de travaux qui relèvent apparemment davantage des sciences humaines (psychanalyse, histoire, sociologie, anthropologie, politique, économie, écologie et géographie, religion et ésotérisme), de philosophie, de théosophie, d'ésotérisme, de philologie à l'ancienne, voire de sciences exactes, que de la littérature, surtout au temps des Études culturelles mal digérées. Le plus dérangeant c'est l'absence presque totale de « comparaison » *stricto sensu* là où l'on claironne à tout coup le mot « comparée ». Il faut cependant en convenir, les pères fondateurs ont semé l'indiscipline que nous récoltons. Ils nous ont impliqués sans nul avertissement vers une définition rhétorique de la comparaison. En effet, on trouve sous la plume des collaborateurs du *Précis de Littérature Comparée* organisé par Pierre Brunel et Yves Chevrel une brochette de termes et d'expressions employées au XIX^e et au XX^e siècles, devenues sacrées en Europe, par Van Tieghem, F-M. Guyard, J-M Carré, Pichois et Rousseaux, moyennant des traductions de textes

allemands, hongrois et roumains, de nombreux Congrès dans diverses capitales régionales de la SFLGC. Ces désignations que, par pure convention, l'on a coutume de tenir pour les espèces d'un genre appelé « comparaison » appartiennent de fait à d'autres catégories de la rhétorique ou même parfois n'ont rien à voir avec la rhétorique, et ne maintiennent pour la plupart qu'un lointain rapport avec le trope en question. Preuve évidente de la force de la coutume, dans la promotion renversante de cette soubrette de la métaphore. En refeuilletant l'important ouvrage d'initiation de Brunel et Chevrel⁵, à ma connaissance seul Jean-Louis Backès⁶ se prononce sur le flou de la désignation « Littérature comparée » :

« Na expressão « literatura comparada », se ousamos afirmá-lo, a comparação está no plural. Deste ponto de vista, a comparação, no sentido retórica do termo, é um exemplo a meditar » (En français: « Dans l'expression “littérature comparée”, si nous osons l'affirmer, la comparaison est au pluriel. De ce point de vue, la comparaison, au sens rhétorique du terme, est un exemple à méditer »).

Ainsi donc, notre collègue J.-L. Backès confesse cet usage rhétorique de la comparaison et l'inadéquation de l'emploi du terme littérature au singulier. Il suggère que nous devrions décoller un peu de *notre* littérature si nous nous proposons sincèrement de connaître l'autre littérature et non la regarder en nous servant de la nôtre comme grille normative d'appréciation. C'est tout le château en Espagne de la comparaison au sens propre qui s'écroule. En compensation, est rendue possible une forme nouvelle de relation au sens neutre, c'est-à-dire décentrée, non biaisée, non politique, sans rapport de force, sans rapport de dépendance. Avouons que ce type de relation est archidifficile.

⁵ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dirs.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1980. Nous citons cependant la traduction portugaise dont nous disposons au moment de cette rédaction, i.e., *Compendio de literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

⁶ Jean-Louis Backès, *Poética comparada*, in Brunel e Chevrel, op cit, p.94

Mais notre collègue Jean-Louis Backès en invitant, aussi bien que Brunel⁷, à méditer là-dessus donne justement le signal d'une enquête que nous allons immédiatement ouvrir sur la fortune de « la relation » et de ses équivalents non comparatifs. Nous initions cette investigation par la référence majeure qu'est le *Précis* de Brunel et Chevrel. Le chemin à parcourir passe par une réflexion sur le dialogue avant de déboucher sur les rapports de la relation avec la médiation, notamment chez Daniel-Henri Pageaux. Il est possible que, dans notre optique plutôt que dans celle de l'éminent professeur de la Sorbonne, la médiation l'emporte sur la relation. Dans ce changement de cap, la relation deviendrait peut-être un attribut du Médiateur entre les cultures (œuvres, personnes, pays, coutumes, savoir, savoir-être, savoir-faire).

Enquête initiale

Nous pigeons au hasard des auteurs et des chapitres du *Précis de Littérature comparée*. Nous en rapportons avec une joie perverse un éventail de notions ou de termes substitués de la comparaison. Ces usages vont de la « relation » dans son sens le plus neutre au « dialogue », en transitant par l'allusion, l'émergence, l'identité, la similitude, la parenté, l'affinité, le lien, la présence, la réminiscence, l'approximation, le rapprochement, l'éloignement, l'altérité, la différence, le parallèle, le rapport, la rencontre, la reprise, l'emprunt, la variation, l'avatar, la citation, l'intertextualité, l'influence, l'irradiation, la confluence, la coïncidence, la corrélation, la transformation, la traduction, la variation, le croisement (qui a donné naissance récemment au métissage et à l'hybridité), la convergence, la divergence, l'ambivalence, l'inversion, l'opposition, la confrontation, l'analogie, le dialogue. Et nous en passons. Au-delà de la complexité sémique du croisement, de l'ambivalence et de l'analogie, nous attirons l'attention sur la dramaticité potentielle des termes « confrontation, opposition ». Avec la « relation », le plus général de tous ces termes faussement comparatifs,

⁷ Pierre Brunel, in Brunel et Chevrel, *op.cit.*, Introduction, p.3-4.

inexistants dans certains cas parmi les figures d'une rhétorique orthodoxe, la notion de « dialogue » est celle qui méritera un paragraphe spécial sur le chemin qui mène à la médiation.

Prenons quelque recul face à la prolifération exubérante des voies hétérodoxes de la comparaison. Adhérant provisoirement à l'acception rhétorique du terme comparaison, essayons de mettre un peu d'ordre dans la nomenclature précédente. Ce qui manquait à cette énumération en vrac c'est une dose de dialectique entre ces termes pour qu'ils deviennent de vrais leviers de lecture. Or il est évident que, de l'allusion jusqu'au dialogue, ces mots-forces sont de nature relationnelle. Raison de plus pour nous étendre longuement sur « la relation ». Même l'identité est « relationnelle », puisqu'elle est inconcevable sans l'altérité. On se demande comment certains d'entre nous ont pu se perdre si facilement en cours d'analyse, privilégiant des détails qui suppriment tout dynamisme. Même dans l'ekphrasis, il y en a qui badaudent à travers la biographie des artistes ou l'histoire des tableaux et des textes au lieu d'établir des relations systématiques. La lecture est jeu, soit. Mais tout jeu obéit à une ordonnance secrète. Le pire ennemi du dynamisme égalitariste de la relation entre les espaces, les œuvres ou les cultures, est la poursuite d'un rapport de dépendance - une erreur de novice que Jean-Louis Backès a toutefois détectée chez l'illustre Baldensperger. L'idée d'influence en était proche mais a reçu des correctifs appropriés, même quand l'écrivain proclame sa dévotion à un ancêtre ou à un contemporain. Aujourd'hui, l'influence a reçu l'appui technique de la théorie psychanalytique et de la théorie de la réception, même si parfois certaines littératures émergentes la boudent sous le prétexte d'une stratégie affirmationniste. Mais en général, elle a bonne presse, sous les appellations de « fortune » ou de « réécriture ».

Revenons au dynamisme à conférer aux termes substitués de la comparaison. La nomenclature peut être repensée à partir des suggestions semées un peu partout par Pierre Brunel dans le *Précis* (chapitre II). Pour être plus juste, non seulement Brunel mais aussi ses collaborateurs donnent à entendre qu'une recherche en ce qui s'appelle « littérature comparée » s'initie dès l'inscription d'un mot appartenant à une langue étrangère, dès

l'apparition d'une coutume, d'une forme suscitant la « surprise » (Jean-Louis Backès), dès l'inclusion d'un héros de l'Histoire, dès le surgissement d'un être fictif venu d'un autre pays, d'une autre aire culturelle, *etc.*

Poursuite de l'enquête: la comparaison substituée par la relation et le culturel

Nous examinerons successivement la pratique d'une pléiade de critiques littéraires chez qui la recherche d'une relation entre les textes semble nettement l'emporter sur la comparaison proprement dite, bien qu'ils hissent ce drapeau conventionnel comme signe d'appartenance à une association nationale et internationalement renommée. Nous nous appuyerons au cours de cette randonnée sur une hypothèse de Jean-Pierre Saez à savoir, ceci : la culture offre une grille incomparable de lecture et de compréhension de ce qui se fait en notre temps dans tous les domaines inclusivement en arts. Mais il faut cependant employer le mot au pluriel et bien entendre que son sens change avec les époques⁸. Cette relativité de la notion de culture explique la nécessité de certains réaménagements dans la Littérature comparée et chez sa consœur l'Anthropologie culturelle qui sont nées toutes deux sous le signe des échanges culturels entre l'ici et l'ailleurs, dans l'ambiance contemporaine des Études culturelles, de la postcolonisation, des Migrations internationales, de la mondialisation, des mouvements sociaux, des nouveaux droits de l'Humain. N'est pas étranger à ces conjonctures le repliement du comparatisme vers l'emploi neutre de la relation, comme si l'on s'évertuait à soustraire de la comparaison toute note fautive et toute connotation suspecte qui éveillerait des stéréotypes mal endormis.

Nous allons assister à un double jeu chez quelques collègues encore trop timides pour rompre avec le mot de comparaison sans adhérer strictement au contenu de ce mot. Nous présenterons le franc jeu de ceux-là qui manifestent clairement

⁸ Jean-Pierre Saez, (dir.) *Culture et société*, Toulouse, Éditions de L'Attribut, 2008. Introduction, p.11-12

leur adhésion dans la critique littéraire à la nouvelle donne de l'Anthropologie culturelle et des Études culturelles tout en évitant de tomber dans le piège du culturalisme. Nous avons déjà fait connaissance avec quelques représentants de ce deuxième groupe lors du XXXV^e Congrès de la SFLGC à Dijon. De comparaison à proprement parler, il n'y en a presque pas dans les diverses études que nous allons effleurer ou simplement mentionner. On y trouve presque toujours une minutieuse procure de sens sur la diversité culturelle, menée avec ordre et méthode, et qui pour cela même se révèle très convaincante. Tenez par exemple la belle étude de Josias Semujanga, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Éléments de méthode comparative*⁹ (Québec, Nuit Blanche-Université Laval, 1996). Il est intéressant de noter dans ce titre le premier plan accordé à l'interculturalité et le rejet au second plan du comparatisme : manœuvre probablement guidée par l'inconscient d'un texte en syntonie avec le moment historique de sa production et que la lecture complète de ce travail confirme. Aux points forts du brillant exposé méthodologique, qui débute dès l'introduction¹⁰, se trouve énoncée une bonne définition de l'interculturel:

La démarche interculturelle, qui est une réflexion donnant la primauté au rapport entre les cultures), découle d'un (autre) constat, à savoir qu'il n'existe pas une culture fermée sur elle-même et que toute culture est traversée par ses relations avec d'autres. (p.7. C'est nous qui soulignons).

Se vérifie ici un changement d'orientation de la recherche « comparative » et anthropologique. Dans les termes de Jean-Pierre Saez¹¹, nous vivons et évoluons dans « des identités enchevêtrées ». Nous ne prenons plus désormais un unique ticket

⁹ Josias Semujanga, *Configuration de l'énonciation interculturelle*, Québec, Presses de L'Université Laval/Nuit Blanche, 1996.

¹⁰ Josias Semujanga, *op.cit.*, p.7-300

¹¹ Jean-Pierre Saez, *op.cit.*, p.12.

dans notre aller vers *cet* autre. Une diversité d'autres sont déjà venus ici se frotter à nous. Montaigne dirait qu'ils se sont déjà limé leur cervelle à la nôtre. Notre ticket, quand ticket il y a, est multiple. Les destinations aussi. Quelques lignes plus loin, la définition de Semujanga est suivie d'un avertissement à propos de la démarche interculturelle. Sa complexité, le manque de transparence complique l'analyse ou l'expérience à vivre :

elle se heurte à deux contradictions majeures. On a, d'un côté la tendance à l'assimilation culturelle au groupe social d'accueil et, de l'autre, la recherche de synthèse de diversités

Un peu plus loin encore, toujours au même endroit, nous prenons note de deux obstacles épistémologiques possibles dans le monde de la vie comme dans le monde en différé que sont les textes littéraires. Semujanga¹² confesse ensuite sa propre difficulté de conduire à terme cette confrontation: « il est difficile de proposer une synthèse interculturelle ». Assurément. Car ce serait réduire les cultures de part et d'autre emmêlées. Cependant Saez¹³ fait ici intervenir une idée de la culture qui déplace la stabilité de cette entité telle que les paroles de Semujanga et les nôtres semblent l'envisager :

ferment d'identité personnelle et collective la culture est aussi ce qui permet de prendre de la distance par rapports à ses propres références, d'en incorporer de nouvelles et de mettre en perspective les unes par rapport aux autres. C'est alors que l'on peut devenir véritablement acteur de sa culture.

La culture est donc facteur d'émancipation et de pluralisme. Nous le savions, mais il vaut la peine que cette leçon soit martelée. Elle permet de tabler sur une base d'entente dans l'extrême difficulté du dialogue entre les différences. C'est de ce

¹² Josias Semujanga, *op.cit.*, p.7

¹³ Jean-Pierre Saez, *op.cit.*, p.11-12;

point de vue que Semujanga¹⁴ émet une déclaration d'intention pour motiver son travail : « *la littérature est humanisme et la littérature comparée entreprise de compréhension internationale entre les peuples* ». Le présupposé d'humanisme de la littérature ne justifie toutefois pas la substitution de la « littérature comparée » à la démarche interculturelle jusqu'ici privilégiée dans l'argumentation de l'auteur. Il s'agit cependant d'un éloge mérité quand on pense aux grands acquis et aux espoirs du champ en question tels que nous les rappelle, revenu du scepticisme de notre épigraphe, Virgil Nemoianou, ce professeur de la *Catholic University of America* (Washington, USA). En dépit de toutes ses lacunes actuelles, la littérature comparée reste « *par excellence (sic) the field that allows and encourages historical progress, without the contempt for or the ignorance of the past and of tradition* » (suite à l'épigraphe de ce texte, p.51). Nous voudrions bien le croire. Néanmoins, optimisme pour optimisme, dans la conjoncture historique où nous nous trouvons, sans avoir le mauvais goût de mettre sur le même plan un champ de savoir et une manière d'être et de faire, nous préférons en définitive déplacer l'intérêt vers l'interculturel en reproduisant les propos de la couverture 4 de *Entente culturelle* d'Elmar Holenstein¹⁵ : « *Les cultures s'interpénètrent en permanence beaucoup plus qu'elles ne s'opposent par ostracisme réciproque* ». Holenstein nous replace dans la foulée de J-P Saez et nous ramène au thème de l'extrême difficulté des relations interculturelles antérieurement pointée par Semujanga. Ce questionnement sera prolongé dans notre secteur sur le dialogue, après une parenthèse technique.

Parenthèse technique

Il convient d'ouvrir une parenthèse technique en incorporant les positions de spécialistes des Sciences Humaines en phase avec nos idées sur le comparatisme, le dialogue interculturel. Il s'agit de Martine Abdallah-Prétceille et de Francis Affergan.

¹⁴ Josias Semujanga, *op.cit.*, p.11

¹⁵ Elmar Holenstein, *Entente culturelle*, Paris, Le Cerf, 1999, en quatrième de couverture

Martine Abdallah-Pretceille au premier chapitre de son livre *L'Éducation interculturelle*¹⁶ insiste constamment sur l'hétérogénéité intergroupale et intersubjective, l'hétérogénéité intragroupale et intrasubjective. Cette hétérogénéité qui aurait pu être l'ennemi du dialogue ne l'interdit pas si l'on établit un protocole éthique. Côté chercheur, ce protocole est pour sa part intimement relié à une méthode d'approche qui doit faire litière de la description et opter pour la compréhension. Car avant tout, explique cette éminente chercheuse, « la démarche interculturelle, globale et pluridimensionnelle », n'est pas une démarche descriptive. Une démarche descriptive, - celle justement qui est adaptée à la comparaison, - est « jalonnée de marquages, de procédures d'identification par adjectivation »¹⁷. C'était le grand mal de l'ancienne Anthropologie, que d'ailleurs réprovoque Francis Affergan sous l'expression « différence-autre »¹⁸. Au contraire, « une approche compréhensive », « complémentariste », « s'érige à partir d'une pluralité de sens, de causalités » (ajoutons « réciproques ») « et de points de vue »¹⁹. Tout de suite après, vient chez la chercheuse une réticence, que nous avons entr'aperçue chez Semujanga à propos de la comparaison. Cette réticence pointe dans le sous-titre « Dangers et limites de la comparaison »²⁰. Nous touchons ailleurs à cette question à fond dans la deuxième partie de notre texte. C'est le refrain de notre partition. Aussi partons-nous sans tarder en quête d'une expression-clef qui ponctuierait au mieux les considérations précédentes de l'éthique du dialogue interculturel. D'après Abdallah-Pretceille²¹, « l'accumulation des connaissances et des savoirs sur les cultures ne sauraient nous donner ». Car l'essentiel, comme elle vient de dire (p.18), n'est pas de « décrire les cultures » et de les analyser *in abstracto*,

¹⁶ Martine Abdallah-Pretceille, *L'éducation interculturelle*, Paris, PUF, 2005

¹⁷ *Ibid.*, p.61

¹⁸ Francis Affergan, *Exotisme ET altérité*, PUF, 1976, p.84

¹⁹ Martine Abdallah-Pretceille, *op.cit.*, ch.III, p.60-65.

²⁰ *Ibid.*, p.65-67

²¹ *Ibid.*, p.61

mais « d'analyser ce qui se passe entre des individus et des groupes qui disent (ou qu'on dit) appartenir à des cultures différentes ». ²² En d'autres termes, des relations personnifiées, comme se plaisent à répéter les promoteurs du marketing. Il est vrai qu'en tant que chercheuse sociale, elle réfère d'abord au travail sur le terrain, alors que notre référent à nous sont les individus et groupes sociaux, les us et coutumes qui peuplent les drames, les nouvelles et fictions littéraires ou cinématographiques, en particulier les autobiographies et leurs acteurs et actants. Mais poursuivons. « Ce qui compte désormais », dit-elle, – et cela vaut pour nous – c'est moins la connaissance des cultures que « la relation aux autres » ²³ (le soulignement est nôtre). Cette notion de « relation » trouve une résonance éthique dans celle de « reconnaissance », à laquelle Paul Ricœur a consacré tout un ouvrage (*Parcours de la reconnaissance* ²⁴), et qu'Abdallah-Preteille ²⁵ explicite dans un paragraphe dont significativement le titre est « De la connaissance à la reconnaissance ». Si Paul Claudel revenait parmi nous, il aurait peut-être écrit « Co-naissance », à la place de la « connaissance », nous enjoignant ainsi à méditer sur ce que Abdallah-Preteille ainsi que Paul Ricœur ²⁶ et Lorenzo Bonoli ²⁷ savent eux aussi, c'est-dire : la véritable connaissance de l'autre en tant qu'autre nous fait naître simultanément à une vision approfondie de nous-mêmes, de notre propre identité. L'interculturalité débouche de la sorte sur une ontologie faible. Réorientée, la « Littérature comparée » le peut elle aussi, pourvu qu'elle consente à emboîter le pas.

Complément d'enquête

²² Martine Abdallah-Preteille, *op.cit.*, p.18

²³ *Ibid.*, p.68

²⁴ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Folio, 2005.

²⁵ Martine Abdallah-Preteille, *op.cit.*, p.69

²⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990

²⁷ Lorenzo Bonoli, *Lire les cultures*, Paris, Kimé, 2008

Continuons notre enquête, en reposant la question : pourquoi la « littérature comparée » ne prendrait pas une autre direction ?

Déjà Semujanga au Québec, Antonio Dominguez Leiva à l'UQAM, Sébastien Hubier et Alain Trouvé à l'Université de Reims-Champagne sont des chercheurs qui s'efforcent chacun à sa manière de se débarrasser du carcan du fondamentalisme comparatif. Le premier tout en hissant bien haut le drapeau du comparatisme s'applique paradoxalement à définir l'abordage interculturel en recourant à la sociosémiotique et à la linguistique de l'énonciation (*Configuration de l'énonciation interculturelle*)²⁸. Sébastien Hubier et Antonio Dominguez Leiva vont bien plus loin, s'affranchissent en toute évidence de la tutelle de la Tradition d'un comparatisme nombriliste, en fondant carrément une revue d'Études culturelles. *Lire l'hétérogénéité romanesque*²⁹ (Presses Universitaires de Reims, 2009) a été dirigée par Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu. L'introduction nous établit dans l'ambivalence, dans une relation esthétique qu'il s'agit d'apprécier (p.9, premier paragraphe) ; circulent dans les autres pages de ces notes liminaires les mots-clef ou expressions qui définissent la vision d'ensemble de l'exercice littéraire accompli dans cette livraison : *lire, envisager* (p.10) ; puis, jusqu'à la fin : *mettre en relation, coopérer, interpréter, étudier la relation, éclairer les contradictions, cerner les traits spécifiques, enregistrer des confrontations, mettre en relation* (bis), *s'interroger, interrogations sur les valeurs, activité conjointe, interprétation, dialogue, interroger*. Le même Alain Trouvé, au terme d'une robuste étude intersémiotique « Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis à vis »³⁰, nous rappelle avec intelligence et réalisme que l'*ekphrasis* n'a

²⁸ Samuel Semujanga, *op.cit.*, p.25-30

²⁹ Sébastien Hubier, Antonio Dominguez Leiva (dir.), *Revue d'Études Culturelles*, Dijon, ABELL. *Sur L'Hétérogénéité romanesque*, est coordonné par Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu.

³⁰ Alain Trouvé, « Langages de l'art: Le romancier et le peintre vis à vis », in *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, N°3, Epure, Presses Universitaires de Reims, 2009, p.177.

rien à voir avec la comparaison mais a trait à un travail de sourcier, à un dévoilement et une mise en valeur, à l'épanouissement d'un sens esthétique qui annote le passage du virtuel à l'actuel, qui observe un jeu d'émulation entre deux formes d'art. Puis il conclut avec le même brio :

La mise en rapport (c'est nous qui soulignons) des deux modes d'expression, pictural et romanesque, convoque un tiers : la poésie suture, jeu délibéré avec le blanc et la discontinuité, appelle la créativité du lecteur »

Deux autres exemples de pratique hétérodoxe, donc interculturelle, de la Littérature « comparée » nous arrivent tout droit de Limoges et de Clermont-Ferrand. Les interlocuteurs sont respectivement le Directeur de « Espaces humains et interactions culturelles », Bertrand Wesphal, de L'Université de Limoges, et Alain Montandon, ex-Président de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, membre senior de L'Institut Universitaire de France et Fondateur du Centre de Recherche sur l'Écriture des Interactions Sociales à L'Université de Clermont-Ferrand. Bertrand Wesphal, dans le chapitre « Pour une approche géocritique des textes » du livre publié par lui aux Éditions PULIM, *La géocritique mode d'emploi*³¹ à la page 17, nous dit ceci, qui corrobore les orientations des chercheurs précédemment rencontrés :

N'est-il pas temps, en somme de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions (souligné dans le texte) entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs une contribution à la détermination /interdétermination des identités culturelles ?

³¹ Bertrand Wesphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, PULIJM, Limoges, p.9-37, p.7 pour la citation.

Ce propos me ramène à une remarque convergente de Josias Semujanga sur l'espace.³² On se rappelle que l'objectif déclaré de son livre était l'observation des relations entre identité et altérité dans les textes de l'ici et de l'ailleurs. Pour cette raison, il avait choisi d'étudier – pour les peuples francophones sortis de la colonisation, – l'ailleurs qu'est le territoire de la France métropolitaine. Pour l'Afrique Occidentale, et pour les Gens du Québec, cet ailleurs était selon lui la France et les Provinces anglophones. Sa conclusion peut valoir analogiquement, toutes proportions gardées, pour l'ambition géocritique de Wesphal en nos temps de globalisation, de droits de l'homme et du citoyen, de la femme, de l'enfant etc : « *Les interactions sont constantes entre les peuples et les civilisations par l'emprunt culturel* » (Semujanga, 1997 : 139). On peut en dire autant des espaces. C'est pourquoi toutes ces recherches aboutissent aux considérations de Abdallah-Preteceill³³ et de Michel Serres³⁴ désignent par métissage. Aussi ferait-on mieux de revenir aux dialogues inter-humains pris en charge par la fiction narrative qui est au centre de notre futur projet. Mais auparavant nous devons terminer notre enquête sur l'avance du mot « relation » et autres termes équivalents. Dans le champ d'études littéraires actuel et la mise en veilleuse de la comparaison *stricto sensu* dans les orientations nouvelles de la Littérature encore appelée « comparée » par inertie de l'Histoire, Alain Montandon³⁵, dans ses recherches de sociopoétique sur l'Hospitalité, le Savoir-vivre, le Bal, le Baiser – toutes préoccupées par l'écriture des interations sociales, illustre une voie d'approche dans laquelle le comparatiste peut se dispenser de l'obsession de comparer selon l'orthodoxie. Il en était de même du reste chez Semujanga qui affichait le curieux syntagme « comparaison interculturelle » sur la page couverture. Or, il ne faisait qu'interroger des identités *idem et alter*, ou mieux des ipséités et des altérités; et, pour ce,

³² Josias Semujanga, *op.cit.*, p.130.

³³ Martine Abdallah-Preteceille, *op.cit.*

³⁴ Michel Serres, *Le Tiers instruit*, Folio.

³⁵ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, 2000.

captait le regard posé sur elles dans une sorte de dialectique redoublée. Que vient faire là-dedans la comparaison ?

Nous venons de suggérer qu'une bonne analyse interculturelle devrait être précédée d'une étape préliminaire qui prendrait en considération ce que sont en elles-mêmes telle et telle culture avant de la livrer aux aléas, au « calcul » (veuillez raturer ce terme malséant) et aux interférences d'un jeu contrastif. Ce qui veut dire que la mise face à face ou côte à côte des cultures est de saine méthode sous certaines conditions. Il nous a semblé que ces conditions ont été respectées dans la plupart des communications auxquelles nous avons pris part lors du XXXV^e congrès de la SFLGC tenu à Dijon en Septembre 2008, ainsi que dans les articles de la Revue d'Études Culturelles (ABELL). Le Directeur du Congrès, M. Didier Souiller, et les responsables de la Revue citée avaient recommandé que les textes débutent par une proposition théorique et cela a visiblement porté fruit. En effet, on constate des redéfinitions stratégiques à l'orée des recherches sélectionnées. On célébrait sans esclandre les fiançailles de la Littérature comparée (ne devrait-on pas dire: de la lecture littéraire ?) avec une version bien comportée des *Cultstuds*. Cette alliance avait trouvé à la même époque en France des répondants en Jean-Pierre Saez³⁶ et ses invités du beau livre *Culture et Société* que la culture est « la grille incomparable de lecture de presque tout ce qui advient dans le monde d'aujourd'hui, dans les organisations comme chez les individus ». La performance des co-organisateur du Congrès – Didier Souiller, Sébastien Hubier, Antonio Dominguez Leiva – ainsi que celle de leurs illustres invités (Alain Montandon, M. Schmeling, J-M. Moura, U. Heidmann, Y. Chevrel, Jan Baetens, P. Chardin, A. Tomiche, F. Sayer) ont démontré qu'il n'appartient qu'aux haut-gradés de la Lecture et de l'Histoire littéraire de consacrer le mariage de la culture et de la comparaison littéraire dans le sens rhétorique du terme. Car ce sens figuré était bien à l'œuvre dans la teneur de leur propos. Voyez par vous mêmes certains objets d'études : Mémoire interculturelle et Mémoire sociale, Études Postcoloniales, Études

³⁶ Jean-Pierre Saez, *op.cit.*, p.11-12

culturelles et Théories de la littérature, Littéarité et histoire culturelle, *etc.* On retrouvait presque également la même maestria et la même souplesse méthodologique dans la Revue d'Études culturelles mentionnée plus haut. Rien de surprenant, car ce sont les mêmes co-directeurs du congrès (moins Didier Souiller) qui la dirigent. La chose est entendue. Il n'appartient qu'aux lecteurs chevronnés de se défaire de l'emprise du flou de la comparaison rhétorique. On peut établir avec rigueur un parallélisme spatial ou temporel, cerner des idées ou des données en leurs deux bouts distincts. Mais cette rigueur ne doit pas se confondre avec celle de la mesure mathématique. D'où notre aversion dans le domaine littéraire pour certaines résonances du terme « scientifique ». Pour employer une belle analogie de la canadienne Monique Larue³⁷, notre champ d'études n'est pas celui des penseurs-arpenteurs, mais plutôt celui des penseurs-navigateurs. Nous opérons souvent à travers « nuits et brouillard », face à une structure d'horizon pas toujours captable parce qu'elle ne connaît ni de sens précis ni de sens unique. Si l'on met à part le rythme musical, qu'est-ce qu'on pourrait mesurer dans l'art dans le vrai sens du mot mesurer ? Des faits d'art produits en langues, en peinture, dans les œuvres d'imagination, des événements esthétiques germés sur des terreaux mythiques saturés d'incertitude, d'implications émotionnelles et tout pénétrés de sensible ? Nous avons accepté plus haut le « comparar » portugais comme une façon de mesurer sans unité de mesure. Dans cet ordre qui nous ramène au rhétorique, demandons-nous alors « qui compare » ? C'est évidemment l'expert en traducteur de mentalités, de coutumes, de langues, en un mot de culture. Cet expert-là est une figure de notre modernité pas seulement scientifique mais également humaniste et artistique. Il opère dans un domaine que Kant n'a pas osé tirer de la relativité, de la contingence du goût et de la subjectivité.

Nouveau complément d'enquête

³⁷ Monique Larue, *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal, Fides, 1996

Un dernier petit exercice sémantique pour terminer cette partie. Spéculons sur la leçon du texte intitulé « Mythologies comparées » de Philippe Walter³⁸. Nous y rencontrons la belle expression « comparatisme heuristique », qui atténue de beaucoup la rigueur comparative revendiquée. Voyons les gestes que ce comparatisme prescrit. Au pied levé, nous recueillons deux actions importantes qui sont *repérer et identifier*. Lorsqu'apparaît plus loin le terme « comparaison », il est aussitôt couché dans le lit sémantique de « confrontation de plusieurs textes », opération dont le but est de « *définir le caractère mythique d'un texte, d'un être ou d'une forme* ». Notre analyste dit encore mieux au terme de ces prescriptions: « *Le comparatisme est donc un moyen de percevoir, comprendre et analyser (...) la nature mythique des textes* ». Nous ne croyons pas nous être trompé en frappant à la porte d'un prestigieux chercheur de Grenoble III. Le mot « confrontation » insiste sous sa plume. Mais il serait bon de savoir que, à l'échelle de la traduction intralinguistique dont parle Paul Ricœur³⁹, une fois décomposé en ses éléments le mot confrontation peut bien signifier « présenter simultanément », ou encore « placer de front », « mettre front à front », « ranger côte à côte ». Probablement afin de s'assurer d'une reconnaissance. Une action qui ne se réduit pas à « comparer » au sens dénotatif. Il est nécessaire de tenir ferme le volant de l'herméneutique heuristique de Philippe Walter. Rapportée à l'acte de « comprendre » (c'est le terme employé par l'auteur et qui nous remet en mémoire Martine Abdallah-Pretceille), l'opération de comprendre fait la clarté sur ce qui n'est pas intelligible au prime abord, probablement à cause de son altérité ou de son étrangeté. Si nous replaçons tout ceci dans l'orbite de sens de la dénomination « Littérature comparée », nous sentons que l'adjectif « comparée » devrait être affecté d'une acception sémantique minimaliste voisine de zéro. « Comparée » devient

³⁸ Philippe Walter, *Mythologies comparées*, In Daniel Chauvin, André Siganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p.261-270

³⁹ Paul Ricœur, *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004

alors quelque chose de l'ordre de la faculté de penser dans le but de voir plus clair dans le *quod quid est* de deux réalités ou singularités ou parties d'un tout. Supposons-les proches ou lointaines, dans l'optique pré-contemporaine de l'anthropologie et de la littérature comparée. Le moyen de cette comparaison est l'établissement d'un « rapport » dans le temps ou dans l'espace. Cependant, en Littérature et en Art comme dans affaire de culture, on n'est jamais très sûr quant au point d'application de la démarche. Il faut souvent inventer. Quand il s'agit d'œuvres littéraires remarquables et, - en elles-, d'identités *in fieri* de tel ou tel personnage, le lecteur doit se hausser à la hauteur de l'Auteur. Il devra découvrir le mouvement en marchant, c'est-à-dire en trébuchant sur de la similitude et de la dissimilitude. La difficulté de cette démarche « comparative » *lato sensu* augmente quand on s'aventure dans l'imagologie ou l'image de l'autre ou dans un travail de ré-écriture mythocritique. Ne le mène à bien, avon-nous dit et répété avec Abdallah-Preteceille, que le chercheur éthiquement aguerri contre la projection et l'ethnocentrisme. Cet handicap peut invalider même des études thématiques qui sont le pont aux ânes de tous les débutants dans la lecture littéraire. Car une couleur, une valeur, une race, une posture, ou même une langue porteuse des virtualités de telles réalités inconnues de nous, peut toujours nous exposer à des erreurs d'appréciation. La perception qu'on en a risque fort d'être faussée au départ par les lunettes de notre culture. Il semble, une fois de plus, que la pierre d'achoppement de la comparaison est l'élément culturel, le contexte d'origine des personnes et des artefacts.

Explorant la notion de dialogue

Nous parlons du dialogue et de son lien à l'interculturel depuis l'entrée en scène de Samuel Semujanga que Martine Abdallah-Preteceille est venue approfondir. Nous allons développer ce qu'il faut entendre par cette expression de la relation. Dans l'optique de nos investigations futures, disons en passant que la forme de dialogue qui nous intéresse est, dans le cadre de la narration, celle, psycho-sociale, de l'intersubjectivité enfant-adulte. Nous aideront à mieux le situer ici J.J.Wunenburger et S. Guelloux. À propos des ipséités et altérités en interrogation

mutuelle chez Semujanga et Alain Montandon, nous avons déclaré que les principes auxquels elles obéissent relevaient très peu ou point de la raison comparative . Nous pensons qu'ils appartenaient plutôt au champ de la *dualité* définie par le philosophe Jean-Jacques Wunenburger dans *La raison contradictoire*⁴⁰. Ce type de rapport (qui sera défini plus loin) est, soit dit en passant, celui qu'expérimentent les générations campées face à face dans les autobiographies que nous voulons étudier. Les crises entrecoupées de plages de tendresse partagées, et dont l'ambivalence est familière aux Psychanalystes, tissent la toile de l'histoire de ce couple parents-enfants. Sur l'accord-discord de ces relations de la sphère familiale, on peut s'en remettre aussi à l'appréciation du philosophe Wunenburger. Il appréhende la communication comme acte social dans les termes suivants⁴¹ :

Une contradiction immanente à la communication et à la relation sociale se déploie de manière oscillatoire autour d'un point virtuel d'équilibre, selon un dynamisme du tiers inclus.

Quand nous aurons rencontré plus loin Daniel-Henri Pageaux, nous percevrons qu'il y a lieu d'affecter un rôle de Médiateur à ce poste du tiers inclus entre les interlocuteurs. Ajoutons pour faire suite à la parenthèse ouverte par le dialogue enfants-parents que le plus souvent dans ces situations d'interlocution de l'autobiographie cette fonction tend à être intériorisée ou interceptée par des imagos parentaux (père ou mère imaginaire, père ou mère de la mère et du père). Jean-François Chiantarretto⁴² a élaboré l'hypothèse d'un témoin interne présent en chacun de nous, pour Freud c'était celle d'un Super-ego. L'une et l'autre pourraient bien être la figure analogique du médiateur culturel, ou encore de l'instance éthique du processus interculturel dans

⁴⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *La raison contradictoire*, Paris, Albin Michel, 1990, 2^e partie, ch. IV, p.239-248).

⁴¹ Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p.165.

⁴² Jean-François Chiantarretto, *Le témoin intérieur*, PUF, 2000.

l'optique d'Abdallah-Preteille⁴³ Pour compléter notre connaissance sur le caractère tensif de cette sorte de relations parents-enfants, écoutons une fois de plus le professeur Wunenburger⁴⁴, dans les passages de la page 241 que nous nous sommes permis de juxtaposer et qui du même coup définissent la *dualité* :

*Un nexus intersubjectif a plus de chance de s'établir quand il acquiert la forme « dualiste » d'une opposition sans inimitié. Selon Gœthe, l'affectivité obéit à la loi de la contrariété dynamique de la dyade interpersonnel dans une relation sensorielle de deux opposés... Ainsi, le lien profond avec autrui présuppose un antagonisme bipolaire ... Et les clefs de la consonance des personnalités ou des caractères en présence se trouvent déjà inscrites dans la bipolarité de chacun, chacun étant à la fois le même et l'autre.*⁴⁵

Le dialogue étant un genre littéraire, nous avons cru bon de préciser à quelle modalité de ce genre correspond la relation enfant-adulte. *La Sémiotique* de Youri Lotman⁴⁶ au chapitre intitulé « Les mécanismes du dialogue », met l'accent sur le caractère agonique et asymétrique des échanges ainsi que sur la nécessité d'un thème commun. Pense également ainsi Suzanne Guelloux⁴⁷. Le sémioticien russe de l'Université de Tartu, s'inspirant de John Newson (*Dialogue and development: action, gesture and symbol*. Lancaster : A. Lock, 1978, p.31-42), relate que les barrières sémiotiques (langues, âges, cultures), pour être surmontées, requièrent une précondition d'ordre affectif. Wunenburger ne l'a pas précisée, mais Lotman nous révèle que,

⁴³ Martine Abdallah-Preteille, *op.cit.*, p.67-69.

⁴⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p.241

⁴⁵ Nos citations de Wunenburger sont empruntées par la force des choses à l'édition portugaise de *La raison contradictoire*.

⁴⁶ Youri Lotman, *La Sémiotique*. Limoges, PULIM,2000(traduction de Ana Ledenska), p.41.

⁴⁷ Suzanne Guelloux, *Le dialogue*, PUF, 1992.

dans le cas d'un enfant en allaitement, c'est l'amour. Pour nous, c'est toute l'enfance qui devrait être nimbée d'amour pour le succès du dialogue familial. Dinon on retombe dans le piège de la comparaison. Là où l'amour fait défaut, et c'est le cas ordinaire des cultures et des littératures étrangères, est requise l'empathie ou la sympathie, comme préalable à la reconnaissance dont il a été question avec Abdallah-Preteceille. Lotman donne à entendre l'important accompagnement non-verbal de l'échange. En effet, on parle avec tout le corps, dans sa mobilité comme dans son figement. De son côté, Suzanne Guelloux⁴⁸ attire l'attention sur la nécessité d'une écoute réciproque, – ce que la génération ou la culture qui s'estime plus avancée à tort ou à raison (le plus souvent à tort, diraient Gilles Deleuze et Giorgio Agamben) tend trop souvent à méconnaître. Dans le reste de son livre, Suzanne Guelloux, ayant corrigé l'asymétrie initiale du dialogue, s'efforce de démêler par-delà leur part commune, ce qui distingue différents genres de dialogue comme la philosophie, la conversation et l'entretien, le roman, le théâtre, etc. Nous retrouvons une synthèse de tout cela dans la conclusion. Avant d'y arriver, nous avons repéré à la page 63 une prise de position sur le dialogue narratif qui reviendra à la fin : « C'est le lecteur qui, à partir de ce qu'il lit – ou entend – donne vie au texte. » Prenons note de cette affirmation, elle confère au lecteur une fonction de médiateur, et annonce comme le « tiers-inclus » (*cf. supra*) un aspect de notre conclusion générale (les « Hommes-ponts »). En sa conclusion à elle, Suzanne Guelloux souligne l'importance de cette fonction par une citation du linguiste Michel Le Guern à propos de la communication interne. Celle-ci, dit Le Guern, « permet « d'établir une médiation véritable d'exister »⁴⁹. Nous retiennent de surcroît l'attention dans ce finale les pages 252-257 consacrées à la sémiotique narrative de Greimas et au style du dialogue qualifié d'éristique. C'est bien connu, mais valait d'être soulignée l'intime relation du modèle actantiel avec les acteurs du récit autobiographique qui nous

⁴⁸ WSuzanne Guelloux, *op.cit.*, p.80

⁴⁹ Suzanne Guelloux, *op.cit.*, p.252. Le Guern, « Sur le genre du dialogue », art. de 1981

concernent. Il nous plaît d'entendre ici Alexandre Lazaridès⁵⁰ déclarer que la position actancielle des enfants et adolescents (que nous allons étudier dans leur confrontation avec les adultes) est, en tant qu'actant sujet est celle de « celui qui dit "Je", et comme tel, ses paroles « relèvent du nécessaire ». Car , ajoute-t-il, « si la parole donne raison à l'homme, c'est la raison qui donne la parole » et « est le destinataire de tout dialogue. Preuve que le dialogue exhibe la nationalité humaine ». Lazaridès force un peu le jeu parce que son référent est sans doute Monsieur Teste. Il n'en reste pas moins vrai dans le dialogue enfants-adultes la vérité peut sortir de la bouche des enfants. Il n'y a qu'à écouter les poètes-enfants auxquels Freud a cru bon de dédier une de ses plus belles monographies (« Écrivains créateurs et le rêve éveillé »). Et la culture que l'ethnocentriste triomphaliste considère inférieure peut enseigner beaucoup de choses à son partenaire de dialogue. Mais au préalable, comme nous avons dit de la comparaison, il abolit l'asymétrie. L'autre apport important de la description chez Guelloux du dialogue éristique est l'éclairage particulier que jette celui-ci sur l'enfance qui introjecte des conduites adultes par un jeu d'imitation. Cette imitation, forme indirecte de dialogue, est une stratégie d'absorption préluant à une solution de compromis entre le dit/le faire/le vu/l'entendu, d'une part, et l'inouï d'autre part. La précondition est l'assomption du rôle d'archiactant qui d'ailleurs est attribué à la culture supposée jeune, immature, en stage probatoire par l'Autobiographe. Dans les termes de Guelloux⁵¹ :

Le dialogue éristique repose (...) sur la présence d'un archiactant »; (en celui-ci s'effectue une) « fusion entre le destinataire et l'opposant.

En effet, l'un et l'autre actants sont, dans ce type d'échange, en état de « belligérance continue » (Guelloux). Nous dirions plutôt « fréquente », car ne serait-ce que pour des effets de suspense, le

⁵⁰ Alexandre Lazaridès, Valéry, *Pour une poétique du dialogue*. Montréal, 1978, p.52 cité p.254

⁵¹ Suzanne Guelloux, *op.cit.*, p.256-257

romancier ou le nouvelliste ménage ça et là une trêve. Nous concéderons volontiers à Suzanne Guelloux ⁵², dans la perspective de Lazaridès que :

Ce que tous les dialogues ont en commun, c'est d'être toujours l'histoire d'un homo loquens qui, poussé par la raison, recherche la sagesse.

Ajoutons : au cours de tous les âges et en tout lieu, en multipliant les combinaisons archi-actantielles, en vertu de l'hétérogénéité de l'humain.

Il nous reste encore une justification à faire. en quel sens peut on parler de dialogue interculturel à l'échelle des protagonistes jeunes et adultes de l'autobiographie ? Pour commencer nous dirions que chaque âge est pourvu d'une vision du monde qui lui sert de jumelles pour appréhender l'autre. Du reste, l'enfant est assimilable à un étranger quand il arrive au monde, en dépit de toutes les phrases creuses dont les adultes sont coutumiers. Le poète Victor Hugo montre cette étrangeté de l'enfant nouveau-né dans son beau poème « Lorsque l'enfant paraît ». Et nous savons que le succès de l'acculturation de cet étranger n'est pas garanti d'avance. Des malentendus et des dérives sans nombre sont à l'horizon. Aussi, dans notre Modernité, disposons-nous de d'une foule d'instances qui se penchent sur l'être et le devenir de l'enfant.

Nous pouvons reprendre et étoffer cet argument. En quoi, nom de Dieu, un enfant et son père sont-ils différents culturellement comme le chinois qui est mon copain et qui partage mon plat de nouilles aux crevettes toutes les fins de semaine au restaurant du coin ? Une question appelle une autre: pourquoi donc un siècle de psychanalyse, autant de sociologie, vingt siècles de philosophie de l'éducation glosent-ils sempiternellement sur l'enfance et plus tardivement sur l'adolescence, en d'innombrables traités et monographies contradictoires, si ces âges de la vie ne se révélaient un continent opaque pour l'adulte ? De la naissance à 18 ans (selon

⁵² *Ibid.*, p.257

L'UNESCO), l'enfance consiste bien en une culture *sui generis*, dans la littérature comme dans la vie. Enfants et Adolescents sont des continents ou des archipels de l'humain. Ils ont leurs dérives successives à deux ans, puis à cinq ans, puis à la pré-puberté, puis à la prime-adolescence, puis autour des 15-17 ans et encore après, nous assure Claude Dubar⁵³. À chaque dérive, nous affirment le Psychologue américain Jerome Kagan⁵⁴ et le clinicien Olivier Douville⁵⁵, les acquis sont presque tous balayés par l'incessant devenir de l'être enfant et du sujet adolescent sommés l'un et l'autre de se réinventer et de se reconstruire, corps-esprit. Et nous qui devenus adultes entrons, comme dirait Nietzsche, dans l'ère du ressentiment et dans les structures hiérarchisées, toujours prêts à nous accrocher à des valeurs pérennes, il faut bien convenir que nous appartenons à une espèce de « subculture » (l'anglais « subculture », de Dick Hebdige, désigne une catégorie non péjorative)⁵⁶ qui se démarque de celle des enfants. La leur est menacée d'errance, dit Olivier Douville (2003), tandis que la nôtre chuterait facilement dans une culture de bétotiens si, à l'exemple des bons Analystes, nous ne nous efforcions de nous mettre à l'écoute-visible de l'exprimer de l'enfant et de l'adolescent, c'est-à-dire de leur énonciation en parole-geste-silence. Finalement, la différence socioculturelle de l'enfant par rapport à l'adulte est confirmée, toute référence religieuse à part, dans cette double affirmation de Paul de Tarse⁵⁷ dans une lettre aux Corinthiens :

Quand j'étais enfant, je m'exprimais comme un enfant, pensait comme un enfant, raisonnait comme un enfant. Devenu adulte, je me suis débarrassé des manières de l'enfance.

⁵³ Claude Dubar, *La socialisation*, Paris, PUF, 2000

⁵⁴ Entrevue à André Pétry, publié dans la revue VEJA, São Paulo, 3.2.2010 : 15-10

⁵⁵ Olivier Douville, *De l'adolescence errante*, Paris, Pleins Feux, 2008, p.17

⁵⁶ Dick, Hebdidige, In Hal Foster, *Recodings*, Bay Press. Washinton, 1985, p.167.

⁵⁷ Paul de Tarse, *Lettre aux Corinthiens*, versets 13-14.

Nous adopterons donc comme une hypothèse forte dans notre futur champ d'études que l'enfant et l'adulte appartiennent mentalement à deux mondes différents.

Conclusion de l'enquête

Nous avons précédemment constaté, avec un grand soulagement, que les travaux dits de Littérature comparée, emploient généralement le mot *rapport*, ou des équivalents approchés. Dans la pratique habituelle, les comparatistes n'élèvent pas tous comme Sémujanga dans ses pages de méthode la prétention de comparer, même en rangeant leurs analyses sous la raison sociale du puissant groupe multinational qu'est la Littérature Comparée. Surtout lorsqu'ils font des excursions dans des archives dont l'orientation, le style de production, le matériau, le support maintiennent des liens très ténus (vraiment si ténus !) avec le phénomène littéraire. Il existe des cas de figure où il faut être un acrobate ou un prestidigitateur pour dénicher un invraisemblable *tertium comparationis* à même de fonder la dite comparaison. Au terme de notre enquête, nous réaffirmons que nos comparatistes peuvent bien garder le nom, peu importe, mais ils ne comparent plus rien véritablement des textes, des mythes des cultures, des thèmes, des voix, des formes, *etc*, et s'interrogent à leur sujet. Les meilleurs inventent. Il est tout à fait de bonne méthode de pointer chez le même et l'autre ici une qualité, là une lacune, pourvu qu'on évite des jugements de valeur qui amoindrissent l'un en élevant l'autre dans une empirée. Autrefois on faisait la tare des valeurs en se cachait derrière les différences culturelles recensées au niveau local, régional, ou international. Mais aujourd'hui, il n'y a plus de frontière ni de paravent culturaliste. Nous vivons dans un monde où personne n'est tout à fait chez soi. L'étranger est le voisin, dans la maison d'en face, dans la famille et dans celle-ci le métissage nous fond l'un dans l'autre. Pensons au roman de Yasmina Khadra,⁵⁸. La 4e de couverture se lit ainsi :

⁵⁸ Yasmina Khadra, *L'attentat*. Paris, Juillard, Livre de Poche, 2008.

Dans un restaurant de Tel Aviv, une jeune femme se fait exploser au milieu de dizaines de clients. À l'hôpital, le docteur Amine, chirurgien israélien d'origine arabe, opère à la chaîne les survivants de l'attentat. Dans la nuit qui suit le carnage, on le rappelle d'urgence pour examiner le corps déchiqueté de la kamikaze. Le sol se dérobe sous ses pieds : il s'agit de sa propre femme.

La fiction rejoint ainsi notre terrible réalité de voisins qui n'ont pas appris à dialoguer. Il nous faut alors trouver des Médiateurs pour nous interpréter de part et d'autre et nous réconcilier, des hommes-ponts.

II- DE LA COMPARAISON À LA MÉDIATION (D-H. PAGEAUX)

Nous entrons dans la deuxième partie de ce travail. Comme il a été suggéré dans la partie précédente, la Littérature comparée ne saurait conduire le dialogue interculturel sans des révisions et des adaptations qui demandent du tact, du flair de la part du chercheur. La réflexion préliminaire en question commence tout d'abord par la double visée fondamentale du comparatisme littéraire: la *relation à l'étranger* et la *médiation*. Ces deux objectifs, apparemment exempts de la moindre attache à la comparaison dure et pure, se lisent et se redisent tout au long de la récente publication de Daniel-Henri Pageaux, *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*⁵⁹. Il convient de noter que le grand poéticien avait déjà maintes fois souligné la préséance de la *relation à l'étranger* au départ de toute étude comparative, par exemple dans *De la Littérature comparée à la théorie littéraire*⁶⁰,

⁵⁹ Daniel-Henri Pageaux, *L'Œil em main. Pour une poétique de La médiation*, Paris, Maisonneuve, 2009.

⁶⁰ Daniel-Henri Pageaux et Álvaro-Manuel Machado. *De La littérature comparée à La théorie littéraire*. Coimbra, Edições 70, 1978..

*Littérature générale et comparée*⁶¹, *Littératures et Cultures en dialogue*⁶², *Plus Oultre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*⁶³. Quant à la médiation, elle avait été en honneur dans les livres et articles de l'auteur, sans se situer au même niveau. Sans doute, est-ce la raison pour laquelle cette espèce de Cendrillon a suscité en 2009 la grande sollicitude du Maître sur le plan des relations interculturelles. Notons en passant que le groupe URANIE, dédié aux études sur Mythes et Littérature, avait lui aussi publié un volume intitulé *Médiations et Médiateurs*⁶⁴.

Cette présentation générale étant faite, nous allons pénétrer dans le vif du sujet. Suivons pas à pas le travail de réhabilitation de la Médiation et des médiateurs par D.-H. Pageaux.

Nous avons dit que ce travail par sa teneur est une investigation de méthode pour fonder une légitimité. Dans cette double perspective, nous avons senti la nécessité d'une preuve plus systématique au-delà de la démarche d'enquête sur les pratiques et sur la définition du dialogue interculturel. Daniel-Henri Pageaux, soutenu par quelques autres chercheurs, semble nous apporter des éléments de réponses mieux coordonnées et plus décisives pour la méthodologie d'abordage de nos objets de recherche à venir.

Disons tout d'abord que la « Littérature comparée » d'où nous sommes partis devrait pour commencer défendre un autre rapport aux textes culturels que celui de la comparaison. Elle n'a qu'à assumer ce qu'elle fait réellement parmi les meilleurs représentants du domaine d'études: s'occuper de la diversité, établir des liens comme l'enseigne *Le Petit Prince* de Saint Exupéry. À continuer d'insister mal à propos sur la comparaison

⁶¹ Daniel-Henri Pageaux. *Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

⁶² Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Sobhi Habchi, éditeur. Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶³ Daniel-Henri Pageaux. *Plus oultre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*. Éditeur Sobhi Habchi. Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶⁴ URANIE. *Médiations et médiateurs*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

dans ses discours théoriques, elle raterait le tournant anthropologique de la littérature et réciproquement, dans le tournant littéraire actuel de l'Anthropologie, elle ferait figure de dinosaure, elle courrait le risque de tirer de l'arrière, de n'être plus au pas du contemporain. Il convient d'entendre ce dernier vocable dans le sens que lui donne Giorgio Agamben dans son opuscule « *Qu'est-ce que le contemporain?* »⁶⁵ : le contemporain est « celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais son obscurité »⁶⁶. Nous traduisons cela par: voir déjà dans l'obscurité de l'instant ce qui se révélera un jour de manière aveuglante. Il s'agit d'un mythe de la voyance prophétique à la Paul de Tarse (Lettre I, aux Corinthiens). Daniel-Henri Pageaux⁶⁷ le synthétise dans le mot « vision » et en fait l'apanage des grands artistes et écrivains. C'est au nom de ce don de visionnaire qu'il situe à une place inférieure les médiateurs ou intermédiaires, selon nous les comparatistes, qui ne sont pas des géants. Peut-être a-t-il raison. Mais poursuivons un peu encore avec Agamben. Il nous offre à la page 27 une autre définition du contemporain qui nous ramène à l'actualité du débat comparatiste en un temps où l'on assiste à un certain engouement pour les Études culturelles. En un premier temps on pourrait penser à une provocation. Quelques esprits chagrins auront tôt fait de découvrir une faille dans cette relation au temps qu'institue le philosophe italien en prenant la mode pour exemple de la contemporaine. Il lui affecte, en effet, un rôle épistémologique en l'élevant au rang d'un quasi-concept, c'est-à-dire, dans le sens kantien-deleuzien de « ce qui donne à penser ». Point du tout de scandale si l'on se souvient des proses de Stéphane Mallarmé. Car, au-delà d'une frivolité mondaine caricaturale, la mode est susceptible de proposer à la Littérature comparée un ré-examen salutaire (encore une épithète à prendre au sérieux), si l'on songe avec Giorgio Agamben (p.29) que « ce

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*. Paris, Rivages, 2007.

⁶⁶ Giorgio Agamben, *op.cit.*, p.19.

⁶⁷ Daniel-Henri Pageaux, *L'Œil en main*. éd.cit., p.19-33, *passim*. Désormais *op.cit.* renvoie à cette œuvre

qui (la) définit est qu'elle introduit dans le temps une discontinuité particulière, qui le divise, selon son actualité ou son inactualité, selon l'être ou le ne-plus-être-à-la-mode (*à la mode* et non simplement *de mode*, qui s'emploie uniquement à propos des choses). » (Parenthèse et italique sont de l'Auteur lui-même). Après avoir pris connaissance de cette proposition très en conformité avec ce que l'un appelle la mode des Études culturelles – sans discerner les approches sainement anthropologiques des travestissements culturalistes – nous rejoignons deux pages plus loin Agamben là où il conclut⁶⁸

Le temps de la mode est donc, de manière constitutive, en avance sur lui-même, et pour cette raison même, toujours aussi en retard; il a toujours la forme d'une insaisissable frontière entre le « pas encore » et le « ne plus »

Nous pensons que, contrairement à ceux-là qui donnent pour mortes les études d'influence, celles-ci sont selon d'authentiques relations de filiation cognitivo-affectives. Elles peuvent refluer sous l'égide un tantinet relativisante du concept d'intertextualité, alors que ceux-là qui s'acharnent à comparer des incomparables sont certainement des passagers qui ont manqué le train de l'actualité en route vers le futur. Quant à la notion de frontière, Agamben la donne pour « insaisissable » dans le cadre de son analogie avec la mode prise comme concept. Ce faisant, le philosophe italien nous introduit à l'idée du voisinage de deux réalités, si proches qu'on ne saurait démêler l'une de l'autre sans artifice. C'est exactement le cas de *la dimension étrangère* en littérature comparée. Cette dimension se décline en termes de relations, et de relations culturelles par dessus le marché Pageaux (2009, p.7) déclare ces frontières « poreuses ». Cependant, comme nous avons eu l'occasion de le dire antérieurement, ces rapports ne vont pas de soi. Rien n'est assuré quant à leur effectivité, compte tenu de la disparité des cultures. Mais tout est possible, compte tenu de l'hétérogénéité et de l'incomplétude

⁶⁸ Giorgio Agamben, *op.cit.*, p.27

réci-proque des réalités culturelles et de l'identité des sujets qui les vivent. De cette sorte que, des deux côtés du dialogue, identité et altérité sont susceptibles de se rejoindre. Pourvu que s'articule une rencontre. Par des livres et des voyages, par des personnes et des moyens de communication.

Médiation en ligne

C'est de ces contacts-là que, tirant la relation (ou le dialogue) de l'abstraction relative et de son état de simplement désirable, s'occupe le deuxième volet de la littérature comparée appelée Médiation. Le précieux livre de 2009 de Daniel-Henri Pageaux, *L'Œil en main*, sous-intitulé « Pour une poétique de la médiation » nous y introduit à souhait... L'auteur y plaide la juste cause d'une Littérature de la médiation, en plus de définir et de redéfinir avec toute la nuance qu'on lui connaît le dynamisme de cette fonction interculturelle, informée par l'Anthropologie culturelle actuelle⁶⁹. Les esquisses des six leçons rassemblées dans le livre de 2009 peuvent être retracées dans maintes publications antérieures, entre lesquelles *Les nuits carnutes* (CNRS/CRAL, 1999); « Portrait du critique en Vertumne » (In Murielle Gagnebin et Christine Savinel, *Starobinski en mouvement*. Champ Vallon, 2001, p.59-110), *Sous le signe de Vertumne* (CNRS/CRAL,2003).

Revenons de nouveau au maître-mot traditionnel de la « Littérature comparée » : *la relation avec l'étranger*. Que l'étranger soit partout, est un phénomène psychosocial et géopolitique devenu évident. Quant à notre interminable reprise du mot-clef « Relation », symptomatique d'une posture épistémologique, il est encore très à-propos d'en reparler dans ses rapports avec la médiation, avec la littérature générale (entendue comme Théorie et Pratique littéraire jointes) et surtout

⁶⁹ Voir pour les fréquentations anthropologiques de D.-H. Pageaux les pages 12 à 17 du bel ouvrage de Cheikh Mouhamadou Diop, *Fondements et Représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Bem Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

avec la notion de comparaison, car le contentieux avec celle-ci n'est pas terminé.

Dès la première page de *L'œil en main*⁷⁰, D-H. Pageaux écrit ceci, qui retentira dans le reste de l'ouvrage:

La Littérature « comparée » qui a toujours eu besoin de se redéfinir a légitimé sa spécificité en privilégiant l'étude de la dimension étrangère, des différences esthétiques, thématiques, culturelles entre littératures et, plus largement encore, en centrant sa réflexion non pas prioritairement sur la comparaison, mais sur la relation. (Les guillemets sont de l'Auteur, le soulignement est de nous).

Avec un avocat général comme Pageaux, notre cause est entre des bonnes mains. Une sourdine a été mise à la comparaison, une priorité a été donnée à la relation, et la cultures se rangent parmi les sous-domaines des études littéraires où elles sont bien encadrées par la réflexion esthétique et pourvues d'outils thématiques. Se proposant d'écrire une poétique de la médiation, notre auteur avait dit auparavant (à la même page) qu'il reprendrait sur de nouvelles bases ce qui a été conquis, par exemple comme il l'attestera à la page 60, par le Roumain Basil Munteano dans les années 60. Nous avons rapporté que « *La médiation est une pratique culturelle, une action culturelle* » (p.7), une pratique parfois impure, semble penser l'Auteur. Loin de nous de le contredire, vu la cohorte des animateurs, des éditeurs, des politiques de la culture auxquels il a été fait allusion au départ.

Attachons-nous plutôt ici à soupeser les mots-clé de la longue citation précédente. Le verbe « redéfinir » vise le l'adjectif « comparée » assorti de guillemets ainsi que les termes contemporains de lui dans le paragraphe cité. Dans la perspective agambienne, la dimension étrangère, les différences alignées l'une après l'autre, et principalement la comparaison se trouvent automatiquement codées dans un clair-obscur. Une tâche

⁷⁰ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.5

permanente est confiée au regard interprétatif (N'oublions pas que le livre de Pageaux thématise partout le regard et qu'il s'écrit « l'œil en main »). Avec le temps, dont Agamben a signalé l'importance, « la dimension étrangère », les « différences culturelles » entre littératures se trouvent mises sous suspicion. Elles ont perdu leur clarté et leur rigide délimitation frontalière d'antan⁷¹:

les frontières entre les littératures et les écarts différentiels entre cultures passent à présent à l'intérieur même de ces cultures qui sont loin d'être homogènes et l'écrivain lui-même, dans sa vie, dans son écriture, fait de nos jours « l'expérience de l'étranger :

Voyons encore comment « la dimension étrangère » recule dans la pénombre devant l'ampleur de la mission solaire du Médiateur⁷²: « mais la dimension étrangère », dit Pageaux, « n'est qu'un aspect possible du travail de découvreur, de « révélateur ». Remarquons aussi que cette dimension étrangère vient d'être un peu révoquée de sa fonction d'accompagnateur de la diva qui s'appelle Relation. Le Médiateur l'a évincé. Ô ingratitude de l'Histoire ! .

Notons en passant que, en syntonie avec cette perception des cultures et de l'étranger, des frontières culbutées au-dehors et qui se refont au-dedans, Paul Ricœur en son livre *Sur la Traduction*⁷³, affirme que la traduction elle aussi, sans abolir son exercice d'une langue à l'autre, opère au-dedans d'une même langue et d'une même communauté. Se basant sur des propos de Georges Steiner (*Après Babel*), le philosophe nous informe que cette traduction intralinguistique outrepassa la simple relation avec l'étranger (étant donné que l'étrangéité est inscrite au-dedans de nous); elle est, selon un adage de Platon, une

⁷¹ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.7

⁷² *Ibid.*, p.55

⁷³ Paul Ricœur, *Sur La traduction*, Paris, Bayard, 2004, p.50-51. Obs. Nous utilisons la version espagnole Barcelona, Paidós, 2005.

expression de la pensée en tant que dialogue de l'âme avec elle-même.

Si la dimension étrangère garde encore de son actualité malgré la proximité du lointain et sur le plan éthique la tendance assassine des identités meurtrières (*cf. supra* Yasmina Khadra), la comparaison souffre d'un déphasage évident dans le tournant anthropologique observé par Ricœur et Pageaux. Ce dernier se voit obligé de la congédier. À tout le moins d'en restreindre le champ d'action. Il en appelle aux exigences de la médiation remplies, souvenons-nous, par des œuvres et des personnes qui baignent dans leurs traditions culturelles (populaires, mythiques), ajoutons ici des représentants authentiques des œuvres, des traditions et des personnes, et parmi ces personnes des auteurs, bien sûr, mais aussi des lecteurs. Écoutons encore Pageaux⁷⁴ :

Précisons : voir et juger en lieu et place du lecteur. Et si la dimension étrangère, l'expérience de l'étranger définissent de façon essentielle l'approche comparatiste, si la littérature comparée n'est pas comparaison, mais avant tout rapport, relation, l'intermédiaire a donc pour fonction de d'offrir au lecteur du jamais vu, lu, pensé et de le présenter selon son propre point de vue ou une optique propre à sa culture et à l'esprit du temps. (C'est nous qui soulignons et rectifions)

Très habile dialectique qui fait mine de réhabiliter la dimension étrangère pour mieux mettre en selle la Médiation au détriment de la comparaison. Attire aussi notre attention la description de la fonction culturelle du Médiateur. C'est une « pratique » de haut niveau justifiée à la page 9, en ce sens que « *la littérature intervient, mais symboliquement, au sein de l'espace public, culturel, auquel elle continue de s'adresser, brouillant le temps et l'ordre social* ». Sa vertu imaginaire impose – nous dit Lorenzo Bonoli, dans *Lire les cultures*, en parlant de la fiction narrative que l'ethnologue interprète avec les outils du littéraire –

⁷⁴ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.15. N.B. Entendez *médiateur*, selon une nuance qui viendra peu après.

« un effort d'imagination »⁷⁵. Nous avons noté que la méthodologie des pages 121-221 du livre de cet anthropologue présente de saisissantes affinités avec *L'Acte de lecture* de Wolfgang Iser⁷⁶ et l'herméneutique de Paul Ricœur⁷⁷. Quant à la nouvelle donne de l'Anthropologie, réticente à la comparaison, nous avons déjà fait allusion dans l'intermède technique de la partie précédente aux travaux de l'anthropologue Francis Affergan⁷⁸, auxquelles nous rattacherons ici l'esprit des travaux de Marc Augé⁷⁹ et de Gilbert Durand⁸⁰ – tous des chercheurs dont l'œuvre a incité les littéraires, les « comparatistes » en particulier, à publier sous la direction de Alain Montandon l'important volume collectif *Littérature et Anthropologie*, fruit d'un colloque de la SFLGC à Limoges⁸¹. Cette publication confesse une convergence entre les deux champs disciplinaires et constitue une nouvelle pièce au dossier réuni par Pageaux dans son livre de 2009. Indirectement le colloque de 2006 a certainement plaidé contre la démarche comparatiste et préparé le coup de grâce dont nous donnerons bientôt la teneur, en furetant dans les papiers du professeur Pageaux. Dans un texte cité par Cheikh. M. Diop⁸², Alain Montandon reconnaissait en l'occurrence ce que, de son côté après maints articles de revue Lorenzo Bonoli⁸³ (2008) divulguera dans un ouvrage décisif, à

⁷⁵ Lorenzo Bonoli, *Lire les cultures*, Paris, Kimé, 2008, p.221.

⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

⁷⁷ L'Herméneutique de Paul Ricœur est synthétisée chez Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la Postmodernité*, Bruxelles, De Bœck, 2002, ch. 17.

⁷⁸ Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, O.C, 1976 et *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris, Albin Michel, 1997.

⁷⁹ Marc Augé, *Le sens des autres. Actualité de l'Anthropologie*, Paris, Fayard, 1994

⁸⁰ Gilbert Durand, *Sciences de l'homme. le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Albin Michel, 1996.

⁸¹ Le colloque mémorable de la SFLGC à Limoges en 2006, a été publié dans *La Collection Poétiques comparatistes*, Paris Sorbonne.

⁸² Cheikh Mouhamadou Diop, op.cit., p.9

⁸³ Lorenzo Bonoli, op.cit., p.121-221

savoir, la similitude entre abordage narratif ethnologique et narratif narrativité littéraire. De son côté, Francis Affergan, au terme d'un substantiel développement sur la comparaison dans *Exotisme et Altérité*⁸⁴, ne laisse aucun doute que celle-ci prête à contestation du point de vue éthique. Ce en quoi il rejoint les vues de Martine Abdallah-Pretceille⁸⁵. Voici le passage dans lequel Affergan⁸⁶, après avoir illustré les symptômes de ce qu'il appelle une « comparaison dissimilaire », se prononce sur les conséquences judicatives et évaluatives de la comparaison dans un domaine comme la culture, laquelle en sa nature échappe au quantitatif :

Le jugement normatif est ici introduit à la faveur de la constatation d'une altérité trop dissemblable, lointaine et partant irrécupérable. L'altérité est ainsi différenciée par la valeur. La différence, sous sa modalité comparative, autorise l'appréciation, la dépréciation, la majoration et la minoration. (C'est nous qui soulignons)

Un peu plus loin, à la même page, il conclut que, dans une telle perspective,

« l'identitaire égalitaire est toujours interdite. Reste en permanence un réduit inassimilable. Nous pourrions appeler ce type d'identité inégalitaire. ou différenciée. Il se situe souvent à la base des processus d'assimilation politique ou juridique ».

Autant dire colonialiste.

Tels sont donc les méfaits de la comparaison. Pour Abdallah-Pretceille⁸⁷, « elle présente des limites, dans la mesure où (elle) étale sur un plan unique des données qui relèvent de périodes

⁸⁴ Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1976, p.86-96.

⁸⁵ Martine Abdallah-Pretceille, *op.cit.*, p.65-67

⁸⁶ Francis Affergan, *op.cit.*, p.96

⁸⁷ Martine Abdallah-Pretceille, *op.cit.*, p.65-67

différentes et qui sont isolées en fonction de catégories préconçues ». Soit dit en passant, des abus de ce genre sont fréquents chez un certain nombre de comparatistes littéraires qui n'hésitent pas à comparer bravement un voyageur italien de la Renaissance et un poète Brésilien du premier après-guerre 14-18, et qui ne sont pas loin d'effectuer les mêmes interpolations et amalgames en confrontant avec une systématisme qui dépasse l'analogie (car avec celle-ci, on échappe à l'incongruité de celle-là) des récits oraux d'indiens de la forêt amazonienne et la *Divine Comédie* ou les *Églogues* de Virgile. Abdallah-Preteceille⁸⁸ fustige d'autres tendances réductionnistes qui n'hésitent pas « à négliger, par nécessité méthodologique, des éléments et des variables. » Le résultat saute alors aux yeux : « *La comparaison s'inscrit dans une approche segmentariste qui tend à faire d'un trait culturel donné la cause d'un comportement ou d'une attitude au détriment d'une analyse pluricausale.* » La conclusion de ce passage vient confirmer une de nos intuitions : « Les études comparatives s'inscrivent dans une logique culturaliste et non interculturelle ».

Les raisons alléguées rejoignent celles de Francis Affergan, plus une autre sur laquelle Bonoli attire notre attention, la réification, par carence de recours à la médiation symbolique. Ce dernier anthropologue, peut-être le plus littéraire des deux, invite à dépasser le familier, le naturel, les modèles cognitifs habituels afin d'arriver à l'invention en quoi réside la vérité de l'autre⁸⁹, par delà le familier. Il s'agit ici d'une opération à deux niveaux : un niveau épistémique lié à l'enjeu interprétatif ; un nouveau épistémologique ou peut-être heuristique qu'éclaire assez bien Abdallah-Preteceille⁹⁰. En effet, au terme de sa critique de la comparaison, par un revirement soudain semblable à celui du professeur Virgil Nemoianu, elle gratifie paradoxalement celle-ci d'une « valeur heuristique incontestable, car elle permet selon elle « *de mettre en évidence des particularités qui resteraient cachées. Elle permet aussi d'ouvrir sur d'autres interprétations,*

⁸⁸ *Ibid.*, p.66

⁸⁹ Lorenzo Bonoli, *op.cit.*, p.156-157;201-207

⁹⁰ Martine Abdallah-Preteceille, *op.cit.*, p.67

d'autres voies, en favorisant le renouvellement du questionnement. Elle est, en ce sens, une manière de retrouver la richesse créatrice de la dialectique du Même et de l'Autre.»

Grandeur et misère de la comparaison !

La réhabilitation de Martine Abdallah-Preteille est-elle convaincante pour l'avocat à charge ? Il ne semble pas. Oyez vous-mêmes les deux énoncés suivants de Daniel-Henri Pageaux (2009:15,31) : « *La littérature comparée n'est pas comparaison, mais avant tout rapport, relation* » (p.15) « *Le maître-mot de la Littérature comparée (est) non pont comparaison, mais mise en rapport, relation* » (p.31).

Dès la page 7 de *L'Œil en main*, cédant le pas au clair-obscur du contemporain : que représente la relation, la comparaison faisait figure de pratique « non contemporain », mal adaptée aux études littéraires de notre temps. Nonobstant la position dernière de Abdallah-Preteille, un coup de grâce lui a été porté. Il a été longuement médité du premier au dernier chapitre du livre de 2009 de Daniel-Henri Pageaux ; il se dévoile par la prépondérance de la Relation, non moins aussi par la double place inséparable occupée désormais par la Médiation et la Littérature générale (moins compromettante peut-être). Celle-ci semble parfois être ramenée à la Littérature tout court (théorie et pratique étant liées dans son esprit et dans celui de tout critique qui se respecte). Littérature générale et Littérature de médiation deviennent en un sens deux grandes alliées. Leur trait fondamental commun étant d'être un corpus ouvert et sans limite :

Il convenait (donc) de partir non du champ restreint qu'offre une certaine littérature comparée, mais d'une perspective plus large qu'on peut appeler littérature générale ou littérature générale et comparée. ⁹¹ (C'est nous qui soulignons).

⁹¹ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.7

Il y a ici un concessif qui disparaîtra dans l'extrait suivant. Par exemple, à la page 37, on lit :

Si le passage de la notion d'intermédiaire à celle de médiation se traduit par un autre passage, de la littérature comparée à la littérature générale, on voit que cette orientation disciplinaire est amplement justifiée par l'élargissement des perspectives d'études qu'elle suppose.⁹²

C'est une oscillation de pôle qui avait été discrètement annoncée dans le titre du livre publié en 1988 au Portugal avec Alvaro-Manuel Machado⁹³. Nous encourageons à poursuivre la lecture du paragraphe d'où a été tirée la deuxième citation. Personnellement nous ne sommes pas très convaincus que cette ouverture de champ va remédier aux carences actuelles de La littérature comparée. Nous sommes d'accord pour couper le nœud gordien de la comparaison, mais non pas pour donner un champ illimité à ce qui déjà est un fourre-tout. Il serait plus prudent de restreindre le domaine et de renvoyer entre autres sous-domaines indument annexés, comme la Sociologie littéraire (dans le *Précis* de Brunel et Chevrel), dans leur ordre propre d'enseignement et de recherche. La théorie littéraire que revendique Pageaux ne peut se reconduire dans la littérature générale si l'on veut garder les deux labels, comme d'aucuns l'ont déjà fait. Qui trop embrasse mal étreint.

Du reste ce n'est pas là la conversion qui nous intéresse. Si l'on ambitionne d'élever la littérature comparée au niveau de la généralité, et non de l'illimité (car l'illimité la détruira comme champ), il serait peut-être préférable de changer d'horizon et de la choisir comme une méthode basée sur la relation. Mais cette méthode élèverait justement le Médiateur comme l'acteur de premier plan, dont le don de mettre en relation serait l'attribut. Le

⁹² *Ibid.*, p.37

⁹³ Daniel-Henri Pageaux et Álvaro-Manuel Machado, *Da literatura comparada à Teoria da literatura*. Coimbra:Edições 70, 1988.

médiateur serait l'homme à former pour agir, c'est-à-dire rapprocher pour un dialogue, donner la forme active d'une tâche à faire à cette forme de passif, de passé, de passé antérieur que désignait « comparée » dans le syntagme « littérature comparée », sans toutefois réassumer les erreur, le politiquement incorrect qui gît dans l'assymétrie de la plupart des comparaisons. C'est de cette manière que nous tenons à apporter une pièce de plus au dossier Pageaux. Lui-même nous fournit la base de notre argument et de notre conclusion, aux endroits où il valorise les hommes-ponts.

EN GUISE DE CONCLUSION : LES HOMMES-PONTS

En relation avec la fonction de médiateur, Daniel-Henri Pageaux a été amené à parler des hommes-ponts. L'auteur⁹⁴ a emprunté à Octavio Paz et à Carlos Fuentes l'image du pont, et surtout le prédicat d'hommes-ponts, auquel il a consacré tout un chapitre⁹⁵ de *L'Œil en main*. C'est sur la définition, l'application et la portée de cette expression que allons clôturer notre intervention dans le débat sur la Littérature comparée. Afin de passer aux grandes lignes du projet qui a motivé notre intérêt pour les questions soulevées à son propos.

« *Il nous faut des œuvres-ponts et des hommes-ponts* », avait écrit, après Octavio Paz, le romancier et essayiste Carlos Fuentes.. Commentant ce propos et d'autres que ces grands mexicains appliquaient aux cultures et aux civilisations, Pageaux commente:

L'homme-pont est d'abord un critique qui exerce sa réflexion et son esprit à élaborer entre les œuvres qu'il étudie des « relations » en vue de constituer un ensemble culturel qui puisse mériter le nom de « civilisation »⁹⁶.

Pour éviter toute mésinterprétation sur la mission du médiateur interculturel et inter-civilisations – deux termes équivalents selon

⁹⁴ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.49-50

⁹⁵ *Ibid.*, p.39-65

⁹⁶ *Ibid.*, p.50

le professeur de philosophie Philippe Fontaine⁹⁷ – le poéticien explicite plus loin, au terme d'un bref commentaire sur Octavio Paz augmenté ponctué par des expressions de Michel Serres placées entre guillemets: « Il s'agit de travailler sous l'autorité bienveillante du dieu Hermès. Hermès est « l'opérateur du rapprochement. », « le médiateur libre ». Il indique les lieux où il faut faire travailler son esprit, « les espaces d'interférences ».⁹⁸ Ce discours est de caractère conciliateur, pacificateur. La comparaison, par sa rigidité, donnerait lieu à certaines tensions qui frisent l'animosité. Tandis qu'ici, il nous est recommandé une circulation de sens bi-directionnelle via traditions et manières de faire, de penser et de dire. La quatrième de couverture de *L'œil en main* est en ce sens une propédeutique sur la tâche du Médiateur :

Au-delà des écrivains, hommes de lettres, intellectuels qu'on nomme intermédiaires, médiateurs, ou encore « passeurs », la « littérature de médiation » est précisément d'assurer le passage de l'inconnu au connu ou de changer ce qui est considéré comme connu en quelque chose de nouveau. Parmi les textes les plus souvent interrogés, on a retenu les récits de voyage, l'essai sous toutes ses formes, mais aussi la lettre, la chronique, la littérature de vulgarisation, la critique, en particulier la critique d'art.

Nous nous permettons juste une petite ré-écriture personnelle dans les mots de la fin : « la critique, y compris la critique d'art ». Manque également ici, la traduction, que le livre mentionne dans le livre à plusieurs reprises. Il nous revient toutefois à l'esprit que au milieu des multiples considérations du chapitre I sur la « vision » et « les visionnaires »⁹⁹, Daniel-Henri Pageaux effectuait deux distinctions : l'une au sujet des Intermédiaires et des Médiateurs ; l'autre au sujet des grands

⁹⁷ Philippe Fontaine, *La culture*, Paris, Ellipses, 2007, p.123-127.

⁹⁸ Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.50.

⁹⁹ *Ibid.*, p.19-31.

visionnaires qui sont de grands artistes et écrivains, auprès desquels les littérateurs de la médiation ne seraient que des écrivains de seconde classe. Le moment est venu d'apporter une petite correction à la dernière distinction. Il n'y a pas, selon nous, de séparation radicale entre des visionnaires (les grands artistes et écrivains) et les critiques qui savent les reconnaître et les promouvoir. Comme les Anthropologues à la hauteur de leur travail d'épistémologues selon Lorenzo Bonoli (2008), les vrais critiques sont des découvreurs et des révélateurs. À eux s'appliquent les qualités par lesquelles, dans un passage précédent, le professeur Pageaux lui-même résumait la fonction du médiateur: la capacité « *d'offrir au lecteur du jamais vu, lu, pensé* ». ¹⁰⁰ Ils sont en première ligne juste à côté de ceux que Baudelaire appelait les phares ». On ne saurait par conséquent les confondre avec les fonctionnaires des politiques culturelles, ni de simples vulgarisateurs. Sans eux, pas de grands auteurs ni de grands livres. Aussi méritent-ils eux aussi, tels les artistes et les écrivains supérieurs par le talent ou par le génie, qui grâce à eux rayonnent dans le monde, ne sauraient mériter le beau titre d'hommes-ponts. En nous limitant au XX^e siècle de notre ère, ils sont légion d'Orient et d'Occident, du Nord et du Sud, de Walter Benjamin à Roland Barthes et au-delà à mériter ce titre. Puissent les chercheurs du « dialogue entre générations » le mériter eux aussi par la réinvention de l'enfance et de son co-énonciateur, l'adulte de la fiction et de la réalité. Ce qu'il conviendra surtout de retenir de cette recherche préliminaire, sous le couvert de la notion-ombrelle de « Relation » et surtout sous celle de la catégorie de la Médiation, c'est une nouvelle prise de conscience éthique qui vient de se dessiner en Littérature comparée. La comparaison en reconnaissant le sens figuré qu'il a promu en Littérature, a également adopté avec Daniel-Henri Pageaux pris une dominante éthique qui, en synergie avec l'esthétique de la réception et les théories de la lecture, fait reposer tout le devenir de la Littérature sur un Médiateur compétent, responsable, qui soit un esprit traducteur intra- et inter-linguistiquement, voire en-deçà et au-delà des langues., en-deçà et au-delà des frontières. Ce

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.19-31, *passim*.

médiateur est pourtant un producteur de relations, d'actions textuelles et inter-artistes. Il relie sans cesse dans la différence l'Homme et la Nature désormais acculturée. Il confère une nouvelle naissance aux mythes du passé. Il libère de la gangue de l'écriture présente les mythes en attente de reconnaissance. Il ouvre une nouvelle tradition.

J'oserais lui décerner le titre d'expert *ès cultures*. C'est un titre qu'appelait la forme « passive » du terme *comparée* dans Littérature comparée. Cette caractérisation donnait à entendre qu'il doit exister un agent des relations, quelqu'un qui *agit* cette passivité, un artisan des contacts entre ceci et cela, le même et l'autre. C'est la fonction de notre expert, elle répond à une urgence. Sa figure est celle d'un humaniste traducteur au sens large du mot, un homme capable de cultures capable de connaître, de comprendre ce qui se passe ici et là-bas. Cette traduction dépasse en l'incluant l'office du traducteur à la Valéry Larbaud, de l'artiste voyageur à la Victor Segalen avide de percevoir l'autre en soi. Souvenons-nous ici des meilleurs candidats à ce poste : certains Auteurs, certains Textes, certains Critiques L'Auteur, le Texte lui-même et aussi le Critique, aux côtés desquels œuvrerait une famille d'autres passeurs de support signalés par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1998)- Académies, Associations, cénacles, animateurs et responsables de politiques culturelles à l'échelle locale, régionale et internationale.

Sébastien JOACHIM
UEPB-UFPE, Brésil

Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation

Nous partirons de l'hypothèse qu'ayant véritablement trouvé ses marques méthodologiques à partir du positivisme et de l'herméneutique¹⁰¹, et s'exprimant aujourd'hui au travers de moult avatars qui témoignent de sa pertinence et de son dynamisme dans le champ comparatiste, l'imagologie semble évoluer vers un horizon sociologique d'envergure planétaire et, au-delà, vers un horizon cosmologique d'envergure universelle. En effet, si elle étudie une imagerie culturelle et un imaginaire fondés sur un clivage identité/altérité entretenu par l'écart exotique et à partir duquel sont déduites des aires et traditions idéologiques, ce clivage s'actualise de nos jours dans le cadre étriqué d'une mondialisation condamnant à terme l'exotisme traditionnel à l'obsolescence. D'où les avatars actuels des cadres imagologiques traditionnels que sont, entre autres, la post-colonie et la francophonie, ainsi que leurs corrélats disciplinaires que sont, par exemple, les « *gender studies* » et « *cultural studies* »¹⁰², tous préluant alors à une imagologie future qui traitera des déclinaisons d'un clivage qui aura sensiblement glissé du plan anthropologique aux plans méga-sociologique et trans-planétaire d'un système imagologique devenu œcuménique et méta-œcuménique.

Certes, l'imagologie a significativement évolué depuis que Jean-Marie Carré en a jeté les bases dans la première moitié du vingtième siècle¹⁰³, mais il nous semble qu'elle ne soutient pas aujourd'hui le rythme d'évolution de son objet. En effet, les imagosystèmes ont toujours évolué depuis l'antiquité au gré des

¹⁰¹ Celle de Paul Ricœur notamment.

¹⁰² Cf., au sujet de ces avatars, les travaux de Jean-Marc Moura dont on retrouvera les références dans la bibliographie de ce modeste essai.

¹⁰³ Cf., par exemple, son ouvrage *Les écrivains français et le mirage allemand*, Paris, Boivin, 1947.

épistémê du moment, cette évolution semblant s'accélérer de nos jours, ce qui augure d'un véritable bouleversement à venir, celui-ci devant entraîner en conséquence une mutation épistémologique relativement profonde de la discipline imagologique. S'ils affectent l'ensemble de la paradigmatique imagosystémique, les changements décisifs dans la perspective de l'analyse scientifique de ce paradigme sont ceux relatifs aux instances et textes imagologiques dans la mesure où l'on se retrouve actuellement dans un contexte semblable à celui d'avant les grands voyages de la Renaissance, avec un écart exotique quasi-abysal entre un Même nouveau et des altérités nouvelles parce que très lointaines à cause de leur caractère encore hypothétique¹⁰⁴. Or, la pratique imagologique d'aujourd'hui ne semble pas se rendre compte de cet état de choses puisque s'attardant encore sur d'anciennes données dont la mie en place remonte à la Renaissance. Elle ne semble pas encore se préoccuper de l'exotisme extraterrestre qui fait rêver les hommes aujourd'hui à l'instar de l'exotisme extra-œcuménique de l'antiquité¹⁰⁵.

En tant que paradigmatique de l'objet d'étude imagologique, l'imagosystème est constitué d'un contexte épistémique dominant ou proto-image, d'un imagothème principal ou hyperimage, d'imagothèmes secondaires ou hypo-images ou encore clichés, du scénario ou agencement des imagothèmes dans le texte, et de la symbolique imagologique ou idéologie sous-tendant la représentation, ces différents éléments étant intégrativement liés les uns aux autres. N'étant pas une création ex-nihilo, l'image émerge d'un contexte spécifique et se décline

¹⁰⁴ L'on sait qu'en l'état actuel des connaissances, les extra-terrestres relèvent encore du fantasme et de l'imaginaire.

¹⁰⁵ Cet état de choses ne serait-il pas dû au positivisme ? Si, comme le dit Didier Souiller dans une de ses contributions à l'ouvrage *Littérature comparée* (cf. bibliographie du présent essai), «les études d'image permettent de mettre en valeur les stéréotypes des cultures dans leur rapport critique les unes avec les autres», alors on peut penser que l'imagologie semble ne pas devoir se pencher sur un pseudo-clivage dont le terme-miroir de l'identité est moins qu'un mirage.

en deux instances que sont le Même et l'Autre dans leurs aspects physiques, moraux et environnementaux qui s'agencent dans le cadre d'une comparaison peu ou prou systématique et manifeste de l'Ici et de l'Ailleurs en fonction des perspectives idéologiques du foyer de la représentation.

Ainsi défini, l'imagosystème se prête à des actualisations dont l'évolution est fonction des différents jalons épistémiques¹⁰⁶ de l'histoire et qui, de ce fait, confine parfois à la mutation. Dans l'antiquité, il est marqué par le merveilleux profane, l'hyperimage référant à un ensemble de clichés sur un Ailleurs appréhendé comme envers monstrueux de l'Ici au travers d'un imaginaire vecteur d'une idéologie des peurs à exorciser et des attentes à combler face à un univers à l'immensité à la fois terrifiante et tutélaire. L'Ailleurs par excellence réfère aux Antipodes, aux Champs-Élysées et aux Enfers hadésiens, et l'Autre à des créatures hybrides et monstrueuses, mais aussi aux dieux des mythes et légendes, les uns et les autres alimentant les phobies et utopies collectives et individuelles.

Cette vision ambivalente du monde dans laquelle perce un certain manichéisme persiste au Moyen-Âge où elle est prise en charge par l'épistémê religieuse. Le Même est chrétien et son Ailleurs correspond à la Jérusalem paradisiaque obsessionnellement recherchée, mais aussi à la périphérie rédhibitoire de celle-ci, périphérie constituée des juifs, musulmans et autres humanités antéchristiques.

Bien que courant jusqu'au dix-neuvième siècle, les avatars d'une telle représentation du monde vont être bouleversés par la redécouverte des projections cartographiques de Marin de Tyr à la Renaissance par le biais de Ptolémée. Dans son *Traité de géographie*, Ptolémée se démarque de son prédécesseur en proposant des méridiens convergents plutôt que parallèles les uns aux autres. La théorie de Tyr rencontrera cependant les faveurs

¹⁰⁶ On retrouvera ces différents jalons épistémiques dans divers ouvrages traitant de l'histoire des idées et mentalités en Occident. Publié chez Gallimard en 1969, *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault pourrait servir de tremplin à l'appréhension cohérente et synthétique de l'ensemble de ces jalons.

des cartographes et voyageurs dans la mesure où elle autorisera l'évaluation exacte des distances et, partant, la représentation précise des espaces¹⁰⁷. Sortant ainsi de l'ombre du merveilleux, les contours des Ailleurs et les traits des Autres s'en trouvent également précisés. La différence rédhibitoire de l'Ailleurs cède la place à une différence convoitée et fantasmée. Ainsi peuvent s'expliquer les motivations des premiers grands voyageurs de la Renaissance dans leur quête de l'or et des épices indiennes. Ainsi s'explique également la comparaison systématique et subjective de l'Ici et de l'Ailleurs dans les comptes-rendus de voyage, comparaison préluant manifestement à l'enquête ethno-anthropologique biaisée. De sorte donc qu'un peu plus tard, malgré le fait qu'ils datent déjà, les clichés et stéréotypes antiques sont restaurés à des fins de construction de l'altérité comme entité à asservir ou à dominer. Dans le contexte économique d'après les grandes découvertes, l'exploitation du vaste Ailleurs requiert la réduction en esclavage de l'Autre africain dont on aura au préalable restauré la monstruosité antique d'ordre mythologique, et médiévale d'ordre religieux. Ainsi, physiquement et moralement stigmatisé par la malédiction paternelle, Cham ne peut que vivre impuissant l'accomplissement de son destin.

À l'avènement des Lumières, l'imagosystème se place sous l'égide du rationalisme. Inauguré au siècle précédent par Descartes, ce rationalisme bouleverse de manière décisive les comportements socio-politiques et aboutit notamment à la restauration idéologique des droits et libertés individuels. De sorte que l'hyperimage se réduit au clivage rationnel/irrationnel qui se décline au niveau hypo-imagologique en l'antinomie Même vs Autre, ainsi que l'attestent les relations de voyage et les traités scientifiques et philosophiques de l'époque. Par exemple, les lumières civilisationnelles seraient l'apanage du même européen, et les ténèbres une inhérence de l'altérité barbare.

¹⁰⁷ Cf. à ce sujet le *Fascicule* n° 21 de septembre 1989 du Comité Français de Cartographie, fascicule consacré précisément à l'histoire de la cartographie.

Marquée par les impérialismes occidentaux, la mutation de l'imagosystème du dix-neuvième au vingtième siècle est tributaire de l'épistémè des Lumières. C'est au nom de ces dernières que l'entreprise coloniale est décidée puisqu'il s'agit de dissiper les ténèbres altriennes à l'aide de celles-ci. Dès lors, les antinomies colonisateur/colonisé et civilisé/barbare constitueront respectivement l'hyperimage et l'hypo-image d'une proto-image dont on retrouvera les scénarii idéaux dans les discours officiels, les récits de voyage, mais aussi les œuvres fictionnelles et l'imagerie populaire. L'entreprise coloniale est menée pour guider les altérités vers les lumières civilisationnelles auxquelles elles ne peuvent accéder par elles-mêmes.

Depuis le vingtième siècle, l'imagosystème est marqué du sceau d'une mondialisation caractérisée par une réduction de l'écart exotique dont le début du processus remonte à la Renaissance avec la découverte des Ailleurs œcuméniques. De sorte que le cadre imagologique n'est plus de l'ordre de l'ethno-anthropologique stricto sensu, mais de celui du sociologique d'échelle planétaire. Dans ces conditions, l'endotisme se substitue à l'exotisme ou, à tout le moins, le prolonge, le Même et l'Autre quittant le plan de l'antonymie pour s'installer sur celui de la synonymie sous la bannière idéologique d'un cosmopolitisme charrié par un imaginaire syncrétisant. Tout au plus ne reste-t-il que des clivages sociaux de types générique, identitaire, politique ou religieux, entre autres. S'actualisant dans les discours des politiciens, des diplomates et des intellectuels au sein des institutions internationales, et dans une imagerie et un imaginaire à prétention universelle, les clichés d'usage se rapportent au sexe des individus, à leur religion, nationalité, statut social..., relativement à une référence uniformisée, sinon universelle. D'où les libéralismes en tous genres, mais aussi une idéologie alter-mondialiste érigée par exemple contre les clivages entre les sexes, les cultures et les pays du Nord et du Sud.

La réduction de l'écart exotique au sein de l'œcumène¹⁰⁸ aboutira nécessairement à la recherche de nouveaux Ailleurs et

¹⁰⁸ C'est de cette réduction dont parle Ségalen en 1917 dans son essai sur l'exotisme quand il constate déjà que la «tension exotique du

de nouvelles Altérités communes à l'*homo sapiens*. En effet, la conscience du caractère essentiellement protéiforme du Lointain s'avère être une inhérence de la condition humaine. Or ce Lointain ne semble plus concevable à l'échelle planétaire¹⁰⁹. D'où l'évolution actuelle d'un exotisme qui s'avère de plus en plus extra-planétaire¹¹⁰. De sorte que la proto-image actuelle ressortit à une nouvelle épistémê que l'on voit poindre à l'horizon universel ou cosmique. Dès lors, l'hyperimage réfère à la diptyque Terre/Ailleurs cosmique, celle-ci n'étant pas forcément une antinomie, même si elle repose sur les mêmes fondements psychologiques que les antinomies imagosystémiques des périodes précédentes. On retrouvera les déclinaisons hypo-imagologiques de cette hyper-image dans les œuvres de science-fiction modernes, mais aussi dans les programmes d'exploration spatiale qui sont des avatars du rêve prométhéen.

Cette brève histoire des actualisations de l'imagosystème se subdivise donc en sept périodes correspondant chacune à un moment de l'évolution de celui-ci. Ces actualisations se réduisent, par ordre chronologique, aux dichotomies humain/monstre, chrétien/antéchrist, ego/altérité, maître/esclave, rationnel/irrationnel, colon/colonisé et terrien/extra-terrestre. À la différence des précédentes qui ressortissent à la relation inter-humaine entre le Même et l'Autre, la dernière dichotomie

monde décroît». Claude Lévi-Strauss ne le démentira pas en constatant la « tristesse » des « tropiques » qui, du fait de leur dégradation, ont perdu de leur attrait exotique.

¹⁰⁹ Et l'on peut se poser avec Michel Fauchaux la question de savoir si l'exotisme littéraire se meurt. (Cf. l'article *Exotisme* de cet auteur dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* de Jean-Marie Grassin (éd.), http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/INTERMEDILITIntermediality_n.html, page consultée le 12 avril 2009.

¹¹⁰ En effet, répondant indirectement à sa question « l'exotisme littéraire se meurt-il ? », Fauchaux (*op.cit.*) semble abonder dans notre sens en se posant une autre question : « un exotisme nouveau sera-t-il suscité par la conquête spatiale (que l'on pense au film de Stanley Kubrick et au roman de A. C. Clarke, 2001, *Odyssée de l'espace*) ? ».

ressortit à une relation interplanétaire dont ne semble pas particulièrement se préoccuper l'imagologie aujourd'hui.

En effet, le couple hyperimagologique Même/Étranger étant essentiellement anthropomorphe comme le montre son histoire, son programme d'étude ne peut qu'être anthropologique au sens large de ce terme relativement aux sciences humaines. Or cependant, l'Étranger n'est plus seulement un *anthropos* même s'il souffre du seul biais anthropocentriste du regard anthropologique. Dans le contexte actuel d'une mondialisation procédant systématiquement à l'oblitération des distances spatiales et culturelles entre les hommes, ce concept ne semble plus devoir s'appliquer à l'homme en regard du Même, devant ainsi céder la place à celui de Voisin et ne devant se réserver alors qu'aux entités extra-terrestres. Dès lors, le programme d'étude imagologique devra prévoir d'intégrer des considérations d'ordre cosmologique, astrologique ou spatiologique, comme l'on voudra. Celui-ci peut se ramener aux cinq étapes suivantes : 1- cerner le thème de l'exploration de l'espace comme proto-image du texte imagologique ; 2- en déduire l'hyperimage terrien/extra-terrestre ou terre/cosmos ; 3- inventorier les clichés ou stéréotypes en lesquels se décline chacun des termes de cette hyperimage ; 4- démonter le scénario d'agencement de ces clichés, étant entendu que ce scénario est fonction de la nature du texte qui peut appartenir à la catégorie de la science-fiction, du programme réel d'exploration spatiale, du récit de voyage non-fictionnel ou du traité spatiologique ou d'astrophysique ; 5- enfin, mettre en lumière l'idéologie véhiculée par le texte, celle-ci n'étant pas fondamentalement différente de celles régissant les autres types de textes imagologiques, sauf en ceci qu'elle trahit la plus grande ampleur et l'infinitude de l'ambition prométhéenne de l'homme. De sorte donc qu'on sera fondé de parler par exemple d'imagologie martienne, solaire ou jupitérienne chez les terriens comme l'on parle d'imagologie africaine ou américaine en Europe.

En définitive, l'imagologie gagnerait certainement à explorer d'autres cieux que ceux de la sphère anthropologique traditionnelle. Il ne s'agit pas de négliger cette dernière (ce serait une absurdité dans la mesure où le foyer du regard reste

anthropologique !), mais de l'élargir à d'autres disciplines telles que la spatiologie ou la cosmologie grâce auxquelles le Lointain dont elles traitent peut s'en trouver mieux éclairé dans le cadre d'une étude imagologique l'intégrant comme terme du couple regardant/regardé. D'ailleurs, bien qu'elles ne s'appuient que sur des exemples de la sphère anthropologique, les propositions méthodologiques de Daniel-Henri Pageaux¹¹¹ nous semblent suffisamment générales pour être transposées aux objets imagologiques que nous proposons dans ce modeste essai.

François GUIYوبا
École Normale Supérieure de Yaoundé (Cameroun)



BIBLIOGRAPHIE

Affergan, F., *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

Baronian, J.-B., *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

Baudin, H., *La science-fiction : un univers en expansion*, Paris, Montréal, Bordas, 1971.

Boia, L., *L'exploration imaginaire de l'espace*, Paris, La Découverte, 1987.

Bretnor, R. (éd.), *Science Fiction, Today and Tomorrow*, New York, Harper and Row, 1974.

¹¹¹ Cf. Daniel-Henri Pageaux, «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire», in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.136-161.

Buisine, A., Dodille, N. (éd.), *L'exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*, (Cahiers CRLH-CIRCOI, n° 5), Paris, Didier Érudition, 1988.

Cadot, M., *L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1956)*, Paris, Fayard, 1967.

Carré, J.-M., *Les écrivains français et le mirage allemand*, Paris, Boivin, 1947.

Connaissance de l'étranger. Mélanges Jean-Marie Carré, Paris, Didier, 1964.

Del Rey, L., *The World of Science Fiction : 1926-1976*, New York, Ballantine Books, 1979.

Du fantastique en littérature, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1990.

Dupront, A., «Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective», *Annales, ESC*, janvier 1961.

Dutu, A., «L'histoire des mentalités et la comparaison des cultures», *Revue roumaine d'Histoire*, 1983.

Éliade, M., *Images et symboles*, Gallimard, coll. «Tel», (1^{ère} éd. 1952).

Faucheux, M., «Exotisme», in Jean-Marie Grassin (éd), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art1658.php>, 2005.

Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Gattégno, J., *La science-fiction*, Paris, PUF, 1992.

Geertz, C., *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books inc., 1973.

Green, J., « Science fiction », in Jean-Marie Grassin (éd.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art1658.php>, 2005.

Guyard, M.-F., *L'image de la Grande-Bretagne dans le roman français (1924-1940)*, Paris, Didier, 1954.

Hoffman, L.-F., *Le nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.

Lüsebrink, H. J., « L'imaginaire social et ses focalisations en France et en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. Propositions méthodologiques pour l'étude d'un champ carrefour entre l'histoire littéraire et l'histoire des mentalités », *Revue roumaine d'Histoire*, 1983, XXII, n° 4.

Marc Lits (éd.), *Fantastiqueurs*, Bruxelles, Alain Ferraton, 1994 (*Textyles*, n° 10).

Metcalf, Norm., *The Index of Science Fiction Magazines, 1951-1965*, El Cerrito, Calif., J. Ben Stark, 1968.

Millet, G., Labbé, D., *La science-fiction*, Paris, Belin, 2001.

Moura, J.-M., « Études d'images, postcolonialisme et francophonie : quelques perspectives », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura (dir.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, coll. « Travaux et Recherches », 1999.

Moura, J.-M., *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

Moura, J.-M., *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF, 1992.

Moura, J.-M., «Imagologie», in Jean-Marie Grassin (éd.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art1658.php>, 2005.

Moura, J.-M., « L'Imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique », in *Revue de Littérature Comparée*, 1, 1992.

Moura, J.-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

Moura, J.-M., *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

Mythes, images, représentations, Actes du XIVe Congrès de la SFLGC, Limoges, 1977, Trames, Université de Limoges, Didier éd., n° 79.

Pageaux, D.-H., « Une perspective d'étude en littérature comparée : l'imagerie culturelle », in *Synthesis*, Bucarest, 1981, VIII.

Pageaux, D.-H., « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

Parkinson, M. H., « Fantastiques », in Jean-Marie Grassin (éd.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art1658.php>, 2005.

Poirier, J., Raveau, F. (éd.), *L'Autre et l'Ailleurs. Hommage à Roger Bastide*, Paris, Berger-Levrault, 1976.

Pringle, D., *The ultimate guide to science-fiction*, Aldershot, Ashgate, 1994.

Rabkin, E. S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

Sadoul, J., *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1971)*, Paris, Albin Michel, 1973.

Ségalen, V., *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1986, (1978 pour la 1^{ère} édition).

Sénac, P., *L'Image de l'Autre. Histoire de l'Occident médiéval face à l'Islam*, Paris, Flammarion, 1983.

Souiller, D., « Fortune et image », in Didier Souiller (dir.) et Wladimir Troubetzkoy (col.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 1997.

Suvin, D., *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Todorov, T., *La conquête de l'Amérique. La vision de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982.

Todorov, T., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, 1989.

Trénard, L., « Les représentations collectives des peuples », in *Bulletin de la section d'Histoire moderne et contemporaine*, Paris, Imprimerie Nationale, 1962, fasc. IV.

Turbert-Delof, G., *L'Afrique barbaresque dans la littérature aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 1974.

Vax, L., *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1964.

Versins, P., *Encyclopédie de l'utopie, de la science-fiction et des voyages extraordinaires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.

Vodoline, A., *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

TOWARD A NEW COMPARATISM

L'identité inter / multi-culturelle de la littérature francophone grecque à l'ère de la globalisation

À l'ère de la mondialisation, parler d'une identité nationale semble être une démarche qui va à contre-courant de l'Histoire et « le lien entre littérature et nation » suscite des interrogations multiples. Certaines œuvres s'inscrivent, par leur contenu et leur style, dans une configuration nationale, mais il existe aussi une « lecture » et une réception de ces œuvres qui les excluent ou les marginalisent selon l'interprétation qui en est faite, selon l'époque et l'influence exercée par la critique¹¹². Le paradoxe de la fragmentation sociale et du retour aux racines, à l'aube du troisième millénaire, l'ère de la mondialisation généralisée qui favorise l'unification des règles et des valeurs au nom de l'universalisme. La littérature est le lieu par excellence qui favorise les rencontres et les rapprochements, exprime la question de l'altérité, les divergences et les convergences en faisant émerger un vrai amalgame culturel, au-delà des frontières nationales. La littérature, au centre des polysystèmes culturels et sémiotiques, est un des instruments les plus aptes à «globaliser» l'imaginaire individuel et collectif de l'homme contemporain.

Plus précisément, la littérature francophone produit une écriture « décentrée », c'est-à-dire, « une Écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. [...] ces Écritures sont produites à l'intérieur d'une Culture par des Écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui de l'Écriture et celui de l'Écrivain) exerce une

¹¹² Voir Nadra Lajri, « Identité nationale et littérature d'expression française au Maghreb », *Canon national et constructions identitaires : les Nouvelles Littératures francophones*, (sous la direction de Issac Bazié et Peter Klaus), *Neue Romania*, Institut de Philologie romane de l'Université Libre de Berlin, n°33, 2005, p.235-252.

torsion sur la forme et la valeur du message »¹¹³. La littérature francophone, contrairement à la littérature française n'est pas pensée comme un espace *borné*, formant un ensemble homogène et clos, parfaitement identifié dans l'évidence d'une tradition soutenue par le génie d'une langue – sa capacité d'intégration ou d'annexion étant fonction de ce critère admis. Avec l'avènement de la francophonie, les frontières, néanmoins considérées en tant que *limite*, dont la « logique disjonctive [...] (ou dedans ou dehors) fait place à la logique non disjonctive de la *transversale* (ni seulement dedans ni seulement dehors) »¹¹⁴.

[...] si la frontière est pensée, en première analyse, comme une figure spatiale (elle coupe, délimite, sépare), elle constitue aussi, par sa fonction de limite, une structure sémantique fondamentale, identifiable à la différence paradigmatique : pas de langage ni de signification sans frontière, c'est-à-dire sans marques discriminantes reconnues. Et l'expérience de la frontière conjoint toujours ces deux registres : accorder du crédit à une frontière – territoriale, par exemple – implique de la faire exister dans l'ordre imaginaire, de lui donner du sens, c'est-à-dire d'inventer la différence. Si bien que traverser une frontière revient toujours à se confronter à un langage autre (pas nécessairement une langue étrangère, au sens conventionnel du terme) : il faut dès lors connaître les mots de passe ou accepter le risque d'être

¹¹³ Michel Laronde, « L'écriture décentrée » (Présentation), in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.8. Voir aussi « Ethnographie et littérature décentrée » in *Ethnography in French Literature*, French Literature Series, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, vol. XXIII, 1996, p.167-185.

¹¹⁴ Pierre Piret, « La francophonie littéraire : un cadre théorique », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.92.

reconnu comme venant d'ailleurs, d'être ramené à « sa » frontière, au moindre mot prononcé¹¹⁵.

Notre étude porte essentiellement sur la question de l'identité et du devenir du sujet, que celui-ci soit en position de bi-appartenance culturelle ou en situation temporaire dans un pays autre que sa patrie, appliquée au cas des auteurs francophones grecs¹¹⁶. Au XX^e siècle il y a des écrivains grecs de première ou deuxième génération qui s'engagent dans le devenir littéraire francophone en vivant en France et en essayant d'insérer la réalité néo-hellénique comme une réalité française. Autrement dit, les francophones grecs expliquent aux lecteurs francophones, sinon leur différence, leur particularité¹¹⁷. La littérature francophone grecque, écrite

¹¹⁵ Pierre Piret, « La francophonie littéraire : un cadre théorique », in *op.cit.*, p.85.

¹¹⁶ La francophonie grecque est née et développée sous des conditions très particulières par rapport aux autres littératures francophones. Bien qu'il paraisse « étrange » ou « étranger », on rencontre une production francophone grecque, sachant très bien l'impact culturel, artistique et philosophique que ce pays a eu sur l'Europe et l'actuel devenir culturel. La notion de la francophonie, en Grèce, pays de langue indo-européenne mais n'appartenant aux grandes familles linguistiques européennes, diffère de tout point de vue des autres littératures francophones. Pour une présentation minutieuse de la cause de la francophonie grecque, voir Georges Fréris, *Introduction à la Francophonie littéraire – Panorama des littératures francophones*, (en grec), 1999, Thessalonique, Paratiritis, p.316-334 et Georges Fréris, « La Littérature francophone grecque jadis et aujourd'hui », in *Annales* du Département d'Études Françaises de l'université de Thessalonique, 1997, période B, v.3, p.65-78. Voir aussi le dossier dédié à la francophonie grecque « *Gallofonia* ou la Francophonie des Grecs », *Desmos / Le Lien*, Paris, n° 22, 2006, p.32-80.

¹¹⁷ Tandis qu'au XIX^e siècle la francophonie grecque est caractérisée par une sorte d'« élitisme », c'est-à-dire qu'on écrivait en français en vivant en Grèce la plupart de fois.

hors des marges linguistiques et topographiques du lieu natal, qui constitue un champ où la problématique de soi et de l'Autre est le problème crucial, tout en exprimant une perspective transhumaine au-delà des frontières, dans une variété de contextes.

« Le sentiment d'appartenance à des catégories sociales (restreintes ou élargies) et les valeurs propres à chaque groupe, sont des dimensions de l'identité discutées [...] et abordées selon les perspectives différentes »¹¹⁸. Selon Colette Sabatier, les valeurs centrales de l'identité permettent de définir le concept d'*identité axiologique* ; son ouverture vers des valeurs de portée universelle dépassant les cadres catégoriels habituels se retrouve lorsque sont abordées les appartenances de l'endogroupe. Dans la constitution du Soi social et des identifications sociales afférentes, Jarymowicz distingue cinq niveaux de structuration du Soi. À chacun de ces niveaux correspondent des mécanismes identificatoires précis qui s'étendent à mesure que l'on arrive au *Soi social autonome* : on observe un élargissement des frontières du « Nous ». D'ailleurs, le lien entre le niveau de structuration du Soi et les attitudes par rapport aux Autres fait apparaître entre autre, une relation entre le degré de distinction du Soi face à son endogroupe (Nous) et l'engagement vers les Autres¹¹⁹.

Nous pouvons observer la résistance au changement des valeurs chargées de sens, même dans les situations où les besoins d'adaptation et/ou le confort matériel de la personne, ou sa sécurité l'exigent. Les travaux de Rokeach¹²⁰ ont démontré également la résistance au changement des valeurs centrales par rapport aux valeurs « périphériques au système ». Évidemment, le changement de valeurs en cas de conflit, ne dépend pas uniquement du rôle joué par ces valeurs dans le système axiologique de la

¹¹⁸ Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.8.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.9.

¹²⁰ Rokeach, M., *Beliefs, attitudes and values*, San Francisco, Jossey Bass, 1968.

personne, mais également de ses capacités cognitives à se distancier, à vouloir et pouvoir comprendre l'Autre. Dans un monde pluriculturel, la médiation interculturelle est nécessaire. Il faut pourtant être conscient que les négociations ont des limites¹²¹. La condition nécessaire mais non suffisante de la coexistence interculturelle est constituée par la distinctivité du schème Soi-Nous : la formation de l'identité aussi bien sociale que personnelle permet d'acquérir la capacité de se décentrer et de dépasser sa propre perspective (de l'endogroupe) et de passer à celle de l'autre (exogroupe)¹²².

L'identité personnelle est le soi pour soi, la représentation que le sujet a de lui-même, qui constitue le socle de la personne et qui correspond au sentiment intime que chacun a de sa spécificité. Codol¹²³ définit les quatre composantes de ce sentiment d'identité. D'un côté, il y a le sentiment d'exister de façon séparée ou la conscience de soi comme être distinct, unique, différent des autres objets et individus, qui assure la différenciation de la personne, moi/non-moi, qui ne peut être vécue qu'en référence avec d'autres. De l'autre côté, il y a le sentiment de sa permanence, de sa constance, de sa continuité dans le temps assuré par le maintien de repères fixes, échappant aux changements. Il consiste dans la perception de soi identique à soi-même, malgré la diversité des représentations de soi et des sentiments à l'égard de celle-ci, en dépit de la multiplicité de ses rôles, statuts et appartenances, quelle que soit l'hétérogénéité des demandes extérieures et, enfin, malgré les changements de repères pouvant affecter le sujet de sa vie personnelle, physique,

¹²¹ Hanna Malewska, « Construction de l'identité axiologique et négociation avec autrui », in Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *op.cit.*, p.30.

¹²² Maria Jarymowicz, « Soi social, différenciation, Soi/Nous/Autres et coexistence interculturelle », in *ibid.*, p.40.

¹²³ Codol, J.P., « Une approche cognitive du sentiment d'identité », *Informations sur les Sciences Sociales*, 20, 1, 1981, p.111-136.

psychique, et dans son entourage social. La troisième composante de l'identité consiste au sentiment de sa cohérence, qui est le besoin de réduire les éléments cognitifs discordants dans sa conscience¹²⁴ afin d'assurer un sentiment d'unité et un degré raisonnable de cohérence entre ses comportements, ses besoins, ses motivations, ses intérêts et ses valeurs. Finalement, la dernière dimension de l'identité personnelle est la valorisation. Le sujet existe toujours, non de façon insignifiante, mais avec sens et valeur¹²⁵.

Effectivement, au niveau culturel, les auteurs francophones grecs se trouvent dans un espace spatio-temporel délimité par les deux pôles : français/grec, mais simultanément ce deux pôles sont inversables et multiples. C'est le cas de Gisèle Prassinos¹²⁶, Clément Lépidis¹²⁷, Mimika

¹²⁴ Festinger, L., *On a theory of cognitive dissonance*, Stanford, Stanford University Press, 1957.

¹²⁵ Voir Margalit Cohen-Emerique, Janine Hohl, « Menace à l'identité personnelle chez les professionnels en situation interculturelle », in Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *op.cit.*, p.200-202.

¹²⁶ Gisèle Prassinos née en 1920 à Constantinople a écrit les récits poétiques : *La Sauterelle arthritique*, Guy Lévis Mano, 1935, *Une demande en mariage*, 1935, *Quand le bruit travaille*, Guy Lévis Mano, 1936, *Facilité crépusculaire*, 1937, *Sondue*, Guy Lévis Mano, 1939, *Le Feu maniaque*, R.J. Godet, 1939, *Le Rêve*, Fontaine, 1945, *Le Temps n'est rien*, roman, Plon, 1958, *La Voyageuse*, roman, Plon, 1959, *Le Cavalier*, nouvelles, Plon, 1961, *La Confidente*, Grasset, Paris, 1962, *Le Visage effleuré de peine*, roman, Grasset, 1964, *Le Grand Repas*, Grasset, Paris, 1966, *Trouver sans chercher*, (1934-1944), Flammarion, Paris, 1976, *Pour l'arrière saison*, 1979, *La Lucarne*, 1990, *Le temps n'est rien (Ma o chronos den iparhei)*, (avec introduction et notes), Exandas, Athènes, 1995, *La Lucarne (O Feggitis)*, Exandas, Athènes, 1995. Voir également la présentation, en grec, d'Ioanna Constantulaki-Chantzou dans la revue *I Lexi*, Athènes, 1985, N°45, p.496-500.

¹²⁷ Clément Lépidis, (1920-1997), pseudonyme de Cléanthis Tsélébibis, (son père était de l'Asie Mineure et sa mère de France), a écrit les œuvres : *La*

Cranaki¹²⁸, Vassilis Alexakis¹²⁹, Albert Cohen¹³⁰, Georges Haldas¹³¹, Pan Bouyoukas¹³², pour ne citer que quelques-uns. Ces auteurs sont à la fois

conquête du fleuve (roman), Seuil, coll. Méditerranée, Paris, 1980, (Prix Roland-Dorgèles), *La fontaine de Scopelos*, Seuil, coll. Méditerranée, Paris, *Le marin de Lesbos*, Seuil, coll. Méditerranée, Paris, (Prix populiste – prix de la Ligue française de l’enseignement), *L’Arménien*, Seuil, coll. Méditerranée, Paris, (couronné par l’Académie française – prix du Roman de la Société des gens de lettres), *Les émigrés du soleil* (nouvelles), Seuil, coll. Méditerranée, Paris, 1976, *La main rouge*, Seuil, Paris, (couronné par la Société des gens des lettres), *La rose de Büyükkada*, Seuil, coll. Méditerranée, Paris, (Prix de Deux-Magots), *L’amour dans la ville*, (poèmes), (épuisé) Ed. Du Toro, *Belleville au cœur*, (récits), Ed. Vermet, *L’or du Guadalquivir*, (roman), Seuil, coll. Méditerranée, Paris, *Les oliviers de Macédoine*, Seuil, coll. Méditerranée, Paris, *Un itinéraire espagnol*, (essai), Ed. Christian Pirot, coll. Le Vagabond, Paris, 1985, *Andalousie*, Ed. Arthaud, *La Patenera*, (théâtre), Ed. Christian Pirot, *Sur les pas du colosse de Maroussi*, (essai), Ed. Henry Veyrie, *Cyclons*, (poèmes), Seuil, *Mille Miller*, (essai), Ed. Rams, *Le mal de Paris*, (récit), Ed. Arthaud, (photos Robert Doisneau, couronné par l’Académie française), *Marches de Paris*, (récit), Ed. A.C.E., (photos Sabine Weiss), *Des soleils à Hokkaido*, (nouvelles), Ed. Vermet, (illustrations Serge Carre), *Des dimanches à Belleville*, (récit), Ed. A.C.E., *Monsieur Jo*, (roman), Ed. Pré-aux-Clercs, *Belleville*, (album), Ed. Henry Veyrier, *Montmartre*, (album), Ed. Henry Veyrie, *Fille d’orage*, (poème), Ed. Lagune Express, *La vie tumultueuse d’Eulalie Moulin*, (roman), Ed. Messidor, Paris, 1991, *Sortilèges andalous*, (nouvelles), Denoël, Paris, 1991, *Les Tribulations d’un commis voyageur*, (roman), Le Temps des Cérises, Pantin, 1995, *Frères grecs*, (nouvelles), Ed. Littéra, *Chants pour Paris*, (récit), Ed. François Bourin, (photo Louis Monier), *Ma France*, (essai), Ed. Messidor.

¹²⁸ Écrivain et philosophe grecque, Mimika Cranaki est née le 28 janvier 1920 à Lamia, en Grèce. Elle n’a que six ans lorsque sa mère décède et c’est grâce à Mlle Elise Dufaux, sa nourrisse suisse de Lausanne, qu’elle a appris et aimé le français, elle qui ne l’a jamais étudié dans un cadre scolaire. Ses références intellectuelles ont toujours été françaises, sans qu’elle ait eu le moindre contact avec le pays. Elle a étudié le Droit et les Sciences Politiques à

l'Université d'Athènes. Boursière du gouvernement français, elle part en 1945 pour Paris, en compagnie d'autres boursiers grecs, pour faire des études de philosophie, et elle s'y installe définitivement. Elle fait un doctorat de philosophie allemande sur « Emil Lask et le néokantisme » (1967) à la Sorbonne. De 1949 à 1957, elle travaille comme attachée de recherche au C.N.R.S. (section de philosophie) et de 1967 à 1987 elle est Maître de conférences de philosophie allemande à l'Université de Paris X-Nanterre.

Elle écrit d'abord en grec *Contre-Temps* (titre de l'original), roman (Hestia, 1947, 2001), plus beau livre de l'année lors de sa parution selon Costas Varnalis. Le roman figure dans le *Manuel de Littérature néo-hellénique* du secondaire en Grèce. Vient ensuite un recueil de quatre nouvelles *Cirque*, (Ikaros, 1950, 1975) ; *Lire Freud* (Hestia, 1982, 2001), nouvelles de dix leçons sur la psychanalyse ; *Les Philhellènes : vingt-quatre lettres d'une véritable Odyssée*, roman épistolaire (Ikaros, 1992, M.I.E.T., 1998), traduit en allemand aux éd. Romiossini, diffusé souvent sur France-Culture ; et tout récemment *Autographie*, vol. I, Ikaros (à paraître en mai 2004). L'auteur adopte volontiers la langue française pour écrire ses œuvres : *Grèce* (Seuil, coll. « Petite Planète », série Microcosme, 1955, 1982), ouvrage traduit aux États-Unis, en Italie, Angleterre, etc. ; *Iles grecques* (éd. La Guilde du livre, Lausanne, 1956 et Seuil, coll. « Petite Planète », 1978) ; *Méditerranée* (éd. La Guilde du livre, Lausanne, 1957) ; *Grèce Byzantine* (éd. Le Guide du livre, Lausanne, 1962) ; *Lire Marcuse* dans *H. Marcuse, L'ontologie de Hegel et la théorie de l'historicité* (éd. de Minuit, 1972, Gallimard 1991) ; *Le Maître, l'Esclave et la Femme* dans *Utopie-Marxisme chez Ernest Bloch*, (Payot, 1976) ; *Nathalie Sarraute*, Gallimard, coll. « Bibliothèque Idéale » (en collaboration avec Yvon Belaval). Mais plus que ses ouvrages de philosophie, ses livres sur la Grèce et ses romans en français, à partir de 1973, l'auteur déploie une grande activité en tant que producteur à la radio à France-Culture, à l'Atelier de Création Radiophonique, (A.C.R.). Elle écrit nombre d'articles et d'essais, notamment dans *Les Temps Modernes* (« Nous autres », 1948, « Ancêtres et épigones », 1948, « Journal d'exil », 1950), dans *Quinzaine littéraire* (« La voix plurielle de Ritsos ») et *Critique* (« La littérature grecque contemporaine », 1949, « Colette Audry », 1962, « Kazantzakis », 1952, « De Husserl à Heidegger », 1954). Elle traduit aussi en français : *Crysothemis*

de Ritsos, pièce parue dans les *Lettres Nouvelles*, et les *Cahiers de la Compagnie Renault-Barrault*, créée à la radio, France-Culture et jouée au festival d'Avignon (1976), puis en Grèce à l'Institut Français d'Athènes et de Thessalonique, puis en Italie, et au Portugal.

¹²⁹ Vassilis Alexakis a écrit plusieurs œuvres en français et il a traduit un grand nombre d'elles en grec. Il a travaillé à *La Croix*, puis au *Monde*, où il a obtenu à avoir une rubrique de critique et ainsi à faire connaître au public francophone, la production littéraire grecque. Il a eu aussi diverses émissions à la « France-Culture », conservées depuis. Il se présenta aux Lettres avec son roman *Le Sandwich*, Julliard, 1974, et ont suivies les œuvres, *Les Girls du City-Boum-Boum*, Julliard, 1975, *La Tête du chat*, roman, Seuil, Paris, 1978, *Les Grecs aujourd'hui*, essai, Balland, 1979 *Mon amour!*, dessins humoristiques, Città Armoniosa, 1979, *Talgo*, roman, Seuil, Paris, 1982, *Déshabille-toi*, dessins humoristiques, Exandas, Grèce, 1982, *L'Ombre de Léonidas*, histoires dessinées, Exandas, Athènes, 1984; *Contrôle d'identité*, Seuil, Paris, 1985, *Les Girls du City-Boum-Boum*, Exandas, Athènes, 1985, *Le Fils de King Kong*, aphorismes, *Les Yeux ouverts*, Genève, 1987, *Paris-Athènes*, Seuil, Paris, 1989, *Avant*, 1992, *La Langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995, *Papa et autres nouvelles*, Exandas, Athènes, 1997, *Le Cœur de Marguerite*, Exandas, Athènes, *Avant*, (traduction Korina Lamsa), Exandas, Athènes, 1994, *Le secret du tapis jaune*, Ellinika Grammata, Athènes, 2000, *Les mots étrangers*, Ed.Stock, Paris, 2002.

¹³⁰ Albert Cohen (1895-1981), est né à Corfou d'une très ancienne famille de Céphalonie, il a émigré en France avant de s'installer à Genève où il a fait une carrière de diplomate au bureau international de travail, au Comité intergouvernemental pour les réfugiés et à l'O.N.U. Il a écrit : *Paroles juives* (poèmes), *Solal et les Solal* (roman en trois volumes), *Les Valeureux* (roman), *O vous, frères humains* (essai) et *Carnets* (autobiographie).

¹³¹ Georges Haldas est né en 1917 à Céphalonie. Il a écrit : *Voie d'amour* (1948), *Gens qui soupirent et quartiers qui meurent* (1963), *Boulevard des philosophes* (1966), *Sans feu ni lieu* (1968). Il a aussi publié quinze collections poétiques, quatre essais, neuf tomes de commentaires sur la poésie de 1977 à 1997, intitulés *L'état de poésie*, vingt-neuf et plusieurs traductions. Sa dernière œuvre, *Le Livre des trois déserts* est paru à la fin de 1998.

français et grecs, grecs et français, ni français, ni grecs, et toutes les combinaisons possibles à l'intérieur non seulement de cette première binarité mais aussi de la binarité origine/nationalité et encore de toutes les combinaisons possibles démultipliées de deux binarités mises ensemble. De là naît une notion d'étranger que cette position soit vue du pôle français et/ou grec. Si l'on suit les réflexions de Monique Manopoulos,

en conséquence, se créent un décalage et un glissement entre la culture intérieure (de la maison) et la culture extérieure (hors de la maison). Ces deux cultures peuvent être également renversées, et la culture de la maison est aussi extérieure et celle de l'extérieur est aussi intérieure ; cela dépend à quel pôle de la binarité on se situe ¹³³.

La plupart de ces auteurs naviguent entre deux potentialités aussi insuffisantes l'une que l'autre : d'une part, la coexistence séparée et égalitaire des cultures, et de l'autre part, le besoin d'appartenir quelque part. Leur démarche résulte à un discours sur la bi-culturalité, une prise de conscience d'une ineffable dualité difficilement et douloureusement assumée, consisterait peut-être à chercher, à leur manière, une place dans le monde. « *Naître quelque part n'est certainement pas un acte de volonté. Par contre, vivre dans un pays vous y donne des repères, et devient une*

¹³² Pan Bouyoukas est né de parents grecs à Beyrouth en 1946 ; en 1963 il a émigré au Québec où il a fait ses études secondaires et du troisième cycle. Il a écrit les romans : *Le Dernier Souffle* (1975), *Une bataille d'Amérique* (1976), *Des nouvelles fuites et poursuites* (1982), *Le Crime de Dada l'Idiot* (1985), et des pièces de théâtre : *Trois flics sur un toit* (1989), *Le Cerf-volant* (1990).

¹³³ Monique Manopoulos, « Safia ou le Néo-orientalisme tiers-espacial dans *Les A.N.I. du « Tassili »* d'Akli Tadjer », in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.90.

partie intrinsèque de votre identité »¹³⁴, d'une identité qui « *n'est pas une donnée mais une construction perpétuelle. C'est une valeur métisse. L'interculturel devient ainsi l'espace le plus authentique du moi* »¹³⁵.

Plongés dans un mouvement contradictoire, à la reconquête de leurs origines et de leurs ancrages identitaires dans le pays d'accueil, les auteurs francophones grecs se trouvent balancés entre deux lieux d'appartenance, tributaires de préjugés et d'exclusions¹³⁶. Une sorte de tiers-espace leur permet de saper la notion d'identité de façon à éviter le malaise appartenance/rejet (binarité fixe) qui traditionnellement naît d'une situation entre deux cultures. Il permet d'ex-centrer le discours par rapport à la binarité de base Français/Grec car dans un même mouvement il l'absorbe et l'incorpore ; ce qui attire l'attention sur le décalage, le glissement qui s'effectue dans l'espace ainsi ouvert¹³⁷. Le tiers-espace rend sensible à l'emprisonnement de l'esprit dans les formes fixes de la notion de la culture et du langage qui l'exprime, ne les libérant grâce à la multiplicité potentielle¹³⁸. Selon la théorie de Michel Laronde, c'est dans une coïncidence partielle entre double exclusion et double appartenance (l'existence de l'une étant nécessaire à l'existence de l'autre) que s'ouvre le lieu d'une identité ambiguë. La revendication identitaire est alors de binationalité ou d'apatridie dans le champ politique et de biculturalisme ou

¹³⁴ Marie-Hélène Koffi-Tessio, « Mixités françaises ou un autre village pour l'identité française », *Revue Lianes*, N°1, 27/02/2006, <http://www.lianes.org>

¹³⁵ Marc Gondard et Bray Maryse, *Regards sur la francophonie*), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.18.

¹³⁶ Voir le numéro spécial « Altérité et identités dans les littératures de langue française », *Le français dans le monde. Recherches et applications*, Paris, CLÉ International / FIPF, juillet 2004, p.128-129.

¹³⁷ Pour Roland Barthes, ce « décentrement » attaque la notion de plénitude quant à la forme en général, au canon, et annonçait déjà en filigrane l'attaque contre le stéréotype. Voir Roland Barthes, « Digressions », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.89.

¹³⁸ Monique Manopolos, *op.cit.*, p.88.

d'aculturalisme dans le champ culturel. On voit, alors, se dessiner le schéma d'une prise d'identité qui passe par le creux d'une a-identité¹³⁹.

Margalit Cohen-Emerique observe que l'individu doit trouver un second équilibre entre le besoin de sécurité concernant son existence en tant qu'être différencié, cohérent et reconnu, et une certaine insécurité inhérente aux interactions avec autrui. Trop d'insécurité – vu la vulnérabilité des relations à autrui – peut engendrer la menace identitaire. En effet, dans toute relation à autrui, l'individu s'expose. Cette vulnérabilité est valable en situation intraculturelle, mais elle sera encore plus marquée en situation interculturelle car l'étrangéité y est particulièrement marquée. Ainsi, le sujet doit trouver un équilibre, un compromis non pas entre deux pôles uniquement, mais entre les quatre pôles de deux dialectiques : sécurité / vulnérabilité et différenciation/ressemblance¹⁴⁰. La sociabilité apparaît comme la clé de l'interculturalité¹⁴¹. Josias Semuranga souligne que la démarche interculturelle,

¹³⁹ Voir Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁴⁰ Margalit Cohen-Emerique, Janine Hohl, « Menace à l'identité personnelle chez les professionnels en situation interculturelle », in Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *op.cit.*, p.206.

¹⁴¹ L'interculturel, qui se situe par rapport à d'autres ayant le même préfixe – intersubjectivité, intercommunication, intertexte, interdiscours, interaction, international, etc. – et qui se comprend par rapport à des mots comme biculturel, bilingue ou multiculturel, tend à la construction d'un nouveau champ de recherches et d'un territoire de pensée. Josias Semuranga souligne que, « par rapport à ces termes voisins, l'interculturalité a l'avantage de couvrir tout le champ de la culture et de mettre en relation plusieurs éléments de cultures différentes ». Josias Semuranga, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Éléments de méthode comparative*, Nuit Blanche Editeur, Québec, 1996, p.8.

née de la volonté politique de résoudre la question de l'intégration des immigrants dans le corps social du pays d'accueil, est une réflexion donnant la primauté au rapport entre les cultures, et découle d'un autre constat largement accepté, à savoir qu'il n'existe pas une culture fermée sur elle-même et que toute culture est traversée par ses relations avec d'autres. En plus, elle tend ainsi à remplacer des approches comme le multiculturalisme du type à chacun sa culture, qui ne peut pas produire des rencontres vraiment interculturelles, et l'assimilation homogénéisante qui a longtemps dominé des situations de rencontres interculturelles. Et même si l'actualité politique dans le monde semble contredire cette générosité intellectuelle qui la sous-tend, la nouvelle démarche vise une véritable intégration menant vers une forme de synthèse interculturelle. Pourtant, elle se heurte à deux contradictions majeures. On a, d'un côté, la tendance à l'assimilation culturelle au groupe social d'accueil et, de l'autre, la recherche de synthèse de diversités¹⁴².

L'emplacement de la Grèce à un véritable carrefour topographique, ethnique, économique, politique et confessionnel est virtuellement responsable de l'empreinte réductionniste et antinomique de ses paradigmes identitaires et de ses modèles culturels. Le discours anthropologique définit les deux antipodes – l'Occident et l'Orient – comme des essences ethniques trans-historiques, en s'exprimant par des manières incompatibles de penser et d'agir. D'un côté, l'occidentalisme signifie le rationalisme, la confiance dans le progrès, l'individualisme, l'historicisme, le dynamisme, l'esprit séculaire, le culte de l'originalité ; de l'autre, l'orientalisme est perçu comme synonyme de l'esprit contemplatif

¹⁴²

Josias Semuranga, *op.cit.*, p.7.

et passif, de l'anachronisme, de la surenchère du primitivisme et de l'exotisme, du conservatisme, de la stagnation, du fatalisme¹⁴³.

Sous cet angle théorique, les vieilles sources de l'Europe pourraient être situées dans Byzance, qui constituait une sorte de village planétaire de l'époque, multicivilisateur et polyphonique, où plusieurs entités culturelles coexistaient. L'ancienne Byzance revit dans la profusion et la diversité de la vie culturelle, et par extension à la diversité identitaire. À ces termes, nous caractériserions l'identité de Lépidis comme une identité « byzantine », aux seins de laquelle nous trouverons l'identité française, espagnole, grecque, méditerranéenne, occidentale et orientale qui s'entremêlent et s'entre-chevauchent.

Réconcilier le parisien et le grec, l'occidental et l'oriental, le méditerranéen et le continental ne sera pas une tâche facile pour l'écrivain

¹⁴³ « Dans l'entre-deux-guerres, l'opposition Occident / Orient devient l'emblème générique d'une longue série d'options intellectuelles alternatives : cosmopolitisme ou autochtonisme ; laïcité ou millénarisme ; esprit critique ou créativité dite organique. La formule est simple et sans faille : l'un des deux termes est identifié comme dominante de la culture nationale, tandis que l'autre est dénoncé comme périphérique, secondaire, corrompu, à la limite subversif. En dépit des apparences dramatiques de ces oppositions, les partisans de l'orientalisme sont presque sans exception des intellectuels de formation occidentale qui – après leurs études en France ou en Allemagne – ont importé [...] le penchant du romantisme pour le nationalisme, le localisme, le pittoresque folklorique, le passé historique et son intérêt pour l'altérité, le déviant, la différence. D'où il s'ensuit que, dans la culture [...] moderne, le second élément de la polarité Occident / Orient a constamment gardé un statut dérivé, de réplique, par rapport au premier – qui reste un terme *ab quo* ». Monica Spiridon, « Un stéréotype de l'identité dans la culture roumaine du XX^e siècle : l'Orient et l'Occident », in *Identité et Altérité à la littérature, 18^e – 20^e siècles, Actes du 2^e Colloque International de la Société Grecque de Littérature Comparée (Athènes, 8-11 novembre 1998)*, Tome I, (sous la direction d'Eleni Politou-Marmarinou et de Sofia Denisi), Athènes, Domos, 1998, p.222-223.

Clément Lépidis¹⁴⁴. Sans doute, l'influence de sa famille paternelle et de ses invitations persistances fut un facteur déterminant et pragmatique qui « alimentait » la mythologie anatolienne et qui a donné le dernier coup à Lépidis pour la montée vers les origines.

« Je suis Byzantin » ne cessait d'affirmer mon père. [...] Longtemps j'ai cru qu'il me serait possible de devenir ce citoyen du monde dispensé du poids de l'appartenance, capable de balancer par-dessus bord de mon identité. [...] Être transbahuté pour la côte du Levant ou la rue de Belleville ! [...] Folie d'un marchand babylonien ! d'un navigateur grec ! d'un paysan d'Anatolie qui se dispersèrent à travers l'Europe, m'obligeant à fixer le regard d'Est en Ouest puisque l'un d'eux – mon père en l'occurrence – est venu à Belleville copuler avec une mécanicienne en chaussure de la rue Saint-Maur !¹⁴⁵

En s'identifiant à ses personnages romanesques, tous Grecs d'Anatolie, Lépidis découvre son identité, reconstitue son unité historique et culturelle et fait de leur patrie sa patrie¹⁴⁶. L'écrivain Lépidis souffre du

¹⁴⁴ Né à Paris en 1920, d'origine grecque par son père et bellevillois par sa mère, Lépidis constitue un cas de la francophonie particulier : sa langue maternelle était le français tandis que, paradoxalement, la langue maternelle de son père grec était le turc. L'auteur, contrairement à d'autres écrivains francophones, et jusqu'à un certain moment de sa vie a une identité parfaitement parisienne et bellevilloise, puisque l'image qu'il a pour la Grèce est formée et nourrie par les récits des souvenirs familiaux du côté de son père qui, était né à Eskichéhir et qui était forcé de quitter sa patrie pour fuir aux massacres turques d'Asie Mineure.

¹⁴⁵ Clément Lépidis, *Un itinéraire espagnol*, Paris, Christian Pirot, coll. : « Le vagabond », 1985, p.12-13.

¹⁴⁶ Efstratia Oktapoda-Lu, « Diaspora grecque et francophonie aux XX^e et XXI^e siècles. Une littérature de la migration », in *Babel. Langages* –

déracinement, de la douleur du pays perdu. À travers les récits de son père exilé, la mémoire historique fonctionne comme un catalyseur pour lui et son œuvre et assure chez lui une mémoire d'identité¹⁴⁷. Le croisement de l'individuel et du collectif, en tant qu'expression littéraire, se réalise à travers des représentations narratives diverses en favorisant toutefois le discours autobiographique et autoréférentiel et se déroulant dans un triangle géographique : Belleville, Espagne, Grèce-Orient, un espace polysémique qui prête à multiples interprétations. Ce foisonnement, cette prolixité reflète la force motrice qui déclenche la création romanesque, et une raison d'être, qui est dans le cas de Lépidis la quête de l'identité culturelle.

Avoir des aïeux originaires de Perse, un père né en Asie mineure et une mère native de la rue Saint-Maur, n'a guère facilité mon chemin dans la vie. [...] On dit que tout être humain porte en lui une vérité. Erreur, j'en incarne deux totalement opposées [...]. La substance occidentale dont je suis pétri veut s'épanouir en élargissant son champ de vision jusqu'à la tolérance tandis que l'oriental cultive le désespoir, la domination, l'immobilisme, le maintien forcené des traditions et le culte de la mort¹⁴⁸.

S'agit-il d'une identité dédoublée ou même multipliée ? Une telle hypothèse insinuerait une sorte de « schizophrénie » de l'auteur, hypothèse sans doute dangereuse et même scabreuse. Nous proposerions dans le cas de Lépidis de chercher les allures, les nuances et les traits pertinents de son identité unique. « *L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés ni par tiers, ni par plaques cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, je n'ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée*

Imaginaires-Civilisations. Regards culturels sur les phénomènes migratoires, Université du Sud Toulon-Var, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n°11, 2004, p.83.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.77.

¹⁴⁸ Clément Lépidis, *Un itinéraire espagnol*, *op.cit.*, p.9-10.

selon un « dosage » particulier qui n'est jamais d'une personne à l'autre »¹⁴⁹. Nous essayerons de cerner et de regrouper les indices que Lépidis nous donne dans son œuvre romanesque et d'y découvrir les traces de son identité « plurielle ». Lépidis jouera apparemment le rôle du trait d'union entre les deux côtés, visant à unifier l'Europe de l'ouest et l'Europe de l'est, l'Orient et l'Occident, pour prouver à la fin qu'ils ne sont pas si contradictoires que l'on imagine.

L'île de Büyükkada devient la destination du héros du premier roman de Lépidis intitulé *La Rose de Büyükkada*¹⁵⁰. L'espace exotique, les figures et le motif de la rose bleue, sorte de fable anatolienne, ainsi que les mots turcs parsemés tout au long du roman, créent un roman à vocation orientale, qui incarne l'imaginaire collectif que les Occidentaux ont de l'Orient. Le héros n'arrive pas à atteindre son but, trouver la rose bleue, vu que celle-ci n'existe pas. Écrit à la suite du premier voyage de l'auteur à Istanbul, ce roman ne suffit pas pour l'aboutissement de la quête identitaire de son auteur. Comme dans *La Rose de Büyükkada*, dans *La Fontaine de Scopélos* on a aussi la hantise de la recherche des racines, mais cette fois le héros se rapproche un peu plus à l'auteur : Grec de Paris, poussé par une irrésistible nécessité intérieure, décide de re rendre dans un bourg d'Anatolie à la recherche des souvenirs de sa famille. Ce bourg de Smyrne – s'agit-il d'Eskichéhir, la ville natale du père de l'auteur ? – qui le hante depuis son enfance, a connu les massacres organisés par les Turcs vingt ans

¹⁴⁹ Amin Maalouf, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.8.

¹⁵⁰ Dans ce roman, à l'époque du sultanat, le jeune héros Ahmet Gedigoglou décide de partir à la quête d'une rose « couleur de la mer » qui ne fleurit qu'à Büyükkada, l'île majeure de l'archipel des Princes en mer de Marmara, à l'entrée de Bosphore. Le héros s'embarque à Istanbul dans un bateau commandé par Meydani, figure qui renvoie au stéréotype des guerriers turcs de l'époque de l'empire ottomane, probablement nourrie par les récits paternels, figure féroce, imposante et terrifiante. Clément Lépidis, *La Rose de Büyükkada*, (prix Deux magots), Paris, Seuil, coll : « Méditerranée », 1978.

auparavant contre les populations grecques de la côte. Pour se libérer de cette obsession le héros quitte Paris et s'arrête d'abord chez ses parents à Salonique.

Dans *Les Oliviers de Macédoine*¹⁵¹, Lépidis puise dans la boîte des outils une sorte d'écriture différente de celle qu'il avait habitué les lecteurs, une sorte de conte qui évoque les fables populaires. D'un caractère plus byzantin que jamais, ce roman évoque la littérature byzantine, choix conscient puisque c'est à Byzance que se poursuivent les destins de l'hellénisme¹⁵². Aventure picaresque ou histoire vraie ? Peu importe. Ses personnages semblent sortir tout droit du théâtre d'ombres que les Grecs

¹⁵¹ Clément Lépidis, *Les Oliviers de Macédoine*, roman, Paris, Seuil, collection : Minuit, 1985. Dans une petite ville tranquille de Macédoine, Veria, Stamatis, épicier de père en fils, coulait des jours heureux. Survient de Smyrne un riche marchand de tapis, Praxitèle, qui se lie d'amitié avec lui sous prétexte que ses olives sont d'une saveur à nulle autre pareille. L'amateur d'olives en vient à proposer à notre épicier un étrange contrat. La vie du village en sera bouleversée. Une cascade de folles aventures s'ensuivra. Le père de Stamatis, pourtant mort et enterré depuis belle lurette, aura lui aussi son mot à dire. Il est vrai que dans cet Orient les morts ne le sont jamais tout à fait, que les ânes pètent pour se rebeller contre l'homme et que les bateaux n'hésitent pas à voler.

¹⁵² Dès avant la chute de Byzance, on voit naître deux éléments essentiels de la littérature moderne : le récit, épique ou romancé et la littérature didactique, morale et satirique où l'on perçoit un mélange d'influences orientales et d'éléments occidentaux, situant bien ces œuvres au carrefour où s'est toujours trouvé l'hellénisme entre Orient et Occident. C'est à ce dernier que l'on doit plusieurs romans qui présentent une alliance de romans de chevalerie et des romans hellénistiques, avec parfois d'éléments populaires aux personnages qui font souvent partie intégrante et essentielle du folklore grec moderne puisque on le retrouve jusque dans le théâtre d'ombres du Karagheuz. Sur la production littéraire de la période de l'empire byzantin avant sa chute, voir le *Dictionnaire Histoire thématique et Technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, Tome I, 1989, p.655.

d'Anatolie ont rapporté dans leurs bagages après le désastre de Smyrne. Clément Lépidis, enfant, a baigné dans cette atmosphère d'imagerie populaire et c'est pour en préserver l'esprit qu'il a écrit cette fantaisie débridée.

À partir de sa région, de sa ville, et de son quartier d'origine, Lépidis, avec son roman *Des dimanches à Belleville*¹⁵³, déroule le fil d'Ariane de ses souvenirs et nous invite à retrouver les émotions de cet âge, à un voyage au paradis perdu de son enfance. C'est tout à la fois une géographie sentimentale et un album de famille qui se mettent à parler pour évoquer un univers singulier suspendu entre mémoire et imaginaire. L'auteur fait appel cette fois, non plus à son imagination, mais à sa mémoire. On devine tout au long de ce livre témoin que ce parfum d'autrefois colle encore à la peau de cet impertinent Bellevillois. Et le lecteur partage sa nostalgie à l'évocation émue de ces « dimanches à Belleville ».

Quartier typiquement habité par des immigrés et des exilés, Belleville à pris la fonction de symbole. Le périple que ces auteurs-rhapsodes entreprennent à travers une pluralité de territoires change leur regard, leur rapport à la patrie et à l'étranger. Ce quartier de la cité parisienne se situe au croisement de ces multiples chemins qu'ont emprunté les auteurs qui ont échoué un jour dans la ville mythique. Espace composite et pluriel, Paris et Belleville sera ce lieu de recul où l'écrivain s'implique dans ce qu'on peut appeler la différence, où il vit cette différence de culture, race et religion. L'espace se présente comme une Babel réelle et imaginaire truffée de mille voix. Espace composite et pluriel, Paris et Belleville sera ce lieu de recul où l'écrivain s'implique dans ce qu'on peut appeler la différence, où il vit cette différence de culture, race et religion. L'espace se présente comme une Babel réelle et imaginaire truffée de mille voix.

Lépidis ne peut pas cacher son admiration à l'égard de ses camarades espagnols auprès desquels il a retrouvé de dévouement et de fraternité qu'il

¹⁵³ Clément Lépidis, *Des dimanches à Belleville*, Paris, ACE éditeur, collection : « Terres d'enfance », 1984.

n'avait pas retrouvé chez d'autres. Lié à eux indépendamment de tout choix folklorique l'Espagne devient le prétexte qui l'attache à l'esprit de la liberté, une sorte d'étrange *mentor* qui lui inspire l'art de vie. Avec la France et la Grèce, l'Espagne représente un des sommets du triangle dans lequel Lépidis s'est enfermé. D'autres voyages à travers le monde qui l'attendaient n'auraient pas la couleur du souvenir. Clément Lépidis navigue entre deux potentialités aussi insuffisantes l'une que l'autre : d'une part, la coexistence séparée et égalitaire des cultures, et de l'autre part, le besoin d'appartenir quelque part. Sa démarche résulte à un discours sur la tri-culturalité d'une conscience difficilement et douloureusement assumée qui consisterait peut-être à chercher une place dans le monde. « *Naître quelque part n'est certainement pas un acte de volonté. Par contre, vivre dans un pays vous y donne des repères, et devient une partie intrinsèque de votre identité* »¹⁵⁴.

Quelques années plus tard, un autre intellectuel grec, Vassilis Alexakis fait son début d'écrivain, en visant, au premier plan, au public français. C'est l'époque du grand mouvement migratoire des Grecs vers l'Europe, l'Amérique et l'Australie, une époque où l'idéologie dominante était celle de la nation et de la civilité bien distinctes¹⁵⁵. Le modèle français d'intégration de l'époque, l'assimilation ou l'assimilationnisme, se situait aux antipodes des perspectives multiculturelles¹⁵⁶. Les émigrés grecs, de

¹⁵⁴ Marie-Hélène Koffi-Tessio, *op.cit.*

¹⁵⁵ Par le terme « civilité » on désigne « l'attachement commun à l'ordre social et la responsabilité envers lui en dépit de la divergence d'intérêt des citoyens. Dans le débat autour du multiculturalisme, il s'agit de trouver un point d'équilibre entre civilité et altérité ». Fred Constant, *Le Multiculturalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000, p.103.

¹⁵⁶ L'«Assililation(nisme)» est cette doctrine sociopolitique qui préconise en effet l'effacement des différences ethniques au nom d'un civisme connu comme universel et lié à la Déclaration des droits de l'homme. Voir *ibid.*, p.102.

peur de perdre leur identité grecque, forment des grandes communautés solides et concrètes.

Grigoris, un personnage des romans d'Alexakis, veut à tout prix transmettre à son fils, qui ne parle pas le grec, les éléments civilisateurs de son pays natal. Grigoris, porte parole d'Alexakis, avoue la peur d'une déculturation¹⁵⁷ suivie inévitablement d'acculturation¹⁵⁸ imminente, à laquelle il veut échapper: «[...] moi, je transporte le vide : je suis le chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide : mon véritable pays est le vide »¹⁵⁹. « La mobilité du héros entre les deux pays permet à l'auteur d'embrasser l'ensemble de deux sociétés et de faire comprendre au lecteur la difficulté d'appartenir à deux cultures simultanément »¹⁶⁰. L'immigration est une situation contraignante une forme d'adaptation est nécessaire pour avoir une place dans la société. L'intégration à une culture demande du temps et de la liberté. Appliquant la notion d'*habitus* social de Bourdieu à la situation des migrants, on parle d'*habitus de migrant* pour penser la place des facteurs culturels dans la complexité du sujet et qualifier ainsi toute personne en déplacement¹⁶¹. La

¹⁵⁷ La « déculturation » (de *dé-* et *culture*, d'après « *acculturation* » désigne la dégradation, perte de l'identité culturelle d'un groupe ethnique et par extension l'abandon, le rejet de certaines normes culturelles. Voir la Version électronique du *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op.cit.*

¹⁵⁸ L'« *acculturation* » désigne le « processus par lequel un groupe humain assimile tout ou partie des valeurs culturelles d'un autre groupe humain » ou « l'adaptation d'un individu à une culture étrangère avec laquelle il est en contact ». (exemple : « L'acculturation d'un immigré »). Voir *ibid.*

¹⁵⁹ V. Alexakis, *Talgo*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.87-88.

¹⁶⁰ G. Fréris, « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures », in *Nouvelles du Sud*, no:13, Paris, éd.SILEX / CERCLEF, nov.-déc.-jan.1990, p.149.

¹⁶¹ Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *op.cit.*, p.12. On ne peut étudier les processus d'acculturation et leurs effets sur le bien-être

préoccupation des auteurs issus de l'immigration grecque, principalement dans l'aire francophone, avec le thème de l'identité n'a d'égale que leur réticence à se laisser enfermer dans des espaces demi-clos. Dans la plupart de leurs romans,

le personnage principal, qui se confond souvent avec le narrateur, cherche à mieux connaître et/ou affirmer son identité face aux différents milieux socio-culturels dans lesquels il est plus ou moins impliqué. Il ne faudrait pourtant pas concevoir cette identité comme une entité déterminée ou déterminable en fonction de catégories facilement ordonnées¹⁶².

Alexakis publie, en 1989, son récit autobiographique¹⁶³, *Paris-Athènes*¹⁶⁴, avec lequel il ouvre grande la porte de la parfaite illustration de la situation universelle de l'écrivain grec de la diaspora. D'un ton profondément confessionnel, l'auteur évoque les efforts d'un individu de ne pas être assimilé totalement par la société française, voire la société d'accueil, sa prise de conscience de mieux s'exprimer en français qu'en grec et enfin sa constatation de se sentir « français » au Québec et simple « étranger », comme tout autre immigré, en France. De ce discours confessionnel émerge une mélancolie provenue de la fatigue de vivre une sorte de « bigamie » ou de « ménage à trois », autrement dit ce perpétuel

psychologique des individus que si on tient compte de la convergence (ou divergence) des attitudes d'acculturation de la société d'accueil, ce qui inclut les politiques d'immigration et les attitudes des individus de la société d'accueil.

¹⁶² Alec Hargreaves, « Stratégies de désappartenance chez Akli Tadjer », p.75-84, in Michel Laronde (dir.), *op.cit.*, p.75.

¹⁶³ Sur les éléments autobiographiques du roman *Paris-Athènes*, voir Nicole Ollier, « Vassilis Alexakis à la Médiathèque de Talence », dans *Desmos/le lien*, Paris, no :6, 6/2001, p.35-45.

¹⁶⁴ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

« entre-deux » m entre Paris-Athènes, – l'ordre privilégiant la destination préférée. Dans son effort de réconcilier cette sorte de dédoublement et d'y puiser un certain équilibre, il choisit à écrire en français, dans la langue de l'Autre, choix qui suppose d'insurmontables difficultés. Il est parvenu à être reconnu par la culture adoptive, il reste toujours attaché à la culture maternelle, envisageant la culture adoptive comme une sorte de « marâtre »¹⁶⁵. Finissant par sentir étranger, il avoue :

Au temps où je cherchais du travail à Paris, j'imitais assez bien l'accent français, de sorte qu'on ne devinait pas toujours que j'étais étranger ; Plus tard, j'ai désapprouvé mon mimétisme et je n'ai plus tenté de dissimuler mes difficultés de prononciation. Je parle avec de plus en plus d'accent : les animateurs de l'émission France-Culture à laquelle je participe se posent même des questions sur mon compte, ils se demandent si je n'en rajoute pas¹⁶⁶.

Comme l'a fait remarquer Mireille Rosello, la littérature issue de l'immigration est à bien des égards une littérature de « désappartenance »¹⁶⁷, c'est-à-dire une littérature dont les auteurs refusent les catégories collectives, et notamment nationales, qui leur paraissent inutilement simplificatrices. Pareille se révèle-t-elle une certaine logique du processus de transculturation : partir de la culture natale et découvrir

¹⁶⁵ Georges Fréris, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis », in *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, (Actes du Colloque International de l'AEFECO, « Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones? » Vienne, 18-23 avril 1995), tome II, no:5-6, Pécs, 1995, p.387-398. p.392

¹⁶⁶ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes, op.cit.*, p.77.

¹⁶⁷ Voir Mireille Rosello, « The 'Beur' Nation » : Toward a Theory of 'Departenance' », in *Research in African Literature*, vol. 24, n°3 (automne 1993), p.13-24.

l'Autre jusqu'à s'imprégner de sa culture, tout en restant profondément ancré dans la première, ne serait-ce que par la pensée ou par son maintien dans le cercle plus ou moins restreint de la communauté ou de la famille¹⁶⁸.

Dans son roman suivant, *Le Cœur de Marguerite*¹⁶⁹, Alexakis traverse alors une étape transculturelle, terme à tort conçu comme synonyme à l'« interculturel », puisque le préfixe « trans-» renvoie au passage et au changement¹⁷⁰. La littérature, acte de création humaine, constitue ainsi une transculture, ce lieu qui traverse et transcende toutes les cultures et fait procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers une transréalité proche du sacré, c'est-à-dire ce qui *relie* les différents niveaux de réalités à travers et au-delà d'une culture.

[La création esthétique] induit la reconnaissance absolue des altérités culturelles présupposées par la possibilité qu'a toute communauté humaine d'inventer les récits à partir de sa propre langue naturelle. Immanente à chaque culture et les transcendant toutes, la création esthétique est *transculturelle* dans ses formes, et ses manifestations particulières l'attestent. Dans la perspective de l'anthropologie culturelle, la *transculture* désigne aussi le

¹⁶⁸ Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut, « Introduction », Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut (dir.), *Les écrivains de l'exil : cosmopolitisme ou ethnicité*, Cahiers du CIRHiLL n° 25, Paris, L'Harmattan, 2002, p.15.

¹⁶⁹ *Le Cœur de Marguerite*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 1999.

¹⁷⁰ La notion de transculturel a « l'avantage de désigner toutes les procédures d'influence et d'infiltration d'éléments d'une culture dans une autre mais aussi de traduire également le mouvement, la transformation, la mise en relation, le processus même de l'interculturalité, alors que la notion de métissage renvoie plutôt à un résultat d'emprunt ou d'imprégnation mutuelle ». Georges Fréris, « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? », *Le français dans le monde. Recherches et applications*, Numéro spécial « Altérité et identités dans les littératures de langue française », Paris, FIPF / CLE International, juillet 2004, p.120.

double processus de déculturation, processus envisagé selon la métaphore de la perte et du profit caractérisant le métissage culturel résultant de la rencontre de plusieurs cultures. Elle est considérée comme un ensemble de transmutations constantes des éléments des cultures en présence¹⁷¹.

La période de la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle est celle de l'émergence des fameux et souvent ambigus termes du multiculturalisme¹⁷² et de l'universalité¹⁷³, l'époque du « village global » et de l'« État multiculturel », où les demandes d'accommodement et de reconnaissance des différences forment la base du dialogue démocratique entre minorités et majorité. Une telle discussion doit permettre l'actualisation permanente et pacifique du code de vie commune de telle sorte que celui-ci soit susceptible de garantir aux différents styles de vie une place égale dans la

¹⁷¹ Josias Semujanga, « Canon africain et littérature francophone comme transculture », in *Canon national et constructions identitaires : les Nouvelles Littératures francophones, op.cit.*, p.214.

¹⁷² Le terme « multiculturalisme » (*mestiz* fin XIIe), du latin « *mixticius* », et « *mixtus* », « mélange » désigne la coexistence de plusieurs cultures dans un même pays ; l'adjectif « multiculturel », synonyme du pluriculturel illustre celui qui relève de plusieurs cultures différentes. Voir la Version électronique du *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op.cit.*

¹⁷³ L'« universalisation » (1795; de *universaliser*) est le fait de répandre largement, d'étendre à tous les hommes, à toute la terre (mondialisation) ou le passage du particulier ou de l'individuel à l'universel. L'« universalité » (1375; lat. philos. *universalitas*, de *universalis*) en philosophie, est le caractère de ce qui est universel ou considéré sous son aspect de plus grande généralité, ou le caractère d'un esprit universel (1601) et finalement le caractère de ce qui concerne la totalité des hommes, de ce qui s'étend à tout le globe (fin XVIIe siècle). Voir *ibid.*

société¹⁷⁴. La tentative d'éliminer des frontières et d'élever les cultures locales projette des auteurs dans une sorte d'exil global, dans laquelle la perception de l'espace joue un rôle important : l'espace se transforme en distance, dans la perception d'être ailleurs de sa langue, son passé et sa culture, puis de plus en plus importance est donnée à la mémoire et à la littérature comme capable exprimer la mémoire.

C'est aux seins de cette nouvelle dimension qu'Alexakis écrit son dernier roman, *Les Mots étrangers*¹⁷⁵, roman à la fois triste et gai, qui

¹⁷⁴ La «théorie ou le modèle de Reconnaissance» : selon Charles Taylor, la reconnaissance des identités est une exigence démocratique, et ce en vertu de quatre arguments : 1. L'appartenance à une culture ou à une communauté structure fortement la personnalité d'un individu. 2. La diversité des cultures est une richesse qui doit être préservée, car aucune d'entre elles ne peut se prétendre supérieure et universelle. 3. Un code de vie commune doit tenir compte des conceptions « bien » et du « juste » des groupes culturels qui constituent une collectivité donnée. 4. Dans une société pluriethnique, les cultures ne doivent pas simplement être tolérées et reléguées à la sphère du privée, elles exigent également d'être reconnues dans l'espace public, notamment sous la forme de l'octroi de droits collectifs spécifiques aux minorités. Fred Constant, *Le Multiculturalisme*, Paris, Dominos/Flammarion, Paris, 2000, p.101 et p.107. Voir aussi Charles Taylor, (Amy Gutmann, ed.), *Multiculturalism and « The politics of recognition »*, Princeton University Press, 1996.

¹⁷⁵ Vassilis Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002. Enfermé dans son appartement parisien, Nicolaidès, au lieu d'écrire le roman promis à son éditeur, apprend le sango, une langue qu'il juge inutile. Mais il comprend peu à peu qu'elle sert d'exutoire au chagrin inattendu causé par la perte de son père. S'absorber dans une telle tâche semble à une « cure de jouvence » et lui donne l'impression de repartir à zéro, d'être le prolongement du petit enfant qu'il était autrefois et qui, tout seul, a appris à lire en déchiffrant les pierres tombales du cimetière voisin de la maison familiale. Il imagine le sourire de son père découvrant à quoi il occupe ses journées - et continue son voyage dans les mots jusqu'en Centrafrique, là où il pourra enfin pleurer son père.

réussit la prouesse d'être rêvé en grec, écrit en français et vécu en sango. On y assiste à un voyage de deuil, où Nicolaïdès, alter ego transparent de Vassilis Alexakis, prend la lubie d'apprendre une langue africaine, le sango. En se lançant dans l'étude d'une langue africaine, il revient à la vie et se recrée un avenir, oscillant entre une nostalgie étouffée et une vague gaieté. Il s'agit d'une histoire qui s'écrit donc en trois langues, le grec, le français et le sango, mais celle qui est le moins représentée dans le roman est peut-être celle qui est le plus présente. Alexakis, arrivé à sa maturité, après avoir longtemps vécu à cheval entre le grec, sa langue maternelle, et le français, langue de la liberté qu'il habite par choix, il finit par ajouter une troisième donnée à cette éprouvante exercice dichotomique, le sango, langue véhiculaire de la Centrafrique, qui s'impose à lui, presque à son insu.

La globalisation de la littérature et de la culture renforce l'état de l'exil de l'auteur. Non seulement est maintenant l'exil la seule identité possible pour beaucoup d'auteurs contemporains, en opposition aux excès commis par le nationalisme, mais l'exil a également été intériorisé chez des auteurs qui ne sont pas en exil mais qui éprouvent le sentiment d'être exilés dans un monde étranger. Parallèlement à la globalisation, il y a une sorte de déracinement global qui incite des auteurs à trouver leur patrie seulement dans leur écriture, dans l'« espace de la mémoire et des mots »¹⁷⁶.

La mondialisation ne correspond que superficiellement à l'universalisme¹⁷⁷. En ce qui concerne la littérature, la tension dialectique

¹⁷⁶ M.-G., Ambrosioni, « Exil global », in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung, Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, (herausgegeben von Manfred Schmeling, Monica Schmitz-Emans und Kerst Walstra), Zürichburg, Königshqusen & Neumann, 2000, p.261.

¹⁷⁷ L'universalisme (1872; de *universaliste*) désigne le caractère d'une doctrine, d'une religion universaliste (mondialisme). En termes philosophiques, il s'agit d'une doctrine qui considère la réalité comme un tout unique, dont dépendent les individus (opposé à l'individualisme, l'atomisme) Voir la Version

qui s'exerce entre le local, le national, la marginal et l'identitaire d'une part, et le mondial, d'autre part, devient porteuse de transformations dans le canon universel¹⁷⁸. De l'autre côté, une minorité n'est ni un état, ni un statut, c'est un principe actif de dissolution des formes, qui sont par définition majoritaires. Un territoire est toujours le produit d'un travail souterrain de déterritorialisation : il n'est pas de territoire qui ne soit entraîné le long d'une ligne de fuite menaçante. Enfin, le rhizome est un concept qui permet de penser de façon pratique la multiplicité, l'impossibilité d'envisager d'un point de vue unificateur la diversité du monde¹⁷⁹. Acceptant les définitions lancées par Xavier Garnier, on pourrait conclure que la littérature francophone grecque est une littérature mineure déterritorialisée et rhizomatique, aussi bien dans son rapport avec l'aire francophone, que dans son rapport avec la Grèce. Située à cheval entre les

électronique du *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert, (texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et d'Alain Rey), Paris / Bruxelles, Le Robert - Bureau van Dijk, 1996. Entre la mondialisation et l'universalisme, s'interposent (sur le plan économique tout autant que sur la plan culturel) des forces qui, d'une part, dévoilent le caractère idéologique et problématique de l'universalisation économique ou littéraire et d'autre, elles mettent en valeur les données locales, nationales, marginales et identitaires des économies, des cultures ou des littératures qui cherchent une reconnaissance internationale.

¹⁷⁸ W., Krysinski, «La fin du siècle : systèmes littéraires et « régimes globalitaires »», dans *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, (herausgegeben von Manfred Schmeling, Monica Schmitz-Emans und Kerst Walstra), Zürich, Königshausen & Neumann, 2000, p.154.

¹⁷⁹ Xavier Garnier, « Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.97-102, p.97.

deux aires culturelles, elle ne cesse de structurer son *identité multifactorielle* au centre d'une constellation de catégories. L'étude de cette littérature est désormais réorientée vers de nouvelles données de la production culturelle dans le monde. Pour terminer sur le jeu de mots de Peter Hawkins,

il ne s'agit même plus, dans le champ littéraire francophone, des rapports entre dominants et dominés, mais plutôt entre dominos. Comme on le sait, dans le jeu des dominos, il s'agit d'établir des correspondances aléatoires, des liens imprévisibles entre éléments venus d'origines diverses, qui entraînent à leur tour des conséquences inattendues¹⁸⁰.

Au sein de ce jeu de dominos, les auteurs francophones grecs font partie de cette élite qui aurait pu naître n'importe où, élite dont la « bibliothèque de Babel » caractérise un universalisme mystique, se définissent comme « citoyens de l'univers », qui souffrent de cet écartèlement linguistique et culturel, dû à cette situation d'exilé, et qui ont fait de cet écartèlement un terreau fécond. Plus que simplement polyglottes, les auteurs, sont aussi un touche-à-tout (p.12) intellectuel. Leur intérêt n'est pas monocentrique. Cette altérité permet de déverrouiller les esprits, d'élargir le champ de la réflexion et d'éviter la sclérose de la pensée. Ces auteurs se déplacent aussi bien dans la fourmilière des hommes que dans la taupinière des mots¹⁸¹. Car, en insistant sur les formes de l'altérité, le

¹⁸⁰ Peter Hawkins, « Littérature francophone : littérature post-coloniale ? », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.103-109, p.108.

¹⁸¹ Il s'agit d'un commentaire de Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut sur l'auteur Argentin, Borges, que nous empruntons afin de l'appliquer aux auteurs francophones grecs. Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut

discours littéraire semble être ce que Léopold Sédar Senghor (1964) appelle le carrefour du donner et du recevoir, c'est-à-dire la « Civilisation de l'Universel » qui est en fait le lieu où s'échangent les représentations de « Soi » et d'« Autrui »¹⁸². Les auteurs francophones grecs ont fini par trouver un point de liaison entre deux notions radicalement opposées : d'une part, l'identité, le personnel, et de l'autre la mondialisation, l'universel. Leur écriture a enfin enjambé le risque de se perdre dans le labyrinthe identitaire et de miner son autodétermination et elle s'est assurée sur sa propre originalité au-delà du mosaïque multiculturel.

Olympia G. ANTONIADOU
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης



Bibliographie

« Altérité et identités dans les littératures de langue française », *Le français dans le monde. Recherches et applications*, Paris, CLE International / FIPF, juillet 2004, p.128-129.

« Ethnographie et littérature décentrée » in *Ethnography in French Literature*, French Literature Series, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, vol. XXIII, 1996, p.167-185.

« Gallofonia ou la Francophonie des Grecs », *Desmos / Le Lien*, Paris, n° 22, 2006, p.32-80.

ALEXAKIS, Vassilis, *Talgo*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

ALEXAKIS, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

« Introduction », in Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut (dir.), *op.cit.*, p.12-13.

¹⁸² Josias Semuranga, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Éléments de méthode comparative*, *op.cit.* p.20.

- ALEXAKIS, Vassilis, *Le Cœur de Marguerite*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 1999.
- ALEXAKIS, Vassilis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002.
- AMBROSIONI, M.-G., « Exil global », in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung, Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, (herausgegeben von Manfred Schmeling, Monica Schmitz-Emans und Kerst Walstra), Zürich, Königshausen & Neumann, 2000, p.261-270.
- BARTHES, Roland, « Digressions », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.89.
- CACERES, Béatrice et LE BOULICAUT, Yannick, « Introduction », Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut (dir.), *Les écrivains de l'exil : cosmopolitisme ou ethnicité*, Cahiers du CIRHILL n° 25, Paris, L'Harmattan, 2002, p.9-17. p.15.
- CODOL, J.P., « Une approche cognitive du sentiment d'identité », *Informations sur les Sciences Sociales*, 20, 1, 1981, p.111-136.
- COHEN-EMERIQUE, Margalit, HOHL, Janine, « Menace à l'identité personnelle chez les professionnels en situation interculturelle », Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.199-228.
- CONSTANT, Fred, *Le Multiculturalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000.
- Dictionnaire Histoire thématique et Technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, Tome I, 1989, p.655.
- FESTINGER, L., *On a theory of cognitive dissonance*, Stanford, Stanford University Press, 1957.
- FRERIS, Georges, « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures », in *Nouvelles du Sud*, no:13, Paris, éd.SILEX / CERCLEF, nov.-déc.-jan.1990, p.143-151.
- FRERIS, Georges, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis », in *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, (Actes du Colloque International de l'AEFECO, « Y a-t-il un dialogue interculturel dans les

pays francophones? » Vienne, 18-23 avril 1995), tome II, no:5-6, Pécs, 1995, p.387-398.

FRERIS, Georges, « La Littérature francophone grecque jadis et aujourd'hui », in *Annales* du Département d'Études Françaises de l'université de Thessalonique, 1997, période B, v.3, p.65-78.

FRERIS, Georges, *Introduction à la Francophonie littéraire – Panorama des littératures francophones*, (en grec), 1999, Thessalonique, Paratiritis.

FRERIS, Georges, « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? », *Le français dans le monde. Recherches et applications*, Numéro spécial « Altérité et identités dans les littératures de langue française », Paris, FIPF / CLE International, juillet 2004.

GARNIER, Xavier, « Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.97-102.

GONDARD, Marc et MARYSE, Bray, *Regards sur la francophonie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996.

HARGREAVES, Alec, « Stratégies de désappartenance chez Akli Tadjer », in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.75-84.

HAWKINS, Peter, « Littérature francophone : littérature post-coloniale ? », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.103-109.

JARYMOWICZ, Maria, « Soi social, différenciation, Soi/Nous/Autres et coexistence interculturelle », Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.33-40.

KOFFI-TESSIO, Marie-Hélène, « Mixités françaises ou un autre village pour l'identité française », *Revue Lianes*, N°1, 27/02/2006, <http://www.lianes.org>

KRYSINSKI, W., «La fin du siècle :systèmes littéraires et « régimes globalitaires »», dans *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, in *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, (herausgegeben von Manfred Schmeling, Monica Schmitz-Emans und Kerst Walstra), Zürichburg, Königshausen & Neumann, 2000, p.147-158.

LAJRI, Nadra, « Identité nationale et littérature d'expression française au Maghreb », *Canon national et constructions identitaires : les Nouvelles Littératures francophones*, (sous la direction de Issac Bazié et Peter Klaus), *Neue Romania*, Institut de Philologie romane de l'Université Libre de Berlin, n°33, 2005, p.235-252.

LARONDE, Michel, « L'écriture décentrée » (Présentation), p.7-14, in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

LARONDE, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

LEPIDIS, Clément, *La Rose de Büyükkada*, (prix Deux magots), Paris, Seuil, coll : « Méditerranée », 1978.

LEPIDIS, Clément, *Des dimanches à Belleville*, Paris, ACE éditeur, collection : « Terres d'enfance », 1984.

LEPIDIS, Clément, *Les Oliviers de Macédoine*, roman, Paris, Seuil, collection : Minuit, 1985.

LEPIDIS, Clément, *Un itinéraire espagnol*, Paris, Christian Pirot, coll. : « Le vagabond », 1985.

MAALOUF, Amin, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

MALEWSKA, Hanna, « Construction de l'identité axiologique et négociation avec autrui », in Colette Sabatier, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.21-31.

MANOPOULOS, Monique, « Safia ou le Néo-orientalisme tiers-espacial dans *Les A.N.I. du « Tassili »* d'Akli Tadjer », in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.85-108.

Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (version électronique).

OKTAPODA-LU, Efstratia, « Diaspora grecque et francophonie aux XX^e et XXI^e siècles. Une littérature de la migration », in *Babel. Langages – Imaginaires-Civilisations. Regards culturels sur les phénomènes migratoires*, Université du Sud Toulon-Var, Faculté des Lettres et Sciences humaines, n°11, 2004.

OLLIER, Nicole, « à la Médiathèque de Talence », dans *Desmos/le lien*, Paris, n° 6, 6/2001, p.35-45.

PIRET, Pierre, « La francophonie littéraire : un cadre théorique », in Véronique Bonnet (dir.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 30, 2002, p.83-94.

ROKEACH, M., *Beliefs, attitudes and values*, San Francisco, Jossey Bass, 1968.

ROSELLO, Mireille, « The 'Beur' Nation » : Toward a Theory of 'Departenance' », in *Research in African Literature*, vol. 24, n°3 (automne 1993), p.13-24.

SABATIER, Colette, Hanna Malewska et Fabien Tanon (dir.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SEMURANGA, Josias, « Canon africain et littérature francophone comme transculture », *Canon national et constructions identitaires : les Nouvelles Littératures francophones*, (sous la direction de Issac Bazié et Peter Klaus), *Neue Romania*, Institut de Philologie romane de l'Université Libre de Berlin, n°33, 2005, p.201-216.

SEMURANGA, Josias, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Eléments de méthode comparative*, Nuit Blanche Editeur, Québec, 1996.

SPIRIDON, Monica, « Un stéréotype de l'identité dans la culture roumaine du XX^e siècle : l'Orient et l'Occident », in *Identité et Altérité à la littérature, 18^e – 20^e siècles*, Actes du 2^e Colloque International de la Société Grecque de Littérature Comparée (Athènes, 8-11 novembre 1998),

VERS UN NOUVEAU COMPARATISME

Tome I, (sous la direction d'Eleni Politou-Marmarinou et de Sofia Denisi), Athènes, Domos, 1998, p.222-223.

TAYLOR, Charles, (Amy Gutmann, ed.), *Multiculturalism and « The politics of recognition »*, Princeton University Press, 1996.

X-Women

(interdit aux moins de 16 18 ans)

« Voilà un titre bien aguicheur » pourrait-on se dire en parcourant la table des matières de cet ouvrage comparatiste en forme d'*opus* bien garni. Un titre en forme de provocation jubilatoire, pour simuler une écriture débridée, donner à lire les symptômes d'une dépense libidinale illimitée ? Un titre qui laisserait entendre que les femmes ont outrepassé les limites prévues par d'autres qu'elles, qu'elles se débrouillent toute seules ? Cet article voudrait donner littéralement *raison* à la *provocation*, celle du titre et celle du sujet, de sorte qu'il s'agit aussi de trouver un style et une manière qui rendent compte des mêmes provocations, défis et apories auxquels se confronte celui – celle – qui entend voir ce qu'il en est de nos images *sexuées*, plus encore de nos représentations *sexistes*. « Où sont les femmes ? » claironnait de sa voix aiguë Patrick Juvet en 1977. Que Beaubourg propose en mai 2009 une exposition des œuvres issues de ses collections permanentes composée uniquement d'artistes femmes pourrait bien constituer sinon une réponse du moins sa mise en images. S'il ne s'agit nullement de montrer un art féminin, ni même de présenter des productions artistiques proprement *féminisées* qui verseraient dans une apologie univoque (ou même controversée) du féminin, ce panorama des différentes artistes, des images et de leurs discours, cette « représentation de représentations des femmes », qui redouble la question de la représentation en lui conférant « un sens

transitif »¹⁸³, n'est rien moins qu'un *état des lieux*, au sens littéral, il permet de voir *où en sont* les femmes artistes de nos jours. Un rapide coup d'œil montre que celles-ci puisent massivement leur créativité dans leur *condition féminine*, dans ce qu'elle a de plus ostensible justement, que ce soient leur corps, leur sexualité et leur libido comme autant d'avant-postes de leur imaginaire, surjouant certains des stéréotypes masculins de la sexualité tout en réinvestissant les usages d'une séduction sensuellement perçue comme attribut féminin. De quoi une artiste ou écrivain femme dispose-t-elle aujourd'hui ? Quelles sont les différentes modalités/potentialités artistiques de la féminité, de la perception de la masculinité, des relations de l'une avec l'autre ? Qu'en est-il du décalage entre l'intériorisation des désirs, fantasmes et pulsions libidinales et la présentation extérieure de soi en tant qu'être sexuel ? Comment s'émanciper ou plutôt quelle voie construire face à la masculinisation des normes et des configurations sociétales ? Dans quelle mesure ne reste-t-on pas tributaire d'une virilisation défensive ? Est-ce qu'il suffit de « réintroduire du féminin (mais du féminin dessentialisé) dans la théorie sociale »¹⁸⁴ ou, comme le propose François Laplantine, de « réintégrer le sensible dans l'épistémologie » ? Un présupposé mérite d'être clarifié dès lors : dans quelle mesure s'intéresser au genre du créateur et du récepteur est-il une clé de lecture et de compréhension de la création culturelle ? Jusqu'à quel point « la norme du genre » est-elle nécessaire à la pensée et à l'écriture ? Peut-on décoloniser les représentations féminines telles qu'elles émanent des œuvres artistiques, des phénomènes culturels et médiatiques ? Si l'imaginaire sexuel et sensuel des artistes et écrivains est la

¹⁸³ Camille Morineau, « « elles@centrepompidou » : un appel à la différence », Catalogue de l'exposition « elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne », Centre de création industrielle, Paris, Editions du centre Pompidou, 2009, p. 16.

¹⁸⁴ François Laplantine, « Masculin/féminin », Introduction au volume *Ce genre qui dérange. Gender that matters*, Soraya Behbahni (dir.), Edition Tétraèdre, 2010, p. 13.

condition d'une manipulation auctoriale, celles-ci l'exploitent dans des registres très divers. Les représentations littéraires, filmiques et médiatiques de la question des femmes ne peuvent être détachées d'enjeux politiques et idéologiques, mais également pornographiques et érotiques, fantasmatiques et virtuels, consuméristes, capitalistes et matérialistes. Le féminisme y possède une part active, le terme ne se suffit pas à sa dimension militante et engagée, tant il opère comme résultat d'une prise en main par les femmes de la féminité, ou plutôt de tout ce qui semble leur revenir (ou appartenir), avec toute la force des stéréotypes, excès ou dérives des représentations sexuelles. Le féminisme est ainsi pris en tension : « s'il encourage les femmes à prendre la parole en tant que telles, c'est afin de n'être pas traitées en tant que telles. Autrement dit, des femmes parlent en tant que femmes pour ne pas se voir assigner un rôle de femmes »¹⁸⁵. Un certain *féminisme au pluriel*¹⁸⁶ cherche à proposer des voies alternatives entre capitalisme et patriarcat. Non pas un repli identitaire, stigmatisé un peu facilement à une rhétorique féministe agressive ou à un féminisme militant (ce qu'il peut comporter d'excessif et de caricatural), mais une nouvelle alliance, au-delà d'une critique d'une masculinité hégémonique – cela fait déjà quelques temps qu'elle ne l'est plus –, révélant tout le potentiel de transformation générique dont la création féminine fait preuve aujourd'hui.

1. L'émancipation des femmes

Si, dans les années 60 et 70, la différence des sexes a volontiers été pensée et représentée en termes de hiérarchie, elle est prioritairement perçue aujourd'hui en termes de politique, cherchant à dissoudre l'autorité en la questionnant de tous les points de vue. Que deviennent les discours du féminisme

¹⁸⁵ Eric Fassin, « Le genre en représentation, » in *Elles@centrepompidou, op.cit.*, p. 303.

¹⁸⁶ Voir l'ouvrage intitulé *Féminisme au pluriel*, Pauline Debenest, Vincent Gay et Gabriel Girard (dir.), Paris, édition Syllepse, coll. « Les cahiers de l'émancipation », 2010, et tout particulièrement l'introduction « Féminismes : controverses et perspectives », p. 7-13.

aujourd'hui, quand ceux-ci sont pris (menés) par des femmes qui prennent les commandes ? Les intérêts politiques et économiques d'une main mise de l'image de la femme restent fascinants et attirants, comme le montrent l'effet et le discours de Sarah Pallin aux États-Unis. D'une part, Sarah Pallin récupère toute la phraséologie offensive de l'émancipation des femmes pour justifier et défendre une politique étrangère menaçante et tapageuse, de l'autre, elle joue clairement de sa féminité pour se doter d'un pouvoir phallique¹⁸⁷. Au-delà d'un goût critique de sexuer la pensée, le pouvoir, la raison, les émotions, l'alternative choisie par certaines artistes consiste à démasquer le caractère genré (et la part de sexisme que cela connote) des esthétiques contemporaines, en décrédibilisant leurs canons et leurs valeurs¹⁸⁸. La parole sexuée ne revient jamais seulement aux mots, elle influence aussi les médias, les arts, les performances qui à leur tour modifient le rôle du langage dans la désarticulation des représentations et la distinction des sexes, le langage se trouvant ravalé au rang d'adjuvant, sinon d'élément secondaire. Les représentations sont remplacées par des illusions qui émanent de toute une propagande médiatique dont la diffusion orchestrée dit l'effet de puissance du virtuel (sa potentialité à l'actualisation). « L'idéologie possède une base matérielle, un fondement objectif qui renforce et reproduit la tromperie »¹⁸⁹ souligne Paolo Virno. On a beau en appeler et dénoncer le phallogocentrisme du langage, « l'hétérosexualité obligatoire »¹⁹⁰, la force (durabilité) des représentations

¹⁸⁷ Lindsay German, *Material Girls: women, men and work*, London, Bookmarks, 2007, p. 148.

¹⁸⁸ C'est la théorie de Nancy K. Miller, *The Poetics of gender*, New York, Columbia University Press, 1986.

¹⁸⁹ Paolo Virno, « Post-Fordist Semblance », *SubStance*, vol. 36, N°1 ; p. 42.

¹⁹⁰ L'expression est récurrente chez Judith Butler, le plus souvent associée à celle du « phallogocentrisme », voir par exemple *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, traduit par *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2008, p. 54.

masculines, machistes ou misogynes, il resterait aux femmes les illusions, l'artifice, l'appât. « Tout ça pour en arriver là ? » pourraient penser les plus pessimistes d'entre nous en ce début de XXI^e siècle. Non pas. Le mouvement féministe a entre temps éclos et essaimé, complexifié et diversifié par les *Gender* et les *Cultural Studies*¹⁹¹ qui ne défendent pas seulement injustices et inégalités (les acquis sociaux et économiques en sont des résultats tangibles), mais qui ont aussi leurs effets dans une autre manière de donner à voir et à lire ce que les femmes voient et perçoivent. Suffragettes, féministes et universitaires engagées ont donné le temps à la génération des artistes et écrivains d'intégrer (c'est-à-dire d'intérioriser et de bénéficier) ce discours, non pas seulement dans sa dimension vindicative ou militante, mais dans sa dynamique artistique également, auxquelles elles n'ont plus peur d'avoir recours pour les subvertir, renversant les *topoi machistes* et *misogynes* aussi bien que *féministes*. Ruiner les représentations dominantes (mais effectives) en les ridiculisant, en déjouant le réel qu'elles connotent ? Les *Mariées* puis les *Nana* que Nikki de Saint-Phalle réalise dans les années 60 exagèrent et outrent (outrage) les archétypes féminins : seins et fesses plantureux, couleur rose bonbon, porte-jarretelles... Ces stéréotypes sont d'autant plus prégnants qu'ils sont des signes érotiques unificateurs de la communauté ; ils lui confèrent des images sexuelles convergentes, l'unissant par une stigmatisation triviale de motifs sexistes et réducteurs, d'où leur ténacité et la difficulté de les annihiler. Si Nikki de Saint-Phalle ne revendique pas de démarche féministe militante, elle joue explicitement de sa féminité comme d'une arme masculine quand elle lance son *Tir* dans les années soixante : « C'était très scandaleux, écrit-elle dans une lettre à Pontus Hultén, de voir une jolie jeune femme tirant avec un fusil et râlant contre les hommes dans ses interviews. Si j'avais été moche, on aurait dit que j'avais un

¹⁹¹ Ainsi, Judith Butler par exemple revendique la croisée des deux influences dans la réflexion sur le féminisme, les *Cultural Studies* et les *Gender Studies*, elle se réclame tout autant des influences de Spivak ou Bhabba, ce qui corrobore la pertinence de la présence comparatiste dans ce domaine.

complexe et on m'aurait oubliée »¹⁹². Dix ans plus tard, en 1968, l'artiste Valie Export déambule dans les rues de Vienne offrant sa poitrine aux mains des hommes au travers d'une boîte qui les rendait invisibles (*Tapp und Tast Kino*). Dans une autre de ses performances *Aktionchose : Genital Panic* (1969), s'affichant une mitraillette à la main, portant un pull et un pantalon laissant voir son sexe, elle circule dans un cinéma porno, apostrophant le public pour qu'il sorte de son fauteuil et vienne la toucher – ce dont il se garde, sortant massivement de la salle. La *désérotisation* à l'œuvre est un procédé de musèlement d'un public qui tire son plaisir pornographique de l'image plus que de la performance. « Je me vois comme une pornographe sociale et come une artiste au cœur et partie prenante du système, déclare l'artiste viennoise Elke Krystufek. Mes travaux sont toujours très fortement orientés par l'histoire de l'art et la sexualité m'intéresse en tant que phénomène social et asocial »¹⁹³. L'explication sociale de la performance artistique, bien qu'elle renvoie à un motif réel de revendications, est elle-même subvertie par un effet cathartique sexuel, comme un spasme ou une secousse qui dénude, en la laissant *s'extra-perversir*, la violence des pulsions.

2. Tenue incorrecte exigée

Le baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque ! (1977) d'Orlan joue, avec provocation et sans censure, d'une érotisation licencieuse profitant des lois du marché (remplaçant la loi phallique). La subversion impertinente du *topos* un peu facile de la sensualité féminine va de pair avec la dénonciation d'un matérialisme que l'on prête volontiers aux femmes (la mode et l'apparence conjuguées à la consommation), que l'on récupère par une concupiscence récupérée qui profite directement à une stratégie capitaliste de « démarcations qualitatives » des sexes exploitant une logique de

¹⁹² Citée par Quentin Bajac, « Feu à Volonté », in *elles@centrepompidou, op.cit.*, p. 48.

¹⁹³ Interview d'Elke Krystufek in *Sex in the City*, catalogue de l'exposition de Vienne, Kunsthalle Wien Project Space, 2003, p. 31.

« consommation vampirique »¹⁹⁴. *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1987) de l'artiste tchèque Jana Sterbak, reprend par le titre et la forme, une robe faite de viande de bœuf crue, les archétypes carnivores de la société de consommation. L'« excès fantasmatique » de ces productions hyperboliques place « les femmes non seulement au rang de produits commerciaux au sein d'une économie des échanges érotiques, mais de produits qui sont aussi des consommateurs privilégiés, capables d'accéder à la richesse, à une position sociale privilégiée »¹⁹⁵. Puisant ses bases dans la chanson *Material Girl* de Madonna jusqu'au plus récent *Womenizer* de la sexy et sulfureuse chanteuse Britney Spears¹⁹⁶ (dont certaines parties du clip ont été récemment retirées des sites en France), ces chanteuses entendent venger Marilyn Monroe, victime iconique de sa propre sensualité, s'apparentant à de nouvelles amazones agitatrices d'une « culture porno/pop » qui en fait volontairement trop : « Nous ne pourrions peut-être pas échapper au ridicule de la culture porno/pop, mais nous pouvons tenter de l'utiliser pour nous créer une sexualité plus en prise sur la réalité »¹⁹⁷. La chanson « *Material Girl* » est le second single de l'album *Like A Virgin*, les titres, suffisamment explicites, stigmatisent les deux pôles antagonistes du mythe de l'icône-girl. Explicitement inspirée de la chanson de Marilyn Monroe « *Diamonds are a girl's best friend* » qu'elle interprète dans le film de Howard Hawks *Gentlemen prefer blondes* (1954), c'est surtout dans le clip vidéo de sa chanson que Madonna joue de l'imitation avec Monroe. Des détails comme l'usage de gants et d'éventails dans la vidéo confirment cette filiation. Georges-Claude Guilbert, dans

¹⁹⁴ Rosi Braidoti, « Théorie féministe posthumaine », in *elles@centrepompidou, op.cit.*, p. 331.

¹⁹⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe* (*Bodies that matter. On the discursive limits of « Sex »* 1993), Paris, Amsterdam éditeur, 2009, p. 139.

¹⁹⁶ « *Material Girl* » est ainsi reprise par des artistes comme Britney Spears ou The Chipettes.

¹⁹⁷ Jessica Valenti, *Full Frontal Feminism: A Young Woman's Guide to Why Feminism matters*, Seal Press, 2007, p. 43.

*Madonna as postmodern myth : how one star's self-construction rewrites sex*¹⁹⁸, revient sur la présence de l'éventail qui symbolise le désir ardent ressenti par Monroe aussi bien qu'un rituel de sacrifice, elle qui fut l'une des égéries féminines des années 60. L'éventail de Madonna à la fin du clip signifie que la chanteuse – en rendant son hommage à Monroe – n'a pas l'intention de devenir une victime de son sexe, et qu'elle entend s'en servir au contraire pour promouvoir un mythe féministe post-moderne. Si « material » est un terme ambivalent ou plutôt impropre, puisque le mot correct serait plutôt « materialistic », l'expression « material girl » en revanche désigne le type de femmes *dévergondées*, s'écartant ainsi de sa forme d'origine qui renvoie au stéréotype de la disponibilité sexuelle (il ne suffit pas que les femmes soient libérées). Une voix (masculine) aux accents robotiques répète le hook « Living in a material world » qui n'est rien d'autre qu'un effet musical mimétique d'un monde matérialiste tenu par les hommes que *la* chanteuse exploite. Si Madonna eut beau jeu de le désacraliser et mythifier, elle dira par la suite combien il lui fut difficile de sortir du carcan qu'elle dénonçait et de se démarquer d'une image qui plut tant aux autres qu'ils l'empêchèrent d'une certaine manière de s'en départir, montrant que la libération des femmes par la médiatisation artistique est aussi bien un produit commercial et collectif qu'une production de soi.

3. Féministe

« Tu es féministe parce que tu es moche »¹⁹⁹. L'*incipit* de l'essai *King Kong théorie* de Virginie Despentes confirme la force attractive d'une stratégie d'appropriation ouvertement offensive, subvertissant une tirade antiféministe (assez éculée tout de même) pour motiver une réflexion fictionnelle ? Virginie Despentes en fait même une raison d'être écrivain : « Bien sûr

¹⁹⁸ Georges-Claude Guilbert, *Madonna as postmodern myth : how one star's self-construction rewrites sex. Gender, Hollywood and the American dream*, Cambridge, Scholars Publishing, 2002.

¹⁹⁹ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Le Livre de poche, 2010, p. 10.

que je n'écrirais pas ce que j'écris si j'étais belle. C'est en tant que prolote de la féminité que je parle, que j'ai parlé hier et que je recommence aujourd'hui »²⁰⁰. Il n'est pas peu savoureux que Virginie Despentes donne un argument esthétique, tout en se revendiquant d'un « féminisme porno-punk » dans son dernier documentaire intitulé *Mutantes* (2009) – dont on aura noté l'écho génétique féminisé aux mutants *X-Men*. Caméra à l'épaule, elle interroge les femmes des États-Unis jusqu'à Barcelone, invitant selon ses propres termes à la « révolution sexuelle » et au « féminisme pro-sexe ». Prééminence de commentaires, d'avis et de prises de position, les écrivains et artistes femmes en font l'objet de leur transgression, elles y puisent leur source d'inspiration, que ce soient Catherine Millet, Christine Angot, Elfriede Jelinek ou encore de Sarah Kane, elles ont besoin de s'expliquer, et leur métatexte, qu'il soit intégré au texte, ou qu'il le borde, qu'il s'agisse d'entretiens, de préfaces, semble presque aussi important que le récit ou que leurs images – comme s'ils n'étaient pas suffisamment autonomes ou indépendants qu'ils puissent aller seuls. « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique » déclarait déjà Bérénice (acte II scène 1)... Ce serait donc toujours le même (temps) ? Il (leur) faudrait encore étayer ce qu'elles ont voulu dire ou faire, se justifier, comme si l'œuvre ne se suffisait jamais à elle-même, ou comme si l'œuvre était faite aussi (précisément) pour provoquer ce discours adjacent-là ? Récits provocateurs et images *sexuellement incorrectes* sont aussi une stratégie permettant à l'écrivain ou l'artiste de *recupérer* la parole : c'est parce qu'elles choquent que les médias s'intéressent à elles, on les interroge, on les interviewe. Même modalité opératoire chez Catherine Breillat qui donne de nombreux entretiens et commentaires. Son film *Romance* (1999) fut rebaptisé par le public *Romance X* en référence à l'affiche du film (elle fut censurée aux États-Unis) qui montrait un corps de femme cadrée au niveau du pubis, une main posée sur celui-ci, le tout recouvert d'un grand X rouge barrant l'affiche. S'ensuivit une polémique aussi vive que programmée, tant le film jouait, jusque dans le titre, d'un parfum de scandale, le X et la

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

« romance », avec tout ce que le terme connote de *fleur bleue*. « Ce que je poursuis dans mes films, c'est le moment où le regard d'une actrice se voile, déclare Catherine Breillat lors de la conférence qu'elle donna à Téhéran en 1997. Cette opacité brusque au moment même où elle s'abandonne, où elle se donne à voir et se dérobe complètement en même temps, est un mystère vertigineux et absolu ». La cinéaste peut toujours en appeler au « mystère féminin », la présence de l'acteur porno Rocco Siffredi rompt visuellement et bruyamment, avec le discours volontairement sirupeux de la cinéaste, l'invalidant explicitement, ou plus exactement il le fait fonctionner en ironie, se versant sur le public qui sent bien que la cinéaste se joue de lui. La cinéaste exploite les contradictions du discours romantique et de l'image pornographique comme autant de procédés médiatiques subversifs, ils seront exactement repris et relayés par la critique. La dénégation de provocation sexuelle entre dans une stratégie esthétique et idéologique de la cinéaste qui ne dévoie les codes d'une pornographie filmique réservée aux hommes que pour autant qu'elle fait mine de s'en défendre. Innocence feinte ou plutôt discours à double entendre, la subversion féminine passe par l'ambiguïté des sous-entendus, par des implicites qui contredisent ce qui est dit et montré. Ghada Mer, pour réaliser *Big Pink Diagonal / Big Angie – RFGA* (2002) coud ensemble des images de femmes tirées de revues pornographiques pour en faire une œuvre au ton *rose bonbon*, sorte de réécriture transgressive post-moderne du patient tissage de Pénélope. Outrage, simulation et manipulation seraient les nouvelles stratégies artistiques du féminin pornographique ? Loin pour la cinéaste de dire le vrai ou de se faire l'écho (le relais) d'un discours féministe qui défendrait la libération de la femme ou son indépendance, il s'agit de jouer des préjugés pour enfermer le *public* en ce qu'il est, pris dans son ensemble et par un phénomène ancestral de nivellement par le bas d'un collectif qui est souvent le porte-parole des préjugés moraux et sociaux. La transgression féminine n'est pas dans les mots ni même seulement dans les actes, mais dans la contradiction exacte émanant de la confrontation des deux, de sorte que la performativité discursive est démentie par la performance

visuelle qui est sans doute la plus puissante, au moins dans ses effets mais aussi dans sa prégnance mémorielle. On se rappelle davantage sans doute des images sulfureuses des films de Catherine Breillat que de ses réflexions sur la pornographie et l'érotisme. La prégnance des images sexualisées confirme par là même la force des préjugés et des inhibitions. En les projetant sur le spectateur, celui-ci les prend *en pleine face*. Une des puissances de l'image pornographique tient à sa frontalité, faisant du spectateur un voyeur-proprétaire de l'image sexuelle qui lui est d'autant plus offerte (coupable) que la sexualisation pornographique a tendance à s'extérioriser des relations humaines et sociales²⁰¹.

4. Mauvais genre

Quel rôle joue la performance sexuelle et la surexposition des corps féminins dans le « réexamen des rapports de genre » ? Quel est l'impact des nouvelles théories de la sexualité féminine (en tant que postulats sexuels du désir et de la sexualité féminine), non pas seulement en tant qu'« économie libidinale non-phallique », mais aussi pour ses spécificités et ses manifestations propres ? Bien qu'elle soit loin d'être la seule norme constitutive de l'identité, la notion de genre, alors même qu'elle est surinvestie par les champs politique et médiatique, prend une importance prépondérante sur la production et la réception des œuvres artistiques. Dans un entretien, Elfriede Jelinek, écrivain autrichien dont les romans porno-érotico-sexuels font régulièrement scandale (et qui reçut toutefois le prix Nobel en 2004), utilise l'un contre l'autre : c'est parce que les écrivains femmes sont forcées d'utiliser un langage forgé et dominé par les hommes qu'elles ont recours à la pornographie. « La femme est menée dans la langue de l'homme car il n'existe pas de langue de la femme. La seule possibilité que nous ayons, c'est de tourner en ridicule cette langue masculine, de la détourner de façon subversive, de nous en moquer. Le seul moyen qui reste à celui

²⁰¹ C'est la thèse défendue par John Berger dans *Ways of seeing*, London, Penguin, 1990, p. 56. On repère un procédé très proche dans le récit de Catherine Millet par exemple.

qui appartient à la caste des opprimés, c'est de ridiculiser le maître, de le dénoncer dans sa tentative pitoyable de maintenir son pouvoir »²⁰². Au-delà de l'identification toujours réductrice qu'entretient un rapport implicatif du genre à la création, perdre le danger de décoder le genre (*gender*) à partir d'une sexualité masculine hétérosexuelle, qui ne produit pas seulement un sujet genré déterminé mais qui l'« encode » (l'inclinant du côté de la pornographie) comme étant « la vérité, plutôt que l'hyperbole, de la production du genre »²⁰³ – outre le risque de la performativité d'un de ses effets de bord selon lequel le sexe, lorsqu'il n'est pas soutenu par l'illusion, serait incomplet et/ou monotone. Le paradoxe des images pornographiques en découle : elles satisfont chez le spectateur sa pulsion taxinomique et mimétique, son désir d'en visionner et d'en collectionner toujours plus alors même qu'elles se ressemblent toutes²⁰⁴. De sorte que le réinvestissement (tenue) des pulsions sexuelles par les femmes (actrices, écrivains, personnages, mais aussi lectrices et spectatrices) n'est autre que l'effet d'une dissémination féminisée – comme s'il fallait et/ou qu'il était possible qu'elles soient désormais partout. Le roman de Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) en constitue l'une des conséquences manifestes. Parce que la représentation de la sexualité fonctionne comme « une sexualité en miroir »²⁰⁵, la critique a suffisamment dit combien la romancière avait capté un *lectorat féminin*, excluant de fait les autres. S'agit-il d'un dispositif textuel (lectorat virtuel), un effet de la stratégie de la romancière, ou ne serait-ce qu'un phénomène de société, une question de réception découlant d'une époque et d'une mentalité ? Où est la place réelle des lecteurs masculins ? L'intérêt et l'impact d'un tel texte sont multiples : étape décisive

²⁰² Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek, l'entretien*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 65.

²⁰³ Wendy Brown, « *The Mirror of Pornography* », in *Feminism and Pornography*, Drucilla Cornell (dir.), Oxford, University Press, 2000, p. 208.

²⁰⁴ Nina Power, *La femme unidimensionnelle*, *op.cit.*, p. 87-90.

²⁰⁵ M-F. Hans et G. Lapouge, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/actuels », 1978, p. 14.

dans l'évolution des mentalités, il enfreint une des limites, celles des tabous sociaux, transgressant les interdits plus ou moins intériorisés (paternisés) de la pudeur et du non-dit des femmes en ce qui concerne leur sexualité. Il confère par là même au lectorat masculin un nouveau (autre) statut, en leur imposant une place marginale qui découle directement de leur appartenance générique. Si les effets produits par ce texte sont toujours de l'ordre d'une envie frustrante : jalousie des lecteurs masculins, convoitise des lectrices, le sort réservé aux premiers toutefois n'est pas du tout du même ordre que celui des secondes. Mis à l'écart, le lecteur (comme genre) ne peut intégrer la fiction qu'en tant qu'un des objets consommés par la narratrice. Force paradoxale des pulsions libidinales exclusivement féminines qui font passer le plaisir du lecteur en second, c'est-à-dire *après* celui de l'auteur – impression renforcée par le *genre* du texte qui est une autofiction à peine voilée... Mais significativement ce qui est voilé c'est le nom de famille, tribu paternel par excellence. Racontant sa pratique de la « sexualité de groupe »²⁰⁶ la narratrice reprend à son compte les représentations misogynes de la sexualité, elle bénéficie ainsi des stéréotypes de la « performance sexuelle » à laquelle les hommes ont volontiers recours. Le récit du libertinage de Catherine M. joue habilement d'effets de réel et de renversements des clichés sexuels. Jamais une panne ni le moindre pervers à l'horizon dans toutes ses rencontres hasardeuses, pas le plus petit bémol sexuel, nulle déconfiture ni désagrément... Les aventures contribuent unanimement à une autocongratulation narcissique, la réussite sexuelle est totale, et la valorisation qui en résulte pour la romancière a surtout tendance à « dé-narcissiser » le lecteur qui se sent bien moins loti, mais surtout qui est en position de soumission : une stratégie auctoriale dominatrice est en place de la part d'une romancière qui impose ses désirs, mais qui positionne aussi son roman, par la façon dont elle opère narrativement (sélectionnant, manipulant ses aventures puisées de son vécu), comme œuvre et non simplement comme un

²⁰⁶ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001), Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2002, p. 59.

phénomène de mode. La romancière joue d'un récit en forme d'anecdotes sexuelles qui ne sont ni des aveux ni des confessions, mais une narration circonstanciée de son expérience intime, loin de toutes considérations morales et sociales et faisant fi des préjugés, interdits ou idées préconçues, comme si celle-ci était parfaitement ordinaire sinon banale. C'est la répétition de la jouissance de la narratrice qui fait l'obscénité de ce texte, outre l'exhibition pornographique dont l'infraction renvoie surtout à sa *sur-visibilité*. Les tabous sexuels vont de pair avec l'usage et les valeurs d'un langage phallogocentrique et qui se trouve au service d'un plaisir féminin qui se chante sur tous les tons : la narratrice en rajoute dans sa jouissance, elle la concrétise et la fait métaphoriquement entendre en disant et répétant ces scénographies sexuelles. Assumant le sexe « comme un acte de discours »²⁰⁷, pratiquant « une stratégie de la resignification », c'est *par les mots* qu'elle en fait trop. Elle *simule* par le verbe en faisant de celui-ci une arme phallique récupérée à *l'usage de ses plaisirs*, reprenant les *topoi* masculins des films pornographiques (la performance, la multiplicité, le sexe à discrétion). Réussite totale, magistrale et définitive ? *Jour de souffrance*, son roman qui paraît en 2008, peut être lu comme son exact contrepoint, la réponse (revanche) affective des licences corporelles de sa *Vie sexuelle*, un retour du refoulé qui ne serait pas tant *moral* que *sentimental*. Catherine Millet raconte une nouvelle expérience, l'épreuve de la *jalousie* qui n'est autre qu'un *topos* littéraire, autrement dit elle s'inscrit explicitement dans une tradition littéraire collective, mais la jalousie est aussi un affect qui avait été l'un des moteurs réceptifs de son livre précédent (que ce soit son engouement ou son rejet). Compensation libidinale d'ébats sexuels perçus comme suffisamment transgressifs pour justifier une punition ou effet-boomerang de cette « circulation permanente, avec permutation de rôles et de champs » qui va de « l'exercice de la sexualité proprement dite à la production de

²⁰⁷ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op.cit.*, p. 118.

fantasmes sexuels et enfin au spectacle de la sexualité (films, images, textes...) »²⁰⁸ ?

5. Grossièretés et vulgarisation

À la crudité du récit de Catherine Millet répond un choix de provocation par la vulgarité de Virginie Despentes, à l'instar du titre insolent, reprenant au masculin sa grossièreté, de son premier roman *Baise-moi* (1994). *L'incipit* du roman de Virginie Despentes est un festival de vulgarités, insultes et injonctions obscènes qui font directement écho aux films pornographiques, c'est d'ailleurs ce qu'est en train de regarder l'un des deux personnages féminins en guise d'*incipit* : « Assise en tailleur face à l'écran, Nadine appuie sur « Avance rapide » pour passer le générique ». Mais tout de suite déferle le registre verbal du film porno qui choque un lecteur qui pourrait bien passer tout aussi rapidement ou même de s'arrêter là dans sa lecture, de sorte qu'il n'aurait pris aucun plaisir. Une fracture s'opère entre le plaisir du texte et le lecteur. Cette *vulgarisation pornographique* prend la forme du défi, de l'ironie et de la performance, comme autant d'effets de bord d'une des données de la sexualité féminine (et dont usent les artistes et écrivains contemporaines) qu'est la simulation, ou plus exactement cette propriété qui est la leur – l'évolution se situant sans doute dans leur façon d'en jouer artistiquement quand elles le subissaient dans la vie. La provocation des discours et des images par ces femmes n'est pas tant un effet gratuit de projection plus ou moins vengeresse que le témoignage (preuve par l'exemple) d'une posture féminine où la dimension ludique n'empêcherait nullement la vertu lucrative qui serait un effet direct (premier) de l'exploitation des images et des représentations des femmes par elles-mêmes. La sexualité féminine ne s'est pas seulement déplacée, elle se dévalue et s'abaisse en devenant *grossière*, reprenant aux hommes les stigmates verbaux et corporels de leurs vulgarités. Vulgaires les femmes ? L'expression peut être prise aux sens littéral et figuré, selon Ariel Levy, elle renvoie à la mouvance des « *female*

²⁰⁸ M-F. Hans et G. Lapouge, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme, op.cit.*, p. 14.

chauvinist pigs », ces femmes qui revendiquent d'être des objets sexuels mais surtout, c'est ce qui est plus récent dans le phénomène, par un aspect lesbien ou saphique qui est moins une revendication identitaire qu'une expression de libération des mœurs et des règles – en s'octroyant une liberté de faire et dire sa sexualité par la vulgarité pornographique²⁰⁹. Les peintures sur toile de Betty Tompkins intitulées *Fuck Paintings* (1969) stigmatisent autant un désir d'enfreindre les limites du langage (la bienséance) que de faire voir ce qui ne se montre pas quand on est une femme. L'exhibition d'une sexualité féminine volontairement outrageante et médiatiquement obscène dans sa récupération capitaliste et mercantile, s'est répandue à tel point qu'elle ne se suffit plus à elle-même. « Ce que nous considérons naguère comme un type d'expression sexuelle passe désormais pour la sexualité en tant que telle »²¹⁰ souligne Ariel Levy. Quand Virginie Despentes réalise l'adaptation cinématographique de son roman *Baise-moi* en 2000, elle travaille avec l'actrice X hardeuse Coralie Trinh Thi. La trame narrative joue du motif juvénile (un rien immature) de deux post-adolescentes Nadine et Séverine inséparables et se racontant tout – et les prénoms sont d'autant plus conventionnels que leurs exactions sexuelles et corporelles sont pour le moins *trash*. Virginie Despentes exacerbe ainsi le décalage ou l'impropriété de la violence et de la vengeance du film qui, s'il est frontalement choquant par la nature et par les effets des images, est peut-être moins dérangeant et moins avant-gardiste en ce qu'il se *contente* (tout est relatif) de reprendre les codes sexuels et érotiques du *thriller*, ce qui n'est pas sans interroger, à l'instar des films de Catherine Breillat par exemple, la réelle marge de manœuvre et l'espace d'inventivité visuelle possible d'une pornographie initiée et/ou filmée par des femmes. Bien que les écrivains et artistes critiquent les représentations conventionnelles de la féminité, il semble encore difficile de se

²⁰⁹ Nina Power, *La femme unidimensionnelle (One Dimensional Woman)*, Zer0 Books, 2009), Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 57.

²¹⁰ Ariel Levy, *Female Chauvinist Pigs : Women and the Rise of Raunch Culture*, Free Press, 2005, p. 5.

départir de schémas sociopsychologiques préfigurés se conformant au « rôle sexué » des hommes et des femmes. De nouvelles formes d'expression s'implantent dans nos champs de représentation sexuels : cyberspace et réseaux sociaux, propagation virtuelle au fort pouvoir érotisant... La cybernétique permet d'outrepasser les tabous sexuels (le protagoniste est caché derrière son écran, il ne risque rien), facilitant ses débordements comme la marchandisation pornographique. La mutation des images, qui outre l'évolution des représentations sexuelles, va de pair avec un mouvement collectif du féminin. La provocation consiste à laisser aux femmes la possibilité de *prendre ensemble* le pouvoir des images et des mots à l'instar de la série télévisée *Sex and the city* ou encore de la bande dessinée intitulée *Lost girls (Filles perdues)* parue en 2009 d'Alan Moore et Melinda Grebbie qui mêle kitsch, esthétisation des images, kamasutra et sexe-toy. C'est une subversion visiblement érotisée de trois des personnages féminins de l'imaginaire enfantin : Wendy, Alice et Dorothy, les jeunes héroïnes de *Peter Pan*, *Alice au pays des merveilles* et du *Magicien d'Oz*. Images archétypales rassurantes d'une innocence apparente, c'est-à-dire rendant visible la virginité, elles semblaient avoir définitivement congédié toute pulsion libidinale, dans la bande-dessinée au contraire, elles se retrouvent pour se raconter respectivement leurs exploits sexuels (parodie d'un autre archétype masculin). La vidéo de Marie-Ange Guillemot intitulée *Mes poupées* (1993) joue d'une même infraction licencieuse (désobéissance), l'artiste malaxant et collant des formes génitales masculines sur des chiffons doux et soyeux (monde de poupées). Transgression sexuelle suprême (la prétendue innocence enfantine) ou simple bravade dans une économie érotique de la surenchère ?

6. S/M

Comme une transgression de plus, la sexualisation de certaines des œuvres peut retourner directement la violence sur un corps féminin que l'artiste ou l'écrivain brutalise sexuellement en lui *faisant mal*. Une œuvre spectaculaire en ce sens est celle de l'artiste israélienne Sigalit Landau intitulée *Barbed Hula* (1969). L'artiste transforma ainsi un fil de fer

barbelé en un « hula-hoop », objet qui fureur dans les années 60 et qui symbolise l'*american way of life*, il fut jugé trop lascif et sensuel et fut d'ailleurs interdit au Japon et en URSS. Dans une vidéo en boucle, l'artiste fait une démonstration de danse du ventre avec ce cerceau en barbelé qui la blesse évidemment. Elle qualifie (provocation ou dénégation ?) ce « numéro de désensibilisation » en ce que la scène a été filmée sur une plage du sud de Tel-Aviv considérée comme « la seule frontière calme et naturelle d'Israël »²¹¹, les traces de sang et les blessures qui apparaissent néanmoins sur le corps montrent une action en temps réel face au spectateur souffrant (par empathie mimétique) et impuissant. De même, la série de photographies de l'artiste américaine Hanna Wilke, *S.O.S. Starifications Object Series* (1974-1975) est issue de l'une de ses performances mettant directement en jeu et en danger son propre corps. Elle détourne les stéréotypes attachés au regard masculin – ou tout au moins la représentation qu'elle s'en fait, de sorte qu'elle reste dans l'illusion manipulatrice en usant d'artifices qui ne sont autres que des produits de consommation – en se collant à même la peau des chewing-gums mâchés par le public qui produisent un effet de cicatrices et de blessures et forment ce qu'elle nomme « des sculptures vaginales ». Comme si « reprendre possession de son propre corps », ainsi qu'elle l'affirme, ne pouvait s'effectuer que par une violence reversée sur soi, par la douleur et la souffrance physique : « Je me suis donné la forme d'une déesse, d'un ange, pour pouvoir expulser les symboles féminins créés par les hommes et pour donner ainsi aux femmes un nouveau statut, un nouveau langage formel »²¹². Rejet du langage perçu comme domination masculine au profit de la réappropriation d'un langage corporel – dont il n'est jamais certain qu'il ne soit pas

²¹¹ Citation extraite du catalogue d'une exposition qui eut lieu à Berli, Sigalit Landau, "Barbed Hula", in *Sigalit Landau*, Gabriele Horn and Ruth Honen (dir.), Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 2007, p. 258.

²¹² Entretien de Hannah Wilke, in *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money, fame, ritual, death*, Linda Montano (ed.), Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2000, p. 138.

moins emprunt des stigmates virilisés, ni même qu'il soit plus facile de l'en désengager. Si ces artistes choisissent de se réapproprier leur propre corps en l'attaquant, s'agit-il d'une préférence sadique assumée ou est-ce dans le fond le signe de la réussite totale d'une manipulation masculine qui renverse et boucle la violence féminine sur elles-mêmes ? Quand le désir consiste à enfreindre les tabous et les limites d'un corps (dont l'une des fonctions primordiales est justement de se préserver des agressions), loin d'être seulement un « slogan »²¹³ pour reprendre l'expression d'Emma Lavigne, le corps est ainsi « déterritorialisé de lui-même » par des brutalités qui le dénaturent de sa fonction protectrice ancestrale. Il n'est pas surprenant dès lors que ces artistes s'en prennent à leur visage. La défiguration est l'attaque la plus prééminente et la plus spectaculaire du fondement identitaire. Aussi, lorsque l'artiste activiste américaine Zoe Leonard ainsi de mutiler un corps féminin, ses photographies de *Preserved Head of a Bearded Woman* (1991) montrent une tête d'une femme à barbe, qui, à la fois masculinisée et décapitée, est conservée dans un bocal. Comme si l'artiste avait fait sien ce fantasme de la castration en le réalisant sur une femme qui exhibe un attribut masculin. L'incarnation du sexe (comme genre) oscille entre l'accessoire et l'identité, entre citation subversive de la loi et illustration de celle-ci. Si « la subordination de la citation » est « une ruse »²¹⁴, sa performativité comprend implicitement les enjeux symboliques inhérents à toute domination. La prégnance érotique de l'interdit perdure. « La loi d'interdiction, souligne Judith Butler, court le risque d'érotiser les pratiques qui tombent sous le regard scrutateur de la loi », de sorte que « les interdictions elles-mêmes peuvent devenir l'objet d'une érotisation »²¹⁵, elles se versent sur une sexualisation transgressive : « subir la censure » devient ainsi un élément actif de l'économie libidinale. Dans cette perspective, la réutilisation sado-masochiste des interdictions est

²¹³ Emma Lavigne, « Corps slogan », *elles@centrepompidou*, *op.cit.*, p. 90.

²¹⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op.cit.*, p. 118-119.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 119.

toujours ambivalente, depuis l'effet d'une « logique de la répudiation »²¹⁶ à la soumission sexuelle où l'abjection vaut comme plaisir. L'écrivain autrichienne Elfriede Jelinek, dans son roman *Lust* (1989), dénonce la domination masculine des rapports bourgeois par la violence sexuelle, le sadisme et l'humiliation²¹⁷. Au moment de sa sortie, la critique qualifie immédiatement ce roman de « roman pornographique au féminin », faisant ainsi de celui-ci un phénomène médiatique. La pornographie de certaines scènes de ce roman vaut pour leur *ambivalence polémique* où entre une crudité sexuelle et un sadisme jouissif. Jelinek dénonce ses travers autant qu'elle y a recours puisqu'elle en fait la modalité spectaculaire de son récit. Elle peut bien la dénoncer ensuite dans ses discours en tant qu'« outil masculin par excellence qui permet l'exploitation de la femme par l'homme », dans ces scènes sado-masochistes et érotico-pornographiques, le personnage féminin se soumet deux fois, au moment de l'acte sexuel et par sa soumission. Alors que Jelinek s'apparente au mouvement féministe et qu'elle représente une femme soumise et victime des diktats machistes dans ses romans, elle ménage une certaine ambiguïté, en la rendant pour une part fautive de l'asservissement auquel elle participe par sa subordination – que l'écrivain confond volontairement avec une certaine forme de contentement. Les modalités masochistes de ses fictions ne sont pas sans provoquer des réactions et des critiques dans le monde des féministes qui voient dans cette dénonciation une forme de désaveu rétrograde sinon outrageant pour les femmes. C'est aussi toute l'ambiguïté ou la limite de la marge de manœuvre de la *forme* et du *genre* de l'exploitation fictionnelle de la sexualité. Pas de discours proprement féministe dans ce roman quand les contre-valeurs de celui-ci prennent toute la place romanesque. On peut toujours arguer que le discours féministe est présent dans l'antiphrase, que les valeurs bourgeoises sont tournées en dérision par un narrateur ironique et sarcastique qui serait définitivement du côté des femmes... Et quand le genre consiste en des exercices du « sexe » (Monique

²¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

²¹⁷ Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek, l'entretien, op.cit.*, p. 61.

Wittig), le sexe est un signe et le genre une parodie. Si « les significations de genre reprises par ces styles parodiques participent manifestement de la culture misogyne dominante (...), elles n'en sont pas moins dénaturées et « enrôlées par la parodie qui met en scène leurs conditions de production »²¹⁸. La pratique (même romanesque) semble moins évidente que la théorie. Bien que Jelinek a recours effectivement à l'usage d'un discours rétrograde et machiste pour le ridiculiser et l'invalidier, si elle exploite le double-sens et la duplicité inhérents à tout usage de l'ironie, le risque existe toujours de n'être pris (entendu) qu'au sens littéral, piège d'autant plus grand quand il arrange tant un collectif qui reste encore la voix du masculin. L'ambivalence de sa démarche est révélatrice d'une *marge de manœuvre* encore tenue des femmes sur leurs propres représentations sexuelles. À moins qu'il ne s'agisse d'une volonté de brouiller les cartes pour changer (enfin) la donne ? « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement dans ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière »²¹⁹.

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE
Université de Haute-Alsace

²¹⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op.cit.*, p. 261.

²¹⁹ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Editions du carrefour, 1930, p. 176.

Tecnópolis y ciborgs del binomio disciplinar a la cultura *cyberpunk*

Las transformaciones de la *polis* y la *civitas* inducidas por la proliferación contemporánea de interfaces remiten a una triangulación emblemática que define nuestro *Zeitgeist* más profundo. El fetichismo del interfaz genera la figura del ciborg, ominpresente en la cultura postmoderna o neobarroca desde los discursos de distintas disciplinas científicas hasta las representaciones culturales más variadas, constituyendo uno de los nuevos paradigmas que han modificado el estatuto ontológico del hombre. Situado en la encrucijada postmoderna de confusión entre simulacro, realidad virtual, cuerpo y espacio físico, el ciborg se define en su “co-evolución” con la nueva *polis*, ciudad informacional marcada por las realidades virtuales. Este triángulo tecnológico interfaz-tecnópolis-ciborg que redefine nuestra ultra-contemporaneidad halla su expresión estética esencial en el movimiento “*cyberpunk*”.

La proliferación digital de interfaces que acompaña la revolución informática en curso marca un hito en la evolución histórica de la tecnología tal y como ha sido definida en las grandes narrativas de M. McLuhan, A. Toffler o, más recientemente, M. Castells. Según la consabida visión tecnodeterminista derivada de McLuhan, en la cual todo instrumento es extensión de alguna facultad humana, psíquica o física (la rueda del pie, el libro del ojo, la ropa de la piel, *etc.*), dicha extensión es a la vez auto-amputación, produciendo un entorpecimiento de la zona cerebral conectada con la nueva función traumáticamente amplificadas. Para McLuhan la exteriorización metafórica del sistema nervioso central ("red eléctrica que coordina los diferentes medios de nuestros sentidos") en forma de tecnologías cibernéticas representa un mecanismo de supervivencia desencadenado por la mecanización sucesiva de los diversos órganos físicos desde la invención de la imprenta²²⁰. El interfaz supera así la mera extensión de un órgano localizable, para convertirse en una mutación del sistema nervioso, un proyecto de proyección total que supera el antropocentrismo de las herramientas de las eras tecnológicas precedentes.

M. Castells retoma en cierto modo la periodización de este "gran relato", combinándolo con aportes de A. Toffler al separar la primera ola tecnológica (agraria), la segunda (industrialización) y la tercera, la era de la información²²¹. El

²²⁰ "Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned (...) to involve in the whole of mankind and to incorporate the whole of mankind in us" (McLuhan, *Understanding Media*. New York: Mentor 1964, pp.3-4)

²²¹ Según éste, "the first model of relationship between Nature and Culture was characterised for millennia by the domination of Nature over Culture (...). The second pattern of the relationship

interfaz substituye el concepto de herramienta de las dos olas anteriores (la rueda y el motor), emblematizando un importante cambio estructural en los modos de desarrollo y producción. En la sociedad de redes definida por Castells el interfaz se convierte en el punto nodal de una estructura en constante expansión, al modo de los rizomas descritos por G. Deleuze y F. Guattari, y que anuncian la revolución hipertextual de nuestra cultura, concepto radicalizado en el post-humanismo de D. Haraway²²². Debido a esta permeabilidad generalizada de los interfaces, las dicotomías primarias del discurso logocéntrico mutan hacia hibridaciones desconocidas: "*The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically*"²²³. Esta proliferación rizomática de interfaces y redes redefine por completo los sistemas de relaciones que habían regido hasta ahora las distintas culturas tecnológicas, especialmente la triade interfaz, *polis* y

established at the origins of the Modern Age, and associated with the Industrial Revolution and with the triumph of Reason, saw the domination of Nature by Culture. (...) We are just now entering a new stage in which Culture refers to Culture, having superseded Nature to the point that Nature is artificially revived ('preserved') as a cultural form " (M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, 1996, p.477).

²²² En palabras de D. Haraway, y siguiendo el sentir propio del movimiento *cyberpunk*: "*We are living through a movement from an organic, industrial society to a polymorphous, information system--from all work to all play, a deadly game. (...) No objects, spaces, or bodies are sacred in themselves; any component can be interfaced with any other if the proper standard, the proper code, can be constructed for processing signals in a common language*" D. Haraway, *Cyborg manifesto*, www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.htm

²²³ D. Haraway, *id*, *ibid*.

civitas. Ya McLuhan relacionara acertadamente la invención de la imprenta, la aparición del *Homo typographicus* humanista, el auge de la perspectiva y la arquitectura palladiana con el urbanismo del *Quattrocento*, mientras que la aparición del *Homo Electronicus* fue concomitante con la ciudad de neón, el cinematógrafo, el “stream of consciousness” y las telecomunicaciones.

Combinando esta “gran narrativa” con el estudio de las “tecnologías de poder” de M. Foucault surge lo que denominaré el binomio disciplinar moderno, correspondiente al interfaz entre el hombre autómatas y la ciudad panóptica. El ideal del poder disciplinar de un "cuerpo dócil", manipulable y analizable, dispuesto a ser "sometido, usado, transformado y mejorado", encontró en la figura del autómatas su expresión idealizada: "los celebrados autómatas del siglo XVIII no eran sólo una forma de ilustrar un organismo, también eran títeres políticos, maquetas del poder a pequeña escala: Federico el Grande, el meticoloso rey de los pequeños mecanismos y los soldados bien entrenados, estaba obsesionado con ellos"²²⁴. El ideal de una *civitas* automatizada correspondía así al proyecto global de la *polis* panóptica, mecanismo de control social "constituido por un conjunto de reglas y de métodos empíricos y calculados relacionados con el ejército, la escuela y el hospital para controlar o corregir el funcionamiento de cuerpo"²²⁵. Ideológicamente, la cosmovisión disciplinar se apoya en el reduccionismo mecanicista inaugurado por Descartes y que llega a su máxima expresión en el opúsculo Ilustrado *L'homme-machine* de La Mettrie (1748), el cual traslada la metáfora del cosmos newtoniana al microcosmos anatómico, considerando al

²²⁴ M. Foucault, *Surveiller et punir*, 1975, París, Gallimard, p.136

²²⁵ Id, p.137

ser humano como un dispositivo de relojería, incluyendo las dimensiones psicológicas y espirituales²²⁶.

Este texto de La Mettrie ilustra de la dinámica oculta de las Luces, denunciada otrora por F. Horkheimer y T. Adorno en paralelo a la crítica de Heidegger a la razón instrumentalizada y la técnica. El reduccionismo de la cosmovisión mecanicista sigue subyugando nuestra tecnología tras la crisis de la sociedad disciplinar de corte industrial y la "indust-realidad" (A. Toffler) que ésta generaba. De hecho el hombre máquina de La Mettrie triunfa tanto en el discurso como la praxis científica, y no nos hemos deshecho del espectro panóptico²²⁷. Su versión más obscena y espectacular ha sido la exasperación totalitaria que acompaña todo el siglo XX y en la que el binomio hombre-máquina y *polis* panóptica conjuga la tecnología industrial más pesada con los nuevos media electrónicos de masas, fundamentalmente la radio y el cinematógrafo.

El mito moderno del robot, heredero del de la "criatura artificial", y su corolario la ciudad mecánica, se inscriben plenamente en la transición de la "indust-realidad" hacia el totalitarismo. Ambos acompañan la emergencia de un nuevo

²²⁶ V. E. Sábató, *Hombres y engranajes*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

²²⁷ La propia crisis de la sociedad disciplinar no queda clara en la genealogía de las tecnologías de poder trazada por Foucault, si bien éste parece considerar aún vigente (en los años 70) el viejo binomio disciplinar, que históricamente creemos entró en crisis con la segunda guerra mundial y el advenimiento de una sociedad post-industrial centrada en la liturgia del consumo. La transición de grandes conjuntos culturales, y más en el caso de una historia reciente tan acelerada y fragmentada, es difícil, y por ahora hemos de combinar aproximaciones diversas como el concepto de sociedad post-disciplinar de G. Lipovetsky, el de lógica cultural del capitalismo avanzado de F. Jameson, el de Tercera Ola de A. Toffler o la Era de Información de M. Castells.

género que se dará en llamar, tras varios denominativos, “ciencia-ficción”, mutación de regímenes discursivos anteriores (especialmente el utópico y el “anticipativo”) y producto emblemático de la mutación tecnológico-social introducida por la Segunda Revolución Industrial de la década de 1870. El binomio mecánico robot-tecnópolis se va cristalizando en torno a esa misma transformación: la ciudad automatizada como apoteosis del proceso industrial invade el subgénero de la anticipación, transformando especialmente el imaginario de París tras las brutales remodelaciones haussmanianas. Del París futuro de J. Verne (*Paris au XXe siècle*, c. 1863) a *La Vida Eléctrica* de A. Robida (1892), la visión del proceso, teñida de elementos satíricos, se consolida, ensombrecida por el pesimismo “anti-moderno” de V. de l’Isle Adam, notable en su visión de un cielo sometido a los imperativos comerciales de la naciente publicidad (“La cartelera celeste”, en *Cuentos crueles* de 1887). Londres, emblema de la megalópolis industrial que devora a los proletarios, resulta aún más monstruosa, como muestran el apocalíptico *Caesar’s Column* de I. Donnelly (1890) o la violenta diatriba *Cuando el Durmiente Despierte* de H. G. Wells (1899), prefiguración directa de la Metrópolis dual de F. Lang.

El imaginario de la ciudad mecánica, denunciado por urbanistas y sociólogos como L. Mumford, se va consolidando a medida que el nuevo género literario se constituye, triunfando en las ilustraciones paratextuales de F. R. Paul que dominaron la Edad de Oro de los *Pulps*. La actitud ambivalente del género confronta las maravillas de la automatización celebradas por H. Gernsback y una corriente tecnofóbica que ve en la nueva megalópolis la “ciudad de los muertos vivientes” denunciada en el relato homónimo de L. Manning y F. Pratt (1930), prolongando el célebre cuento “La Máquina Para” de E. M. Forster (1909). Pero es en la obra de Y. Zamiatine *Nosotros* (1921) donde la ciudad encarna más claramente la culminación del sueño panóptico. Construida enteramente de vidrio y

separada de la Naturaleza por una Gran Muralla (*topos* compartido con obras como *Mundo invernadero* de F. MacIsaac 1931), la ciudad-Nación “Unestado” está regulada, según la tradición utópica de Campanella o Bacon, por la razón matemática que ritma, según los criterios de eficacia industrial establecidos por F. W. Taylor, todos los aspectos (especialmente la sexualidad) de las vidas de sus habitantes, reducidos a meros números, constantemente visibles. La obra, nutriéndose a la vez de la experiencia del taylorismo industrial en los astilleros británicos y de la Revolución rusa, fue sintomáticamente la primera víctima del Glavlit, instrumento de censura soviético. Treinta años después la ciudad totalitaria de *1984* de G. Orwell (1949)²²⁸ funcionará como una extensión tecnológica del propio sistema, sometiendo a través de sus innumerables interfaces los cuerpos dóciles de los hombres-máquinas que la integran.

Criatura privilegiada de este nuevo espacio tecnológico, el robot moderno constituye una mutación tecno-imaginaria del mito de la criatura artificial que acompañó a la primera Revolución Industrial (E. T. Hoffmann, E. A. Poe, M. Shelley, H. Melville o T. Gautier en el sorprendente artículo utópico *La República del futuro*²²⁹). Es significativo que el término “robot”

²²⁸ Para un estudio detallado de la creación orwelliana me permito remitir a mi artículo “Por qué seguimos siendo orwellianos”, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2003, 637-638, p.219-231.

²²⁹ “Aux esclaves ont succédé les serfs, aux serfs les ouvriers ou les prolétaires, comme on les appelle aujourd’hui. L’amélioration est sensible, mais bientôt l’ouvrier sera affranchi lui-même (...). Voici qu’un esclave nouveau va la remplacer (...) qui peut marteler jour et nuit dans la flamme sans qu’on ait pitié de lui. Ses bras de fer remplaceront les frêles bras de l’homme. Les machines feront désormais toutes les besognes pénibles, ennuyeuses ou répugnantes” in P. Versins, *Encyclopédie de l’Utopie et de la Science Fiction*, L’Âge d’Homme, 1972, p. 763. Para el mito de la “criatura artificial”,

(del checo “*robot*”, trabajo servil), surja precisamente en Praga, a la sombra del antiguo mito hebraico del Golem (coincidiendo por lo demás con la reescritura moderna del mito a manos de G. Meyrink), en la obra satírica de K. Capek *R.U.R* (1920). Los Robots Universales de Rossum (la Razón) son andróides orgánicos producidos industrialmente en toneles y ensamblados como automóviles, sustentando la nueva economía robótica hasta el día en que se rebelan, exterminando a todos los humanos salvo un oscuro proletario que “trabaja con sus manos como ellos”... Idéntica tensión articula la distopía anti-automatizadora de C. Farrère *Les condamnés à mort* (1920, traducido expresivamente al inglés como *Useless Hands*), cuyo título alude a los proletarios, cuya patética revuelta se salda con su desintegración y substitución por nuevas máquinas.

Automatización total de la existencia y rebelión de las máquinas contra la humanidad constituirán dos pilares del mito robótico, triunfante en los *Pulp Magazines* de los años 30 hasta convertirse en icono predilecto del nuevo género bautizado por el editor H. Gernsback como “ciencia-ficción”. El robot popularizado por los *pulps* oscila, como la *polis* mecánica y, en general, como el propio imaginario occidental, entre tecnofobia (el totalitario *Rex* de H. Vincent dispuesto a rehacer a la humanidad a su imagen, o el lúbrico *Autómata* de A. J. Gelula) y tecnofilia (del *Retorno de los Robots* de R. M. Williams a la célebre saga robótica de I. Asimov, deliberadamente opuesta al “síndrome de Frankenstein”²³⁰). Acompañando esta mutación mitopoética, varios intentos de fabricar auténticos robots se suceden, del Televox (1926) al Rastus (característicamente realizado a imagen de un sirviente negro) y el Elektro, gran sensación en la Feria Mundial del año emblemático 1939, todos

remito a la antología reunida por J.-P. Engélibert, *L’homme fabriqué*, Paris, Garnier, 2000.

²³⁰ J. Clute & P. Nichols, *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit, 1999, p. 1018.

ellos de la Westinghouse Electric Corporation²³¹. Diez años después W. G. Walter diseñaría sus robots eléctricos autónomos, prefigurando el primer robot operativo, el Unimate vendido sintomáticamente a la General Motors en 1960.

Arte industrial por antonomasia, el cine se mostró claramente fascinado por el binomio que él mismo reflejaba como media (a través de su mecanismo más propio, el montaje), retomándolo en un sinfín de variaciones desde el futurista *Uomo meccanico* de André Deed (1921) a los hombres-máquina del *slapstick* perdidos en la ciudad mecánica (de Harold Lloyd a la culminación hegeliana del proceso en los *Tiempos Modernos* de Chaplin o *À nous la liberté* de Renoir) o el experimentalismo vanguardista del *Ballet mécanique* de G. Antheil, F. Léger y D. Murphy (1924). Pero es sin duda el film *Metrópolis* (1927) el que realiza la fusión del *homo electronicus* con la ciudad tecno-industrial, distorsión de la figura emblemática del Trabajador de E. Jünger según el modelo del Hombre-máquina que triunfa en las retóricas totalitarias tanto fascistas como comunistas. F. Lang articula en este film las fantasías distópicas y tecnófobas asociadas con la redefinición de la *civitas* y la *polis* en un “Gran Engranaje” totalitario²³²: la figura del industrial nigromante Rotwang, que

²³¹ La presentación de Elektro se puede ver en un extracto del film publicitario de la Feria, disponible en http://www.archive.org/details/middleton_family_worlds_fair_1939. Curiosamente Elektro se transformaría en icono cinematográfico como "Thinko", el robot de *Sex Kittens Go to College* (1960), mientras su voz animaría uno de los himnos del techno, el “Original Control” de Meat Beat Manifesto (1992).

²³² El film de Fritz Lang, futurista en el sentido vanguardista de la palabra, al retomar la arquitectura visionaria de Del'Allia entre otros y su contemporáneo *Berlín, sinfonía de una ciudad*, partidario de una *Neue Sachlichkeit*, coinciden sorprendentemente en ser cantos electrónicos a la *polis* y la *civitas* tardointerindustriales, frutos de la misma *Weltanschauung* y de la misma fase tecnológica, coetánea del

fabrica la mujer-máquina "electro-humana" (retomada del texto emblemático del "contra-modernismo" decadentista de Villiers de l'Isle Adam, *L'Ève future*) ha sido entendida, según el célebre estudio de S. Kracauer, como una figura que prefigura el antisemitismo nazi²³³ y su sombra planea de modo emblemático por la cibercultura, como veremos. De modo distópico, F. Lang expresa la co-evolución del proletario hacia el androide totalitario y de la ciudad industrial hacia la megalópolis tumoral, ambos engranajes de engranajes unidos bio-mecánicamente por articulaciones antropomórficas (como la célebre "crucifixión" del proletario a la aguja que ritma el organismo de la "M-Máquina", trasunto tecnológico del bíblico dios Moloch).

Referente privilegiado en la iconosfera contemporánea, desde el cine (de *Blade Runner* al anime de O. Tekuza, *Metrópolis*, 2001) hasta los videojuegos (de *Final Fantasy VII* a *Chrono Trigger*) o los videoclips (de Nine Inch Nails a Kylie Minogue), la obra de F. Lang sintetiza y prolonga el primer binomio robótico-panóptico en nuestro imaginario futurista, junto con ulteriores visiones del totalitarismo como *1984*²³⁴. El esquema disciplinar que triunfó con los totalitarismos se convierte así en una de las modalidades dominantes de la visión escatológica durante la crisis de la modernidad.

Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, "total" e industrial, la dirección científica taylorista toma el relevo del modelo fordista claramente robótico y triunfa lo que E. Elmo Calkins denomina "ingeniería del consumo", nueva ideología (la propia celebración tautológica del consumismo) asociada a un

taylorismo y la balbuciente tecnocracia que habría de redefinir el panorama cultural de la segunda parte del siglo.

²³³ S. Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, París, L'Âge d'Homme, 1973

²³⁴ Al igual que *Metrópolis*, *1984* se ha convertido en icono pop, como muestra el célebre spot publicitario de R. Scott para Macintosh en... 1984 (dos años después de su distópico *Blade Runner*).

nuevo régimen de producción (la obsolescencia programada) y a la mutación de las nuevas tecnologías (los media enfocados a la publicidad, haciéndose ellos mismos su propio mensaje según una lógica autotélica ya desarrollada por el arte y la literatura modernistas)²³⁵. Este modelo de control social substituyó la disciplina industrial, dando paso a una nueva época. El modelo representacional de este triángulo tecnológico viene de otro hito de la ciencia-ficción "clásica". En el célebre *Brave New World* de A. Huxley (1932), coetáneo estricto del libro de Calkins, se confirma la inscripción del hombre-máquina consumidor en la nueva *polis* "disneyficada" a través de una serie de interfaces representativos de las "industrias del entretenimiento". Del paradigma disciplinar de Lang, que se concretizaría en la "estética" de los campos de concentración²³⁶, pasamos a la prefiguración de la "pesadilla climatizada" de la sociedad de consumo, encarnado en el universo huxleyano de Disneylandia²³⁷.

Disneylandia constituye de hecho un nuevo modelo de *polis*, reconfiguración del binomio disciplinar en torno a la nueva dinámica consumista²³⁸. El simulacro utópico de Walt Disney ha

²³⁵ *Consumer Engineering: A New Technique for Prosperity* (1932).

²³⁶ G. Sadoul narra en su *Histoire du cinéma mondial* (Flammarion, 1949) cómo un deportado llegado a la escalera monumental de Mauthausen en 1943 pensó inmediatamente en el film de Lang. Mucho se ha escrito ya sobre la fascinación de Hitler y Goebbels por este film, que refleja de modo siniestro la mentalidad de la guionista Thea von Harbau y el imaginario social alemán de la época, siguiendo el célebre análisis de "psicología colectiva" de S. Kracauer.

²³⁷ El primer parque temático de la franquicia abriría sus puertas en Anaheim (California) en 1955.

²³⁸ Según U. Eco, Disneylandia es la evolución consumista del binomio autómatas-fábrica, un lugar que es en sí "un inmenso robot y

resultado ser pionero en el proceso de construcción de una hiperrealidad mediática que invade la *polis* desde las catedrales modernas que son los "shopping malls" (lúcidamente criticados por J. Saramago en su reciente novela *La caverna*). Modelo arquitectónico y urbanístico del primer postmodernismo según lo teorizó R. Venturi, Las Vegas constituye a su vez un reverso de los parques temáticos, realizando la fusión entre ciudad eléctrica, *mediascape* (el Strip dominado por los neones, gigantesco *billboard* publicitario) y el binomio autómatas-industria del ocio. El *homo electronicus* es aquí un receptáculo de todos los media que lo atraviesan, maquinaria pasiva de consumo más que de producción.

La visión distópica de los universos hiper-reales se traduce en obras emblemáticas como el *Westworld* (1973) de M. Crichton, macabra insurrección de los androides de un parque temático liderado por el inexpresivo pistolero encarnado por Y. Brynner²³⁹. De hecho el androide constituye una mutación significativa del robot disciplinar, acompañando la transformación de los mecanismos de control social. Aunque ambos términos sean a menudo intercambiables, el androide se distingue iconográficamente por su apariencia humana, frente a las "latas mecánicas" diseñadas por F. R. Paul y los ilustradores de los primeros *pulps*. "Casi humanos", "Infrahumanos" o "Pseudo-humanos", los androides son humanos artificiales, transformando el paradigma mecánico del robot. Emergiendo

la realización final de los sueños de los mecánicos del siglo XVIII que crearon autómatas", que obliga a los propios "visitantes a aceptar comportarse como robots", en una "absoluta pasividad" forzada que es la del consumidor ideal, receptor permeable a todos los mensajes y manipulaciones, "felices compradores aplaudiendo mecánicamente a la tecnología" (*Travels in Hiperreality*, Picador, 1986, p. 44 *sq.*).

²³⁹ Resulta significativo que la primera utilización cinematográfica de imágenes generadas por computador (2D CGI) fuera para transmitir la visión interior del psicopático androide.

sintomáticamente tras la Segunda Guerra Mundial (se considera *Time and Again* de C. Simak como su primer hito, en 1951), el androide es una figura compleja y claramente patética, a menudo presentada como víctima de la sociedad tecnocrática de los humanos (de W. Tenn a C. Platt²⁴⁰). Más que el robot acompaña la evolución social hacia la hiper-realidad, concretizando los miedos a la desrealización en aras del simulacro: el tema de la confusión entre humano y androide aparece ya en el relato de J. T. McIntosh “*Made in USA*” (1953), publicado en el contexto paranoico del McCartismo y acompañando la mutación imaginaria del alienígena hacia el “ultracuerpo” humanoide, metáfora característica de la *Caza de Brujas*²⁴¹.

La obra de P. K. Dick, abundantemente estudiada por los principales teóricos de la postmodernidad (F. Jameson, B. McHale, J. Baudrillard, *etc.*), se sitúa en la confluencia del nuevo binomio, retomando la figura del androide en el contexto de la hiper-realidad generalizada²⁴². Desde los primeros relatos de

²⁴⁰ W. Teen, “Down among the Dead Men” (1954), J. Brunner, *Slavers of Space* (1960), R. Silverberg *Tower of Glass* (1970), K. Sky, *Birthright* (1975), C. Smith, *The Instrumentality of Mankind* (1979), C. Platt *Less than Human* (1986), *etc.*

²⁴¹ El propio McIntosh publicó uno de los clásicos del tema, *World Out of Mind*, el mismo año de su relato de androides, mostrando la concomitancia en la mutación de sendos personajes.

²⁴² “*It is hyperreal*”, escribe J. Baudrillard refiriéndose al mundo de P. K. Dick, “*It is a universe of simulation, which is something altogether different. And this is so not because Dick speaks specifically of simulacra. SF has always done so, but it has always played upon the double, on artificial replication or imaginary duplication, whereas here the double has disappeared. There is no more double; one is always already in the other world, an other world which is not another, without mirrors or projection or utopias as means for reflection*”, “*Simulacra and Science Fiction*”, *Science Fiction Studies*, nov. 1991, n. 55

Dick los androides concretizan un universo minado por los simulacros, problematizando toda noción de identidad. En *The Impostor* (1953), Spence Olham, acusado de ser un androide alienígena (amalgama significativa de sendos mitos) tiene que demostrar su humanidad descubriendo el paradero de su “doble”, mientras en *Segunda Variedad* (del mismo año) los robots militares creados por la ONU desarrollan modelos humanoides para infiltrar a sus enemigos, los humanos. En *El Padre-Cosa* (1954) la paranoia identitaria se intensifica, mostrándonos la angustia de un niño al sospechar que su padre ha sido “replicado”. Paralelamente el macro-cosmos también resulta ser un simulacro controlado y manipulado, desde la arquetípica *small town* de *Los Juguetes Cósmicos* (título emblemático de 1957), campo de batalla entre dos divinidades zoroásticas, hasta el ideocosmos (término empleado abundantemente por P. K. Dick) de Ragle Gumm en *El Tiempo desarticulado* (1959), diseñado para mantenerle en la ilusión de vivir aún en el año de publicación de la novela.

De la identidad como simulacro al socio-cosmos como ideocosmos, la obra de Dick va profundizando las tensiones que acompañan la génesis de la “post-indust-realidad”. La figura del androide recibe, tras *Los Simulacros* (término que Baudrillard teorizaría dos décadas después), su tratamiento más detallado y célebre en *¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?*, publicado en el *annus mirabilis* de 1968. En un universo post-apocalíptico donde los humanos necesitan “órganos de humor Penfield” para sentir emociones, los androides tratan de huir condiciones “inhumanas” de vida en las colonias, siendo perseguidos y “retirados” por cazarecompensas como Rick Deckard. Teóricamente el test de empatía Voight-Kampff permite distinguir a los androides, privados, como los psicópatas, de aquella; sin embargo la “deshumanización” emotiva de los humanos hace problemática tal distinción, como muestra la fría crueldad de los ejecutores como Deckard. Sintomáticamente, el

icono del entretenimiento en el planeta globalizado, Buster Friendly (retransmitido 24 horas al día), resulta ser un androide. El viejo tema de la alienación automatizada recibe así una nueva vuelta de tuerca, magnificada en la célebre adaptación de R. Scott, quien radicaliza la angustia identitaria de Deckard en un mundo minado por “replicantes”, dando pie a uno de los debates más intensos en la historia del *fandom*²⁴³. Con su *skyline* de gigantescas pantallas a modo de Strip metastático y planetario, plagado por una miríada de logotipos corporativos, *Blade Runner* (1982) integraba a la perfección el drama de la identidad en el entorno de la ciudad hiper-real, creando por lo demás la iconografía básica de lo que sería el *cyberpunk*, abrumadoramente dominado por lo que podemos denominar la “constelación dickiana”.

Heredando tanto la tentación del control panóptica como la ingeniería del consumo que tiende hacia una política del simulacro, la nueva hiperrealidad mediática es ya indisociable, como reflejan los universos de P. K. Dick y el film de R. Scott, del propio tejido urbano, generando una nueva sociabilidad, “disneyficación” que “anuncia un futuro dominado por una empresa patrocinadora que proporciona un control efectivo de la población, bienes de consumo en abundancia y garantía de infalibilidad tecnológica”²⁴⁴. Siguiendo la “privatización del espacio público”, las tecnologías de la comunicación provocan

²⁴³ El *director's cut* de R. Scott introduce un final distinto al de la versión comercial dando a entender que Deckard es en realidad un replicante (el *origami* del unicornio dejado por Gaff en su apartamento demostraría que éste tiene acceso a sus “implantes” de memoria como Deckard los tuvo a los de Rachel), visión que contrasta tanto con la novela como con el guión de H. Fancher o la propia interpretación de H. Ford. El debate sigue hasta este día, muestra de la intensidad casi-talmúdica de las nuevas “comunidades interpretativas”.

²⁴⁴ M. Dery, op. cit, p.158

paradójicamente aislamiento y desconexión, eje central de cantidad de relatos de Dick²⁴⁵.

Esta reducción de la *civitas* al espacio de las “burbujas” tecnológicas privadas viene a coronar el largo proceso de disolución de lazos sociales tradicionales inaugurado por el Estado moderno, acompañado de la proliferación de interfaces que permiten la conexión individual a esferas tradicionalmente colectivas. En este proceso presentado como liturgia de la “interacción” desaparece no sólo el cuerpo, como veremos en el caso del ciborg, sino que se celebra el “crimen perfecto” descrito por Baudrillard: el asesinato de la realidad y el fin de lo social en beneficio claro del creciente conglomerado espectacular-militar-industrial. Nos acercamos así a “un futuro corporativo, en un mundo concebido y diseñado directamente por grandes multinacionales”²⁴⁶.

Paralelamente una tercera mutación, correspondiente a la crisis de la Tercera Revolución Industrial, marca el advenimiento de un nuevo “espacio de flujos” que rige la Ciudad informacional definida por M. Castells²⁴⁷. Fruto del nuevo paradigma tecnológico de la era digital, la sincronicidad desmaterializada

²⁴⁵ Además de los órganos de humor Penfield, citemos las extrañas Perky Pat, especie de Barbies chamanísticas a las que se “trasladan” los colonos de Marte ingiriendo Can-D (*Los tres estigmas de Palmer Eldritch*).

²⁴⁶ M. Dery, Id, p.22

²⁴⁷ Teorizado inicialmente en *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process* (1989) y afinado ulteriormente en “Informationalism and the Network Society: “The space of flows (...) links up distant locales around shared functions and meanings on the basis of electronic circuits and fast transportation corridors, while isolating and subduing the logic of experience embodied in the space of places.” (In: P. Himanen, *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, New York, Random House, 2001, pp. 155-178).

reconfigura el espacio social, que podemos ver como irónica (y neobarroca) extensión del otro espacio, virtual, bautizado “ciberespacio” por W. Gibson en un nuevo hito de la ciencia-ficción²⁴⁸.

Novum epistemológico, característico de la dinámica del propio género (D. Suvin²⁴⁹), el “ciberespacio” nació como metáfora sin referente (“evocadora y esencialmente desprovista de significado”, según el propio Gibson), fusionando el tema de los universos paralelos dominante en la “nueva ficción especulativa” de los años 70 (ya a la sombra de P. K. Dick) con el paradigma cibernético inaugurado por N. Wiener en plena Guerra Fría. Contrapuesta a la ciudad distópica Night City (eco de la célebre elegía gótica de J. B. V. Thomson *City of Dreadful Night*) surge la “otra ciudad” (igualmente eléctrica) constituida por una cibernética red global de información (llamada La Matriz, inspiración futura de los hermanos Wachowski).

Locus horribilis cyberpunk, la megalópolis disfuncional Night City sobre la cual se cierne el espectro del desastre nuclear, retoma la iconografía de la crisis de la ciudad eléctrica emblemática en *Blade Runner*. Destaca así la presentación hiperrealista (marcada de hecho por el *dirty realism* heredero del *underground* norteamericano) de un entorno urbano dual que oscila entre marginalidad y simulacro, invadido por la

²⁴⁸ “A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts (...). A graphic representation of data abstracted from banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding” (*Neuromancer: 20th Anniversary Edition*. New York: Ace Books, 2004, p.69). La novela precede cinco años el análisis de Castells.

²⁴⁹ *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, 1979.

desrealización tecnológica de lo real evidente desde el célebre *incipit*: "The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel"²⁵⁰. Reflejo estilístico de la tecnologización terminal de la naturaleza, la frase anuncia un recurso retomado obsesivamente por el movimiento, pero que se extiende al conjunto de la "blank generation" contemporánea. Doble invertido de esa desrealización, el ciberespacio, alucinación consensual, remite metafóricamente a la vieja *polis*: "unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights receding"²⁵¹.

Los operadores acceden a la "Matriz" a través de extraños interfaces, "trodes" o cascos conectados a un ordenador o "mostrador ciberespacial". Luego vuelan a través de formas arquitectónicas que simulan bloques de ciudad, netamente inspirados en la primera generación de videoconsolas ya presentes en *Tron*, película producida sintomáticamente por W. Disney. Esta ciudad borgesiana de pura información permite la interacción compleja (siguiendo un esquema clásico de novela negra) entre proyecciones virtuales de distintos personajes e inteligencias artificiales (AIS) que, como los "villanos" de la tradición folletinesca, sirven de obstáculo y amenazan a la pareja protagonista de *hackers*. Se trata, claro está, de una revisión tecnológica del propio fenómeno del "mundo de ficción", eje de la metaliteratura postmoderna desde Borges y W. Gass hasta T. Pynchon. Pero más allá del aspecto metanarrativo, el ciberespacio constituye el hábitat tecnológico por antonomasia, literalmente "más real que lo real", culminación del proceso de alienación antropogénica de la naturaleza (P. Sloterdijk). Sintomáticamente, se trata también de la extrema reificación tecnológica de la tradición occidental de los "trasmundos" idealistas denunciados por Nietzsche, el ciberespacio retoma atributos tradicionalmente asociados con el alma y la

²⁵⁰ W. Gibson, *Neuromancer*, Ace Books, NY, 1984, p.17

²⁵¹ Id, p.51

subjetividad humanas²⁵². En última instancia se trata de una hipóstasis neobarroca de la propia muerte, entroncando con los “necro-mundos” de P. K. Dick y con las críticas del devenir tecnológico de Heidegger, Adorno y Horkheimer²⁵³.

Como Lang y Huxley, Gibson a la vez refleja metafóricamente el proceso de una lógica subterránea (la desrealización de lo real, la realización de lo virtual) y anuncia de modo visionario su concreción. Cinco años después de la publicación de *Neuromancer* Tim Berner-Lee bautizaba la World Wide Web, pronto conceptualizada por John Perry Barlow y Bruce Sterling como la encarnación del “ciberespacio” gibsoniano. La dicotomía entre Night City y la Matriz se extendía al “mundo real” (cada vez más problemático, según los célebres análisis de Baudrillard y U. Eco), reconfigurando la Aldea Global anunciada por McLuhan en torno a lo que Castells denomina la “ciudad dual”, mientras se acentúa la diferencia entre una economía simbólica hegemónica (el tráfico de información) frente a una economía de bienes materiales que se está quedando rápidamente obsoleta. Los “lugares” tradicionales van quedando obsoletos frente a la construcción de un “espacio de flujos”, mientras surge, frente al universo pauperizado y desertificado de

²⁵² Así Chase contrapone sistemáticamente la experiencia “liberadora” de la Matriz a la “cárcel de la Carne” (op cit, p.6 y 239), radicalizando la ecuación ascética “*soma sema*” que condiciona a Occidente desde el pesimismo griego, según el célebre esquema trazado por E. R. Dodds en *Greeks and the Irrational* (Cambridge University Press, 1951).

²⁵³ Ultramundo tecnológico donde subsiste el “espíritu” del otro “cow-boy” cibernáutico, Dixie; lo que confirma la declaración decisiva del Neuromántico: “*I am the dead and their land*” (p.244). Nos hallamos aquí en la prolongación de los “universos secundarios” de *Ubik*, *Eye in the Sky* o *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, los cuales fusionaban ya la antropologización técnica del mundo con la desrealización y la muerte.

la *polis* tradicional, el doble fantasmático de la geografía electrónica denominada siguiendo a Gibson “*ciberespacio*”. Dicho “no-lugar” marca la redefinición tecnológica de la polis dentro de la lógica del simulacro y la hiperrealidad. Como el sabio ciborg de la novela *Cismatriz* de Bruce Sterling (1985), estamos cada vez más convencidos de que “hay un mundo tras la pantalla (de nuestros ordenadores)”, un mundo en el que nuestras mentes habitan cada vez más mientras nuestros cuerpos inertes esperan aparcados ante los terminales informáticos.

La espacialidad de esta nueva *polis* desrealizadora, escenografía del poder de las multinacionales que se ejerce cada vez más en el ciberespacio, es paradójica ya que aparentemente se trata de un “no-lugar”. Creamos así una “visión simbólica” (como la perspectiva estudiada otrora por E. Panofksy) en la que dotamos de tridimensionalidad a esta pura superficie, creyendo “navegar” o “surfear” en lo que es mera representación. Llegamos así al triunfo de la lógica informacional y del simulacro laberíntico de la *polis* que anuncia el reino de la denominada “realidad virtual”, interfaz último, epítome y suma de todos los demás, consagración del “crimen perfecto” de Baudrillard. Conexión hombre-máquina que permite al usuario sumergirse en una simulación gráfica, interactiva y en tiempo real, generada por ordenador, nos hallamos una vez más ante el fruto de un complejo entramado entre intereses militares, científicos y artísticos.

En la fase informacional de la “disneyficación” nuestra interacción con el mundo real se produce cada vez más a través de medios electrónicos, regidos por intereses corporativos. Ya a principios de los años 60 el artista Mort Heiligya presentara su *Sensorama*, experiencia dickiana de inmersión total que incluía imágenes, sonido, olores y vibraciones mecánicas en sintonía con las experiencias warholianas en la Factory (futuro eje de la “cultura disco”). El guante de datos (*Dataglove*) que “traduce” en lenguaje digital la flexión de cada uno de los dedos fue inventado

por el artista Tom de Fanti en 1976, mientras su amigo Jaron Lanier fundaba la primera empresa dedicada íntegramente a la realidad virtual: VPL. En complemento al guante, surgió el casco de visión estereoscópica o Head Mounted Display, investigado por la NASA y las Fuerzas Aéreas estadounidenses con objetivos militares e industriales, bajo la dirección del ingeniero Scott Fischer. Dicha tecnología de simulación sumerge al usuario en mundos tridimensionales, mundos-espejo según D. Gelernter, versión tecnológica de los universos de ficción analizados por T. Pavel y los semiólogos²⁵⁴. El proceso de desrealización, ideológicamente determinado, de la *polis* por los interfaces mediáticos culmina en este simulacro de mundo real, inmersión total que, en complemento geopolítico de la redefinición tecnológica del cuerpo ciborg, tiene como objetivo último interceptar las señales del cerebro y modificarlas. El binomio disciplinar se realizará entonces en el circuito cerrado entre el ciborg y ese simulacro mortífero, poblado por millares de bits electrónicos engañando su sistema nervioso.

La figura del ciborg (*cybernetic organism*) constituye de hecho la extensión del autómatas disciplinario-consumista a imagen de la nueva *polis*, según el régimen de co-evolución ya expuesto. Culminando el proceso de internalización/hibridación que iba del robot al androide, el ciborg marca un paso decisivo en la proliferación de extensiones tecnológicas del cuerpo humano, así como de micropoderes que lo acotan y controlan, llevando al autómatas disciplinario hasta un punto climático. Según el modelo macluhaniano dicha proliferación conlleva la desaparición del cuerpo humano tal y como lo habíamos entendido en las eras

²⁵⁴ “A Mirror World is some huge institution’s moving, true-to-life mirror image trapped inside a computer. Oceans of information pour endlessly into the model: so much information that the model can mimic the reality’s every move, moment-by-moment.” (en *Mondo 2000*, 2, 1990: 75).

anteriores, tipográfica y electrónica. El hombre se asimila al órgano reproductor del mundo de las máquinas, fundiéndose el fabricante de herramientas con sus herramientas. Sintomáticamente, el nuevo “héroe cultural” se sitúa en el cruce de los dos discursos hegemónicos de la edad de la información (a la que reflejan claramente al elevar la propia información a paradigma epistemológico central), la cibernética y la biotecnología²⁵⁵.

Creado por la sociedad informacional, el ciborg transforma el modelo disciplinar del autómeta en “máquina de información”, siguiendo el trabajo pionero de N. Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine*, escrito, significativamente, a la sombra de la Guerra Fría (1948). Retomando la Teoría de la Información diseñada por el empleado de Bell Laboratories C. Shannon, Wiener expone la articulación de sistemas retroactivos que permiten un control racional de cuerpos, máquinas, fábricas y comunidades. El cuerpo se convierte en ordenador de carne, rigiendo una serie de sistemas de información que se ajustan a sí mismos en respuesta a sus interacciones con el medio y entre sí. Perfectible, el cuerpo como suma de “redes” se asemeja a otro *novum* del “complejo militar-industrial” surgido en la Guerra Fría, la “Red” por antonomasia o Internet. La cibernética visionaria de Wiener, coincidente con la transición señalada del robot hacia el androide, tardó en ser asimilada tanto por el *establishment* científico como por la

²⁵⁵ "In communication sciences, the translation of the world into a problem in coding can be illustrated by looking at cybernetic (feedback-controlled) systems theories applied to telephone technology, computer design, weapons deployment, or data base construction and maintenance. In modern biologies, the translation of the world into a problem in coding can be illustrated by molecular genetics, ecology, sociobiological evolutionary theory, and immunobiology. The organism has been translated into problems of genetic coding and read-out" (D. Haraway, op cit).

ciencia-ficción²⁵⁶, siendo realmente influyente en la postmodernidad, desde el cognitivismo hasta la biotecnología.

El término ciborg surge en el artículo fundacional "Ciborgs and Space" de M. Clynes y N. Kline (1960), referido al "hombre aumentado" adaptado tecnológicamente al viaje espacial (tecnosfera emblemática de la era espacial, concomitante con la informativa), idea ya presente en la ciencia-ficción²⁵⁷. Sueño científico a la par que militar, el ciborg coincidía no sólo con el primer implante de marcapasos (1958) sino con el culto del "superhombre" que regía la cultura popular norteamericana desde los años 30 y con el auge de películas de ciencia-ficción que varios estudiosos han referido a la propaganda de la "guerra fría espacial" (precediendo las *Stars Wars* reaganianas). Sin embargo pocas obras de la "edad de oro de la ciencia-ficción" aluden al nuevo personaje, anunciado por el sorprendente *Clockwork Man* de E. V. Odle (1923), viajero del futuro en quien ha sido implantado un organismo mecánico que regula todas sus funciones. Eclipsado por el éxito temático de la robótica, el prototipo del ciborg tarda en emerger, ya sea en su vertiente "adaptativa", asociado al paradigma espacial de Clynes y Kline²⁵⁸

²⁵⁶ La primera mención, en el relato *The Cybernetic Brains* de R. F. Jones (1950), se limitaba a utilizar el exótico adjetivo, mientras que la importante novela de B. Wolfe *Limbo* (1952) enfrentaba ya las principales ideas de Wiener. Habría que esperar, empero a *Destination: Void* (1966) de F. Herbert para el primer clásico "cibernético" del género. V.P. S. Warrick *The Cybernetic Imagination in Science Fiction* (1980).

²⁵⁷ Iniciado por el relato "Scanners Live in Vain" de C. Smith (1950) y el "Sea Change" de T. N. Scortia (1956).

²⁵⁸ A. Mc Caffrey, *The Ship Who Sang* (1969), A. C. Clarke, "A meeting with Medusa" (1971), F. Pohl *Man Plus* (1976), K. O'Donnell *Mayflies* (1979), etc.

o “funcional”, optimización del humano para ejecutar ciertas tareas (a menudo relativas al complejo militar-industrial²⁵⁹).

Prolongando el impacto de la “biónica”, aplicación de la cibernética a la “electrónica biológica” formulada en 1960, surge la idea del ciborg médico, ya anunciado en el bello cuerpo mecánico del bailarín accidentado Deirdre en el relato breve de Catherine L. Moore sintomáticamente titulado "No Woman Born" (1944), fantasía andro-tecno-genesíaca en la línea del *Frankenstein* de Mary Shelley. Progresando a la sombra del subgénero de horror médico de “cerebros” (heredado del imaginario galvanista decimonónico), la hibridación entre máquinas y humanos (a menudo reducidos al cerebro desencarnado, emblema de la edad de la información) funciona como extensión de la noción de prótesis²⁶⁰. Incorporando directamente las ideas cibernéticas en una brutal distopía, *Limbo* de B. Wolfe (1952) constituye sin duda el apogeo de esa primera etapa²⁶¹. Como ocurre su corolario androide, la angustia existencial caracteriza al humano mecanizado caracteriza creaciones desde el *Who?* De A. Budrys (1958) hasta *The Continuous Catherine Mortenhoe* de D. G. Compton (1974). Menos problemático al acogerse al paradigma de la “superhumanidad” el ciborg médico triunfa en la televisión con *The Six Million Dollar Man* (1973-1978), adaptación de la novela *Cyborg* de Martin Caidin, y su *spin-off* feminizado *The Bionic Woman* (1976).

Heredera directa del cruce entre cibernética y biomecánica, la *bioinformática* marca un paso más allá en el proceso de

²⁵⁹ J. Vance “I-C-a-BEM” (1961), K. Laumer, *A Plague of Demons* (1965), etc.

²⁶⁰ Para el subgénero de “cerebros” me permito remitir a mi *Décapitations, du culte des crânes au cinéma gore*, París, PUF, 2004.

²⁶¹ V. K. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999)

ciborgización y de las prótesis pasa a explorar la construcción de componentes electrónicos sobre una base orgánica: en 1974 científicos de IBM proponen utilizar moléculas biológicas como elementos electrónicos de conmutación, abriendo las puertas a una nueva generación de ciborgs, dotados de innumerables interfaces (biochips, *etc.*). Dicha simbiosis hombre-máquina abre la perspectiva de una nueva entidad posthumana garantizada por un complejo entramado de prótesis e interfaces que van desde la estructura ósea (exoesqueletos) al sistema perceptivo (*datagloves*, cascos) o al propio sistema nervioso (conexiones neuronales). La propia división entre tecnología y naturaleza se va difuminando a medida que se extienden la biotecnología, la ingeniería genética o epifenómenos sociales como la generalización y radicalización de la cirugía plástica (reflejada en shows televisivos como *Extreme Make Over*). El espectro de una "humanidad post-biológica" constituye ya nuestro horizonte, aplaudido por algunos teóricos que ven en él la posibilidad de evadirse de las definiciones "normativas" de la identidad. Emerge así una auténtica ideología en sentido marxista que se sobrepone a una pura lógica de mercado (radicalizada en las teorías "neoliberales"), asimilando elementos de la deconstrucción (la deriva del sentido, la fluctuación de las identidades, *etc.*), terminología macluhaniana y nostalgia libertaria de la "polisexualidad" edénica de los 60²⁶².

Paralelamente al cruce entre cibernética y biomecánica la figura del ciborg inunda el *body-art*, obsesionado por la transgresión y redefinición del cuerpo y el género. Las teóricas feministas de la *performance* atacan en los 70 la percepción tradicional del cuerpo sexuado, insistiendo en las construcciones

²⁶² Así para el *performer* Sterlac la estructura biológica de la humanidad está inadaptada a la info-esfera, "fuerza planetaria determinante", lanzando el célebre eslogan *cyberpunk*: "El cuerpo está obsoleto" (<http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html>).

culturales y políticas de éste, "feminismo corporal" que reivindica las vivencias del cuerpo, las sensaciones y los fluidos corporales, las ambigüedades subjetivas en torno a las identidades de género. Esta crítica política del cuerpo sexuado como, literalmente, "campo de batalla" (según el célebre aforismo de B. Krueger), fue el crisol del que surgió la recuperación/ inversión feminista del tipo del ciborg (masculino y militarista) protagonizada por la epistemóloga Dona Haraway. Su *Manifiesto ciborg* (1985) se ha convertido en referencia obligada de todo debate sobre género, tecnología y "posthumanismo" si bien se trata de una celebración un tanto excéntrica de las posibilidades abiertas por el proceso de simbiosis hombre-máquina, proponiendo no "demonizar la tecnología" y expropiar de ella a "los poderes" para darle un uso subversivo. Así transforma la mecanización disciplinar y militarista del cuerpo ciborg -icono de la Guerra Fría- en una promesa de liberación feminista, apología de una hibridación abierta a las ambigüedades lúdicas de la sexualidad, el cuerpo y el género, en la línea antes descrita de las *performers* feministas²⁶³. Haraway abre su ensayo con un célebre párrafo ditirámico: "*This essay is an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction. (...) The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence. (...) So my cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities*". Y concluye, en un arrebatado de "ciberlirismo": "*By the late 20th century, we are all chimeras, mythic hybrids of machine and organism, in short, ciborgs*"²⁶⁴.

²⁶³ "Based on the idea that, in conjunction with technology, it's possible to construct your identity, your sexuality, even your gender, just as you please", *Op. cit., ibid.*

²⁶⁴ *Id, ibid.*

Este nuevo ciborg, se inscribe en el contexto de las políticas extremas del cuerpo, que van desde la exploración de cuerpos híbridos como las "drag queens", liturgias mecanicistas como el "body-building" o su complemento la "barbización" y una visibilidad obsesiva de la iconografía sadomasoquista en la banalización de subculturas "S/M". Tamaña explosión inquieta de rituales en torno a cuerpos modificados tal vez corresponde al sentir latente de la desaparición del cuerpo en su acepción tradicional. Como las fábricas de la "indust-realidad" revisitadas y reinventadas en la iconografía de las performances, la cultura "rave" y el diseño "techno" (reminiscentes de los castillos feudales del Antiguo Régimen reinventados en la novela gótica de la Ilustración), la celebración y el martirio del cuerpo en nuestro fin de milenio puede encubrir el juego estético con una forma desvitalizada y vaciada de todo contenido, un artefacto nostálgico.

Los media nos ofrecen así la reinención extática del cuerpo tras su desaparición disciplinar a manos de tecnologías del poder más intrusivas que nunca. La exaltación ciberfeminista no puede ocultar la pérdida de control del cuerpo frente a las manipulaciones de la tecnología, llevando los instrumentos de dominación social denunciados por M. Foucault hasta un punto de no retorno. Como escribe el artista corporal *cyberpunk* D. A. Therrien, explorador obsesivo en sus *performances* de las relaciones entre poder, violencia, cuerpo y tecnología: "la tecnología ha invadido la intimidad de nuestros cuerpos"²⁶⁵. La reducción del hombre a objeto de diseño, "receptáculo de la tecnología", y simultáneamente a bien comercial patentado por empresas (como ya estamos viendo en la economía criminal del tráfico de órganos), marcan el triunfo tanto económico y político del binomio disciplinar como de su vertiente ideológica, la visión mecánica del cuerpo, dentro del modelo de sociedad de consumo

²⁶⁵ M. Dery, op cit, p.346

del capitalismo avanzado. Derivado de la combinación de intereses académicos, artísticos, científicos, técnicos, comerciales y militares, y reflejando la lógica informacional de los interfaces y las redes rizomáticas propias de la *Network Society*, el ciborg se erige así como modelo en el panorama actual de la representación y construcción físico-cultural del cuerpo.

Sintomáticamente, prolongando una dicotomía histórica, el pesimismo distópico de las obras impresas y del *high art* se ve tamizado (e incluso eliminado) en la industria cultural del *entertainment* visual. Así, frente a las angustias existenciales de los ciborgs literarios (de B. Wolfe a P. Cadigan) o las celebraciones polimórficas de los *performers*, la exitosa saga de *Terminator* (contemporánea estricta del *Manifiesto* de Haraway) refleja de modo cuanto menos ambiguo la exaltación militarista y falocéntrica del ciborg como "máquina de guerra" en la tradición de la ciencia-ficción imperialista y en sintonía con los sueños tecnológicos del Ministerio de Defensa estadounidense, manifiesto en eventos militar-mediáticos como las guerras del Golfo. Mientras la primera entrega (1984), marcada por un célebre episodio de la mítica serie *Outer Limits*²⁶⁶, integraba al ciborg en la galería de monstruos del cine de terror, implacable ejecutor venido de un futuro post-apocalíptico donde la humanidad lucha desesperadamente contra las Máquinas insurrectas de la I. A. Skynet, el villano Schwarzenegger se transforma en héroe de la segunda parte (*Judgement Day*, 1991), substitución ciborg de una figura paterna desprestigiada y defensor de los humanos ante el proteico ciborg T-1000, esquema retomado en la tercera entrega (esta vez frente a la

²⁶⁶ "Demon with a Glass Hand" escrita por H. Ellison (1964), el emblemático editor de la "New Wave". Otro episodio escrito por él, "Soldier" influyó directamente en el guión de J. Cameron, mientras algunas de las ideas remiten también al ya citado relato de Dick "Segunda Variedad".

Terminatrix T-X)²⁶⁷. A esta visión fascistoide del hombre-máquina corresponde una percepción de la *polis* como campo de batalla, Frontera constantemente amenazada por fuerzas internas y externas, dicotomía heredada de la Guerra Fría que se mantiene como eje básico del imaginario de las narrativas hollywoodienses.

La franquicia (extendida ya a cantidad de video-juegos, “novelizaciones”, cómics y una exitosa serie televisiva) ilustra así cómo “el *cyberpunk* comercial ofrece fantasías de poder, sensaciones estériles como los videojuegos o las superproducciones del cine de acción -espectáculo privilegiado de la destrucción en masa, analizado por Baudrillard como liturgia bataillana de la sociedad de consumo”²⁶⁸. Dichas obras glorifican la obsesión contemporánea por las soluciones mecánicas, tecnológicas y militares, evidenciando el fetichismo de la tecnología de la muerte que acompaña la liturgia mediática donde “terminadores” reales protagonizan una denominada “guerra limpia” en *prime-time* televisivo.

Mucho más compleja resulta la película de culto de Shinya Tsukamoto, *Tetsuo, Iron Man* (1989), que radicaliza el imaginario *cyberpunk* a la luz del horror del cuerpo contemporáneo, catarsis ambigua a la vez que celebración póstuma de lo orgánico. *Tetsuo* explora la necrofilia latente en ciborg-ficciones masculinas y militaristas como *Terminator*, en consonancia con obras heterodoxas y transgresoras de la

²⁶⁷ Resulta interesante contrastar esa mutación con la del otro héroe emblemático de los “hard bodies” reaganianos estudiados por S. Jeffords en *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (Rutgers University Press, 1993), John Rambo, presentado como *outsider* perseguido en *First Blood* (1982) y transformado en *All-American Hero* en la secuela (1985), hasta el punto de convertirse en modelo ficcional del neo-imperialismo yanqui.

²⁶⁸ M. Dery, *op. cit.*, p.80

cibercultura como las *Máquinas para una nueva Inquisición* de D. A. Therrien, o el video *Happiness in Slavery* de Bob Flanagan "supermasoquista" y el grupo tecno-gótico *Nine Inch Nails*. Este conglomerado de obras, próximo al *body-art* artaudiano y transgresor (ya en el caso de *Tetsuo* la conexión con el *butoh* post-atómico es evidente), es una exploración del "infierno de la carne" a través de la "ciencia de la crueldad aplicada". Surge así una crítica explícita del proceso de "ciborgización", al extremo opuesto de la exaltación ciberdética, mostrándolo como una apoteosis de los instrumentos de dominación social, reminiscentes tanto del suplicio medieval como del horror eugenista de los campos de concentración, cuna, no lo olvidemos, de la ingeniería genética contemporánea.

Más allá de la mera fascinación fascistoide o la repulsión que puede generar, la visión mecanicista, heredera del giro epistemológico cartesiano triunfante en el ciborg, instaura de hecho un dualismo radical, al límite de la esquizofrenia. La retórica de la Inteligencia Artificial, fantasía suprema de la era informacional, generaliza así la metáfora del cerebro como ordenador (desde las operaciones cognitivas hasta las propias emociones) mientras la lógica tecnológica del simulacro ha creado un entorno que marca la disociación física de la mente y del cuerpo, coronando un largo proceso que pasa por las etapas macluhanianas de la imprenta y la visualización electrónica. Como vimos es el "ciberespacio" es el lugar donde se celebra este cisma, *locus* tecnológico derivado directamente de la "dicotomía cuerpo/ espíritu en la cultura judeocristiana", conscientemente aludida en la obra fundacional *Neuromántico*. Chase enchufado tecno-chamanísticamente a la Matriz entra en una experiencia esquizoide, paradójica "liberación" que en realidad desencarna por completo su mente de su cuerpo, mero conglomerado de interfaces, ilustrando claramente la lógica mcluhaniana de la extensión sensorial. El propio W. Gibson ha señalado que "lo que explica la psicología del protagonista

Chase, es su alienación del cuerpo, de la carne", constituyendo el libro una extrapolación "a partir de lo que decía D. H. Lawrence sobre la dicotomía cuerpo/ espíritu en la cultura judeocristiana"²⁶⁹.

Criaturas duales como los entornos urbanos que los albergan, los info-ciborgs que protagonizan las obras *cyberpunk* encarnan el nuevo binomio, fusionándose con los paradójicos espacios "interiores" de las máquinas²⁷⁰. Esta dualidad esquizoide llega a un punto patológico en el "metaverso" de *Snow Crash* (N. Stephenson, 1992) donde los individuos pueden "subir" (*upload*) su conciencia a los ordenadores y así lograr un simulacro de inmortalidad (viejo *topos* de la ciencia-ficción "industrial" que marcara, como vimos, al ciborg médico). Asimismo los cerebros pueden ser visitados e incluso reprogramados en el aún más distópico *Mindplayers* (1987) de Pat Cadigan, mientras los virus informáticos se trasladan a los usuarios en *Synners* (1991). Una década después de Chase, la figura de Neo (Keanu Reeves) en la trilogía *Matrix* cristalizaría la iconografía del nuevo individuo dual, a imagen del entorno urbano que lo rodea, transitando de un espacio (los subterráneos post-apocalípticos del "mundo real", heredero de las distopías de Wells y Lang) a su doble (la Matriz ilusoria) a través de una serie de interfaces que hacen de él una (extraña) variante de ciborg²⁷¹.

²⁶⁹ Cit in M. Dery, *op. cit.*, p.273

²⁷⁰ B. Sterling, *Schismatrix* (1985), W. J. Williams, *Hardwired* (1986), G. Jones, *Escape Plans* (1986), etc.

²⁷¹ El proceso se ve complicado en la trilogía de modo típicamente neobarroco por su reversibilidad: *Matrix* retoma inicialmente el esquema del *Neuromántico*, oponiendo la ciudad "real" (que coincide con el universo de referencia del espectador de los años 90) al "ciberespacio", a través del cual Neo es contactado por Morpheus y los suyos, los cuales le desvelan que el mundo "exterior" no es más que una construcción virtual efectuada por implantes en los

Con raíces evidentes en la “New Wave” de la “ficción especulativa” de los años 60, el movimiento *cyberpunk* se erige así en representación crítica del triángulo tecnológico que redefine nuestra hiperrealidad. Para el teórico ya canónico F. Jameson, el *cyberpunk* representa de hecho la “suprema expresión literaria del postmodernismo” así como del propio “capitalismo tardío”²⁷². Así como la novela policíaca fue el emblema del modernismo, centrado en los dilemas epistemológicos, la ciencia-ficción lo es de la post-modernidad, preocupada por la redefinición de la ontología, en el contexto de la sociedad post-industrial invadida por la tecnología. W. Gibson habría producido en su novela seminal *Neuromántico* el mito constituyente de nuestra época, organizando los mapas cognitivos de investigadores, inversores, *hackers* y artistas del “fin de milenio”. De hecho el *cyberpunk* se extendió de modo casi “vírico” (o, más adecuadamente, “memético”) a una gran variedad de expresiones artísticas que van desde la literatura, la música, el cine o el videoclip a los videojuegos, el ensayo filosófico, la moda y, en general, lo que se denomina “cibercultura”.

La relación entre *cyberpunk* y teoría social es por lo demás recursiva, la una engendrando a la otra y viceversa en un proceso fertilizante de *feedback*, como demuestra la recuperación de las teorías urbanísticas de M. Davis en la novela de Gibson *Virtual Light* (1993)²⁷³. La propia D. Haraway reconoce, en “Cyborgs: A

fetos humanos, empleados como pilas por las Máquinas tras su exitosa revolución...

²⁷² F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press. 1991, p.419

²⁷³ Así para Kellner “*cyberpunk science fiction can be read as a sort of social theory, while Baudrillard’s futuristic postmodern social theory can be read in turn as science fiction. This optic also suggests a deconstruction of sharp oppositions between literature and social theory, showing that much social theory contains a narrative and*

Myth of Political Identity" su deuda con los escritores de CF, especialmente la generación feminista de la "New Wave", que rompió el edificio ideológico y estético de la ciencia ficción "clásica"²⁷⁴. La "ciencia-ficcionalización" de la teoría postmoderna es en sí síntoma de la inseguridad ontológica inducida por las nuevas tecnologías: la extrapolación especulativa (término preferido por J. G. Ballard frente a "ciencia-ficción") deviene único modo de situarnos en el mundo.

Interfaces, ciborgs y tecnópolis constituyen los "realia" del universo *cyberpunk*, reconfigurando de modo radical las nociones de herramienta, ser humano y entorno. El *cyberpunk* analiza las ambigüedades y anomias del dualismo cartesiano, así como la "reificación" del individuo desde los *hackers* de *Neuromántico* (antihéroes depresivos de la "doom generation", "cowboys" de esa "Nueva Frontera Electrónica", degradada y alienante que es el "ciberespacio") a las "gárgolas" *Snow Crash* (televisando sus vidas a través de videocámaras, en sintonía con

vision of the present and future, and that certain types of literature provide cogent mappings of the contemporary environment and, in the case of cyberpunk, of future trends" (Kellner, "Mapping the Present from the Future: from Baudrillard to *cyberpunk*", in *Media Culture*, London, Routledge, 1995, p.299).

²⁷⁴ "I am indebted in this story to writers like Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, Octavia Butler... These are our storytellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. They are theorists for ciborgs. The ciborgs populating feminist science fiction make very problematic the statuses of man or woman, human, artefact, member of a race, individual entity, or body" (D. Haraway, *op. cit.*, *ibid*). Curiosamente no se centra en el estudio de ninguna obra "cyberpunk", aludiendo más bien a la herencia de la la contra-cultura lisérgica de los 60. De hecho, el ciborg de Haraway, emblematizado en una pintura "New Age" de Lynn Randolph (*Ciborg*, 1989) que la propia escritora comenta largamente poco tiene que ver con los antihéroes del "cyberpunk", claramente distópicos.

el auge de la “telerealidad” que se va substituyendo tanto a lo real como a lo mediático) o los cuerpos de los trabajadores literalmente invadidos por las corporaciones en el relato “Snake-eyes” de T. Maddox. Paralelamente la propia tecnópolis contemporánea, elemento esencial en la definición del subgénero, refleja macrocósmicamente idénticas tensiones. La fusión arrítmica entre primera, segunda y tercera olas tecnológicas en un *patchwork* anárquico deviene cliché (“*high tech/low life*”)²⁷⁵, dentro de un imaginario de megalópolis marginales y de ecosistemas desahuciados, elementos esencialmente distópicos a la sombra del crecimiento cero. La escritura *cyberpunk* refleja así ejes centrales de la *polis* informacional, tales como la destrucción de la naturaleza, la descomposición del tejido social y el abismo creciente entre élite tecnocrática y masas marginalizadas, denunciando el “futuro corporativo” que atacan, en la *praxis*, grupos ciberlibertarios como *Adbusters* mostrando los efectos nefastos de un mundo concebido por una gran multinacional. Sin embargo, frente al utopismo milenarista de la lucha “antiglobalización”, el *cyberpunk*, heredero de la novela negra o “*hard-boiled*” norteamericana (ya presente en la ciencia-ficción de P. K. Dick, A. Bester o F. Pohl) presenta una visión distópica, muy marcada por el pesimismo ulterior a Watergate y el *ethos punk*. De hecho la recuperación inmediata que varios grupos de

²⁷⁵ La aceleración de la historia en la fase postindustrial de la sociedad occidental hace cohabitar distintas formas de culturas tecnológicas, lo cual nos invita a desconfiar de la teleología implícita en los “grandes relatos”, y a observar el funcionamiento fundamentalmente híbrido y mestizo de este “multiculturalismo” -otro de los términos fetiches de la postmodernidad. Y es precisamente este multiculturalismo el que encontramos en la futurista Los Angeles de *Blade Runner*, “kasbah” planetaria con una visión ligeramente distópica de un proceso clave en la redefinición de los Estados Unidos de los ochenta.

música “gótica”, *after-punk* o techno hicieron de la temática literaria *cyberpunk* refleja similar apocaliptismo.

Pero es sin duda en el cine, media por excelencia de la sociedad del espectáculo, donde la representación *cyberpunk* del triángulo tecnológico logra su concreción (pero también su distorsión) más clara, a través de obras claves como *Ghost in the Shell* o la trilogía *Matrix*²⁷⁶. Herederas de la “constelación dickiana”, varias de ellas se centran obsesivamente en torno a las paradojas de la realidad virtual, retomando el dilema calderoniano entre vida y sueño en el contexto de los universos paralelos (y tecnológicos) de la nueva “cibercultura”. De los videojuegos de *ExistenZ* y los chips integrados de *Strange Days* a la ciudad virtual de *Dark City* o la crionización de *Abre los Ojos* se vislumbran elementos de lo que puede ser la transformación informacional del binomio disciplinar: una sociedad dual regida por una iconoesfera disneyficada para ciborgs terminales enchufados a miles de interfaces mediáticos recibiendo megabytes de basura mental. Sin duda reconocemos ya algunos de los elementos *cyberpunk* en nuestra cotidianeidad, pero la función de esas ficciones es sin duda servir de toma de conciencia que nos permita eludir el aciago destino del protagonista de la novela *Synners*, ciborg enchufado al

²⁷⁶ Para el análisis de *Matrix* remito a mi artículo -«Segismundo *cyberpunk*: temas calderonianos en el cine neobarroco», *Actas del IV centenario del nacimiento de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2002. Algunos aspectos de *Ghost in the Shell* son tratados en - «L'exaltation du corps supplicé dans la planète manga, de l'"epos" au sado-masochisme *after-punk* » en A. Dominguez Leiva et M. Détrie (éd), *Le supplice oriental dans la littérature et les arts*, Dijon, Murmure, 2005, pp.317-339

ciberespacio que "quiso gritar su frustración, pero no tenía nada con lo que gritar"²⁷⁷.

Antonio Domínguez Leiva
UQAM

²⁷⁷ Recordemos que en octubre de 2006 un equipo de la Washington University de St Louis “lograba” que un niño epiléptico jugara a *Space invaders* a través de la mera emisión de señales cerebrales...

Intersémiotité et disciplinarité
Disciplinarity and the Problem of Intersemioticity

Bellezza come straniamento

Georges Bataille e l'Olympia di Manet

Manet et Bataille: il silenzio e la sacralità della pittura

Come nello scritto sulle pitture rupestri di Lascaux anche nel saggio su Manet, Georges Bataille sembra affacciarsi su uno spazio inaugurale, percorso da un segreto che continua a mantenere nella sua essenza un qualcosa di non completamente decifrato.²⁷⁸ In Manet, di fatto, la capacità di intuire il nuovo si intreccia con quel carattere di inconsapevolezza che, per Bataille, distingue il dono raro del genio ignaro di sé. Rompendo con tutto ciò che l'ha preceduta, la pittura di Manet “opera un capovolgimento acido a cui converrebbe il nome di rivoluzione se non ne scaturisse un equivoco: il cambiamento a vista dello spirito di cui questa pittura costituisce il segno differisce almeno per l'essenziale da ciò che la storia politica registra.” (p.115)

Si tratta quindi di una naturale tendenza ad esprimere il nuovo all'interno della “modernità” e non di una volontà

²⁷⁸ Nelle *Œuvres Complètes*. di G.Bataille (Paris, Gallimard, voll.I-XII), sia il saggio *Lascaux ou la naissance de l'art*, sia il saggio *Manet* – entrambi apparsi in prima edizione nel 1955 presso l'editore Skira di Ginevra – sono contenuti nel vol. IX (1979). I riferimenti al *Manet* (p.103-167) saranno citati direttamente nel testo del presente saggio con l'indicazione tra parentesi delle pagine relative; le traduzioni sono mie.

rivoluzionaria. Quest'ultima infatti comporterebbe progettazione e consapevolezza teorica, laddove Manet interpreta spontaneamente il senso del nuovo che percorre l'aria del tempo. E tuttavia "lo insù e il caso collettivo che vollero Manet."²⁷⁹ si accompagna nell'artista moderno, e in Manet in particolare, ad una "hypertrophie du moi" che sembrerebbe contraddire il carattere impersonale individuato ed enfatizzato da Bataille. Di fatto non si tratta dell'ipertrofia dell'io individuale ma di quella della sovranità artistica. Non sono più in gioco quindi la storia personale e l'indole di Manet, ma la situazione dell'artista nel tempo della modernità. Il tempo di Manet, scrive Bataille, è quello in cui l'artista viene ad avere una nuova dignità rispetto al passato. Vedendo nella pittura di Manet il culmine di un processo della storia e della storia dell'arte, Bataille definisce il mondo del passato come quello che si ordinava nelle chiese di Dio e nei palazzi del re. All'interno di questo ordinamento l'arte aveva avuto il compito di esprimere *une majesté accablante* e innegabile che univa gli uomini. Già prima di Manet, nulla restava di maestoso se non il consenso della folla che un artigiano delle lettere, della scultura o della pittura era tenuto a servire; ma quando "le fondamenta dei templi e dei palazzi crollano definitivamente, a questi artigiani non resta che esprimere ciò che erano, anzi ciò che erano, a volte, sovranamente."(p.120) Manet è al centro di questo cambiamento, è anzi lo strumento casuale di una sorta di metamorfosi. Nell'assenza di ogni composizione voluta, Bataille vede affermato al suo nascere il rifiuto di qualunque intenzionalità di eloquenza da parte dell'arte: ciò di cui si tratta, cosa assai insolita, è *il silenzio della pittura*. in questo silenzio, "il pittore può darsi liberamente all'arte di dipingere, alla tecnica, al canto delle forme e dei colori."(p.126) In questo gioco di forme nuove, più che nella distruzione dell'architettura convenzionale del quadro, che ne è solo il preludio, è il senso vero della modernità. È anche il motivo per cui, come vedremo oltre, la stessa folla di cui ora Manet sembrerebbe interpretare la ribellione al maestoso

²⁷⁹ F. Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p.201.

ormai privo di senso, volterà le spalle allo stesso Manet. Nel silenzio della pittura che secondo Bataille appartiene solo a Manet, risiede l'essenza dell'arte moderna: "Ma proprio a Manet no dobbiamo attribuire la nascita di questa pittura senza altro significato che l'arte di dipingere, in cui consiste la pittura moderna."(p.131) Questo concetto assume in Bataille il carattere di una vera e propria tematizzazione nella quale viene più volte sottolineato il senso eccezionale e inaugurale della pittura manetiana. Manet non afferma un soggetto e rinuncia ad affermare se stesso. Non soltanto è indifferente al soggetto dei suoi quadri, è indifferente al soggetto che egli è, se non in quanto interprete di forme e luci. In questo e non nei temi trattati sta il suo distacco senza ritorno da ogni romanticismo, nell'essere "per caso" e per di più "ignaro" interprete di una nuova collettività di soggetti dispersi. La stessa minuziosità del dettaglio che Bataille sottolinea, con la sua funzione metonimica e non metaforica, senza dubbio è antiretorica per eccellenza, è al di qua di ogni eloquenza. I dettagli ci allontanano dal significato d'insieme, dall'argomento, dal tema emotivo per farci indugiare sulle cose attraversate da una certa luce. Di fatto, osserva Bataille, Manet raccoglie la complessità di una tradizione alla vigilia di un cambiamento totale che egli in parte anticipa e in parte interpreta. Il passaggio dal predominio dell'aristocrazia all'affermarsi della borghesia coinvolge infatti anche il mondo delle forme. Le forme pittoriche tendevano in passato a rispecchiare le strutture fondamentali della società, il tempio e il palazzo. La borghesia non ha né templi né palazzi, è caratterizzata dall'ideologia dell'utile che non ha una sua immagine, un suo archetipo formale. In questo quadro si apre, secondo Bataille, uno spazio vuoto per il nuovo. Ma il nuovo è un punto cieco sul cui sfondo la *sovranità artistica* non può più ricorrere a forme esterne: deve esprimersi in virtù e nell'ambito di una regalità segreta che "non appartiene propriamente a nessuna immagine ma alla passione di colui che raggiunge in se stesso una regione di silenzio sovrano nel quale la sua pittura [Manet] è trasfigurata e che questa pittura esprime."(p.135) La sovranità è chiarezza come *regalità interiore* in grado di sfuggire alla pesantezza di un mondo che ha smarrito il senso della sacralità di cui partecipavano il tempio e il palazzo.

È significativo che Bataille parli di oggetti e immagini di oggetti in cui ancora si realizza una sacralità, data dalla trasfigurazione artistica, che però ora diventa nascosta e segreta. Si tratta di un territorio attinto ogni volta dalla sovranità non solo dell'artista ma anche del fruitore nel momento in cui egli agisce *sovranamente*, il che nel linguaggio batailliano, come è noto, significa al di qua dell'utile e nell'istante. Il silenzio su tutto ciò che non è pittura è al fondo dello *scandalo Manet*. Per Bataille l'arte è, come l'eroticismo, lo scatenarsi dell'immaginario incondizionato e deve comprendere una zona di assoluta libertà, almeno in ciò che resta della sua magia dopo ogni spiegazione possibile. Questo residuo e oltrepassa il limite dell'intelligibile non è evocato dalle forme ma è *nelle* forme stesse, nel gioco della luce e della tecnica e non in ragioni riflesse. Bataille evidenzia come la novità della pittura di Manet risieda nella minaccia, soprattutto per coloro che sono legati al passato da una forma di fede superficiale che nulla di intenso vivifica, e che ancora pensano di poter vivere all'interno di un edificio in riposo. Il passato tollerava i cambiamenti perché essi non scalfivano le certezze assolute su cui l'edificio stesso si fondava. Ma di fronte alla pittura di Manet la folla parigina ha per la prima volta la sensazione che questa pittura metta in gioco l'essenziale. Una collera generale si leva nel racconto batailliano contro il fervore religioso – oscuro e inesplicito – che mette in gioco il creatore. Una religiosità moderna piena di fervore si oppone ad una forza ormai vuota e fredda. Al Dio della teologia si oppone il dio sconosciuto dell'arte, il dio del sacro dominio della pittura in cui si compie la trasgressione di una legge stabilita, trasgressione fortemente avvertita se non fortemente abbracciata. Ma questo dio sconosciuto è più seducente dell'altro: a differenza dell'altro è portatore di un dono nuovo, la certezza di sé. Della sacralità si sottolinea l'aspetto della rinuncia. Rinuncia alle certezze che consolano della precarietà terrena e che comunque esonerano dagli interrogativi, ma soprattutto rinuncia ad essere riconosciuti da una comunità che, se non nutre più una fede sincera nel trascendente, continua comunque a riposarsi nelle norme che da essa vengono e nelle rappresentazioni artistiche conseguenti. Instintivamente la folla si ritrae da questo dio sconosciuto che

invita alla certezza di sé. Il principio di indifferenza si chiarisce come “decisione di nulla esprimere nella pittura di cui sia possibile l’equivalente discorsivo.”(p.159) Nell’ambito di questa indifferenza sono da iscriversi *L’Olympia* e lo scandalo legato ad essa, scandalo che segna il culmine della reazione al negativo che il moderno porta con sé.

L’Olympia e il carattere irrealistico dell’arte

Già nel *Déjeuner sur l’herbe* lo schema della composizione nasconde “il rovesciamento del passato e la nascita di un ordine nuovo.” (p.145) Come è noto, il *Déjeuner* è copia del *Concerto campestre* di Giorgione di cui costituisce la trasparente memoria ma anche il definitivo congedo. Rappresenta, secondo Bataille, l’ordine di una visione sconvolta, il contrario di una verosimiglianza abituale. C’è nella nudità della donna del *Déjeuner* un elemento fortemente negativo e trasgressivo non per la nudità in sé ma perché, se la mitologia esaltava il nudo in quanto naturalità assoluta da un lato e riferimento all’Olimpo dall’altro, qui la nudità della donna è enfatizzata dal contrasto con gli uomini completamente vestiti. Siamo, in altre parole, di fronte ad un quotidiano reso torbido dalla commistione fra il richiamo al passato e l’esaltazione del presente sintetizzato e visualizzato nei vestiti alla moda degli uomini. Il riferimento di Bataille alle giacche dei personaggi maschili del quadro richiama non solo il tempo ma la *moda* del tempo, elemento che rende non solo profana ma del tutto mondana l’opera d’arte. Già Baudelaire, come è noto, ha esaltato il pittore della vita moderna come colui che “ci rende grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice.”²⁸⁰ Le giacche dell’uomo moderno sono in Manet il travestimento dei suoi personaggi. Se in passato la nudità travestiva le donne da dee mentre gli uomini venivano esaltati da vesti sontuose che davano loro grandiosità e dignità, il travestimento in abiti moderni sembrerebbe rispondere all’esigenza di rovesciamento attraverso cui Manet, come il pittore ideale di Baudelaire, interpreterebbe la modernità.

²⁸⁰ Ch.Baudelaire, *Salon del 1845* in *Scritti sull’arte*, trad.it. a cura di E.Guglielmi e G.Raimondi, Torino, Einaudi, 1981, p.47.

Bisognerà aspettare “l’apparizione brutale” dell’*Olympia* per vedere in Manet tutto il valore trasgressivo del nudo.

Il duro realismo dell’*Olympia* che per i visitatori del Salon “era la bruttura del gorilla è per noi la preoccupazione da parte del pittore di ridurre ciò che vedeva alla muta semplicità aperta di ciò che vedeva”(p.142); il rifiuto istericamente espresso col riso del pubblico, nasconde, secondo Bataille, un cieco istinto che individua e rifiuta l’essenziale di Manet. Lo scandalo non è nella scabrosità del soggetto, sgorga invece, dall’indifferenza del modo in cui è trattato. Bataille chiarisce questo concetto opponendo il realismo di Zola a quello di Manet: “*il realismo di Zola situa ciò che descrive, il realismo di Manet [...] ebbe, per una volta, il potere di non situarne alcuna parte, né nel mondo senza fascino che rivela il movimento del linguaggio prosaico, né nell’ordinamento convulsivo della finzione*”. (*ibidem*) In altri termini, Manet non si preoccupa né di riflettere una realtà, né di costruire il lirismo della finzione artistica. Per capire meglio l’affermazione batailliana vale forse la pena di ricordare che la pittura frequenta da sempre le cortigiane, ma generalmente le ricopre di vesti o le avvolge di discorsi. Il nudo, fino a Manet, apparteneva alla bellezza o alla mitologia. Qui, appare una ragazzetta che non ha la vivacità chiassosa e insieme tragica delle cocottes di Toulouse-Lautrec, né dimostra ciò che sarebbe rassicurante, alcun segno di ribellione. Ha invece l’aria di chi non pensa affatto, di chi dimora in un torpido riposo; l’ottusità dolcemente bovina dello sguardo la pone sullo stesso piano degli animali nello scorrere del tempo: si limita semplicemente ad essere e ad essere *quel che è*. Il senso di isolamento e di distacco che emana dalla figura di *Olympia* sembra essere per Bataille metafora dell’assolutismo individuale dell’arte che ha in se stessa, e solo in se stessa, le sue ragioni. In quest’ottica l’*Olympia* è emblematica della sostituzione operata dall’arte nell’occupare lo spazio vuoto lasciato dalla religione come risposta alla ricerca dell’assoluto, in termini più specificatamente batailliani, dell’*impossibile* a cui l’uomo tende quando si situa fuori dei propri limiti.

Ma se l’*Olympia* riesce a rappresentare tanto, non si vanifica e contraddice quell’assunto della distruzione del soggetto che,

secondo Bataille, caratterizza Manet? In realtà il soggetto è distrutto proprio dall'essere fuori testo, oltre la descrizione convenzionale che vede la cortigiana nella sua valenza trasgressiva, ma anche funzionale alla società. Quest'ultima è un'annotazione sociologica e prosaica, a cui Toulouse-Lautrec non sfugge, che nulla ha a che fare con la sovranità dell'arte in cui Olympia dimora in quanto vista al di sopra e al di qua di qualunque situazione possibile. Il quadro perde dunque, nonostante la sua crudezza o proprio in virtù di essa, ogni virtuale riferimento realistico, per riaffermare solo la pittura di cui il soggetto diventa puro pretesto. In questa sobria nudità Bataille trova l'intensità di una forza che "altrimenti trattenuta si libera mentre il piacere di dipingere di Manet si mescola a quella indifferenza divina che lo contrapponeva al mondo mitologico in cui Raffaello e Tiziano si erano compiaciuti." (p.150) E ancora, l'indifferenza in cui alla religione della mitologia si contrappone la nuova sacralità dell'assoluto umano "si accorda con la sobria gioia di distruggere" (ibidem). Dal punto di vista estetico, ciò che è più importante in queste affermazioni, è che la forza e la libertà di Manet sono poste in stretta correlazione con il silenzio della libertà che il virtuosismo gli dava. Il che significa che il gioco delle forme può permettersi il lusso di riflettersi tutto all'interno di sé senza altri significati da evocare. Questa sottolineatura del virtuosismo come padronanza assoluta di una tecnica che da un lato non ha bisogno per esprimersi della eteronimia dei significati convenzionali, dall'altro esalta il piacere di dipingere, ci riporta al formalismo nato dall'assoluto kantiano della finalità senza scopo. L'indifferenza e la *secheresse* dei quadri manetiani, e dell'*Olympia* in particolare, ci riconducono alla categoria letteraria ed artistica dello straniamento che fu alla base del Formalismo russo. Marmande ricorda, a questo proposito, non soltanto i formalisti, ma il Nietzsche della *Volontà di potenza*: "si è artisti quando si sente come contenuto, come la cosa stessa, ciò che i non artisti chiamano la forma. A causa di ciò si appartiene ad un mondo rovesciato: perché ora ogni contenuto ci appare come puramente formale compresa la nostra vita."²⁸¹ L'intera

²⁸¹ F.Nietzsche, *Volontà di potenza*, frammento 818, trad.it.

citazione in realtà si accorda con lo spirito batailliano e anche con quello di Manet se il rovesciamento di forma e contenuto si intende circoscritto nell'ambito dell'arte. Nulla era più lontano da Manet che vedere, come Nietzsche, la vita come illusione, mentre in arte certamente la forma era l'unico contenuto possibile.

Del tutto estraniata ci appare l'Olympia che incarna l'umanità senza frase e di fronte alla quale siamo consapevoli di una "soppressione, presi da un incantesimo allo stato puro che ha sovranamente spezzato ogni legame con la menzogna dell'eloquenza." (p.142). Manet, come si è visto, non si preoccupa di costruire un discorso, di comporre una situazione, di creare un mondo in cui far muovere ed agire il suo soggetto. Sarebbe stato un realista come Zola, la folla avrebbe potuto ammirarlo o no, ma non si sarebbe ritratta da lui con orrore. Ciò che la folla coglie pur senza saperlo, ciò da cui è profondamente irritata è il senso di un'assoluta, serena e distante estraneità. L'*Olympia* non è necessariamente il capolavoro di Manet, è, tuttavia, per Bataille, il quadro dove l'operazione della riduzione al silenzio è più chiara. Se l'arte del passato teologica o mitologica è sempre espressione di una verità eccedente "ciò che si vede", alla ricerca di qualche forma di realismo poetico, (ma di una poesia che è per Bataille convenzionale proprio in quanto tenta di mantenersi fedele alla realtà) la figura di Olympia si staglia come una ragazza non come una dea. Si ribadisce e si accentua in essa il registro del colore di Manet: il colore acido che nessun compromesso addolcisce. Il colore pervaso dell'asprezza dei "frutti verdi che mai arriveranno a maturazione."²⁸² Questa caratteristica che secondo l'articolista anonimo della "Gazette de France" faceva sì che Manet avesse

Milano, Bompiani, 1993, p.445. La citazione è contenuta in F.Marmand, *op.cit.*, p.202.

²⁸² Qui Bataille riprende la stroncatura del *Déjeuner sur l'herbe*, da parte di un articolista anonimo, comparsa sulla "Gazette de France" nel 1863 (secondo alcune fonti potrebbe trattarsi di Delacroix). Per la critica al *Salon des Refusés* si confronti: J.Rewald, *La storia dell'Impressionismo* (1946), trad.it., Milano, Mondadori, 1976.

tutte le qualità necessarie “per essere rifiutato all’unanimità da tutte le giurie del mondo” (p.146) viene ripresa, ma in senso altamente positivo negli appunti del filosofo Adorno al Jeu de Paume:

le scoperte di Manet, i contrasti crudi, l’emancipazione dei colori da ogni armonia preconstituita sono in relazione con il male. Gli choc della combinazione cromatica ancora oggi agiscono con tutta la forza della loro prima volta, esprimendo lo choc che alla metà del secolo XIX dovevano provocare i volti delle *cocottes* che erano le modelle di Manet: il fatto che la bellezza può consistere nell’unità paradossale dell’indistrutto e del distruttivo.²⁸³

C’è, come si vede, una grande affinità tra l’ottica batailliana e quella di Adorno non solo nell’individuazione della presenza del Male ma nel ricavare dalla tecnica manetiana il senso della rottura con l’arte pittorica precedente. In Manet, più che in altri impressionisti nei quali la tensione a volte viene meno, Adorno ravvisa il totale dispiegarsi di un’espressività all’interno della quale la peculiarità tecnica diventa il fenomeno sensibile di una metamorfosi. Per Bataille i contrasti crudi e l’emancipazione del colore non solo caratterizzano le nature morte ma soprattutto introducono un forte senso di estraniamento che rende natura morta anche ciò che non lo è e non dovrebbe esserlo: il soggetto umano. Proprio nell’analisi dell’*Olympia*, Bataille sembra rispondere all’interrogativo degli appunti adorniani al Jeu de Paume. Senza dubbio *Olympia* ha del vegetale la passività e il carattere di indifferenza estraniata, frutto acerbo dai colori acidi che a nessuno verrebbe in mente di mordere. In molti vedevano tra i difetti dell’*Olympia* il desiderio dell’effetto, laddove per Bataille questo desiderio, quasi sfuggito di mano a Manet, si è già tutto consumato nello stridore del *Déjeuner*. Nel silenzio e nel segreto della stanza, *Olympia* raggiunge la durezza e l’opacità

²⁸³ Th.W.Adorno, *Parva Aesthetica*, trad.it, Feltrinelli, Milano, 1979, p.43.

della violenza: questa figura chiara che, con il suo lenzuolo bianco, dà luogo ad uno splendore aspro, non è attenuata da nulla. La serva negra situata in ombra è ridotta “all’asprezza rosa e leggera del vestito, il gatto nero è la profondità dell’ombra. Le note stridenti del grande fiore all’orecchio, dello scialle e del vestito, si stagliano autonomamente rispetto al viso, accusandone la qualità di natura morta.” (p.147)

La descrizione batailliana disegna un’Olympia che non differisce molto dal fiore che l’adorna, non perché del fiore le sia stata regalata la convenzionale e seducente bellezza, ma perché del vegetale condivide la natura biologica e l’indifferenza. Può essere, questa di Bataille, una possibile risposta all’interrogativo adorniano. Gli ultimi Renoir sono senza dubbio indice di una certa perdita di tensione che probabilmente deriva dalla presenza del carattere liberty di cui forse l’ultimo impressionismo è pervaso. Ma questo silenzio pone l’impressionismo di Manet al di qua del liberty che, come testimonia la rara maestria proustiana, anche nelle forme più late tenta di risolvere nell’arte gli aspetti prosaici dell’esistenza, se non addirittura di trasporre una realtà triviale in una realtà poetica. In Manet solo i timbri e i toni dei colori come le note musicali hanno in sé il loro senso nell’elusione totale di ogni significato prosaico. Se il liberty è sempre percorso da una vaga inclinazione all’appagamento, l’arte manetiana si impegna a deludere l’attesa. Il registro sviante, per nulla disposto alla conciliazione, viene presentato da Bataille come un elemento magico di sorpresa a cui non è estraneo un certo carattere urtante. Quel che i critici individuano in Manet come aspro e acido nei colori, mai o quasi mai compiuto nella forma, è per Bataille, il carattere che, non riportabile ad alcun criterio di verosimiglianza, consente di scivolare nell’indifferenza della bellezza. E’ un modo radicale, estremo di vedere la contemplatività assoluta dell’estetico già inaugurata da Kant. E se per Kant la nozione di disinteresse era ancora legata al bello di natura, la nozione batailliana di indifferenza della bellezza adombra il percorso progressivo che nella modernità l’arte compie nell’allontanarsi dal bello di natura. D’altro canto l’impressionismo consiste nel “dissolvimento del mondo oggettuale nei suoi correlati percettivi e nel tentativo d’introdurre

l'oggetto nel soggetto".²⁸⁴ Bataille sembra però esasperare in Manet questa operazione soggettivistica e *sovrana*, come quella che sottrae del tutto l'oggetto alla realtà. Se anche questo è un versante dell'impressionismo, la lettura batailliana porta alle estreme conseguenze il rifiuto hegeliano del bello di natura per concludere che se un'intesa è possibile tra noi e le cose, questa è possibile non *naturalmente*, ma nell'ambito della finzione poetica che sola consente un rapporto tra noi e la natura. E' la poetica di Mallarmé. Si tratta, infatti, di un rapporto non reale ma ipotizzato dalla violenza poetica. L'artista rinuncia a conoscere per *vedere*, e, nel totale spossessamento di sé, celebra fino all'estenuazione l'apparenza delle cose. La consapevolzza del carattere assolutamente fittizio dell'arte costituisce senza dubbio il registro fondamentale dell'arte moderna, la lucidità della sua scoperta e della sua messa in opera. La sua verità senza ombre consiste nel fatto che la natura non è l'arte e viceversa. La "foresta di simboli" di Baudelaire, portando a compimento un processo che nelle arti figurative era già stato inaugurato da Giorgione, né è la riprova più eclatante. Manet, contemporaneo di Baudelaire, emerge dall'interpretazione di Bataille come colui che ha realizzato in pittura ciò che il poeta ha operato con la letteratura. Le nature morte di Manet, in altri termini, sono tali perché morte alla natura e quindi al lato prosaico che la natura comporta, ma perciò splendenti ed integre nel loro carattere di quadri. La bellezza assoluta è indifferente alla realtà, spreco totale di fronte ad essa. Se la bellezza è "unità paradossale dell'indistrutto e del distruttivo" e "quanto meno gli oggetti così come sono, nella loro casualità, dominano il quadro, tanto più si rendono liberi per la costruzione [...] La riconciliazione con l'oggetto riesce, se mai riesce, soltanto attraverso la negazione."²⁸⁵ È questo il "silenzio crimine" di Manet, disposto ad uccidere se stesso: il mondo che ha intorno lo affascina; eppure non soltanto l'*Olympia*, ma tutta la sua opera mal si distingue dallo spettacolo della morte. Sulla comprensione più o meno profonda di tale operazione si misura, secondo Bataille, la

²⁸⁴ Th.W.adorno, *Parva aesthetica, op.cit.*, p.40.

²⁸⁵ *Idem*, p.43.

capacità di penetrazione della critica intorno all'essenziale dell'arte di Manet. Lo stesso Malraux, che pure ha colto l'azione decisiva di Manet per l'inizio dell'arte moderna e l'indifferenza per il soggetto, non avrebbe colto del tutto ciò che oppone Manet all'indifferenza degli altri impressionisti. Solo Valery avrebbe afferrato nel commento all'*Olympia* la cifra sovrana dell'indifferenza di Manet in un alone di orrore che ha il terribile della sacralità.

La rilettura, sia pure parziale, del testo di Valery, è qui utile per capire i sottili distinguo batailliani:

Olympia urta, sprigiona un orrore sacro, si impone e trionfa. È scandalo, idolo, potenza e presenza pubblica di un sordido arcano della società. La sua testa è vuota: un filo di velluto nero la isola dall'essenza del suo essere. La purezza di un tratto perfetto racchiude l'impura per eccellenza, colei la cui funzione esige l'ignoranza candida e tranquilla di ogni pudore. Vestale animale votata al nudo assoluto, essa fa pensare a tutto ciò che si conserva di barbarie primitiva e di animalità rituale nei costumi e nella pratica della prostituzione delle grandi città.²⁸⁶

Di questa interpretazione Bataille non sottovaluta di certo il pathos poetico, ma contesta, piuttosto capziosamente, quello che egli definisce in Valery il testo dell'*Olympia*. Testo possibile ma discutibile secondo Bataille e inoltre, ed è ciò che più conta, “questo testo si stacca da lei come *l'esecuzione di Massimiliano* si stacca dal racconto del tragico avvenimento di Queretaro in un giornale dell'epoca. Nell'uno e nell'altro caso il testo è *cancellato* dal quadro. E ciò che il quadro significa non è il testo ma la sua scomparsa.” (p.141-142). Solo un partito preso e l'ansia eccessiva di sgombrare il campo da equivoci può spiegare, senza tuttavia giustificarlo, il paragone tra lo scritto di Valery e un articolo di cronaca. Qui Bataille sembra tradire la mancanza di termini adatti a chiarire il suo concetto di silenzio

²⁸⁶ P.Valery, *Scritti sull'arte*, trad.it., Milano, Guanda, 1984, p.144.

totale del discorso in pittura. Bataille precisa ancora: “È nella misura in cui egli non ha voluto dire affatto ciò che dice Valery – nella misura in cui ne polverizza il significato – che questa donna è là; nella sua provocante esattezza essa non è *nulla*. La sua nudità (che si accorda, è vero, a quella del corpo) è il silenzio che si sprigiona da una nave in secca, da una nave vuota; ciò che essa è, l’orrore sacro della sua presenza, di una presenza la cui semplicità è quella dell’assenza”. (p.142) È singolare come per una volta, in Bataille, il tema del nudo che ha solitamente connotazioni forti e comunque tutt’altro che simboliche, qui venga fatto slittare nel regno di un’assenza in cui anche la sensazione, a rigore, dovrebbe totalmente perdersi. Sembra quasi che Bataille rinunci, in questo caso, alla forza veritiera della sensibilità, laddove Valery, raffrontando Manet a Baudelaire, afferma. “ essi non intendono speculare sul sentimento né introdurre le idee senza avere sottilmente e sapientemente organizzato la sensazione.”²⁸⁷

Più tardi qualcuno vedrà nell’*Olympia* il senso equivoco dell’infanzia oltraggiata e quindi di una punta di perversità da parte di Manet. Osservazioni di questo genere, per quanto legittime, senza dubbio si avvicinano di più a ciò che Bataille definisce cronaca: ma l’analisi di Valery fa semplicemente emergere il sostrato storico-sociale in cui funzionano gli archetipi nutriti e distorti dai pregiudizi e dell’ipocrisia collettiva. Se la consumazione di ogni dea sulla tela fosse stata così radicale come Bataille sembra sostenere, il riso e il rifiuto scandalizzato della follia non sarebbero stati così violenti. In quella che Bataille definisce, come si è già notato, l’incompiutezza felice di Manet, la mancanza di un punto centrale, Valery vede l’estrema varietà del genio. Ne sottolinea la capacità di creare la sensazione e la vocazione, ignara di sé, verso l’immortalità propria dei grandi talenti. Il posto di Manet è tra i maestri “la cui arte e il cui prestigio conferiscono agli esseri del loro tempo, ai fiori di un certo giorno, agli abiti effimeri, alla carne, a uno sguardo fuggevole, una sorta di durata superiore a quella di più secoli, e un valore di contemplazione e di interpretazione paragonabile a

²⁸⁷

Idem.

quella di un testo sacro”.²⁸⁸ È strano che Bataille non faccia riferimento a questo passo che adombra, sia pure in termini di critica artistica, la categoria della sovranità. Inoltre non può sfuggire come Valery, prima di Bataille, riconosca in Manet colui che ha preso su di sé il compito di mantenere la presenza del sacro in epoca moderna proprio quando, per decreto dello stesso Baudelaire, il vate lascia il posto ad un poeta maggiormente disposto ai compromessi che la mondanità esige: “ il dolore per il mondo cambia bandiera e passa al nemico, al mondo [...]. Un’obiezione immediata che al tempo stesso non si mettesse nelle mani dell’avversario, in arte sarebbe reazionaria.”²⁸⁹

Marco NUTI
Universités de Pise & Strasbourg

²⁸⁸ *Ibidem*, p.147.

²⁸⁹ Th.W.Adorno, *Teoria estetica, op.cit.*, p.37.

L'intersémioticit  dans « Le noir soleil du langage »

Michel de Certeau, Félix le Chat et l'expérience du temps des sixties

Félix le Chat marche à vive allure. Soudain, il s'aperçoit, et le spectateur avec lui, que le sol lui manque : depuis un moment, il a quitté le bord de la falaise qu'il suivait. Alors seulement il tombe dans le vide. La chute n'est que l'aspect second d'un constat : la disparition du sol sur lequel nous croyions marcher.

Tirée d'un long compte rendu de Michel de Certeau sur *Les mots et les choses*²⁹⁰, cette évocation d'un personnage de dessin animé, au beau milieu de graves considérations sur l'avenir du langage et de la pensée en Occident, suscite d'abord le sourire. Le lecteur s'étonne, hausse les sourcils et s'empresse de retourner au *contenu*. Pourtant, l'image demeure et hante son souvenir du texte. Parfois, elle seule demeure ; pourquoi ? C'est qu'elle est peut-être plus qu'un résidu de scientificité ou qu'un faire-valoir de la

²⁹⁰ Michel de Certeau, « Le noir soleil du langage », * tudes*, mars 1967, p.359. Repris dans *L'absent de l'histoire* (Paris, Mame, 1973) et dans *Histoire et psychanalyse* (Paris, Gallimard, 2002).

chaîne argumentative. Non pas sans doute une espèce d'orbite secrète autour de laquelle graviteraient les postulats et les démonstrations de l'auteur, mais plutôt reflet d'une expérience et, par la mise en scène d'un univers radicalement autre (le *cartoon*), appel à l'expérimentation.

Vers la fin de sa vie, revisitant les premières œuvres de Michel Foucault, Michel de Certeau remarquait la prégnance des évocations de peintures, de gravures ou de légendes, qu'il s'agisse de la nef des fous qui introduit *L'histoire de la folie* ou de la classification animalière de Borgès dans *Les mots et les choses*. Bien davantage que les appendices d'un décorum, ces images lui semblaient rythmer la chaîne des énoncés, à la fois « captations successives de Foucault lui-même », et résurgence de « raisons oubliées ». Loin de contribuer à une théorie, ces « images [qui] instituent le texte » provoquent un *étonnement*, un « éclat d'autre », puisque « le pas qui scande la démarche » reçoit son élan d'un « moment visuel »²⁹¹. C'est à une lecture semblable de quelques textes de Michel de Certeau que nous invitons, en superposant l'évolution de son champ sémantique, particulièrement sa combinaison des registres géologique et temporel, à son expérience de l'histoire au cours des années 1960, avec pour moment-pivot l'énigmatique apparition de Félix le Chat en 1967.

Ce jeu de l'intersémiotité qu'il retrouvait chez Foucault, Certeau l'a amplement pratiqué lui-même. Revisiter l'expérience de l'histoire d'un chercheur à partir du croisement des différents registres où il puise, c'est ainsi tenter « la synthèse plus ou moins mobile de la raison et de l'expérience »²⁹² (Bachelard), dont la mobilité tient aux reconfigurations incessantes de son champ sémantique, à la fois reflets, adaptations et anticipations d'expériences plus largement partagées, en tant que chercheur et contemporain. L'entremêlement entre le commentaire de Certeau et

²⁹¹ M. de Certeau, « Le rire de Michel Foucault » (1986), dans *Histoire et psychanalyse*, op cit, p.140.

²⁹² Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1968 [1934], p.16.

l'ouvrage de Foucault est à cet égard significatif ; le premier creuse et s'engouffre dans les cavités indiquées par le second, jusqu'à accélérer la reconfiguration de ses registres et réarticuler son expérience.

L'Histoire et la trame géographique

Les commentateurs de son œuvre l'ont souvent souligné : c'est dans un registre géologique que Certeau, dans les années 1960, trouve les tropes constitutifs de ses démonstrations, soit par la caractérisation du sol lui-même (avec le « réel »), soit par la suggestion de ce qu'est ou devrait être notre disposition face à lui²⁹³. Mais c'est à l'aide d'un registre *temporel* qu'il articule ces tropes, qui deviennent en quelque sorte des passerelles entre le socle du réel et l'Histoire. Elles permettent alors de caractériser et de « distinguer des moments consécutifs »²⁹⁴ (G. Poulet) dans le temps, afin de démêler l' « ancien » du « nouveau »²⁹⁵. L'enjeu de ce tri et de cette adaptation est décisif : la transformation de l'homme et de la société. Deux traitements de la temporalité sont privilégiés pour mener cette distinction : a) les mots et les syntagmes (objets, phénomènes, théories...) sont distribués dans le pôle du (dé)passé ou de l'actuel selon leur appartenance temporelle, avec des épithètes comme « désuet », « archaïque » « nouveau » ou « émergeant » ; b) la superposition de l'expérience de l'homme avec les forces de l'Histoire, entités quasi-autonomes, qu'il s'agisse de la « conjoncture [qui] nous engage », d'une « continuité implicite » à déchiffrer ou d'un « changement profond et irréversible »

²⁹³ Voir Luce Giard, Hervé Martin et Jacques Revel, *Histoire, mystique et politique. Michel de Certeau*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p.35.

²⁹⁴ Georges Poulet, *Études sur le temps humain / 1*, Paris, Éditions du Rocher, 1989 [1952], p.9-12.

²⁹⁵ Certeau, « Amérique latine : ancien ou nouveau monde? », *Christus*, no.55, juillet 1967, p.338.

auquel il faut s'adapter²⁹⁶. Pour l'historien, discriminer entre le passé et l'avenir implique de passer la tradition « au crible du présent »²⁹⁷, qui apparaît accessible et féconde, offerte à l'actualisation des contemporains, sans encore la figure obsédante de la *mort* et le sentiment de dérive dans l'historicité.

Un lieu de départ : l'Église

Où se trouve Michel de Certeau en 1960 ? Celui qu'on a décrit comme un *marcheur blessé*²⁹⁸, un « nomade, migrant, homme de tous les transits »²⁹⁹, ou bien un « perpétuel découvreur »³⁰⁰, n'a pas encore les traits de l'académicien irréductible et de l'explorateur hardi qu'on lui attribuera. Dans ses articles pour la revue *Christus*, l'Église est bien souvent le lieu de départ et d'arrivée : après la décentration du voyage, ne faut-il pas revenir dans son sein³⁰¹ ? N'est-elle pas la plus habilitée pour trancher dans les enjeux politiques ou sociaux ? Garante en quelque sorte de l'unité du monde dans l'Histoire, elle est chargée de guetter les signes d'une « mutation progressive de l'univers » et d'orienter le « travail d'unification » en cours. Comme témoin et comme phare du réel, il y a le « Signe visible qu'est cette Église » tout à la fois gardienne de la mémoire

²⁹⁶ Certeau, « Ouverture sociale et renouveau missionnaire de l'école chrétienne », *Christus*, no.65, octobre 1965, p.557-562 ; « Donner la parole », *Christus*, no.44, octobre 1964, p.450.

²⁹⁷ Certeau, « Donner la parole »..., p.449.

²⁹⁸ C'est le titre de la biographie que François Dosse lui a consacré (*Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris, La Découverte, 2007 [2002]).

²⁹⁹ Hervé Martin, « Michel de Certeau et l'institution historique », dans Giard, *Histoire, mystique et politique. Michel de Certeau*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p.96.

³⁰⁰ Giard, *Histoire, mystique et politique...*, p.66.

³⁰¹ Certeau, « La conversion du missionnaire », *Christus*, octobre 1963, p.533.

et des « trésors » du passé, et fil visible de la « continuité entre le passé et le présent »³⁰².

Avec un tel ancrage pour pivot, le voyage ne risquait pas de mener pas à un « exil du monde réel » et à un « désert mythique »³⁰³. S'il ne s'agissait plus, comme aux premiers temps de l'anthropologie, d'« élaborer un Espace et un Temps ordonnés – un cosmos »³⁰⁴ (J. Fabian), la possibilité d'une mise en commun pointait à l'horizon. Le mot d'ordre : *décloisonnement*, était repris par de nombreuses projections et utopies (Socialisme inédit, Village global ou Église universelle), ce que P. Teilhard de Chardin avait déjà condensé en une formule : « une Humanité collective, où la pleine conscience de chaque individu s'appuiera sur celle de tous les autres hommes »³⁰⁵. Dans un article optimiste à propos des missions jésuites, Certeau entrevoyait une réciprocité fructueuse entre le missionnaire et ce qu'il appelait « l'évolué ». À travers le partage – de l'expérience et du savoir de l'Occident d'un côté, d'une culture différente de l'autre –, la rencontre entre les deux mondes « brise leurs mutuelles étroitures » et les ouvre à un « langage universel »³⁰⁶.

Subordonnées à la trame géographique, les tropes géologiques, notamment celles renvoyant aux « profondeurs », étaient voués à l'enrichissement culturel et à une authentique ouverture à l'*autre*. Il suffisait de s'abreuver à « l'eau vive dans les grottes ancestrales » et de canaliser les « jaillissements secrets sous la surface ». L'historien-

³⁰² Certeau, « Les lendemains de la décision. La « confirmation » dans la vie spirituelle », *Christus*, avril 1957, p.196.

³⁰³ Certeau, « Le temps des conflits », *Christus*, janvier 1964, p.79.

³⁰⁴ Johannes Fabian, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologue construit son objet*, Toulouse, Anacharsis, 2006 [1983], p.190.

³⁰⁵ Pierre Teilhard de Chardin, « Note sur le progrès » (1920), dans *L'avenir de l'homme*, Seuil, Paris, 2006 (1959), p.31.

³⁰⁶ Certeau, « La conversion du missionnaire », *Christus*, octobre 1963, p.528 et 531.

géologue, de son côté, n'avait qu'à s'avancer pour explorer le « sous-sol », certes « terra incognita »³⁰⁷, mais accessible au forage afin d'offrir à la surface (le présent) les ressources d'en-dessous (le passé). Pour faire advenir le futur, il s'agissait d'assumer son époque, de se confronter aux *autres* et d'être en phase avec le réel.

Reconfiguration de l'espace

Le double va-et-vient entre l'ici (l'Église) et l'ailleurs (les autres) et entre le présent et le passé était cependant plus précaire qu'il n'y paraissait. C'est d'abord indirectement, par l'entremise des mystiques qu'il étudie (Pierre Favre et Jean-Joseph Surin), que Certeau témoigne de ses propres tiraillements, qui le poussent à s'immerger dans la vie contemporaine et laïque, et à suivre, « comme le serpent », toute les « sinuosités » du sol³⁰⁸. Tout comme les mystiques des XVI^e et XVII^e siècles, qui refusent de se plier au « langage consacré », creusent des « voies nouvelles » et expérimentent sans réserve la tension entre fidélité à la tradition et la « fièvre du jaillissement »³⁰⁹, Certeau conteste de plus en plus l'institution cléricale, qui ne lui semble pas à la hauteur de cette tension. Un pays nouveau se dévoile, « séduction de l'ailleurs » encore sans nom dans la « géographie de notre existence »³¹⁰, et qui n'est plus nécessairement balisé

³⁰⁷ Certeau, « De Saint-Cyran au Jansénisme. Conversion et réforme », *Christus*, juillet 1963, p.416 et 400.

³⁰⁸ Certeau, « Des enfants avisés », *Christus*, avril 1963, p.177.

³⁰⁹ Certeau, « “Mystique” au XVII^e siècle. Le problème du langage « mystique » », dans *L'homme devant Dieu. Mélanges Henri de Lubac*, Paris, Aubier, 1964 p.267, 286 et 288. Voir à ce propos Guy Petitdemange, « Le deuil impossible de la mystique », dans Christian Delacroix et Alain Boureau, *Michel de Certeau : les chemins de l'histoire*, Paris, Complexes, 2002.

³¹⁰ Certeau, « Des enfants avisés »..., p.166.

par l'Église. Pourquoi ? Parce ce que celle-ci ne suffit plus, et doublement : elle est dépassée par le foisonnement des croyances, déconnectée de la condition des croyants ; pis encore, elle *réagit* aux événements plus que de les accueillir. À ce point du parcours de Certeau, le privilège accordé à l'expérience moderne s'accroît avec l'articulation de l'avenir – plutôt que du passé – comme horizon moteur. Certeau ne prend plus le détour de l'Église pour évoquer l'Histoire, qui est déphasée et dépassée en tant que témoin ; c'est *ailleurs*, désormais, que ça se passe³¹¹.

Basculement notable : cet ailleurs n'est plus tout à fait spatial. L'espace est moins articulé de façon horizontale – aller *vers* les autres, briser les barrières – qu'investi d'une épaisseur. Les voyages de Certeau en Amérique du Sud, en 1966-67, jouent un rôle considérable dans cette reconfiguration. À Rio de Janeiro, ce ne sont pas les lieux de culte qui retiennent son attention, mais les croyants massés autour des statues de la Vierge en plein air, les foules bruyantes et vivantes, une « flore luxuriante » où les superstitions se mêlent à la liturgie. Quelque chose semble *surgir* du sol et générer une « immense et opaque expérience » populaire, qui « s'insinue dans les moindres interstices » des institutions et des langages officiels³¹². À l'approfondissement du registre géologique – avec des tropes qui mettent en scène des phénomènes de plus en plus massifs, inquiétants et « insinuants » – correspond la radicalisation du registre temporel, par la substitution de l'emploi d' « évolution » par « révolution », par la démarcation de plus en plus marquée entre le (dé)passé et l'à-venir, et par la nécessité de *choisir* et de s'engager. On passe d'une expérience de type futur-présent à une expérience de type présent-futur, c'est-à-dire d'un futur

³¹¹ Ce qui n'affecte cependant pas sa foi et son engagement chrétien.

³¹² Certeau, « Amérique latine... », p.340.

semblable au présent mais amélioré, à un futur radicalement *autre*, apparenté à l'utopie³¹³.

Ce futur n'advientra pourtant que si nous « courons le risque d'exister pour aujourd'hui ». Qu'est-ce à dire ? Pour illustrer cette expérience, Certeau recourt au sculpteur Donatello :

Ce pas en avant que rien au monde ne peut décider à notre place, il déséquilibre toujours le corps et semble le jeter dans le vide, - chute et mouvement dont le sculpteur Donatello surprenait jadis l'instant chez ce marcheur que fut saint Jean Baptiste.³¹⁴

Comme plusieurs évocations extradiégétiques de Certeau, le renvoi à Jean Baptiste sous-entend une exhortation à l'expérience et, dans ce cas-ci, à l'expérimentation du temps lui-même, puisque la « loi mystérieuse du devenir », c'est rien de moins que « la mobilité »³¹⁵. L'évocation est aussi une *invocation* et, comme dans le cas des autres figures majeures évoquées par Certeau à cette époque, leur date d'apparition n'est pas anodine. Ici Jean Baptiste (1964), plus tard Félix le Chat (1967) et Charlot (1968), sont mobilisés comme figures de mouvement, aux prises avec un seuil et sommés de faire un choix³¹⁶. Leurs tribulations sont un dédoublement de l'expérience contemporaine telle que Certeau l'envisage. En 1980, les images évoquées impliqueront plutôt le rapport (douloureux) au passé, non plus incitation à agir, mais constat d'une hantise du temps et d'un non-lieu

³¹³ Sur cette distinction, voir Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York, Columbia University Press, 1982 [1964 à 1977], particulièrement les deux derniers chapitres.

³¹⁴ Certeau, « L'épreuve du temps »..., p.328 et 329.

³¹⁵ Certeau, « Donner la parole »..., p.450.

³¹⁶ Dans *La Ruée vers l'or* (1925) de Charlie Chaplin, ce qui intéresse Certeau est le déséquilibre de Charlot, prisonnier d'une cabane sur le bord d'un précipice, avec le dilemme de reculer ou d'aller de l'avant (*La prise de parole...*, p.55).

dans l'espace, caractéristiques du régime d'historicité du présentisme³¹⁷ (F. Hartog). Morts-vivants, sorcières, fantômes et sirènes peupleront ce nouveau bestiaire, avec l'évocation de Robinson Crusoé comme figure dominante³¹⁸.

Au milieu des années 1960, l'élan de Jean Baptiste – qui symbolise la conversion et la renaissance – est une gageure avec l'Histoire ; elle exige une confrontation avec l'autre là-bas à travers un choc d'altérité dont les sciences humaines sont parties prenantes, comme l'ethnographe qui « paie de son déracinement le secret d'une sagesse corrosive : mort à la société dont il est sorti, étranger à celle qu'il étudie »³¹⁹. Mais s'il n'appartient plus à son lieu de départ, où est-il ? Et où peut-il parvenir ?

Le sol se dérobe : l'avenir

La situation de l'ethnographe renvoie à celle du chercheur et du contemporain, invités à jauger et à assumer cet *entre-deux* : ni ici, ni là – ou *pas encore* là. Puisque « la frontière [du temps] ne cesse de bouger », il n'est pas question de nommer ce qui pointe à l'horizon, nos mots et nos pratiques étant encore minés par des formes *passées*, qui rendent difficile le geste de « trancher entre le vif et le mort »³²⁰. Indice de ce basculement vers le « futurisme » comme mode principal de l'expérience du temps pour Certeau, le sort réservé aux « acquis » et aux « trésors » de la mémoire, considérés désormais comme « cadavre-biblot de notre culture »,

³¹⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

³¹⁸ Robinson est le « conquérant bourgeois », homme de la technique, qui « sombre » dès qu'il aperçoit des traces de pas sur le sable de son île. Hanté par la trace du passé qu'il ne reconnaît plus, la « frontière cède à l'étranger » et « sur les marges de la page » apparaît « la trace d'un invisible fantôme » (Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, p.225).

³¹⁹ Certeau, « La conversion du missionnaire », *Christus*, octobre 1963, p.520.

³²⁰ Certeau, « Amérique latine... », p.338.

« ruines » ou « déchets de l'histoire humaine ». Si les « sources » du passé nous échappent, peut-être faut-il admettre qu' « elles ne sont qu'un mirage » nous incitant à regarder ailleurs et surtout, autrement³²¹.

Nous entrons ici dans les considérations épistémologiques du commentaire de 1967 (« Le noir soleil du langage ») portant sur *Les mots et les choses*, que Certeau considérait déjà comme une œuvre « capitale », une onde de choc interdisant tout retour en arrière³²². C'est l'occasion d'un recouplement du champ scientifique et du champ d'expérience et d'un resserrement des registres géologique et temporel. Au temps nourricier, à l'eau vive de la mémoire et à la révélation progressive de la Vérité, se substituent des tropes et des syntagmes mettant en évidence la *brisure*, le *glissement*, la *fissure*, qui traduisent la rupture au moins partielle entre l'hier et l'aujourd'hui : désormais, « les failles du temps n'autorisent plus la pensée actuelle à se croire la vérité de ce qui a précédé »³²³. Certeau revendique sans mal le combat de Foucault contre la linéarité, qu'il s'agisse de la mythologie d'un « progrès continu », de la « fiction d'une permanence réelle » ou de la « fictive homogénéité de notre temps »³²⁴, illusions auxquelles les sciences humaines ont largement contribué. Mais un autre régime d'historicité est-il possible ?

Pour énoncer l'avenir, les adjectifs et les syntagmes sont de fait plus prudents, le champ lexical se réduit. Il y a certes mention d'un « futur inconnaissable », issu de « tensions inattendues » et d'une « multiplicité de formes »³²⁵, ou évocation de « créations encore imprévisibles » et d'un « renouveau des hommes », mais sans plus. L'horizon d'attente est en

³²¹ Certeau, « Situations culturelles, vocation spirituelle », *Christus*, n°43, juillet 1964, p.307 ; « Donner la parole »..., p.447 ; « L'épreuve du temps »..., p.317.

³²² Certeau, « Le noir soleil... », p.350.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p.344, 356 et 350.

³²⁵ Certeau, « Donner la parole... », p.450 ; « Amérique latine... », p.350.

ouverture maxima, mais on balbutie, on hésite. Certeau semble partager le scrupule de Foucault, qui répondait à la question « que mettre à la place ? » par une parade : « Je pense qu’imaginer un autre système, cela fait actuellement encore partie du système »³²⁶. Ce défilement, en plus d’une mise en suspension, témoignait d’une hantise de la surinterprétation qui fige et éteint - notamment ce qui ressort des profondeurs, comme le « social », le « peuple » ou le foisonnement du langage. Pour Certeau, l’investissement sémantique visait donc moins à *tracer* quelque chose – esquisses utopiques, normes idéales, pronostics – qu’à contribuer à l’élargissement de la disponibilité d’accueil face à l’inusité de l’avenir. Il s’agissait de court-circuiter la composante téléologique du régime d’historicité de la modernité, afin de laisser carte blanche à ce qui était en train d’émerger.

Cette contribution est pourtant problématique pour l’historien qui veut évoquer une expérience *toute autre* sans le recours à la « fiction » – mot fourre-tout et repoussoir par excellence de la tribu historique –, avec les us narratifs et méthodologiques de sa discipline. Comment traduire une expérience toute en anticipation, fébrile et irrésolue, se cherchant des formes ? Comment ne pas cristalliser précocement cette expérience ? Comment déjouer les trois pièges qui le guettent en particulier, soit la fiction, le texte d’anticipation et la compromission (avec les causes de son temps), et demeurer attaché au mât du réel et de l’objectivité³²⁷ ? Il y a

³²⁶ Michel Foucault, «Entretien » (1971), dans *Actuel, C’est demain la veille*, Paris, Seuil, 1973, p.38.

³²⁷ Certeau parle aussi du chant des sirènes incitant à la « dérive sémantique » (*Histoire et psychanalyse...*, p.56). Jacques Rancière a étudié le rapport de l’historien avec la scientificité et la narration à travers une « poétique du savoir », c’est-à-dire de « l’ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et se signifie » (*Les noms de l’histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p.21).

bien un recours : le « braconnage », sur les frontières de sa discipline et à l'intersection des autres disciplines, autre façon de pratiquer, comme chercheur, l'entre-deux³²⁸.

L'*underground* : réformer le regard

C'est ici, croyons-nous, que Félix le Chat entre en scène. Par le renvoi au *cartoon* créée par Otto Messmer et Pat Sullivan en 1919, Certeau nous déstabilise ; en pleine cogitation autour de *Les mots et les choses*, nous voilà face à une évocation qui nous sollicite autrement : non plus par la captation des propositions et leur suivi, mais par le défi cognitif d'arc-bouter les deux répertoires. Apparemment extradiégétique en ce qu'elle ne se situe pas dans le même répertoire que l'élaboration scientifique, l'évocation s'appuie pourtant sur le registre géologique qui supporte et irrigue, on l'a vu, les énoncés de Certeau. Par ricochet, l'évocation fait sortir momentanément du texte *et* nous y réintroduit, mais autrement. En cherchant le *sens* donné par Certeau à ce moment d'intersémiotité, on est imperceptiblement emmené vers autre chose, puisque l'image, en brisant la trame « scientifique », s'offre comme occasion de réappropriation du texte. Le desserrement de la logique argumentative crée un espace de braconnage – avec la complicité de Certeau – et, plus encore, une possibilité d'*actualisation* pour les lecteurs d'autres époques.

L'invitation au braconnage est cependant conditionnelle à l'accomplissement de deux tâches : s'extirper de l'illusion de la linéarité du temps et vaincre notre penchant pour la tautologie, par où les mots renvoient aux choses et les objets à leur réalité. En délaissant ce « discours mesure qui rapporte les mots de l'histoire à leur vérité »³²⁹ (J. Rancière), les sciences humaines verront s'ouvrir devant elle la « face nocturne de la

³²⁸ C'est dans *L'invention du quotidien* que Certeau a suggéré quelques pistes aux chercheurs pour déjouer la logique de production de leurs lieux académiques (voir p.48).

³²⁹ Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire...*, p.69.

réalité »³³⁰. La polarité lumière/obscurité, que Certeau utilisait pour parler de la conscience/inconscience, s'étend désormais à l' « en-dessous », peuplé d'« ombres » et de « silences ». À la même époque, Henri Lefebvre confiait : « je crois à un avenir de l'*underground* », puisque la « révolution passera par le souterrain »³³¹. Si c'est bien là-bas (*en bas*) que ça se passe, il faut assumer le « glissement culturel » en cours et ne pas plaquer une « cohérence » (la nôtre) sur ce qui prend forme, puisque ce qui est à naître ne « se situe pas au niveau des idées et des mots, mais « au-dessous » »³³².

Mais où exactement ? Avant de répondre, il faut réformer son regard, ne plus chercher l'unité et le régulier, mais l' « aberrant », ce « premier signal d'un autre monde » (Borgès, cité par Foucault, cité par Certeau). Et aussi l'exception, l'inqualifiable, le dysfonctionnant, le monstrueux ; tout ce qui ne *colle* pas avec les *a priori* d'un certain système. C'est en retrouvant – au présent et dans le passé – ce qui déjoue sa logique que nous éveillerons notre sensibilité à ce qui est à même de transformer le monde. Pour annoncer cet « univers nouveau de la pensée », il s'agit de ne pas s'agripper à une « pensée d'hier », même si « le sol de nos sécurités » bouge et remue³³³. Aux figures du sol nourricier se substituent celles de la terre agitée (sinon volcanique), ce que l'expérience de Mai 68 semblera confirmer.

En dessous, il n'y a plus le ruissellement rassurant de la tradition, mais une étendue totalement autre : « cette ombre d'en dessous, c'est la mer à boire », écrivait Foucault dans une formulation invitante, reprise par Certeau³³⁴. De fait, ce qui intéresse ce dernier dans *Les mots et les choses*, ce ne sont pas surtout les enjeux épistémologiques et disciplinaires autour

³³⁰ Certeau, « Le noir soleil... », p.346.

³³¹ Henri Lefebvre, « Entretien », dans *Actuel, C'est demain la veille...*, p.95.

³³² Certeau, « Le noir soleil... », p.352.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p.360.

des *épistémès*, mais l'expérience implicite qui sous-tend l'ouvrage, et ce même si Foucault garde le silence sur son lieu – posture du chercheur omniscient que Certeau lui reproche par ailleurs. Pour accéder à cette étendue, il faut se *risquer*, mais non plus cette fois dans l'espace géographique, comme le Jean Baptiste de Donatello.

Pour bien considérer l'ampleur du risque en jeu, revenons à la biographie de Certeau. L'an 1967, les événements se bousculent : voyages marquants en Amérique latine, accident de voiture où il perd sa mère, risque la mort et devient borgne, confrontations avec ses supérieurs jésuites, engagement contre les dictatures. Dès lors, diront plusieurs témoins, Certeau n'est plus tout à fait le même ; de studieux et réservé au début des années 1960, il est désormais agité, mobilisé, attiré irrésistiblement par mille projets et voyages³³⁵. La lecture de *Les mots et les choses* tombe à un moment crucial ; elle semble confirmer et accentuer certaines de ses intuitions antérieures à propos de la faillite d'un monde et de sa renaissance à venir. Ce qui pourrait exemplifier la thèse de Koselleck sur la valeur performative des mots utilisés pour témoigner de la posture face à l'historicité, autant *facteurs* des rapports qu'ils saisissent qu'indices d'une expérience du temps³³⁶. En ce sens, la reconfiguration, déjà en cours dans les années 1960, des registres géologique et temporel chez Certeau – d'un *ici* ancré dans un socle solide à un *là-bas* des profondeurs énigmatiques –, trouve dans les énonciations de Foucault, qui jouent sur les mêmes registres, l'impulsion qui lui permet à la fois de « thématiser » l'*Erfahrungsfähigkeit* (l'aptitude à l'expérience) et d'articuler la *Theoriehaltigkeit* (la dimension théorique) de cette expérience, par le biais de mises en scène de l'Histoire et du devenir individuel et collectif³³⁷.

³³⁵ Voir les témoignages recueillis par Dosse (Partie 2, « L'entrée en modernité », dans *Michel de Certeau...*).

³³⁶ Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 1990 [1982], p.110.

³³⁷ Koselleck, *Le futur passé...*, p.110.



L'évocation de Félix le Chat, simple figuration de ce qui était déjà suggéré par les registres géologique et temporel ? flash ludique qui « colore » la chaîne argumentative ? porte d'entrée dans la biographie certalienne ? À moins qu'on puisse, en scrutant la tension créée par l'ambiguïté diégétique du *cartoon*, y déceler une opportunité de réappropriation pour le lecteur, elle-même rendue possible par un braconnage dans le texte foucauldien de la part de Certeau. En ce sens, l'évocation de Félix le Chat, symbole de la reconfiguration des registres sémantiques chez Certeau, produit un effet heuristique remarquable, puisque l'intersémiotité entre la chaîne argumentative et l'évocation animée joue sur deux niveaux : l'expérience du chercheur, par la mise en abîme de son « socle épistémologique », et l'expérience du contemporain, appelé à se risquer dans l'ailleurs-futur de l'*underground* par une conversion du regard.

Le sol manquant et la marche illusoire, c'était aussi l'appréhension, au tournant des années 1970, d'une dissolution de la réalité, d'un dédoublement du monde, d'une *Matrix* précoce ou d'une fin des transcendances qui nous font avancer. La chute est ainsi opportunité, à un moment où l'horizon d'attente recèle tout autant d'utopies que de dystopies (la société bloquée, l'après-guerre nucléaire, le totalitarisme technologique), d'une sortie du mythe du *brave new world* (d'un futur pavé d'abondance et perfectible), d'une prise en mains – notamment par la politique – pour déjouer les forces anonymes, et d'une réduction de la distance entre le vécu et les représentations – et entre l'expérience et les théories. C'est dans cette brèche que *La Prise de parole*, écrite juste après Mai 68, s'engouffrera : si l'expérience est à la mesure des mots qu'elle se

donne, réciproquement, « le savoir peut changer avec l'expérience »³³⁸. Et plus encore : il *doit* changer avec l'expérience.

Daniel POITRAS
Université de Montréal & EHESS

³³⁸ Certeau, *La prise de parole...*, p.65. Certeau étendra ces constatations en intégrant dans plusieurs textes les notions de « foules poétiques » ou de « créations collectives », inspirées par Mai, pour esquisser quelques traits de ce futur-présent.

Esthétique rococo et cruauté

Les formes de la violence dans les œuvres narratives féminines du deuxième quart du XVIII^e siècle

Le rococo qui, selon les historiens, couvre une période allant environ de la Régence à la mort de Louis XV, ne concerne pas seulement l'architecture, mais correspond à une vision du monde et à un style de vie ; Ermatinger définit le rococo comme « une forme de vie » (*Lebensform*) de l'époque, et les Lumières comme une « forme de pensée » (*Denkform*)³³⁹. Cette esthétique, que l'on a coutume de caractériser par la légèreté, le plaisir, le sourire, la distanciation et l'immanence, n'est pas celle où l'on s'attendrait à voir apparaître des manifestations de violence ; pourtant, différentes formes d'expression artistique, comme la peinture et la littérature, témoignent d'une ambivalence au sein d'une société qui ne présente, ou dont on ne veut voir, ou dont on ne retient, qu'un visage souriant et des attitudes empreintes de douceur et de légèreté, alors que nombre de ses productions artistiques font apparaître une violence parfois inattendue.

Nous nous sommes penchée sur trois textes de femmes auteurs qui appartiennent à la même période, et où l'on relève une présence marquée de violence alors que, du moins pour deux d'entre eux, rien ne laissait le présager. Nous nous sommes intéressée aux cinq premières veillées des *Veillées de Thessalie* de Mlle de Lussan, écrites en 1731, à deux contes de Mlle de Lubert, *La Princesse Camion* et *La Princesse Coque d'œuf*, parus en 1743, ensemble que nous avons mis en regard avec la nouvelle que Mlle Cochois donna en 1745, *Isabelle Mendosa*. De quelles formes de violence ces trois femmes auteurs usent-elles dans leurs récits, et quel sens leur donner ? L'utilité narrative est-elle la seule analyse, ou peut-on dégager d'autres interprétations,

³³⁹ E. ERMATINGER, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. Leipzig, 1926.

d'ordre sociologique, politique, voire métaphysique, qui lient violence et rococo dans les œuvres féminines ?

Comme l'attestent leurs dates de parution, ces œuvres appartiennent à la période rococo, mais les manifestations de l'esthétique propre à cette période présentent des différences, voire sont inexistantes, comme dans la nouvelle de Mlle Cochois par exemple, qui est de facture toute classique. Des emprunts à cette tradition littéraire, Mlles de Lussan et de Lubert en ont fait chacune à leur manière : la première a inscrit son œuvre dans le cadre de la pastorale, une des expressions d'un goût de l'époque pour les cadres champêtres dont témoigne la peinture, comme par exemple les toiles de Greuze, *Un jeune berger qui tente le sort pour voir s'il est aimé de sa bergère* exposé en 1761, ou *Le Moulin* de Boucher en 1751 ; la seconde a emprunté plusieurs des motifs à la littérature sentimentale classique, comme par exemple le portrait dont on s'éprend³⁴⁰, le coup de foudre assorti de la reconnaissance des cœurs par le regard grâce aux yeux, miroirs de l'âme³⁴¹, l'« heureux moment »³⁴² qui permet au héros, caché derrière un bosquet, de surprendre les confidences de sa maîtresse à son amie – on pense aux toiles de Watteau et Fragonard.

Toutefois ces emprunts à la tradition s'insèrent dans des œuvres marquées par l'esthétique de leur temps, où apparaissent de nombreux éléments, de nature diverse, qu'on peut qualifier de rococo.³⁴³ Chez Mlle de Lussan, l'esthétique rococo se met au service du merveilleux pour fournir décors et accessoires :

³⁴⁰ Mlle de LUBERT, *La Princesse Camion* (1743) dans *Si les fées m'étaient contées... 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau*. Paris, Omnibus, 2003, p.690.

³⁴¹ *Ibid.*, p.693.

³⁴² *Ibid.*, p.684.

³⁴³ Voir *L'Histoire de l'art*, sous la direction d'Albert Châtelet, Bernard-Philippe Groslier. Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 1995, chap.« Le baroque tardif et le rococo », p.588-621. Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté*. Genève, Skira, 1964. Jean WEISGERBER, *Le Rococo, Beaux-arts et littérature*. Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001. Roger LAUFER, *Style rococo, style des « Lumières »*. Paris, José Corti, 1963.

grottes, voûtes et souterrains sinueux – la magicienne Micalé habite « une chambre de figure ronde, voûtée, et où le jour ne venait de nulle part, [...] éclairée seulement par une lampe suspendue au haut de la voûte »³⁴⁴ ; le prince d’Hespérie tombe dans une ouverture sous ses pieds, « croit aller jusqu’au centre de la terre »³⁴⁵, arrive dans une grotte et avance dans un « conduit souterrain »³⁴⁶ –, des matériaux qui produisent un éclat tel qu’il provoque l’éblouissement : le prince d’Hespérie arrive dans un palais de cristal, où l’on trouve une pièce « toute incrustée de pierreries, distribuées avec tant d’art, qu’il croyait voir un parterre resplendissant de lumière, les yeux pouvaient à peine en soutenir l’éclat »³⁴⁷ ; plus tard, un souterrain à l’intérieur d’une montagne le conduit à un salon « plafonné en cintre, [sans] aucune fenêtre ; néanmoins une clarté très brillante faisait voir (sans que l’on pût deviner ce qui la produisait) tous les objets merveilleux qui ornaient et décoraient ce superbe salon. Tout y éblouissait, l’or, l’azur et les pierres précieuses. »³⁴⁸ L’air est un élément largement exploité pour les déplacements, dont les mouvements forment des courbes et rappellent le style rocaille : Sophronie « voi[t] tomber du ciel un tourbillon enflammé qui s’ouvre, il en sort un homme »³⁴⁹ ; Sidonie aussi est enlevée par Stéviane dans un tourbillon enflammé, puis emportée par Thévalès qui se déplace dans un « tourbillon lumineux »³⁵⁰, « un nuage »³⁵¹ ; dans la quatrième veillée, l’enchanteur arrive dans un nuage qui roule sur la terre.³⁵² On constate que, dans presque tous les cas, ce motif est lié à une scène de violence, l’enlèvement de l’héroïne, ce qui rappelle les productions contemporaines des

³⁴⁴ Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie* (1731) dans *Le Cabinet des fées*. Genève, chez Barde, Manget et Cie, et Paris : chez Cuchet, 1786, t. 26, 1^{ère} veillée, p.252.

³⁴⁵ *Ibid.*, 4^{ème} veillée, p.519.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.520.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.508.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.532.

³⁴⁹ *Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.385.

³⁵⁰ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.461.

³⁵¹ *Ibid.*, p.465.

³⁵² *Ibid.*, 4^{ème} veillée, p.497.

Coypel, *Persée et Andromède* (1726-1727) de Charles Coypel, et plus encore *L'Enlèvement d'Europe* (1727) de Noël-Nicolas Coypel. Deux autres éléments de prédilection du style rococo, l'eau et le feu, sont très présents dans *Les Veillées de Thessalie* et sont souvent associés. La répétition des formes, dont le dédoublement est la première manifestation, apparaît à plusieurs reprises avec le thème du double dont l'exemple le plus abouti est celui de Sidonie : après l'avoir transportée dans une forêt d'Égypte, la magicienne Stéviane prend la forme de l'héroïne et sa place dans sa famille pour pouvoir épouser celui qu'elle aime ; le jour de la cérémonie du mariage, Sidonie se voit grâce à un pouvoir qu'elle a reçu d'un autre magicien : « Je crus me voir moi-même. Figurez-vous, mes enfants, mon émotion », raconte-t-elle à son auditoire³⁵³ ; elle s'admire : « Sa parure dans le même goût que celle de Ménocrate était extrêmement galante ; je l'avouerai, je me trouvais belle en regardant Stéviane ; tout le monde [...] se récriait sur la beauté des deux époux. Suis-je, me demandai-je à moi-même, aussi heureusement faite que le paraît cette odieuse fille sous ma ressemblance ? »³⁵⁴ Or, il s'agit de bien plus qu'une simple ressemblance, puisque toute sa famille et son amant s'y trompent, Stéviane ayant « substitué un fantôme à sa place », dit-elle un peu avant³⁵⁵. Le trouble lié à l'ambiguïté de ce phénomène d'autoscopie révèle un plaisir narcissique qui a du mal à s'avouer. Enfin, *Les Veillées de Thessalie* portent des marques du style rococo sur le plan de la structure du texte, construit au niveau macro-structurel en un récit-cadre où s'insèrent plusieurs récits encadrés que forment les veillées, chacune encadrée au début et à la fin par un retour au récit principal ; au niveau de la structure narrative, des récits enchâssés interrompent la progression mais servent utilement la visée moralisatrice de l'œuvre, que l'auteur explicite avec insistance au fil des contes : « La conversation des mères roulait souvent sur des instructions sages, faites avec douceur et ménagement [...]. La maîtresse de maison, moins pour satisfaire

³⁵³ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.468.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.472.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.466.

la curiosité de sa fille et de ses compagnes, que pour instruire par de sages réflexions une jeunesse ignorante, prit la parole [...]. »³⁵⁶ Les récits que feront les mères à tour de rôle à leurs jeunes auditrices ont un objectif moral précis : « Par elles instruites, [elles] [se] défendr[ont] de la crainte, mouvement contre lequel il faut se précautionner. »³⁵⁷ Le moyen pédagogique qui consiste à instruire en divertissant connaît un succès certain : à la fin de la première veillée, « Sophronie [est] charmée de l'attention de cette jeunesse à écouter un récit rempli de leçons sages et instructives [...]. »³⁵⁸ Le plaisir est général : « Les mères, ainsi que leurs filles se plaisaient [...] à entendre raconter des choses qui, en amusant, renfermaient des leçons de conduite [...]. »³⁵⁹ L'épisode de Sidonie auprès du sage Céphalis³⁶⁰, le récit du prince d'Hespérie au sage du palais de cristal qui l'invite à se confier, celui de Cléanthis, la servante de Carite, au prince³⁶¹, sont autant de moyens pédagogiques qui, tout en retardant la progression narrative et en démultipliant le nombre de personnages et d'épisodes, permettent de peindre des figures exemplaires et des actes vertueux.

L'esthétique rococo est encore plus prononcée dans les œuvres de Mlle de Lubert ; on y retrouve toutes les marques déjà énumérées chez Mlle de Lussan, voûtes, grottes, souterrains, lieux labyrinthiques : alors qu'il chasse un sanglier, Zirphil tombe dans un trou dans le sol pendant une demi-heure, suit « une personne fort laide » qui le conduit « dans un salon de marbre vert, où il y avait une cuve d'or couverte d'un rideau d'une étoffe fort riche : [...] [il] vi[t] dans une cuve, une beauté

³⁵⁶ *Ibid.*, 1^{ère} veillée, p.242-243.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.244.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.321. À propos de Sophronie : « Le charme répandu dans ses conversations, les instructions qui se trouvaient dans ses discours, et l'exemple vertueux qui résultait de sa conduite, la rendaient chère à toute la contrée, et la faisait rechercher avec empressement. » (*Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.322).

³⁵⁹ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.408.

³⁶⁰ *Ibid.*, 3^{ème} veillée.

³⁶¹ *Ibid.*, 4^{ème} veillée.

si merveilleuse, qu'[il] en pens[a] tomber à la renverse. »³⁶² Cette pénétration au centre de la terre dans des lieux souterrains labyrinthiques auxquels a conduit l'évocation d'une scène de violence – la chasse au sanglier, animal lié au spirituel parce qu'il se nourrit des fruits du chêne, arbre sacré – figure et initie un parcours initiatique mais aussi préparatoire à la rencontre amoureuse ; la richesse et la brillance des décors du salon participent à l'éveil de la sensualité, et le rideau opère un dévoilement à double titre : dévoilement d'un corps, mi-femme mi-baleine, et, par l'effet que produit la beauté de la jeune femme sur lui, il dévoile l'amour. Comme chez Mlle de Lussan, nombre de décors, par leur richesse, rappellent l'esthétique rococo ; les décors sont chargés, et les cristaux et les pierreries créent un jeu de scintillement qui participe à leur éclat : « un petit navire de nacre de perle garni d'or » sert à naviguer sur la mer qui conduit Zirphil au château du roi des Merlans en « cristal de roche »³⁶³, roi garni d'une « écharpe de peau de dorade [...] assez brillante. »³⁶⁴ Le merveilleux de Mlle de Lubert est caractérisé par le disparate et l'extravagance : l'ogresse Cancan arrive sur

un char tiré par douze limaçons aussi grands que nature, et caparaçonnés de peau d'oignon en découpe ; leurs cornes étaient ornées de feuilles de rocambole, avec des aigrettes de queues de poireau. / Dans ce char qui n'était fait que d'une citrouille vidée, paraissait fièrement une petite femme qui n'avait que trois quartiers de haut mais dont le visage large d'une demi-aune et d'une mesurette, renfermait un nez précisément gros comme un grain de mil ; aussi ne l'apercevait-on qu'à l'aide du microscope ; en revanche, sa gorge était si vaste que lorsqu'elle allait à pied, il lui fallait pousser devant elle une petite brouette pour la porter [...] / Deux superbes queues de raies étaient entrelacées dans ses cheveux crépus [...]. Une glane d'oignon lui servait de collier, et

³⁶² Mlle de LUBERT, *La Princesse Camion*, *op.cit.*, p.674.

³⁶³ *Ibid.*, p.680.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.681.

deux gros navets de boucles d'oreilles. Son pet-en-l'air était fait d'une peau de papier timbré [...], avec une bavaroise de glands et de cornichons.³⁶⁵

C'est, en outre, un monde qui rappelle celui de l'enfance, un monde de sucrerie, peuplé d'un prince Bonbon et d'une Bonbec ; la selle du cheval de Bonbon est

de pain d'épices, les étriers d'écorce d'orange et la bride de sucre d'orge. / Cet aimable chevalier [est] couvert d'une cuirasse de sucre candi, un manteau couleur citron confit lui pen[d] sur les épaules et [est] galamment retroussé par une agrafe de conserve de fleurs d'orange. / Soixante cavaliers le suivaient dans le même équipage et portaient tous de magnifiques corbeilles faites de zestes d'écorces de citron et pleines de dragées, de noix confites, de diabolins, de pastilles, de nonpareilles, de tartes à la crème, de massepains, de darioles, de meringues, de gaufres [...].³⁶⁶

Enfin, la miniaturisation est un des traits de l'esthétique rococo que Mlle de Lubert a largement exploité dans ses contes : la princesse Coque d'œuf était contenue dans un œuf lorsqu'on la remit au roi³⁶⁷, qui « l'appela son petit poupon, son petit fanfan. »³⁶⁸ L'une des deux formes sous laquelle apparaît la princesse Camion est une petite poupée d'émail contenue dans un étui à cure-dents.³⁶⁹

On voit donc se déployer tout un univers caractérisé par son aspect foisonnant, avec une profusion de formes courbes dans les décors et accessoires, par son extravagance et son disparate,

³⁶⁵ *Id.*, *La Princesse Coque et le prince Bonbon* dans *Si les fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p.643-644.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.651.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.642.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Id.*, *La Princesse Camion*, *op.cit.*, p.672. *Littre* définit d'ailleurs "camion" comme une épingle très petite.

caractéristiques de l'esthétique rococo que l'on voit aussi à l'œuvre sur le plan de l'écriture et de la structure des textes, avec des procédés d'accumulation, sorte de logorrhée, excroissances qui participent à une hypertrophie du discours. Le discours de *Dort-d'un-œil* en est un exemple : longue accumulation de dictons et de proverbes, il donne l'impression d'une mécanique infernale, d'un flux incontrôlable entraînant le déversement d'une parole désordonnée.³⁷⁰ Des énumérations de termes courts et dont les sonorités et/ou le sens participent à l'impression de jeu et de gaieté donnée par l'écriture produit un style sautillant.³⁷¹ Un style qu'on pourrait qualifier de rocaïlle : le lecteur est comme entortillé dans des énumérations et des détails qui donnent l'impression de rebondissements et provoquent parfois, à la lecture, une sensation de tournis – un discours où les excroissances qui prolifèrent obligent à un détour pour revenir à la trame du récit – un lecteur perdu par les digressions, chemins de traverse pris par la narratrice, ballotté par les ruptures de tons et de styles (style noble, bas, familier) et les changements de registres (pseudo-tragique, comique) – ainsi par exemple la parodie de déclaration d'amour de Bonbon qui feint de respecter les codes du roman sentimental et de la tradition classique, mais qui sont sans cesse attaqués ; un autre exemple est le sérieux du discours, entamé par des ruptures de registres qui le pimentent de notes comiques et produisent un effet de distanciation³⁷² – ; enfin,

³⁷⁰ *Id.*, *Coque d'œuf*, *op.cit.*, p.638-639. Le même procédé se trouve également chez Bonbec.

³⁷¹ Comme par exemple à propos de *Dort-d'un-œil* : « Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut l'auteur de ces chansons inimitables, de mirlitons, de l'allure, de turlurette, de "ma mie Margot", de la béquille et de "parez votre chandelle, Mademoiselle", qui font encore l'admiration de notre siècle. » (*Ibid.*, p.639).

³⁷² « – Ah ! Madame, répliqua Bonbon, ne me tirez point les vers du nez, au nom des Dieux, ne me faites point babiller, ne m'arrachez point un secret qui offenserait sans doute la beauté que j'adore, je ne pourrais survivre à son courroux et vous me verriez dans l'instant tirer la langue d'un pied de long et étouffer de douleur.

– Fi, fi, que cela est vilain de faire le petit cruel, reprit Coque d'œuf, je me flattais que vous ne me refuseriez pas ce léger sacrifice

un style caractérisé par le ludisme, servi par l'humour et l'ironie, et par une « expr[ession] singulièr[e] [d']idées ordinaires », formule que nous reprenons à l'Abbé Le Blanc.³⁷³

que j'exigeais de votre complaisance ; quoique femme, je suis discrète et votre secret n'eût point couru de hasard avec moi ; mais puisque vous faites tant le renchéri, gardez-le pour qui vous voudrez, ce beau secret, je ne m'embarrasse guère de l'apprendre.

– Vous le voulez, madame, eh bien il faut vous satisfaire, continua Bonbon, en se jetant à ses genoux, vous voyez à vos pieds un prince qui n'a pu résister à tant de charmes, punissez par vingt soufflets un téméraire qui ose vous aimer et vous le dire ; frappez, qu'attendez-vous ? Les coups d'une si aimable petite menotte me paraîtront plus doux que sucre et que miel. » (*Ibid.*, p.660-661).

³⁷³ « Ils contrastent un Amour avec un Dragon, & un Coquillage avec une aile de Chauve-Souris. Ils ne suivent plus aucun ordre, aucune vraisemblance dans leurs Productions. Ils entassent avec confusion des Corniches, des Bases, des Colonnes, des Cascades, des Joncs, des Rochers ; dans quelque coin de ce Cahos, ils placeront un Amour épouvanté, & sur le tout, ils feront régner une Guirlande de fleurs. Voilà ce qu'on appelle des Dessesins d'un nouveau Gout.

Dire les choses autrement qu'on ne les a dites, vouloir donner un air neuf à des pensées usées & triviales, exprimer singulièrement des idées ordinaires, présenter ridiculement des Lieux communs, & toujours affecter autant d'ordre dans les mots que de désordre dans les pensées, *c'est faire supérieurement du Bel Esprit.* » (*Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc*, Amsterdam, 1751, II, p.51-52 ; III, p.357). On trouve dans *Coque d'œuf* de belles illustrations de cette critique, comme par exemple : « Une chaîne de fer tenait à ses côtés une sorte de monstre que quelques ignorants auraient pris pour un chien, parce qu'il avait la voix d'un chien, la tête d'un chien, le poil d'un chien, le corps d'un chien, la queue d'un chien, ce n'était pourtant pas un chien, c'était une chienne. » (Mlle de LUBERT, *Coque d'œuf*, *op.cit.*, p.640). La parcellisation de l'animal s'effectue par énumération de chacune des parties du corps, dont l'ensemble confirme ce qui est pourtant annoncé comme erroné, d'où la création d'un suspens, d'un effet d'attente brisé par la chute de la phrase, dont l'effet de pointe est renforcé par la cadence mineure et par le présentatif. Mais on a ici un texte déceptif, puisqu'il n'honore pas sa promesse tacite – révéler un animal ou un être extraordinaire – mais dont l'effet de surprise se

C'est dans cet univers souriant de sucrerie, et dans cet autre de calme et de bergers vertueux, sorte d'âge d'or où « [l]es troupeaux toujours sains multipli[ent] d'une manière singulière, il sembl[e] que les loups n'os[ent] en approcher ; les pâturage où on les condui[t] [sont] toujours gras ; l'eau dont on les abreu[v]e [est] toujours pure, et les fruits [des] vergers parv[iennent] toujours à leur juste maturité. »³⁷⁴ – l'anaphore de l'adverbe « toujours » traduit la permanence d'un état de plénitude, de richesse, de tranquillité et de prospérité –, c'est dans ce contexte qu'apparaît la violence, d'autant plus surprenante qu'elle intervient dans un univers de calme et de légèreté avec lequel elle présente un fort contraste. La violence peut prendre différentes formes : violence psychologique d'une part, celle du combat intérieur mené par les héroïnes lorsque s'opposent des sentiments et des passions contrastées, celle exercée par un personnage qui détient l'autorité ou un pouvoir sur un autre ; violence physique d'autre part – les scènes de chasse, d'attaque d'animaux ou par des animaux, les combats armés, duels, blessures donnent lieu à des tableaux parfois très pittoresques, où sont décrits précisément des actes de violence ou leurs conséquences physiques et la dégradation du corps. Au-delà de son utilité purement narrative, la violence se met au service d'une réflexion sur des questions qui travaillent les esprits de l'époque.

Les actes de violence peuvent tout d'abord se révéler être un moyen efficace pour faire progresser la narration. Dans *La Princesse Coque d'œuf*, l'attaque du nez de Croquignolet par les grues, d'une part interrompt la cérémonie de mariage, ce qui laisse l'héroïne en sursis et rend encore possible un autre destin que cette odieuse union, d'autre part entraîne la conversion subite d'un libertin à la faveur de l'amour qui naît d'un coup de foudre

résume en l'annonce d'une fausse révélation, puisqu'il s'agit tout de même de l'espèce animale, abusivement rejetée, dans sa version femelle.

³⁷⁴ Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie*, *op.cit.*, 1^{ère} veillée, p.245.

pour Coque d'œuf : Bonbon, par amour pour la princesse, veut partager la peine qu'elle éprouve de voir son père ainsi souffrir, et s'employer à trouver un remède.³⁷⁵ Dans *La Princesse Camion*, l'attaque de la reine par une marmotte qui lui mord le nez provoque l'évanouissement de la victime, retrouvée « presque morte et toute en sang »³⁷⁶, accident qui conduit le personnage à oublier le bain de Camion dans le puits, ce qui entraîne sa transformation le lendemain en mi-femme, mi-baleine³⁷⁷. Dans la première des *Veillées de Thessalie*, l'attaque de Photis par un « oiseau monstrueux »³⁷⁸ qui laisse tomber de ses griffes une pierre sur sa tête, permet à la victime d'une part de dissoudre les soupçons que nourrit à son sujet celle qu'il veut épouser, puisqu'elle croit qu'il a assassiné son mari, d'attendrir Mélanie et de lui délivrer un discours sur la préférence qu'elle manifeste à l'égard de Lindor, discours qui génère en elle un profond sentiment de culpabilité. Cet accident lui permet d'autre part de s'installer à nouveau dans la famille de sa maîtresse, comme il l'avait fait lors d'une précédente attaque subie devant la maison d'Alémon (le père de Mélanie), et de renforcer ses liens avec les parents de la jeune fille en continuant à gagner leur confiance et leur affection. Dans la deuxième veillée, la blessure de Théophilacte conduit sa sœur chez Pénéstré, grand expert dans l'usage des simples, rencontre au cours de laquelle se produit le coup de foudre qui met en marche l'intrigue.

³⁷⁵ « Il est vrai, dit-il, charmante Coque d'œuf que jusqu'ici j'étais un petit libertin, qui ne me livrais qu'aux jeux et aux plaisirs, j'évitais même avec soin ces assemblées tristes et sérieuses ; mais le diable s'en mêle ; car je me sens aujourd'hui forcé de me soustraire à la loi que je m'étais moi-même imposée. Oui, trop aimable princesse, je veux partager avec vous les disgrâces qui vous accablent ; heureux mille fois si je pouvais aux dépens de toutes mes confitures, vous redonner cette tranquillité que vous avez perdue et vous rendre aussi fortunée que vous méritez de l'être. » (Mlle de LUBERT, *Coque d'œuf*, *op.cit.*, p.652).

³⁷⁶ *Id.*, *La Princesse Camion*, *op.cit.*, p.688.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.689.

³⁷⁸ Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie*, *op.cit.*, 1^{ère} veillée, p.278.

Les actes de violence sont parfois à l'origine de scènes qui témoignent du courant de sensibilité de plus en plus marqué au cours du siècle, sentiment qui prend une importance croissante dans la vie de l'homme du XVIIIe siècle. La pression qu'exerce son père sur le choix de son mari occasionne chez Mélanie un état de violence intérieure qui la divise entre son amour pour Lindor et la contrainte qu'exerce ce père si tendre pour elle : « Mon père, [raconte-t-elle], sans nommer Lindor, prononçait sa condamnation, et me perçait le cœur d'un trait mortel ; je me faisais un terrible effort pour dévorer mes larmes ; je voulais, et je n'osais me jeter aux genoux de mon père [...]. »³⁷⁹ Juste après, c'est lui qui la prend dans ses bras. Le conflit latent se résoudra avec bonheur pour l'héroïne lorsque son père lui donne pour époux celui qu'elle aime : « Je me jetai aux genoux de mon père, je les arrosai de larmes que la joie me faisait répandre », raconte Mélanie.³⁸⁰ Les songes pleins de violence dont sont victimes Permitis et sa fille sont à l'origine d'une scène sensible ; Permitis entend en rêve une voix lui crier des menaces de mort à l'encontre de Sidonie, et « v[oit] un bras armé d'un poignard prêt à tomber sur [s]a fille »³⁸¹ ; quant à Sidonie, elle « v[oit] [...] Ménocrate, le visage défiguré, et le corps percé de coups. »³⁸² La violence des songes cause l'effroi des parents et les conduit à implorer Sidonie de renoncer à Ménocrate au cours d'une scène où s'expriment la tendresse des parents pour leur fille, la sensibilité et l'amour filial.

Les scènes de violence permettent parfois de véhiculer discrètement un discours politique. Dans la deuxième des *Veillées de Thessalie*, la narratrice donne un exposé sur le traitement juridique des crimes en Arcadie : il n'existe pas de condamnation à mort, mais la rigueur des lois qui s'appliquent en cas de crime constitue un moyen de prévention efficace. Aussi l'enseignement des lois est un enseignement à la vertu, et Sophronie brosse le tableau d'une nation idyllique, où règnent

³⁷⁹ *Ibid.*, p.283.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.318.

³⁸¹ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.430.

³⁸² *Ibid.*, p.432.

calme, tranquillité et douceur. Ainsi le thème de la violence est lié à la pédagogie et à la morale, et à une idéologie politique que trahit un refuge, de la part de l'auteur, dans un éden imaginaire, peuplé de bergers vertueux.³⁸³ Dans l'histoire du prince d'Hespérie racontée par Therssandre, une scène de violence amène une leçon de morale – la vertu favorise la protection et la faveur des dieux –, et une critique politique : les rois devraient promouvoir la vertu en favorisant les gens vertueux.³⁸⁴ Plus tard, lorsque le prince refuse de sauver Harpalie parce qu'elle n'a pas été fidèle à sa maîtresse, le sage lui donne une leçon de morale politique à l'intention d'un futur gouvernant : « Tu régneras, souviens-toi que la clémence est la première vertu des rois. Ne tarde jamais à récompenser, mais diffère toujours à punir. Examine avant, l'état des personnes, les circonstances, les occasions qui les ont entraînées dans l'égarement. »³⁸⁵

Chez Mlle de Lubert, on peut lire toutes les violentes disgrâces que subit le roi Croquignolet comme un discours politique déguisé, sur le mode du sourire et où l'ironie constitue une arme efficace.³⁸⁶ Il est embarqué dans une course folle de neuf jours et neuf nuits à califourchon sur un « monstrueux mouton »³⁸⁷ qui le précipite au fond d'un ravin, et arrive fracassé « aux pieds d'un monstre d'une hideuse figure »³⁸⁸, qui le transforme en carillon : attaché par les pieds sous une cloche, sa tête sert de battant. Par la suite, lors du mariage de Coque d'œuf,

³⁸³ Voir 2^{ème} veillée, p.325-326.

³⁸⁴ « Il serait à souhaiter que les rois se servissent d[u pouvoir] que les dieux leur ont départi comme j'use du mien, [déclare le sage au prince]. J'aime la vertu, je la protège, je la récompense, et si je punis le crime, ce n'est jamais par un mouvement de colère, je ne songe qu'à corriger les hommes. » (*Ibid.*, 4^{ème} veillée, p.485).

³⁸⁵ *Ibid.* p.541. Cet épisode intervient juste après une scène où le prince a combattu les géants dans de violents affrontements dont il est sorti vainqueur et au cours desquels Harpalie s'est évanouie ; son sort était entre les mains du héros.

³⁸⁶ Voir Marie VORILHON, « Les leçons de lumières de Mlle de Lubert », *Féeries*, 3, *Politique du conte*, 2006, p. 353-368.

³⁸⁷ Mlle de LUBERT, *Coque d'œuf*, *op.cit.*, p.641.

³⁸⁸ *Ibid.*

des grues se jettent sur son nez qu'elles prennent pour une tripe, et le déchiquettent, ce nez qui déjà lui valait de recevoir des croquignoles pour soulager les démangeaisons qu'il lui causait. Le personnage du roi est non seulement ridiculisé, mais moralement condamné : le sage Dort-d'un-œil dénonce sa « laderie »³⁸⁹ ; mais Croquignolet, malgré les violences endurées, reste enfermé dans « sa sordide avarice », qu'il ne compte pas corriger.³⁹⁰ La position des rois ne les rend pas exempts de faire preuve de sagesse et de vertu, au contraire. Les révoltes incessantes du peuple et leurs actes de violence conduisent le père de Camion à quitter son trône et à se retirer à la campagne où leur fille est élevée comme une bergère. Les deux fées donnent le sens des violences subies : « Ne croyez pas que les grandeurs dispensent des maux attachés à la vie humaine, vous devez connaître par expérience que plus le rang est élevé, et plus on en éprouve de sensibles : votre patience et votre vertu vous ont mis au-dessus de vos malheurs ; il est temps de vous en donner la récompense. »³⁹¹ Le roi est récompensé pour sa sagesse face à l'adversité, et pour avoir su vivre heureux dans une grande simplicité et avec humilité, en renonçant au pouvoir et aux richesses. Tous les sujets révoltés ont été punis par les fées : transformés en hommes-poissons, ils deviennent les sujets du roi des Merlans, qui les persécute ; ils seront anéantis avec le royaume de leur tyran, tandis que les parents de Camion retrouvent leur royaume, mais « peuplé d'un peuple nouveau et fidèle à leur maître. »³⁹² Ainsi, dans l'œuvre de Mlle de Lubert, les diverses épisodes de violence permettent de dégager l'idéal d'une nation où règnent le calme et la tranquillité, dirigée par un roi juste, humain et vertueux, et peuplé de sujets fidèles à leur maître.³⁹³

³⁸⁹ *Ibid.*, p.671.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Id.*, *La Princesse Camion, op.cit.*, p.685.

³⁹² *Ibid.*, p.703.

³⁹³ On peut voir dans cette conception une influence de Fénelon et des *Aventures de Télémaque* (1699).

De nombreuses scènes de violence sont le théâtre d'un affrontement entre un père, ou son substitut, et sa fille, qui permet à l'auteur d'aborder la question du mariage. En outre, chez nos trois auteurs, ces scènes sont l'occasion de hausser l'héroïne au rang d'héroïne tragique, ou tout au moins de révéler une personnalité forte, faisant preuve parfois de volontarisme et d'audace, toujours d'héroïsme moral, permettant ainsi de véhiculer avec doigté un message féministe. Cette question du mariage est commune aux trois œuvres, mais elle est traitée différemment selon les auteurs. Centrale chez Mlle Cochois, elle est mise en œuvre sur le mode pathétique lorsqu'un affrontement entre le père et sa fille donne lieu à des scènes de violence, expression dramatisée, d'abord d'une critique d'un procédé qui soumet entièrement le mariage à des intérêts matériels et d'ambition, et qui le réduit à une transaction où la femme n'est qu'un objet commercial ; ensuite de la remise en question de la toute puissance du père ; enfin d'une revendication implicite, d'une part du droit des femmes, d'autre part de la voix du cœur dans le choix de l'époux. Après avoir favorisé l'union des cœurs entre Dom Ramire et sa fille et leur avoir promis de les unir, le marquis de Mendosa « sacrifi[e] [le jeune homme] à son ambition »³⁹⁴, et, pour plaire au roi et tirer des faveurs de sa complaisance, il vend en quelque sorte sa fille au comte de St. Esteban qui, par son influence à la cour, a obtenu du monarque qu'il exige ce sacrifice de son courtisan afin de s'approprier une jeune femme pour qui il nourrit une passion qui ne respecte en rien l'objet aimé, puisqu'elle le nie et n'intéresse que son propre désir de possession. Isabelle réagit vivement à ce revirement de situation inattendu, et en appelle à l'honneur qui condamne un tel manque de parole, mais aussi à l'amour paternel et à l'humanité. « La sévérité avec laquelle s'exprimait le Marquis, n'empêcha pas Isabelle de se jeter en pleurs à ses pieds. Le sort qui l'accablait, lui paraissait si affreux, que la crainte de déplaire à

³⁹⁴ Mlle COCHOIS, *Isabelle Mendosa* (1745) dans *Nouvelles du XVIIIe siècle*, Textes choisis, présentés et annotés par Henri Coulet. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p.392.

son père, ne put arrêter ses plaintes. »³⁹⁵ Elle voudrait lui faire prendre conscience de l'importance du choix de l'époux dans la vie d'une femme :

Et vous voulez aujourd'hui que je l'oublie tout à coup, que j'arrache de mon cœur son image que vous-même avez gravée ! Ha ! mon père, par vos genoux que je tiens embrassés, révoquez un ordre qui me ravit la vie. Ayez pitié d'une fille infortunée qui ne mérite pas de l'être, et dont il dépend de vous de finir tous les maux. Vous m'avez donné le jour, sera-ce pour me rendre éternellement malheureuse ?³⁹⁶

À la violence des images employées, suit la violence du destin qu'elle se réserve, le seul possible pour elle : « Laissez-moi donc expirer à vos pieds, laissez-moi par une mort que j'implore, finir la cruelle situation où vous me jetez. [...] Réduite à la dure nécessité de manquer à ce que je vous dois, ou de trahir mon amant, la mort est la seule ressource qui me reste. »³⁹⁷ Mais le cruel père n'est pas touché par les larmes de sa fille ; elles firent « une impression très médiocre sur lui. »³⁹⁸ L'affrontement entre les deux parties se durcit ; Isabelle s'insurge ouvertement contre un ordre qui viole toutes les lois de l'humanité ; son père lui reproche vivement son « obstination » :

Comment pouvez-vous exiger de moi ce qu'il m'est impossible de faire ? [...] Je vous en ai déjà prié, mon père, et je vous en prie encore ; ou laissez-moi mourir, ou ne m'ôtez point un époux que vous-même vous m'avez donné. – Votre obstination, répliqua le Marquis, mériterait d'être punie, et je devrais vous faire sentir mon pouvoir, pour vous apprendre à être plus maîtresse de vous-même. [...] je veux être obéi, et l'être sans réplique.³⁹⁹

³⁹⁵ *Ibid.*, p.395.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.396.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

La scène s'achève par un affrontement dont l'issue est sans remède :

"Armez-vous de toute votre puissance, faites-moi ressentir les effets de votre courroux, je suis prête à tout ; et puisque j'ai pu me résoudre à ne pas suivre la volonté d'un père que j'adore, je ne crains point tous les maux qui peuvent m'accabler. Je les regarde comme légers, au prix de celui qui m'attire votre haine." Le Marquis, voyant qu'il ne pouvait rien obtenir de sa fille, voulut agir avec rigueur,

et lui donna le choix

« entre un couvent et le comte de St. Estevan. – La prison la plus cruelle, répliqua Isabelle, me paraîtra douce dès qu'elle m'épargnera l'horreur d'être l'épouse d'un autre que Dom Ramire. – Retirez-vous, repartit le Marquis ; votre opiniâtreté commence à me lasser, et c'est trop abuser de ma patience. »⁴⁰⁰

La violence psychologique exercée par un père qui use d'une autorité abusive pour faire plier la volonté de sa fille et la contraindre à un mariage qui sert ses intérêts personnels et son ambition à la cour, et la violence de l'affrontement entre le Marquis et Isabelle rendent la situation révoltante, suscite la pitié pour la victime et, à travers elle, pour toutes ses sœurs qui rencontrent le même destin dans une société d'hommes – qui ne connaissent que leur seule mesure – privant la femme des droits les plus élémentaires. La violence du mari rend cette union encore plus odieuse ; le Comte va même jusqu'à blesser sa femme de son épée.⁴⁰¹ Ces scènes de forte tension dramatique

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.397.

⁴⁰¹ « Il donn[e] un coup à Isabelle, qui lui perc[e] le bras. Il allait redoubler, lorsque la [servante de sa femme] entr[e] dans sa chambre [...], se jet[te] sur le Comte, et poussant des cris horribles, elle appel[le] du secours. » (*Ibid.*, p.422).

révèlent en outre la grandeur morale de l'héroïne, à qui Mlle Cochois donne une dimension d'héroïne tragique, mue par son sens de l'honneur et par sa passion.

Le traitement de la question du mariage donne lieu à une dramatisation dans certaines des *Veillées de Thessalie*. Deux cas de figure se présentent ; le choix du père peut être subi, mais heureux ; il exprime la voix de la raison et conduit au bonheur, comme en témoigne le premier mariage de Mélanie.⁴⁰² Plus tard, Alémon veut à nouveau imposer un gendre à sa fille en appuyant son choix sur la raison ; cette fois, Mélanie est éprise d'un autre pasteur, un ami cher de son défunt mari et qui lui est présenté comme un double de Polémon⁴⁰³ ; elle répond à la pression exercée par son père par une soumission mêlée de résistance : si elle ne peut fléchir la volonté de son père en faveur de Lindor, elle refusera de se remarier ; son discours témoigne d'une vertu qui rappelle tous les devoirs qui doivent guider la conduite d'une jeune fille : « Les dieux, la nature, les bontés de mon père, le devoir, le respect, tout me soumet à son autorité. Ce sera déjà trop prendre sur moi, d'oser résister à sa volonté, sans ajouter à cette audace la hardiesse de vouloir ce qu'il ne veut pas. », dit-elle à son amant.⁴⁰⁴ Mélanie elle-même exprime une conception raisonnable de l'amour ; malgré ses réticences envers Photis à qui son père veut la marier, elle décide de lui accorder son estime, sentiment qui, selon elle, peut conduire à l'amour.⁴⁰⁵ Pour renforcer son discours sur l'amour raisonnable, Mlle de Lussan

⁴⁰² « La bonne conduite et la sagesse de ce pasteur déterminèrent mon père, sans trop me consulter, à le choisir pour gendre ; il se contenta de l'assurance que je lui donnai que je n'étais prévenue en faveur d'aucun autre, [raconte l'héroïne]. [...] J'épousai donc Polémon, et je l'épousai sans amour, mais sans répugnance, sa tendresse et l'attachement que mon devoir m'ordonnait d'avoir pour un mari me rendaient heureuse. » (Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie, op.cit.*, 1^{ère} veillée, p.248-249). Mélanie connaît alors « tout le charme d'une union assortie. » (*Ibid.*, p.255-256).

⁴⁰³ Polémon, dans une lettre posthume, demande à Mélanie « de regarder ce cher camarade comme un autre lui-même. » (*Ibid.*, p.263)

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.277.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.292.

présente un tableau effrayant des effets avilissants de la passion, et qui s'appuie sur des manifestations de violence. Lorsque, victime des prodiges de Photis, elle se croit trahie par Lindor, Mélanie entre dans un état de violence surprenant chez cette jeune fille bien née, violence dans son attitude, appuyée par une violence verbale, à laquelle suit l'accablement.⁴⁰⁶ Les descriptions de l'état de l'héroïne peuvent servir de leçons contre la passion en montrant ses effets destructeurs : un avilissement moral, par le tableau des bas sentiments qui agitent le cœur et l'esprit (haine, jalousie, colère, fureur), et qui entraînent la perte du contrôle de soi et une manifestation violente des humeurs ; une destruction du corps : l'état de santé est affecté par les passions.

Mais la position de Mlle de Lussan par rapport à la passion est ambiguë, et son expression use de scènes de violence psychologique. Tout en prônant l'amour-raison et en condamnant la passion, elle ne reste pas insensible au charme de la voix du cœur. La demande de plus en plus pressante que lui exprime son père de se marier avec Photis et qui est animée des meilleurs sentiments paternels, pleins de tendresse et de bienveillance, conduit Mélanie à un état de violence intérieure, expression d'une âme divisée entre son devoir d'obéissance et de respect pour un père aimant, et son amour.⁴⁰⁷ Selon Alémon, c'est la raison qui doit guider le choix de l'époux, et non l'amour : « Quand on s'aime bien en s'épousant, on s'épouse ivre ; l'amour s'affaiblit, l'ivresse cesse, il ne reste que la misère » lorsque le couple est sans biens.⁴⁰⁸ Mais la suite du récit remet en question ce discours ; Alémon a d'emblée été ébloui par les richesses de Photis, qui a su tromper ce père bienveillant par ses manières en s'introduisant à plusieurs reprises au sein de la famille pour le séduire et obtenir la main de sa fille, et qui a su écarter les

⁴⁰⁶ « Ma santé souffrait de mon état intérieur. » (*Ibid.*, p.297).

⁴⁰⁷ « J'étais cependant dans une situation violente, [raconte-t-elle], je sentais l'éloignement extrême que me donnait pour Photis ma tendresse pour Lindor : agitée de ces mouvements, je ne pus retenir mes larmes. » (*Ibid.*, p.282).

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.283.

soupçons que Mélanie faisait peser sur lui quant à sa culpabilité dans la mort de son mari, alors qu'en fait, il n'est qu'un vil magicien et le meurtrier de Polémon. La sagesse et l'expérience du père ont été inefficaces contre le mal, alors que Mélanie, d'instinct et dès leur première rencontre, n'a jamais apprécié Photis. Faudrait-il privilégier l'instinct et la voix du cœur au moment de choisir un époux ? L'ambiguïté de l'auteur se traduit par celle du père qui, même s'il est plein de bienveillance, exerce néanmoins une autorité qui use de chantage affectif pour plier la volonté de sa fille : « J'attends [...] de votre tendresse pour moi, un plein succès à mes désirs. [...] Adieu, ma fille, poursuivit mon père en me prenant dans ses bras, respectez ma vieillesse ; il me reste peu de jours à vivre, ne les empoisonnez pas. »⁴⁰⁹ Mêlant bonté, autorité et égoïsme, il veut être obéi et pense à sa propre tranquillité : sa sagesse et la raison apparaissent dès lors quelque peu inhumaines, car Mélanie est en proie à une violente souffrance.⁴¹⁰ Elle a donc essayé de lutter contre son amour pour Lindor et a tenté de se résigner au mariage que son père avait décidé pour elle ; mais la raison et la vertu exercent une violence insoutenable et peinent à vaincre la puissance de la passion. L'héroïne a exercé d'autres vertus : la confiance aux dieux, la persévérance dans la recherche de la vérité (le meurtrier de Polémon), la sagesse, qui lui a fait compter sur le temps et ménager à la fois la volonté paternelle et son devoir filial d'obéissance, et d'autre part son impatience à assouvir sa passion et son désir d'union à son amant. Le récit montre ainsi un compromis entre le cœur et la raison, mais où la passion a l'avantage, de façon positive chez Mélanie, qui l'a combattue ; de façon négative chez Photis, qui s'y est abandonné sans frein, s'est laissé investir et aveugler par sa passion, ce qui l'a conduit à commettre le mal. « On fait de vains efforts pour vaincre un penchant qui nous entraîne malgré nous », nous dit la narratrice.⁴¹¹ Deux conclusions peuvent être tirées de la peinture des conséquences de la passion : elle s'achève dans la vertu chez

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.284.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.284-285.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.317.

les âmes fortes et vertueuses ; elle conduit à la violence et à la mort chez les êtres faibles et les âmes viles.

Dans la deuxième veillée, Mlle de Lussan se montre plus offensive sur la question du mariage en mettant en scène un frère, substitut du père, jeune homme violent, comme on le verra plus tard, qui exerce une autorité abusive sur sa sœur pour l'empêcher de se marier afin de ne pas perdre une part de l'héritage qu'il s'est illégalement octroyé dans son intégralité, et de continuer à maintenir sa sœur sous sa tyrannie. La lutte que mène Hionique contre la violence de son frère révèle une personnalité et va être l'occasion d'une mise à l'épreuve autant qu'une éclatante démonstration de vertu. « [L]e moment [où elle prend conscience de son amour pour Photis] lui fit connaître aussi l'esclavage et la contrainte où l'avait toujours retenue son frère [...] : irritée pour la première fois contre Théophilacte, elle jura de s'affranchir de la crainte qu'il lui avait toujours inspirée, si Pénéstrés [...] la trouvait digne de faire son bonheur. »⁴¹²

Dans *Coque d'œuf*, Mlle de Lubert aborde la question du mariage en mettant en scène un père tyrannique, ambitieux et qui ne respecte pas sa fille. Le mariage est une transaction commerciale au service des intérêts des familles et non des jeunes gens. La critique est appuyée par la figure du prétendant Merluche qui, outre son aspect rebutant, a une âme noire et est affublé des plus vils défauts, odieux personnage qui rend encore plus révoltante cette union – comme dans *Isabelle Mendosa* – imposée avec violence par le roi Croquignolet à sa fille.⁴¹³ L'avarice et la cupidité du père sont au centre de cette transaction ; en effet, Merluche prend Coque d'œuf sans apanage et promet au roi des présents en nature :

⁴¹² *Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.331. Enfin, la question de l'autorité abusive des pères sur la question du mariage est traitée dans la troisième veillée en prenant comme situation initiale celle-là même d'*Isabelle Mendosa* : ici, deux couples unissent leurs enfants avant leur naissance et favorisent leur amour, puis, à la suite d'un différend qui brise leur amitié, le père du jeune homme, par intérêt et jalousie, interdit à son fils d'épouser celle à qui il l'avait destiné.

⁴¹³ Mlle de LUBERT, *La Princesse Coque d'œuf*, *op.cit.*, p.645.

– Ma fille, répliqua Croquignolet, ton bon cœur me touche, cette séparation me coûtera autant et plus qu'à toi ; mais enfin ma parole est donnée, des raisons très solides m'y ont déterminé, rien ne peut m'empêcher de la tenir ; point de réplique. Sachez qu'en vous priant, j'ai droit de commander.

À ces paroles qu'il avait lues dans quelque tragédie, et dont il s'applaudit fort d'avoir fait l'application si à propos, il tourna le dos à Coque d'œuf, et la laissa livrée aux réflexions les plus tristes ; elle allait s'enfermer pour donner libre cours à ses larmes, lorsqu'on vint annoncer l'objet qui les faisait couler.⁴¹⁴

Cette parodie affichée de tragédie désamorce le caractère pathétique de la scène, et témoigne de la distanciation qu'opère Mlle de Lubert par rapport à son récit et à son personnage. Le personnage joue un rôle et est conscient de sa feinte ; mais ce jeu est bien cruel parce qu'il est truqué : tous les personnages du drame ne jouent pas, et la légèreté et le désengagement discursifs du monarque a des effets bien cruels sur sa victime qui, elle, est sincère. Ainsi, Mlle de Lubert exprime une critique sociale et une revendication implicite pour la condition des filles en recourant à des formes de l'esthétique rococo et en s'appuyant sur des manifestations de violence. Par la suite, la vertu outragée vainc les assauts du vice et de l'impudence : Coque d'œuf parvient à exprimer clairement, et à manifester physiquement, son dégoût pour son prétendant, dans une parodie de discours tragique, tension désamorcée par le tableau final : « Merluce [...] demeura plus sot qu'un fondeur de cloche, il pencha l'oreille, se gratta la tête, et sortit sans prononcer une seule parole ».⁴¹⁵ Ce discours du narrateur dans un style familier fait basculer la scène dans le registre comique. Ainsi, cet habile jeu avec les registres fonde le ludisme de l'écriture sans pour autant priver le discours d'un arrière-plan de critique sociale. Mais cette affirmation de soi

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.646.

⁴¹⁵ *Ibid.*

que manifeste l'héroïne constitue une violence pour la jeune fille : à la violence de son bourreau, Coque d'œuf répond en exerçant une violence sur elle-même, qui lui permet de trouver la force de se défendre pour conserver son intégrité.

Pour la princesse, elle s'était fait une telle violence pendant cet entretien, qu'elle tomba sans sentiment dans les bras de ses femmes.

La longueur de l'évanouissement faisant craindre pour ses jours, on jugea à propos d'informer Croquignolet de ce pressant danger.⁴¹⁶

L'avarice morbide de ce père le rend inhumain et cruel ; la perspective de se voir restituer, par l'intermédiaire de Merluce, son lac de bouillie sucrée, dont il tire force bénéfiques, le conduit à trahir la promesse qu'il vient de donner à sa fille de rompre l'union qu'il a contractée avec le prince ; il juge « que Coque d'œuf [est] une petite sotte de rendre si peu de justice [au] mérite [de Merluce] ; mais que dût-elle en crever de chagrin, il la lui fer[a] épouser morte, vive ou enragée. »⁴¹⁷ Par la suite, d'autres scènes d'affrontement obligent Coque d'œuf à se faire violence pour résister à celle qu'exerce l'odieux Merluce sur elle, et lui permettent de gagner en fermeté dans son attitude ; en outre, elles révèlent au lecteur une héroïne pleine de dignité et de vertu.

La comparaison avec *Isabelle Mendosa* permet de saisir la différence selon qu'un thème est travaillé ou non dans le cadre de l'esthétique rococo. La nouvelle de Mlle Cochois se situe dans la veine du roman sentimental et relève de l'esthétique classique, bien qu'elle fût écrite au cœur de la période rococo, et s'inscrit tout au long du texte dans un registre tragique servi par la violence et la cruauté – physique, verbale et psychologique –, et lui-même au service du même type de discours social et féministe que celui de Mlle de Lubert : la critique des mariages forcés réduits à des tractations commerciales, l'exaltation de la femme. Mais la violence et le tragique s'expriment de manière

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.648.

plus frontale chez Mlle Cochois car le tragique n'est pas désamorcé par le ludisme, la légèreté, le comique et la distanciation ironique qui créent des ruptures de tons et des changements de registres incessants sans pour autant abolir le discours de fond qui travaille le récit.

Les femmes auteurs ne se sont pas servies de la violence uniquement pour aborder la question politique ou traiter celle du mariage des filles ; elles l'ont aussi exploitée dans le cadre d'un discours moral. L'efficacité pédagogique de la rhétorique didactique s'appuie sur des scènes de violence qui usent souvent de motifs tirés de l'esthétique rococo pour promouvoir des valeurs qui témoignent d'une forte imprégnation de la morale classique et de la morale chrétienne, et pour broser des portraits de femmes exemplaires, dignes de la plus grande admiration par la haute vertu dont elles font preuve, permettant ainsi de véhiculer un discret discours féministe.

Mlle de Lussan place la piété au centre de son œuvre : en effet, les actions, les discours des mères dans le récit-cadre et ceux des personnages des veillées enseignent que la vertu et la piété apportent la protection des dieux. On a encore chez cet auteur l'idée d'une transcendance et une référence au sacré, absente chez Mlle de Lubert, dont l'œuvre, plus fortement marquée par l'esthétique rococo, est caractérisée par le « présentisme »⁴¹⁸ et l'immanence. Dans la deuxième veillée, pour échapper à la violence de son frère, Hionique recourt à la religion et à ses serviteurs, et se réfugie chez le pontife du temple de Jupiter, qui lui accorde immédiatement sa protection et son intercession⁴¹⁹ ; il lui déclare : « Dès cet instant, vous n'êtes plus sous son injuste puissance ; vous êtes sous ma protection, c'est-à-dire sous la protection des dieux. »⁴²⁰ La violence exercée par son frère est remplacée par la protection divine ; c'est donc le motif littéraire de la violence qui fait entrer l'héroïne dans la sphère du divin. Cette protection lui donne une aura particulière qui la

⁴¹⁸ Nous empruntons ce terme à Jean Weisgerber.

⁴¹⁹ Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie*, *op.cit.*, 2^{ème} veillée, p.343.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.344.

grandit ; Hionique est en quelque sorte une élue : « Que le ciel vous veuille du bien, de vous avoir choisie pour être la compagne d'un pasteur si estimable, et aussi universellement estimé », lui déclare le pontife.⁴²¹

Toute une série de scènes de violence physique vont permettre de démontrer le discours religieux prôné par l'auteur. D'abord un combat entre une biche et « un léopard d'une taille monstrueuse [qui] sortit d'un buisson enflammé »⁴²² : la biche « terrassa [son adversaire], le foula aux pieds [...]. Le léopard fit des hurlements affreux, [...] se relev[a] avec beaucoup de peine, et se traîn[a] vers l'endroit d'où il était sorti. »⁴²³ Ce tableau suggère la violence du combat animalier et peut être mis en parallèle avec ceux du peintre Oudry, qui représente des scènes de chasse dès 1721 et les animaux de la ménagerie de Versailles, comme le lion, un *Léopard en colère*, une *Hyène attaquée par deux dogues*.⁴²⁴ Cette scène de combat met en évidence la puissance surnaturelle de la biche et son caractère divin – elle a été envoyée par Diane pour protéger Sophronie et sa famille –, et exalte la piété de l'ensemble de la famille⁴²⁵, et plus particulièrement la piété de l'héroïne : c'est parce qu'elle s'est consacrée à Diane lorsqu'elle se trouvait dans son temple en Thessalie, qu'elle lui est restée fidèle malgré les prétendants, qu'elle a toujours manifesté une confiance entière en sa déesse, aux ordres de laquelle elle s'est soumise sans relâche, et qu'elle a

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*, p.378.

⁴²³ *Ibid.*, p.378-379.

⁴²⁴ On peut se demander d'ailleurs si la ménagerie, avec son importante collection de tableaux animaliers de François Desportes et Nicassius Bernaerts entre autres, sa grotte ornée de rocaillages fins et de coquillages, et ses nombreux animaux, dont certains exotiques ou sauvages, n'ont pas nourri l'imaginaire de nos femmes auteurs qui évoquent des cigognes, des grues de Numidie, des pélicans, des flamants roses, des pintades, autruches, quelques animaux féroces provenant des loges de Vincennes.

⁴²⁵ Juste avant cette scène, la narratrice avait déclaré : « La protection visible des dieux, en rehaussant notre courage, augmentait encore notre piété » (*Ibid.*, p.378).

fait preuve de courage, que Diane lui prodigue soutien et protection :

Le serment que j'ai fait, di[t]-[elle] [à ses parents], au pied des autels de Diane, et le renouvellement que j'en fais tous les jours de ma vie, m'ont attiré la protection de la déesse ; cette protection s'est étendue sur vous ; notre voyage est un voyage de miracles, opérés par le pouvoir de la divinité que je sers de cœur et d'esprit.⁴²⁶

La prêtresse du temple demande à Sophronie de sacrifier son mouton chéri en hommage à Diane et afin de purifier son cœur de toute affection terrestre. Cet acte de violence physique, et psychologique pour la jeune fille, permet l'accès à la plus haute vertu, à la pureté de l'amour divin, et constitue le témoignage le plus vif d'une piété sans réserve.⁴²⁷ La cérémonie sacrificielle se caractérise par une mise en scène presque grand-guignolesque, par sa dramatisation et son pathos exacerbé, où sont liés cruauté, rococo et surnaturel, avec une voûte comme lieu de l'action, tourbillon enflammé, main invisible, assemblée « saisi[e] d'une sainte horreur », mouton réduit à « un monceau de cendres ».⁴²⁸ Le même genre de scène se reproduit à la fin du récit, toujours après un épisode de violence. Battus et Agathon, les deux bergers magiciens maléfiques qui prétendent à la main de Sophronie, mènent un violent combat, l'un monté sur un lion, l'autre sur un tigre, après avoir tenté d'enlever la jeune fille, qui donne un nouveau témoignage de piété par sa confiance en la protection divine.⁴²⁹ Cet épisode de violence couronne une foi à son plus haut degré, ce qui est confirmé par la scène qui suit où sa piété exemplaire est récompensée par les dieux, scène à la solennité

⁴²⁶ *Ibid.*, p.379.

⁴²⁷ Auparavant sa mère avait sacrifié une génisse à Jupiter pour apaiser ce que les « pertes si chères » qu'elle subissait (*Ibid.*, p.360) lui faisaient interpréter comme « l[e] courroux » des dieux. (*Ibid.*).

⁴²⁸ *Ibid.*, p.381-382.

⁴²⁹ Elle agit « avec assurance » pour se défendre. (*Ibid.*, p.400-401).

quelque peu enflée, où « une prêtresse les cheveux épars, le feu dans les yeux et le visage menaçant [...] prononc[e] d'une voix formidable » l'oracle de Diane, puis « rentre dans le fond du sanctuaire. »⁴³⁰

Outre l'enseignement de la religion, les scènes de violence servent aussi celui de la morale, une morale rigoureuse chez Mlle de Lussan, à laquelle l'auteur adhère sans réserve, même si quelques formes de distanciation apportent des touches de légèreté, bien dans l'esprit du temps, qui contrastent avec la gravité du discours.⁴³¹ La rhétorique du discours moral s'appuie sur des personnages de femmes fortes qui témoignent de la confiance de l'auteur en la capacité de son sexe à accéder à la plus haute vertu. C'est Sidonie qui résume le mieux l'essentiel du contenu moral des veillées lorsqu'elle s'adresse à son auditoire avant de commencer son récit : « C'est principalement pour vous inspirer ce courage que la vertu donne, et dont elle a besoin pour se soutenir dans de grands revers ; pour vous convaincre enfin

⁴³⁰ *Ibid.*, p.401-402. Dans la troisième veillée, la précision de la description permet de se représenter la violence et la cruauté des sacrifices rendus aux dieux par ces vertueux pasteurs. Sidonie offre une génisse à Diane pour connaître sa destinée ; c'est

« la plus belle génisse d[es] troupeaux [de son père] ; elle était blanche, sans aucune tache [...]. Innocente victime, lui dis-je, sois agréable à la déesse. [...] on l'immole, on ouvre ses entrailles. À peine la prêtresse les a-t-elle consultées, que son visage s'enflamme, tout son corps est dans l'agitation, nous ne pouvons soutenir l'éclat qui l'entourne. Frappés de crainte et de respect, nous baissions les yeux. La prêtresse avec une voix qui porte l'effroi dans nos cœurs, prononce ces mots :

Quelle confusion ! Quels transports furieux !

Je vois le sang d'une victime.

Suspendez vos desseins. Attendez que le crime

Armé du désespoir se punisse à vos yeux. » (*Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.438-439).

⁴³¹ Comme par exemple une narratrice qui se moque de la jeune fille qu'elle fut et dont la vertu a préservé une innocence qui l'a conduite à une attitude témoignant d'une naïveté parfois proche du ridicule.

qu'il faut se confier en la protection des immortels. Un cœur pur peut et doit toujours y compter. »⁴³²

L'attaque de Photis par un oiseau monstrueux qui lâche une pierre sur sa tête permet de donner une leçon morale sous forme sentencieuse ; en effet, Mélanie s'empresse de secourir celui pour qui elle a pourtant de l'aversion : « Un malheur dont on est témoin, quoiqu'il arrive à une personne qui nous déplaît, fait sentir à une âme bien née les tendres mouvements de la pitié. »⁴³³

La sentence se rattache à la morale chrétienne qui prône la charité que l'on doit à son prochain, en dépassant son aversion, et plus largement au sentiment d'humanité qui doit susciter la pitié pour tout homme en souffrance. Lorsque Mélanie rencontre son amant qui rebrousse chemin en la voyant au loin, la jeune fille réagit avec la violence d'une femme trompée et humiliée, et se laisse aller à une colère et une fureur qui la conduisent à de violentes imprécations contre son amant et celle qu'elle croit sa maîtresse : « Je l'avoue avec confusion, [confesse-t-elle], j'oubliai dans ce moment ce qu'une personne bien née se doit à elle-même. »⁴³⁴ Cette scène enseigne que l'honneur d'une personne bien née exige qu'on ne manifeste pas de mouvements exacerbés et qu'on garde sa dignité ; l'expression de la colère est dégradante, et la sagesse exige qu'on reste maître de soi. La première veillée s'achève sur une scène de violence dont on tire plusieurs enseignements : les chiens de Mélanie, transformés en furies après leur avoir fait manger un bouquet de fleurs magique, « se jettent sur [Photis], et en un moment ils déchirent ce malheureux pasteur. [...] je vois Photis déchiré et mourant. »⁴³⁵

Ainsi, la mort de Polémon est vengée grâce à la vertu de Mélanie : son honnêteté, sa fidélité à Lindor, sa constance et sa foi en les dieux, tout en ménageant son père à qui elle n'a jamais manqué de respect, sa fidélité à son mari par la recherche persévérante de son assassin – attitude qui l'a conduite à soupçonner aussi son amant, donc à résister à sa passion –, et la

⁴³² *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.408-409.

⁴³³ *Ibid.*, 1^{ère} veillée, p.279.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.295.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.312-313.

sagesse dont elle a fait preuve constituent une grande leçon de morale teintée de féminisme grâce au tableau d'une héroïne vertueuse, honorée par les dieux, et qui délivre toute une population d'un homme mauvais et nuisible : « Vous avez vengé Polémon, et vous délivrez la Thessalie d'un monstre d'autant plus redoutable que son venin était caché sous un extérieur doux et insinuant », lui dit son père.⁴³⁶

Pour délivrer des leçons de morale, Mlle de Lussan soumet à la violence des personnages mauvais. Géniade, le frère débauché de Sidonie, devenu violent et arrogant lorsqu'il hérite de son oncle, est terrassé par la foudre ; on le trouve « étendu sur la terre, et baigné dans son sang. [...] il était mort. »⁴³⁷ « On fut étonné de lui trouver la poitrine ouverte et déchirée. »⁴³⁸ « [Une] tempête épouvantable [...] détruisit toute la fortune de Stéviane », cette magicienne maléfique ; « tout fut entièrement ravagé par la grêle et par la foudre. »⁴³⁹ On a là le tableau des conséquences des mauvaises passions, secondées par la pratique d'une magie mal dirigée. Les biens de Timante aussi « avaient souffert plus que les autres, mais moins que ceux de Stéviane »⁴⁴⁰, parce qu'il n'est coupable que de jalousie et de cupidité. Cette violence que subit le destin de Timante amène une scène sensible et un beau témoignage de vertu, qui relève de la charité chrétienne, de la part de Licidas, son ancien ami qui est pourtant victime d'une jalousie et d'une animosité que sa douceur n'est jamais parvenue à apaiser, une charité faite de pardon, de générosité, de bonté et de compassion. Son attitude le place à l'égal des dieux ; Timante s'exclame : « Justes dieux, oubliez comme lui mon injustice »⁴⁴¹, puis les deux hommes tombent « dans les bras l'un de l'autre, ils se serr[ent], ils s'embrass[ent], ils se mouill[ent] le visage de leurs larmes sans

⁴³⁶ *Ibid.*, p.317.

⁴³⁷ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.448.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.450.

⁴³⁹ *Ibid.*, p.448-449.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.450.

⁴⁴¹ *Ibid.*

parler. »⁴⁴² La vertu de Licidas permet à son ami de convertir son cœur ; Timante fait preuve alors d'une autre vertu admirable, le repentir sincère qui conduit au changement : il sort de sa haine, reconnaît son injustice, s'en repend, et accepte humblement l'amitié de celui qui fut son "frère" et l'alliance de leurs familles par le mariage de leurs enfants comme il était initialement prévu.

D'autres scènes de violence dans l'œuvre permettent de rendre dignes d'admiration d'autres vertus, comme le courage, la vaillance, l'équité⁴⁴³, « l'application et l'étude [...] [qui] préservent [le] cœur des vices que l'oisiveté traîne à sa suite [...], la probité, la droiture, les bienséances, [les devoirs de] l'amitié »⁴⁴⁴, le « respect de ceux de qui nous dépendons, et la douceur qu'on doit toujours employer avec les personnes qui dépendent de nous »⁴⁴⁵, parfois sur un théâtre et avec une mise en scène qui présentent des marques de l'esthétique rococo. La technique des contrastes appuie la démonstration : Mlle de Lussan utilise volontiers des personnages qui, par leur personnalité, construisent de fortes oppositions qui permettent de condamner le vice et d'exalter la vertu. Ainsi de Théophilacte et de Pénéstrés ; on sait que le second est un pasteur vertueux, à « l'esprit aimable »⁴⁴⁶, estimé de tous ; au contraire le premier est « d'un caractère dur et violent, avare et absolu ».⁴⁴⁷ On mesure la violence du personnage par ses goûts : il « aimait à [...] exercer son adresse contre les animaux les plus féroces »⁴⁴⁸ ; mais il est victime de sa présomption et se fait vaincre par un cerf qui « lui porta un coup de son bois, qui lui ouvrit et lui déchira presque la poitrine, en telle sorte qu'on le crut perdu. »⁴⁴⁹ Cette scène de violence renforce le caractère odieux du personnage tout en le

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Voir *ibid.*, 4^{ème} veillée, p.479-480, 506, 533.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 3^{ème} veillée, p.456-457.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.460-461.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.328.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.326.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.328.

⁴⁴⁹ *Ibid.* Une fois de plus, on pense aux tableaux de Jean-Baptiste Oudry.

condamnant : ici, il n'est que blessé, mais il connaîtra une fin funeste comme nous le verrons plus tard. De même, dans la troisième veillée, un fort contraste oppose les vertueux Sidonie et Ménocrate à la maléfique Stéviane dont le caractère noir est renforcé par des actes de violence, violence des songes pleins de cruauté et de sang qu'elle fait faire à Permitis et à Sidonie, violence de l'enlèvement de l'héroïne. Cette technique des contrastes, soutenue par des scènes de violence, vient à l'appui d'une morale binaire où les bons sont récompensés et les mauvais sont punis.⁴⁵⁰

La morale ferme et rigoureuse prônée par l'auteur n'est pas sans exercer de violence sur l'individu qui, s'il veut s'y soumettre, est conduit à souffrir. Mélanie veut faire preuve d'un héroïsme sacrificiel en se condamnant à un mariage qui s'oppose à ses vœux ; elle tente de se donner du courage : « Je le veux, la reconnaissance l'exige ; ma raison l'ordonne. Eh ! comptai-je pour rien le respect que je dois aux volontés de mon père. Obéissons-lui et à la raison. »⁴⁵¹ De la même façon, Pénéstrés veut faire preuve de stoïcisme et « pren[d] de [...] sages mesures pour étouffer un amour naissant » ; mais combien « il [lui] en coûte [...] de se tenir parole ».⁴⁵²

La nouvelle de Mlle Cochois met également en scène le thème de la violence que peut exercer la vertu sur celui qui s'efforce de se soumettre à ses principes, illustrant ainsi une morale forte, mais, alors que les héros de Mlle de Lussan ont échappé au malheur par un compromis entre le cœur et la raison, trouvant ainsi une issue favorable au conflit qui les déchirait – Mélanie épousera Lindor, et Pénéstrés Hionique –, Isabelle

⁴⁵⁰ Voir par exemple le sage de la quatrième veillée qui montre au prince d'Hespérie le spectacle du sort funeste que connaissent les pirates qui l'ont attaqué et jeté à la mer en croyant s'assurer de sa mort : le prince les voit faire naufrage et périr. Ce sort violent qui conduit à la mort est, selon le sage qui refuse de les sauver, comme le lui demande le héros, la juste punition du mal qu'ils ont commis et la vengeance du sort qu'ils avaient réservé au prince.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 1^{ère} veillée, p.300.

⁴⁵² *Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.332-333.

Mendoza, non seulement épouse l'odieux comte de St. Estevan, pourtant responsable de l'exécution imminente de son amant qu'elle tente ainsi de sauver, mais, en outre, elle se force à le trouver agréable. Des motivations diverses justifient la violence qu'elle s'inflige : l'amour pour son amant, certes, mais aussi le devoir d'obéissance à son père, et la vertu conjugale – une épouse doit aimer son mari. Elle cherche de surcroît à vaincre son amour parce que, une fois mariée, cet amour pour Dom Ramire est condamnable : « Je faisais tout ce que l'honneur et la raison pouvaient exiger de moi, [raconte-t-elle au comte]. [...] Je découvre que c'est vous qui l'avez fait arrêter. Barbare, malgré l'horreur que m'inspire une action aussi affreuse, je fais encore mon devoir, et ma vertu n'est point ébranlée. »⁴⁵³ Lorsqu'elle croit que Dom Ramire a été assassiné par le comte, et alors qu'elle a reçu une grave blessure de l'épée de son mari, elle se soumet à la tyrannie de la gloire :

Quelque grande que soit l'horreur dont je suis saisie, quelque violente haine que je sente pour le Comte, si c'est moi qui le conduis sur l'échafaud, ma gloire est ternie pour toujours. On dira que j'immole mon mari à mon amant, que je déshonore ma famille et la sienne pour satisfaire mon amour ; et quelque juste que soit ma vengeance, elle paraîtra criminelle aux yeux du public. [...] Cachons dans un éternel silence des forfaits que le nom d'épouse demande que je taise.⁴⁵⁴

La vertu de l'héroïne a atteint un tel degré qu'« Isabelle édifiait par sa conduite toutes les religieuses » du couvent où elle s'est retirée.⁴⁵⁵

L'héroïsme moral d'Isabelle Mendoza peut, d'autre part, s'illustrer à l'occasion de scènes de violence physique. Lorsque son amant et son époux se battent en duel et terminent « noyés dans leur sang »⁴⁵⁶, elle accourt sur les lieux du drame et se

⁴⁵³ Mlle COCHOIS, *Isabelle Mendoza*, *op.cit.*, p.413.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.423.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.426.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.410.

soumet à la cruelle loi du devoir : « elle courut vers son mari, qui avait presque perdu connaissance [...]. Le devoir l'engageait à secourir son mari, l'amour l'appelait auprès de son amant. [...] Elle versait des larmes en abondance, en arrêtant le sang qui coulait des blessures de son époux, et ses larmes étaient pour celui de Dom Ramire, qui continuait à se répandre. »⁴⁵⁷

Chez Mlle de Lubert aussi des scènes de violence peuvent donner lieu à des démonstrations de vertu, mais le ton est tout autre. Tout son discours moral est miné par la galanterie, voire la grivoiserie, et se place sur le mode du sourire, propre à l'esthétique rococo. L'œuvre se rattache en outre au courant libertin et, dans une recherche de conciliation entre morale et libertinage, les codes de la littérature classique sont travaillés par l'audace et l'impertinence. L'on se souvient que c'est à la suite de l'attaque de la reine par une marmotte, victime retrouvée en sang, que la princesse change d'apparence parce que cet événement a fait oublier le rituel du bain commandé par la fée Lumineuse, qui avait assuré aux parents que la destinée de leur fille s'accomplirait à douze ans, et que si elle atteignait treize ans sans accident, elle serait sauvée des dangers. Or, treize ans est l'âge de la puberté, et bien souvent du mariage pour les princesses ; le bain au fond du puits est en quelque sorte une mort symbolique suivie d'une renaissance. Ainsi Camion est maintenue pure et vertueuse. Mais le bain est oublié, « l'air s'alluma, et d'un nuage embrasé, il sortit une flèche de feu qui tomba dans le puits ». ⁴⁵⁸ La princesse se retrouve dans des lieux souterrains labyrinthiques – « dans les entrailles de la terre »⁴⁵⁹ –, qui, dans cette mort symbolique, peuvent figurer l'arrivée au purgatoire. Elle « entr[e] dans une grotte de cristal » où elle rencontre « une espèce de nymphe assez vilaine, tant elle avait l'air d'une grenouille d'une grosseur excessive » qui lui déclare : « J'ai ordre de te faire accomplir la pénitence qui t'est destinée pour avoir manqué de te baigner. »⁴⁶⁰ Elle est transformée en mi-

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.410-411.

⁴⁵⁸ Mlle de LUBERT, *La Princesse Camion, op.cit.*, p.689.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.691.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.689.

femme mi-baleine et repose dans une cuve d'or ; pour qu'elle soit délivrer de son enchantement, elle doit être épousée dans son état, ou écorchée vive par Zirphil, qui lui-même est descendu dans les entrailles de la terre lors d'une chasse, et découvre cette curieuse et néanmoins magnifique jeune fille après avoir cheminé dans des labyrinthes, parcours qui le prépare à l'amour. Car Zirphil s'éprend aussitôt de ce monstre féminin, mais la violence de l'acte qu'on lui propose d'accomplir le rebute. Or, on peut donner plusieurs interprétations à l'« écorcherie », comme l'appelle Mlle de Lubert : au sens moral, il peut s'agir de dépasser les apparences, "écorcher" signifiant, selon *Littré*, "enlever une partie de la peau, dépouiller un animal de sa peau". Il s'agirait donc d'écorcher pour faire apparaître la vraie nature, ne pas s'attacher à l'aspect physique mais à l'âme. Au sens spirituel, l'écorcherie permettrait une nouvelle naissance, comme un animal qui mue ; enfin, le procédé pourrait être une évocation gazée de l'acte sexuel, ou plus précisément la perte de la virginité. En effet, si Zirphil s'éprend de Baleine, la jeune fille, pour sa part, avait vu son cœur s'enflammer lorsqu'elle avait contemplé le portrait du prince avant qu'il ne parvienne jusque dans son salon de marbre vert où trône sa cuve. En montrant le portrait de Zirphil à Camion, Citronette s'était exclamé : « Voyez [...] ce jeune mignon ; oh ! pour celui-là il peut nous écorcher à son plaisir, nous n'en serons pas si fâchée ! Je regardai vite si ce qu'elle disait était vrai, [raconte la princesse], je n'en fus que trop convaincue. »⁴⁶¹ Elle avoue « [s]on extase », dont elle « rougi[t] »⁴⁶², signe que son cœur est touché. Zirphil, malgré lui, finit par se résoudre à piler les écrevisses pour préparer le bouillon du roi des Merlans chez qui sa quête l'a conduit, épreuve d'autant plus cruelle qu'il sait que sa princesse est l'une d'elles. Mais la scène de violence est désamorcée par le rire : les écrevisses suppliciées rient aux éclats avant leur exécution, à tel point que Zirphil est gagné par cette hilarité communicative.⁴⁶³ Puis le fond du mortier s'ouvre, une flamme brillante éblouit le

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.690.

⁴⁶² *Ibid.*, p.691.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.683.

prince, puis rentre et le fond se referme ; les écrevisses ont disparu. La fin du conte apporte une explication à ce phénomène, récupéré par la morale. Lumineuse, autrement dit les lumières, la sagesse, recommande d'aller gaiement se faire piler, c'est-à-dire d'accueillir positivement les épreuves du destin et de garder l'espérance : « Que celle à qui le destin est le plus cruel, ne perde pas l'espérance, elle s'en trouvera bien », leur déclare-t-elle⁴⁶⁴, maxime qui reflète l'optimisme souriant des Lumières. En outre, les écrevisses sont gaies parce qu'elles savent que le fait d'être pilées va leur permettre de retrouver leur forme première, puisque ce sont toutes des princesses qui ont subi un enchantement de la fée Marmotte, et rient parce qu'« un pouvoir inconnu dans le moment agit sur [elles] et [leur] port[e] l'esprit à des choses si gaies, qu'[elles] pens[ent] mourir de rire des choses plaisantes qui [leur] échapp[ent]. »⁴⁶⁵

La violence de certains personnages relève parfois du sadisme, et peut, dans certains cas, conduire à exercer une violence sur soi, lorsqu'on sait qu'elle provoquera de manière certaine et irrémédiable le malheur de celui que l'on veut faire souffrir. La récurrence des manifestations de sadisme et le caractère très visuel de certaines descriptions d'actes de violence ne pourraient-ils être interprétés comme l'expression de la présence du mal inhérent à l'homme, du mal ontologique à l'espèce humaine, voire d'une jouissance presque perverse à l'expression elle-même de la violence, comme on trouve des exemples chez Mlle de Lubert ? Au cours du récit enchâssé du prince Bonbon à sa maîtresse et au roi, le héros décrit les sévices que lui a infligés, lorsqu'il était enfant, sa belle-sœur Coque de Noix, digne fille de sa mère, caricature de la marâtre, une « diablesse de femme [...] à l'humeur malfaisante, qui ne cherchait qu'à nuire ».⁴⁶⁶ Mlle de Lubert fait preuve, à cette occasion, d'une grande imagination en matière de violence et semble s'y complaire au vu de la longueur de l'énumération qui témoigne à la fois d'un véritable acharnement de Coque de noix

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.700.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Id.*, *Coque d'œuf, op.cit.*, p.668.

sur son beau-frère, et d'un plaisir de l'écriture, presque une gratuité des images qui semblent naître les unes des autres, impression qui se confirme dans le paragraphe suivant, où Bonbon évoque, dans une énumération où les termes et les sonorités prêtent à rire, les différents jeux de cartes par lesquels il tente, en vain, d'avoir l'avantage sur son tyran. L'énumération donnée sous forme d'extraits reste éloquente quant aux cruautés subies par le héros : « Quand nous jouions à la pousse-pousse, elle m'enfonçait des épingles dans les doigts ; à cligne-musette, elle m'enfermait dans ma cache et m'y laissait des jours entiers sans boire ni manger ; [...] au taupin, elle me fouettait les jambes ; à colin-maillard, elle me cassait les dents [...] » et cetera.⁴⁶⁷ L'énumération s'achève sur une note scatologique qui crée un effet de surprise dans la bouche d'un prince qui apparaît comme un petit-maître à l'allure délicate, tout droit sorti d'un monde en sucre : « À broche-en-cul, elle me piquait à la tête, à la boule, elle me cassait les jambes ; à pet-en-gueule, elle faisait de ce jeu une réalité ; au sifflet, elle me le pendait au cul. »⁴⁶⁸ Ce passage où s'exprime inopinément une violence de façon débridée, et qui suggère des images presque insoutenables, est suivi d'un paragraphe qui vient alléger le récit : « Aux dés, elle me piquait ; aux cartes, elle me friponnait ; au tric-trac, elle m'enfilait [...] ; au quadrille, j'étais bête ; au piquet, capot ; au brellan, va tout ; au lansquenet, coupe-gorge ; au pharaon, premier-pris ; au hait, coucou ; jamais il ne s'est vu de malheur si constant que le mien, le moindre murmure m'attirait encore le fouet. »⁴⁶⁹ La vilaine Cancan prend aussi un plaisir sadique à faire souffrir ; elle veut « goûter à longs traits le plaisir de la vengeance »⁴⁷⁰ en embrochant Coque d'œuf, Croquignolet et Bonbon. « [L]es discours si touchants [du prince qui l'implore d'épargner sa maîtresse] [...] redoublaient le barbare plaisir qu'elle se procurait en se vengeant ; elle ne différât le sacrifice

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.654.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.669.

qu'à la fin de rendre le supplice plus long et plus cruel. »⁴⁷¹ La tension dramatique est conduite jusqu'à son paroxysme, et le pathos grandiloquent, digne de la farce et du conte à faire peur pour enfants pas sages, est "signalé" par la narratrice qui interrompt le récit pour faire part de sa propre émotion, devenue insoutenable : « Souffrez, lecteur compatissant, que je m'arrête un moment, pour essuyer les larmes qui coulent, malgré moi, de mes tristes paupières, du souvenir de cette piteuse scène ; je vous conseille d'en faire autant. »⁴⁷² Cette scène amène la conclusion du conte et sa morale : l'arrivée providentielle de Dort-d'un-œil permet de sauver les victimes du supplice, les méchants sont punis, les bons sont sauvés et retrouvent leur état initial ; quant à Croquinolet, le sage justifie tout ce qu'il a subi : « Ne te plains point de toutes les disgrâces qui te sont arrivées ; tu te les es attirées par ta laderie, tu n'es et tu ne seras jamais qu'un crasseux et qu'un vilain. »⁴⁷³ Le vice est épinglé, mais la leçon reste inefficace puisque Croquinolet « n'[a] point envie de se corriger » de « sa sordide avarice. »⁴⁷⁴

Des manifestations de sadisme sont aussi présentes dans *Les Veillées de Thessalie*. Animée d'une féroce jalousie, la magicienne Stéviane enlève dans un tourbillon enflammé Sidonie qu'elle prend plaisir à faire souffrir :

Ne crains pas de mourir, [lui] dit-elle, je te hais trop pour t'arracher la vie ; tes malheurs seraient finis, je veux qu'ils durent. Je veux qu'abandonnée à ton désespoir dans un affreux désert, tu souffres, tu gémisses, que mon bonheur enfin y fasse ton tourment. [...] les maux où je te livre me vengeront à tous les instants.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.670.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p.671.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Mlle de LUSSAN, *Les Veillées de Thessalie*, op.cit., 3^{ème} veillée, p.443.

Son esprit pervers n'hésite pas à faire de sa propre mort le moyen de s'assurer du malheur éternel de ses victimes. Lors de la cérémonie du mariage, « Stéviane, sans paraître émue, prend sur l'autel le couteau sacré, et s'en perce le sein. »⁴⁷⁶, puis fait des révélations :

J'ai lancé un dard à Géniade [le frère de l'héroïne] que j'ai ensuite retiré de sa poitrine, après la lui avoir déchirée avec ce même dard. Sans sa mort, tu n'aurais jamais possédé ma rivale. [...] que ne puis-je [...] voir expirer [ma rivale] en ce moment ! Puisse-t-elle un jour te détester autant que tu l'aimes ! Toi, Thévalès, puisses-tu m'aimer le reste de tes jours, et te reprocher ma mort sans relâche.⁴⁷⁷

Puis elle meurt. Dans la deuxième veillée, Théophilacte use aussi de violence physique pour exercer une violence psychologique sur ses victimes. Furieux de l'ordre qu'il a reçu du grand pontife de partager l'héritage de ses parents en deux parts égales avec sa sœur, et de renoncer à ses prérogatives sur Hionique, qui veut épouser Pénéstrés, il provoque ce dernier en duel ; les deux pasteurs combattent

armés d'une houlette garnie par les deux bouts d'une longue pointe de fer. [...] Théophilacte vint sur mon père avec [beaucoup] d'impétuosité, [raconte Sophronie] [...]. [L]e discours généreux [de Pénéstrés] anime encore la fureur de Théophilacte ; il redoubla ses efforts pour percer mon père, qui fut enfin contraint à se défendre de même qu'il était attaqué.

Le combat devint opiniâtre, mais mon père eut enfin le funeste avantage d'enfoncer sa houlette dans le cœur de Théophilacte. Je meurs satisfait, dit-il en tombant à ses pieds, ma mort te condamne à fuir, et défend à Hionique d'être jamais à toi.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.473.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 2^{ème} veillée, p.348-349.

Chez Mlle Cochois, c'est d'abord l'ambition politique qui nourrit le sadisme. Le Marquis de Mendosa, pour son avancement à la cour, met à profit le refus obstiné que lui oppose sa fille au mariage avec le Comte de St. Estevan ordonné par le roi.

Il crut que le Roi, apprenant l'opiniâtreté d'Isabelle, lui saurait bon gré de la rigueur qu'il aurait pour elle. Cette idée le fortifia dans son dessein, il résolut de persécuter sa fille, puisque les chagrins qu'il lui ferait souffrir, plairaient au souverain. Telles sont des courtisans les odieuses maximes, [conclut la narratrice] ; rarement les liens du sang sont assez forts pour arrêter les projets de leur ambition.⁴⁷⁹

Mais c'est avec le personnage du monstre que le thème du sadisme prend toute sa noirceur. Le Comte de St. Estevan commande deux hommes pour assassiner Dom Ramire et lui apporter son cœur. Au cours d'un trajet, ils « lui cassèrent la cervelle de deux coups de pistolet qu'ils lui tirèrent à la fois par les deux portières » de sa chaise ; « ils ôtèrent ensuite ce corps sanglant et défiguré de la chaise, lui ouvrirent l'estomac, arrachèrent le cœur, et l'enfermèrent dans une boîte. »⁴⁸⁰ Le Comte, qui ignore qu'il y a eu erreur sur la personne, ordonne à son cuisinier de préparer le cœur en ragoût pour le servir au repas d'Isabelle. Au domestique qui le soupçonne de vouloir empoisonner l'épouse : « Qui te dit de l'empoisonner, repartit brusquement le Comte. Je serais bien fâché qu'elle mourût, je n'aurais pas le loisir de jouir de son désespoir. »⁴⁸¹ Il s'agit bien d'une jouissance dans le mal. « Il la regardait manger avec une joie barbare »⁴⁸², mais ignore que son cuisinier l'a trompé et a utilisé de la viande au lieu du cœur humain. La réaction d'Isabelle en lui apprenant la nature de son repas est opposée à

⁴⁷⁹ Mlle COCHOIS, *Isabelle Mendosa*, *op.cit.*, p.397.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.418.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.419.

⁴⁸² *Ibid.*, p.420.

celle que le Comte escomptait : elle se réjouit d'être si intimement réunie à son amant. Elle s'élève au rang d'une héroïne tragique et n'hésite pas à lui réclamer sa mort : « Tu voulais jouir de mon désespoir, et c'est moi qui triomphe de la douleur qui t'accable. Lâche assassin, tu gardes le silence. [...] Frappe, repartit Isabelle, frappe ; ton apprentissage à l'assassinat est déjà fait. »⁴⁸³ Le Comte « donna un coup à Isabelle, qui lui perça le bras ».⁴⁸⁴ Enfin, le monstre fait preuve de perfidie et de perversité jusqu'à sa mort. Alors que Dom Ramire lui porte secours quand il est attaqué par des bandits de chemin, le Comte, au lieu de le remercier, « résolu de mettre le comble à tous ses crimes »⁴⁸⁵, feint de se réconcilier avec son rival en lui demandant de mourir dans ses bras, et profite de la générosité de Dom Ramire pour « lui donn[er] un coup de poignard qu'il avait tiré, pendant ce moment, de sa poche. »⁴⁸⁶ Ainsi, chez Mlle Cochois, les manifestations de sadisme renforcent le pathétique et font parfois sombrer la nouvelle dans ce qui sera, vers la fin du siècle, le genre noir ; quant aux descriptions, elles conduisent à des scènes relevant du style frénétique qui se développera dans une frange de la littérature de la seconde moitié du XVIIIe siècle. En outre, elles rendent encore plus odieux et révoltant ce mariage forcé, et donc appuient la position de l'auteur sur la question du mariage et sa défense de la femme.

Ainsi l'esthétique rococo et la violence sont souvent intimement liées dans les œuvres des femmes auteurs des années 1730-1750. Chez Mlle de Lussan, elles sont au service d'une morale rigoureuse qui témoigne d'une imprégnation forte de la morale classique, mais les moyens rhétoriques utilisés pour en assurer la pédagogie sont récupérés pour véhiculer un discours féministe et exalter la femme, capable de la plus haute vertu. Dix ans plus tard, chez Mlle de Lubert, l'exploitation de l'esthétique rococo sert le merveilleux, mais permet surtout d'aborder des questions contemporaines : l'éducation des filles discrètement, et

⁴⁸³ *Ibid.*, p.422.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.431.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

davantage la considération de la femme dans la société, ainsi que la question politique. L'ironie et le ton de la légèreté, le travail des codes et des valeurs morales par la galanterie, voire la grivoiserie, permettent à Mlle de Lubert de jouer avec la morale classique avec impertinence en en donnant des témoignages avec distanciation.

La nouvelle de Mlle Cochois se situe au confluent de deux courants : elle annonce, par certains aspects, le roman du mal qui traduit le goût du mal inhérent à l'âme humaine, et qu'Henri Coulet place dans la période allant de 1760 à 1799, et le genre sombre de la fin du siècle – on y trouve les prémisses d'une sensibilité frénétique, avec cris, larmes, corps offert à l'épée du monstre et persécuteur, pathos appuyé. En outre, la nouvelle relève de l'esthétique classique ; composée dans la période rococo, elle n'en retient aucun motif esthétique, mais l'on retrouve traités des thèmes communs aux œuvres de cette période, et plus particulièrement à Mlles de Lussan et de Lubert, comme la question du mariage autour de laquelle s'articule toute l'intrigue, et qui permet de faire une critique sociale et de donner une tonalité féministe au discours. La nouveauté par rapport à la nouvelle sentimentale classique, qu'on trouve encore en 1726 chez Mme de Fontaines, ou plus tard chez Mme de Tencin, est la mise en scène de la violence plus dramatisée, et des descriptions plus visuelles, à la faveur d'une importance accrue accordée à la violence physique, sans que disparaisse la violence psychologique exercée par un personnage sur un autre, ou celle du combat intérieur.

Dans ces trois œuvres, ces deux formes de violence permettent donc l'expression d'une morale, une critique sociale et politique qui s'accompagne d'un goût particulier pour une nation idyllique, où règnent la paix et la tranquillité, peuplée de sujets vertueux et dirigée par un roi sage, juste et humain, enfin l'expression plus ou moins consciente du mal ontologique qui travaille l'âme humaine.

Stéphanie MIECH
Université de Lorraine

Cultures populaires & cultures de masse
Popular/Mass Culture Studies

Littérature Comparée et interdisciplinarité

Quelques réflexions sur les directions actuelles du comparatisme français et étatsuniens

Comparer des comparatismes nationaux, se référer à des aspects de leur débat, permet de les considérer à l'échelle globale, au niveau des théories et des méthodologies. Si on étudie le dernier rapport décennal de l'ACLA (*American Comparative Literature Association*) de 2004, qui succède celui de 1994 intitulé *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, on constate que la Littérature Comparée américaine définit son objet de recherche par rapport à l'époque culturelle dans laquelle elle appartient, ce qui indique le lien étroit du comparatisme avec la culture contemporaine. Aujourd'hui, l'âge de la discipline est celui « de la *globalisation* » et la Littérature Comparée peut contribuer à la compréhension de ce phénomène.⁴⁸⁷ Haun Saussy, éditeur du rapport de 2004, parle du véritable triomphe aux États-Unis du comparatisme comme une méthode d'analyse transnationale et interdisciplinaire de la littérature et de la culture. La discipline n'en tire hélas aucun avantage dans la mesure où l'omniprésence des idées de la littérature comparée n'a pas abouti à la création d'un grand et puissant département universitaire. Mais peu importe ! Promouvoir « *the comparative way of thinking* » peut très bien servir comme objectif

⁴⁸⁷ Voir Charles Bernheimer, ed., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995 et Haun Saussy, ed., *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

principal de la Littérature Comparée.⁴⁸⁸ En empruntant cette formule, on peut se demander comment les deux grandes écoles du comparatisme, l'une américaine, l'autre européenne et française, comprennent cette pensée comparative à l'intersection des disciplines et des champs de recherche. Il s'agit ici de présenter quelques pistes de réflexion sur des possibilités du renouvellement d'une discipline commune.

C'est en France, une nation qui accorde une grande importance à l'universalisme et aux États-Unis, une nation d'immigrants qui a une vision éclectique de la culture savante (*high culture*), que la Littérature Comparée est devenue une discipline universitaire.⁴⁸⁹ Le comparatisme français et américain n'ont pas manqué de souligner leurs différences. Leur débat a même pris la dimension d'une crise due à la scission entre école française et école américaine de littérature comparée en 1958 au Congrès de l'AILC à Chapel Hill. Leur objet du désaccord a concerné l'ouverture humaniste de la discipline qui devrait, selon Etiemble, s'intéresser aux échanges universels des hommes et abandonner tout provincialisme.⁴⁹⁰ Or, surtout depuis la fin du XX^e siècle, la nécessité de comprendre la nouvelle réalité culturelle, celle d'une mondialisation dont les effets sur la littérature comparée restent encore à définir,⁴⁹¹ suscite aux comparatistes une inquiétude, sinon alarmante, du moins préoccupante, à cause surtout de

⁴⁸⁸ Haun Saussy, « Exquisite Cadavers Stitched from Nightmares », in *Comparative Literature in the Age of Globalization*, *op.cit.*, p.3-42, p.3-5.

⁴⁸⁹ *Ibid.* p.9.

⁴⁹⁰ Pierre Brunel, « Le comparatiste est-il un Don Juan de la connaissance ? », in *Fin d'un Millénaire, Rayonnement de la Littérature Comparée*, Actes du colloque organisé du 25-27 novembre 1999 par le Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Marc Bloch, textes réunis par Pascal Dethurens et Olivier-Henri Bonnerot, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p.35-49,

⁴⁹¹ Didier Coste, « Les universaux face à la mondialisation : une aporie comparatiste ? », in *Bibliothèque Comparatiste*, date de publication le 21/05/2006: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/coste.html>

« l’extension grandissante des interactions, des circulations et des croisements », ⁴⁹² qui leur demande d’abandonner les vieux clivages et de travailler tous ensemble sur la redéfinition de leur discipline.

Une réflexion sur l’avenir de la discipline est celle de la Professeuse de littérature comparée d’origine indienne, féministe militante et théoricienne du post-colonialisme, Gayatri Chakravorty Spivak, une figure emblématique dont les idées prospèrent sur les campus américains. Pour critiquer un aspect spécifique de sa pensée qui est représentative du comparatisme américain, je voudrais me référer à la communication de David Damrosch, Professeur de Littérature Comparée à Harvard et spécialiste de la *World Literature* (Littérature Mondiale), lors de la conférence annuelle de l’ACLA de 2009, qui a eu lieu à l’Université de Harvard du 26 au 29 mars. ⁴⁹³ Le témoignage de son intervention n’est pas un événement isolé et anecdotique, mais me permet d’insister sur la nécessité du débat des comparatistes, tel qu’il se réalise dans leurs conférences internationales, surtout parce que ce qu’il a dit dans cette matinée du 27 mars 2009, concerne les études littéraires françaises qui reflètent elles aussi, d’une manière parfois négative, l’esprit culturel national, bien entendu d’une manière très différente de celle des études nord-américaines. La salle « *The Kresge Room* », où se déroulait le séminaire « *Comparative World Literatures* » de Damrosch, était particulièrement comblée, les conférenciers étaient regroupés autour d’une grande table ronde, les uns assis par terre, les autres debout. En commentant la projection de l’espace multiculturel et multiracial américain dans l’organisation du cursus littéraire par opposition à d’autres programmes académiques nationaux, notamment indiens, chinois,

⁴⁹² Tiphaine Samoyault, « Traduire pour ne pas comparer », in *Revue internationale des livres et des idées*, N°14, novembre-décembre 2009, reproduit dans Acta fabula, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5450.php>

⁴⁹³ Voir le programme de l’ACLA 2009, *Global Languages, Local Cultures*, téléchargeable dans le site de l’ACLA, URL : www.acla.org/acla2009/

vietnamiens, qui ont trouvé la juste mesure dans la symbiose créative de l'élément culturel local avec la perspective globale de la discipline et de l'enseignement de la littérature mondiale, le comparatiste américain a insisté sur les conséquences de cette américanisation des études littéraires. C'est le problème principal de l'ouvrage *Death of a Discipline* (2003) de Spivak dans lequel elle prône pour la fusion interdisciplinaire de la littérature comparée avec les *Area studies* comme moyen de lutte contre la « mort » de la discipline.⁴⁹⁴ Sans entrer dans le détail de son argumentation qui mérite d'être étudié plus longuement, on précise que l'origine des *Area studies* est politique (la formation d'experts en géopolitique servait à consolider la politique étrangère américaine à la suite de la Guerre Froide) et la Littérature Comparée a été importée aux États-Unis par des intellectuels européens, tels que Erich Auerbach, Leo Spitzer, René Wellek, qui ont fui les régimes totalitaires européens (son origine est donc elle aussi politique). Spivak souhaite parvenir à une dépolitisation des études universitaires américaines, grâce à la réunion des deux disciplines, en renforçant ainsi la place de la littérature comparée dans l'université américaine.⁴⁹⁵ Mais, son point de vue reste limité à une société et à une culture. C'est pourquoi Damrosch adhère à la critique de Didier Coste qui lui reproche à juste titre, comme le remarque son confrère américain, de ne pas penser à la perspective globale de la discipline en annonçant « sa mort » et de n'examiner les disciplines universitaires rivales (« études régionales », études culturelles et littérature comparée) que par rapport à l'espace très restreint de la frontière politique des « salles de classe » étatsuniennes. Il nous semble pourtant que ce qui dérange encore plus le comparatiste français et qui n'a pas été mentionné ce jour là par son collègue « ce sont les symptômes d'une marchandisation absolue de la pensée du littéraire » et l'insistance « à ce qui est toujours récent » dans

⁴⁹⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.8-9.

l'histoire américaine – les attaques terroristes du 11/9 – qui pose des problèmes même dans le choix des corpus et de leur lecture (pour ce qui concerne Spivak celui-ci se limite au récit et à la fiction).⁴⁹⁶

Cette référence de la part d'un comparatiste américain à ce compte rendu français lors d'une conférence où la majorité des participants provient des universités américaines, montre quel peut être le sens du dialogue des comparatistes : rappeler qu'il s'agit d'une discipline globale et collective avec des « écoles nationales » qui ont leur propre programme selon leur histoire culturelle. On regrette que de telles initiatives ne soient pas plus fréquentes du côté français.⁴⁹⁷ Mais, soyons rassurés, des exemples il y en a. Citons celui du dossier spécial de 2006 de la revue *Labyrinthe* qui étudie la question du post-colonialisme et « interroge la scène française et la scène américaine de production d'un savoir » : le contraste entre les universités françaises et américaines est frappant, surtout en ce qui concerne le discours « savant » sur le postcolonial aux croisées des disciplines, mais « l'habitude hexagonale tend à minimiser les enjeux théoriques et l'épistémologie [...] », parce que « tant d'auteurs dans notre métropole ont tendance à révoquer par principe la fameuse mode américaine ». L'étude française des colonies ne concerne qu'une discipline, l'histoire. Pourtant, les origines culturelles du fondement de la pensée postcoloniale américaine sont des sources philosophiques, historiques et politiques de penseurs français et francophones, tels Michel Foucault,

⁴⁹⁶ Didier Coste, « Votum Mortis », ICLA, vol.20, N°39-40, p.49-57, reproduit aussi dans la rubrique *Acta fabula* du site internet www.fabula.org à l'adresse URL:<http://www.fabula.org/revue/cr/449.php>

⁴⁹⁷ Voir aussi les autres lectures de Didier Coste en rapport avec notre sujet, *Le Mondial de Littérature*, publié sur Acta Fabula le 1^{er} janvier 2006 à l'adresse URL : www.fabula.org/revue/document1096.php et plus précisément son compte rendu de *Comparative Literature in the Age of Globalization, op.cit.*, et de l'ouvrage de David Damrosch, *What is comparative Literature ?* Princeton, Princeton University Press, 2003.

Jacques Derrida, Jacques Lacan, Franz Fanon.⁴⁹⁸ Le fameux succès de la *French Theory* a bouleversé la vie intellectuelle de l'université américaine,⁴⁹⁹ tandis que la pensée américaine n'a pas connu le même sort en France.⁵⁰⁰ Comme l'explique Anne Berger, Professeur de littérature française à l'université de Cornell et Professeur associée à Paris VIII, précisément parce que « les disciplines littéraires et la littérature comparée en particulier, ont été profondément affectées par l'ouverture de ces nouveaux chantiers intellectuels [*area, gender, postcolonial, african studies...*] » et « parce que l'époque de la littérature comme institution du livre touche à son terme », « on assiste [aux États-Unis] à une secondarisation, voire à un abandon, des questions philologiques, traditionnelles ou modernes ». La littérature comparée américaine vise à une désoccidentalisation, c'est pourquoi les départements rechercheront à recruter surtout des non-européanistes.⁵⁰¹ Étant donnée son double statut transcontinental, Anne Berger reconnaît l'importance de ces deux systèmes

⁴⁹⁸ « Éditorial », in *Labyrinthe*, 24/2006 (2), Dossier « Faut-il être postcolonial ? », mis en ligne le 07 juin 2006. URL : <http://labyrinthe.revues.org/index1286.html>

⁴⁹⁹ François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze&Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte/Poche, 2003, 2005.

⁵⁰⁰ Des ouvrages de Homi Bhabha et Gayatri Spivak (mais non pas son ouvrage *Death of a Discipline*) n'ont été traduits que récemment en français : Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction de Françoise Bouillot Paris, Payot, 2007 et deux ouvrages de Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler*, traduction de Jérôme Vidal, éditions Amsterdam, 2009 et *En d'autres mondes, d'autres mots*, traduction de Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2009.

⁵⁰¹ En nous référant à la communication de Damrosch, rapportons qu'aux universités étatsuniennes, avec la littérature européenne, la littérature américaine est aussi dépréciée. Ainsi, dans le jargon universitaire américain, il y existe un terme employé pour plaisanter qui est celui de « *NATO literatures* ».

universitaires qui sont très différents, mais «déploie tout de même le provincialisme actuel de la France, sa suffisance et son manque d'ouverture au monde », par opposition à ce qui constitue la véritable force des États-Unis, à savoir celle d'« un pays de migration, d'importation et de commerce d'idées » et non pas un pays exportateur d'idées, comme la France se contente de l'être.⁵⁰² Ce que la littérature comparée nécessite, c'est « ce commerce d'idées », cette ouverture au monde, mais aussi l'acceptation de son héritage européen.

Plusieurs raisons expliquent cette divergence de positions. Le comparatisme français accorde plus d'importance à l'analyse textuelle et aux relations d'intertextualité qu'à une politisation des études littéraires. L'étude de la littérature d'après des critères socioéconomiques et culturels, comme c'est surtout le cas des *Cultural studies* anglo-saxonnes, suppose un certain sacrifice du littéraire par son identification au discours idéologique des sociétés. En France, la Littérature Générale et Comparée, dans plusieurs domaines, particulièrement celui des rapports mutuels entre les arts, « est susceptible de remplir un rôle de substitution que justifie, pour le moment, le cloisonnement des disciplines dans les universités françaises.»⁵⁰³ Si le projet comparatiste se trouve au centre des études postcoloniales et des autres *studies* américaines, c'est parce que la plupart des éminents spécialistes dans ces domaines sont des comparatistes. Ce n'est pas le cas des études francophones et de la littérature comparée française. Comme le remarque Yves Chevrel, tout d'abord « les termes francophones et francophonies sont d'un usage difficile », car tandis qu'« il existe aussi aux yeux de nombreux universitaires une *Commonwealth*

⁵⁰² Grégoire Leménager et Laurence Marie, « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique », in *Labyrinthe*, 24/2006 (2), *op.cit.*, mis en ligne le 24 juillet 2008. URL : http://labyrinthe.revues.org/index_1245.html, p.17-18.

⁵⁰³ Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 6^{ème} édition mise à jour, 2009, p.19.

Literature, ce qui souligne l'aspect politique du concept », les études de francophonie « hésitent entre les disciplines littérature comparée et littérature française ». ⁵⁰⁴ Dans son article « Postcolonialisme et Comparatisme », Jean-Marc Moura compare les études postcoloniales francophones aux *Area Studies* : « il s'agit de concilier la dimension culturelle et interdisciplinaire des “*Area Studies*” avec les exigences de précision dans l'analyse formelle propre à la tradition de nos études littéraires. » Les théories postcoloniales peuvent difficilement s'appliquer aux littératures francophones, non seulement parce qu'«il y a un soupçon français assez général pour la “theory” américaine », mais surtout parce que « les Français ont pratiqué une politique d'assimilation culturelle des élites coloniales très différente des Britanniques. » ⁵⁰⁵

Faudrait-il donc exclure du champ de recherche de la littérature comparée des sujets ne faisant pas partie de notre expérience culturelle? La réponse est non. Au contraire, le comparatisme français, en tant que comparatisme européen, pourrait rechercher à mettre en évidence des nouvelles comparaisons insolites. Comparer un écrivain ou poète européen avec un écrivain ou poète postcolonial pour étudier le langage culturel transmis par les œuvres littéraires sans que leur rapport soit celui de la recherche identitaire du ex-colonisé/colonisant, sans faire de la littérature comparée un espace de confrontation des tensions culturelles et sans abandonner la littérature générale au profit d'une focalisation sur ce type de questions importantes quoique secondaires, serait un bon point de départ. Cette approche est légitime d'autant plus que le comparatisme européen s'est toujours intéressé aux relations interculturelles (filiations et mélanges), à la

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.13-14.

⁵⁰⁵ Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », article paru le 20/05/2006 dans la Bibliothèque Comparatiste du site de la SFLGC: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html> Voir aussi l'ouvrage de Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, (Coll. Ecritures francophones), 1999.

poétique comparée et la littérature universelle. Au lieu de privilégier les lectures idéologico-politiques des littératures postcoloniales, comme le fait la critique anglo-saxonne, en excluant ainsi la possibilité d'une comparaison avec des auteurs qui ne sont concernés ni par les processus de colonisation/décolonisation ni par la création d'une langue vernaculaire, il est possible de partir d'une étude comparée des notions transculturelles.⁵⁰⁶

Plus précisément, un nouveau comparatisme transcontinental pourrait être créé notamment à travers l'étude des concepts culturels interdisciplinaires qui font partie du lexique commun des études comparées: la *transculturalité*⁵⁰⁷, le *métissage* ou l'*hybridité* (*hybridity* étant le terme employé en anglais) ou la *créolisation*. Le *métissage* est un concept d'une importance primordiale pour la compréhension non seulement des écritures littéraires postcoloniales et de celle de la francophonie, mais aussi des mélanges et des mutations dans les arts, le cinéma, la *World Culture*.⁵⁰⁸ Dans cet esprit pluridisciplinaire, la SFLGC a organisé en 2004 son congrès autour de la problématique des *Métissages Littéraires*, qui regroupe plus d'une cinquantaine contributions sur la littérature française et francophone, mais également sur les tableaux, l'imaginaire culturel de la littérature américaine, les théories du métissage et sa philosophie.⁵⁰⁹ La *créolisation*, qu'Édouard Glissant définit librement

⁵⁰⁶ Voir l'ouvrage *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, eds. Anne Donadey and H. Adlai Murdoch, Gainesville, University Press of Florida, 2005. Un choix interdisciplinaire intéressant est celui de Françoise Lionnet, "Cultivating Mere Gardens? Comparative Francophonies, Postcolonial Studies, and Transnational Feminisms", in *Comparative Literature in the Age of Globalization*, op.cit., p.100-113.

⁵⁰⁷ La terme transculturalisme a été défini en 1940 par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz.

⁵⁰⁸ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

⁵⁰⁹ Yves Clavaron et Bernard Dieterle (sous la direction de), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la SFLGC, Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

dans son *Introduction à une poétique du divers* comme un imaginaire par opposition au métissage et à la transculture qui sont selon lui des concepts, est pour le comparatiste un outil précieux d'analyse de cette « littérature monde », cette « pensée-monde », mais aussi de tout imaginaire littéraire qui ne peut qu'être pluriel et mélangé, d'abord parce que les langues le sont et les identités culturelles des écritures le deviennent aussi.⁵¹⁰ Enfin, la théorie de Homi K. Bhabha, conçue à partir d'une réflexion sur l'hybridation et la différenciation culturelles (on pense à ses concepts *global* et *vernacular cosmopolitanisms*), ainsi que la signification de la globalisation pour les littératures, offre, par ses filiations et les questions qu'elle pose, une possibilité d'ouverture du comparatisme français à des problématiques qui portent aussi bien sur un espace culturel qu'il maîtrise (l'Occident) que sur un univers quasi-inconnu ou méconnu, la littérature postcoloniale.⁵¹¹

Le champ de recherche comparatiste qui regroupe plusieurs de ces questions, et bien d'autres encore, est celui de la Littérature Mondiale. En tant que notion, elle provient de la *Weltliteratur*, idée que Goethe confie à son disciple Eckermann le 31 janvier 1827 : « nous allons vers une époque de *Littérature universelle*, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. »⁵¹² Étant donné que le récent réveil de la notion de la Littérature Mondiale a été propagé, note Didier Coste, par la théorie postcoloniale, il est passé inaperçu en France jusqu'au début du nouveau

⁵¹⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, NRF-Gallimard, p.126.

⁵¹¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge Classics, 1994, 2008, p.xix-xx. Pour une introduction à la réflexion de l'ouvrage, voir l'article de Marie Cuillerai, "Le Tiers-espace: une pensée de l'émancipation", paru dans la *Revue internationale des livres et des idées*, N°14, novembre-décembre 2009 et reproduit dans *Acta fabula*, url : www.fabula.org/revue/document5451.php

⁵¹² *Conversations de Goethe avec Eckermann*, traduction de Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1949 et 1988 pour la présente édition, p.206.

millénaire.⁵¹³ Néanmoins, la pensée française a ouvert une problématique polémique transatlantique avec la publication en 1999 de *La République Mondiale des Lettres* de Pascale Casanova.⁵¹⁴ Il n'y a pas une compréhension de ce qui peut être inclus au sein de la littérature mondiale, mais plusieurs interprétations, certaines même assez libres, comme à titre d'exemple celle de Damrosch qui la détermine comme un mode de circulation et de lecture.⁵¹⁵

Il y a donc eu une mutation progressive des projets de recherche de la littérature comparée américaine, qui a dépendu aussi bien de la société et de la politique étrangère que de la culture contemporaine : des « *area studies* » et du post-colonialisme au multiculturalisme et à la globalisation. D'ailleurs la littérature comparée est étroitement liée à la conception nationale de son rôle culturel et celui de la France comprend la dimension européenne. Comme on peut le constater dans l'organisation des conférences de leurs deux grandes associations comparatives nationales – la SFLGC et l'ACLA –, la méthodologie interdisciplinaire des recherches fait désormais partie des axes principaux des appels à contribution.⁵¹⁶ La prochaine conférence de l'ACLA, qui sera organisée à Vancouver du 31 mars au 3 avril 2011 et dont les sessions plénières accueilleront Spivak et Damrosch, pose enfin directement la question du rapport de la « *World Literature/Comparative Literature* ». L'annonce du XXXVII^e colloque de la SFLGC, qui aura lieu à Bordeaux du 27 au 29 octobre 2011, a comme principal objet la traduction dans l'exemple des « *translation studies* »

⁵¹³ Didier Coste, « Le Mondial de littérature », *op.cit.*, p.41.

⁵¹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999. Voir aussi son entretien dans l'ouvrage collectif *Où est la littérature mondiale ?*, sous la direction de Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p.139-150.

⁵¹⁵ David Damrosch, *What is World Literature ?*, éd.cit., p.5.

⁵¹⁶ Voir les sites internet des deux associations : www.vox-poetica.org/sflgc et www.acla.org.

anglo-saxonnes, ce qui témoigne de l'intérêt que porte le comparatisme français à la question de l'interdisciplinarité. On est heureux de remarquer que les deux conférences partageront des champs communs d'investigations interculturelles et interdisciplinaires, comme notamment la question de la transmission et de la traduction, le contact avec les autres cultures à travers l'usage littéraire des langues. La problématique principale pour la conférence américaine de 2011 est de comprendre comment la littérature comparée et la littérature mondiale peuvent être mises en rapport.⁵¹⁷ Leurs confrères français souhaitent étudier « les enjeux éthiques, esthétiques et politiques de la traduction dans un espace de réception devenu mondial » étant donné qu'« en France, de plus en plus de comparatistes inscrivent leur réflexion dans ce champ mondialisé, « zone » nouvelle d'appréhension du fait littéraire ».⁵¹⁸

La présente brève considération du comparatisme français et états-unien et de leurs différences principales, certaines d'ordre institutionnel d'autres d'ordre culturel, a montré que le renouvellement de chaque comparatisme national se réalise dans cet espace transnational hybride de la symbiose de l'élément culturel local avec une prise de perspective globale de la discipline. Même s'il est encore inconcevable en Europe d'envisager des changements dramatiques dans l'orientation d'une discipline, et cela dans l'espace de deux années, tout simplement parce que les maisons d'édition reconnaissent un marché dans la publication des anthologies de littérature mondiale et qu'il faut former des étudiants pour ce marché éducatif global, comme l'a précisé Spivak dans son ouvrage *Death of a Discipline*⁵¹⁹, il est indispensable de sortir de l'eurocentrisme du XX^e siècle avec le choix de nouveaux objets de recherche qui concernent cette littérature mondiale et ses cultures, mais aussi ses rapports avec la littérature occidentale. La

⁵¹⁷ Plus d'informations sur le programme, URL: www.acla.org/acla2011

⁵¹⁸ Pour une lecture de l'annonce du colloque, URL : www.fabula.org/actualités/article38670.php

⁵¹⁹ Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, *op.cit.*, p.xii.

VERS UN NOUVEAU COMPARATISME

Littérature Comparée exige un travail d'équipe, de rencontres, de discussions, de lectures, de traductions et de débats.

Anna AVARAKI
Paris Diderot-Paris 7

De l'existence d'une littérature rock

Du bruit dans la littérature

Une musique rock se fit entendre, des guitares électriques, des paroles, et le garçon commença à se tortiller en mesure. Tamina le regardait avec répugnance : cet enfant se déhanchait avec des mouvements coquets d'adultes qu'elle trouvait obscènes. Elle baissa les yeux pour ne pas le voir. A ce moment, le garçon mit le son plus fort et commença à chantonner. Au bout d'un instant, quand Tamina releva les yeux sur lui, il lui demanda :

« Pourquoi tu ne chantes pas ?

- Je ne connais pas cette chanson.

- Comment ça, tu ne la connais pas ? C'est une chanson que tout le monde connaît.⁵²⁰

Si l'époque actuelle se singularise comme une civilisation du bruit, une civilisation (trop) sonore, nombreux sont les penseurs contemporains qui stigmatisent ce tout-sonore – plus encore que ce tout-musical. Le rock⁵²¹ est, en ce sens, le parangon manifeste

⁵²⁰ KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1984, 241.

⁵²¹ Le rock sera ici compris dans son plus ample dénomination, depuis le rock'n'roll des années 1950 jusqu'à la pop actuelle. On sera malgré tout parfaitement conscient de cette immensité du champ

de cette société bruyante, omniprésente et dominante. Cité en épigraphe, l'extrait du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera condense parfaitement les différentes caractéristiques dont l'affublent de nombreux écrivains : obscénité, fiction de l'universalité, musique adolescente et écoute nécessairement trop bruyante. Seulement, ces préjugés sont l'apanage d'écrivains mélomanes « classiques », au sens où leur mélomanie est inclinée de manière exclusive vers la musique classique ou savante. Parmi eux, on pourrait citer notamment Milan Kundera, Pascal Quignard ou Richard Millet⁵²² et, sans déployer une analyse poussée de leur système de pensée musico-littéraire, on proposera simplement de questionner leur posture anti-rock. Celle-ci s'articule en effet avec une association privilégiée et exclusive entre musique classique et littérature. Cette affinité prétendument élective induit dès lors la permanence d'une haute culture ou culture savante qui s'opposerait à la culture populaire. De fait, la littérature consacrée au rock – et bien souvent le consacrant – deviendrait selon ces préceptes une paralittérature, reconduisant *the Great Divide*⁵²³ entre « haute » et « basse » culture.

Cependant, à l'instar de la musicologie qui, par l'intermédiaire de l'ouvrage dirigé par Jean-Jacques Nattiez,

musical couvert, qui pourra difficilement être plus historicisée dans ce cadre.

⁵²² On en restera ici de manière restrictive à ces trois auteurs, mais d'autres pourraient être envisagés (Burgess...).

⁵²³ LINBERG Ulf, GUODMUNDSSON Gestur, MICHELSEN Morten, WEISETHAUNET Hans, *Rock Criticism from the Beginning, Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, New York, Peter Lang, 2005, 25.

*Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*⁵²⁴, essaie d'appréhender son propre objet dans son unité, il s'agira de proposer à la littérature « mélomane » une analyse nouvelle d'un de ses pans longtemps ignoré. De fait, au-delà de la multiplicité des productions littéraires fascinées par le rock (à la fois charmées et effrayées), sera envisagée la possibilité d'un espace littéraire, au croisement du rock et de la littérature. On tentera donc par une mise en perspective de ces postures anti-rock de caractériser les liens intimes entre rock et littérature et même de manifester la littérature rock en faisant apparaître, outre un possible corpus, les « valeurs » qu'elle prend en charge, les mythes, thèmes et motifs récurrents dont elle recèle et les genres, formes et styles qu'elle adopte.

Les préjugés des écrivains mélomanes « classiques » : posture « anti-rock » et « musicalisation » de la culture

Symbole de l'occupation américaine, « divertissement »⁵²⁵ et « défoulement »⁵²⁶, musique adolescente de l'« idylle rock »⁵²⁷ chez Kundera, et facteur dévoyant le « sentiment de la langue » chez Millet, le rock est pour ces écrivains français la bande-son manifeste de l'invasion anglo-saxonne (Millet et Quignard) et de l'ère du « tout culturel »⁵²⁸. Ainsi, leurs écrits de fiction comme

⁵²⁴ Ss. dir. NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, L'unité de la musique (volume 5)*, Paris, Actes Sud, 2007

⁵²⁵ QUIGNARD Pascal, *L'occupation américaine*, Paris, Seuil, 1994, 150.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Ce terme est utilisé pour désigner la sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, moment où l'héroïne Tamina se retrouve prisonnière de l'île des enfants. KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli, op.cit.*, p.241-272.

⁵²⁸ MILLET Richard, *Le sentiment de la langue*, Paris, La Table ronde, 1993, p.267. « La civilisation américaine entassait un si grand

leurs essais témoignent d'une posture anti-rock qui apparaît plus en filigrane dans ces derniers. Elle se manifeste dans les « romans »⁵²⁹ au travers de différents procédés : caractérisation des personnages, inclinaison logogène⁵³⁰ de la narration ou objets symboliques construisant l'espace romanesque. Dans le texte de Kundera par exemple, le rock est la musique « éternelle » participant d'une sexualité libérée qui accompagne Tamina jusqu'à la mort :

« L'histoire de la musique est mortelle, mais l'idiote des guitares est éternelle. Aujourd'hui la musique est

nombre de gadgets périmés que la déesse de ce monde lui paraissait commencer à ressembler [...] à un grand entrepôt de carcasses de voitures et d'instruments dépareillés [...]. Les âmes étaient en effet devenues [...] des pauvres collages d'apparences, de comics, de séquences de films, de pochettes de disques, de réclames. » QUIGNARD Pascal, *L'occupation américaine, op.cit.*, p.120-121.

⁵²⁹ On évitera le terme « roman » au vu du statut complexe et ambigu de la généricité des écrits de Milan Kundera.

⁵³⁰ Pour définir l'inclinaison logogène on citera ici Timothée Picard, caractérisant le modèle des trois inclinaisons romanesques définies par Frédéric Sounac : « La première des trois types d'inclinations évoquées, qualifiée de « logogène », rend compte des œuvres dans lesquelles le propos et la fable peuvent évoquer la musique, mais sans que cela n'engage à proprement parler le style et la forme de l'œuvre. [...] La deuxième inclination, « mélogène », répond à un désir de « musicaliser » la langue par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition, *etc.* [...] la troisième inclination, dite « méloforme », consiste à vouloir adapter à la littérature un procédé compositionnel propre à la musique : fugue et contrepoint, leitmotiv, thème et variation, série dodécaphonique, *etc.* » PICARD Timothée, *Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse*, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>, page consultée le 22/10/2010.

retournée à son état initial. C'est l'état d'après la dernière interrogation, l'état d'après l'histoire. »⁵³¹

Le premier argument de cette posture « anti-rock » fait donc de celui-ci une musique d'avant et d'après l'histoire, une musique hors de l'histoire, rompant avec toute visée historiciste et téléologique de l'évolution musicale. A ces préjugés sont souvent associées les idées de sauvagerie, d'affaiblissement de l'art et d'une musique primitive façonnant « une tribu des premiers âges »⁵³². C'est également dans *L'Occupation américaine*, l'objet de l'affrontement générationnel entre Patrick Carrion et son père, entre deux visions de la musique et de l'art :

« Cette musique était un divertissement. Tu en feras autant que tu voudras pendant les grandes vacances. »
« Je ne suis pas d'accord, mon père. La musique n'est en aucun cas un *divertissement*.
-Un *défolement*, si tu préfères. Ce n'est même pas agréable. Ce n'est même pas joli. »
Patrick haussa la voix :
« Dieu merci ! »⁵³³

Défolement, divertissement, jugement de valeur esthétique sont les catégories à propos desquelles s'opposent père et fils façonnant le deuxième argument de cette posture : le rock n'appartient pas à la culture, il est un simple divertissement. Mais, bien plus qu'un conflit de générations, conflit structurel du rock, ce dialogue souligne la façon dont des arguments identiques sont employés par les détracteurs comme par les amateurs du rock. En effet, ces idées d'exutoire et de refus de toute réduction esthétisante sont au cœur même des définitions originelles du rock et sont ici mises dans la bouche du père incrédule face à la fascination de son fils. Et ceci témoigne de la

⁵³¹ KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op.cit.*, p.258.

⁵³² QUIGNARD Pascal, *L'occupation américaine*, *op.cit.*, p.52.

⁵³³ *Ibid.* p.149-150.

façon dont la langue commune semble se déliter. En outre, la langue anglaise s'immisce au cœur même du texte comme pour mieux signifier cette « occupation » non seulement culturelle mais également langagière. La question de la langue est d'ailleurs au cœur des écrits de Richard Millet, pour qui « l'anglo-américain » est devenu le « modèle fantasmatique »⁵³⁴ de toutes les langues et par-là même du français. Apparaît ainsi un troisième argument : le rock est un des vecteurs majeurs⁵³⁵ de ce modèle envahissant.

Ainsi, cette posture balaie de multiples facettes de la musique rock. Elle met en cause sa fausse universalité, sa propension au défoulement et à la vulgarité, mais aussi la propagation d'une langue envahissante. On peut d'ores et déjà amorcer une réponse à ces arguments. En effet, faire du rock une musique hors de l'histoire, c'est passer outre l'histoire complexe de son évolution musicale qui s'est constituée et continue de se constituer dans une effervescence créative marquée par l'allégeance et la rupture à des modèles préexistants. Ainsi, le rock est constamment travaillé par cette dynamique historicisante. Et si le rock se proclame encore comme pur divertissement, c'est bien souvent dans une démarche bien consciente d'un refus de l'intellectualité ou plutôt du sérieux qui apparaît parfois paradoxalement mise à mal par son attrait pour des références à la littérature ou à l'art⁵³⁶.

⁵³⁴ MILLET Richard, *Le sentiment de la langue, op.cit.*, p.212.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.279-286.

⁵³⁶ On ne saurait ici revenir sur les jeux d'échanges multiples entre le rock et les sphères artistiques et culturelles mais on renverra par exemple au *Lipstick Traces* (parmi ses multiples ouvrages) de Greil Marcus, qui s'intéresse aux liens symboliques entre les avant-gardes du début du XXe siècle (le futurisme, DADA, les surréalistes, situationnistes et autres lettristes) et l'explosion punk. MARCUS Greil, *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle, (A secret history of the twentieth century)*, Paris, Editions Allia, 1999

Cependant, les préjugés de ces écrivains mélomanes, se cristallisent avant tout autour d'un quatrième argument : celui d'un bruit, qui se propage telle une onde dans la vie de leurs personnages, dans l'espace textuel ou plus largement dans la société.

Pour une défense et illustration de la littérature rock

Cette représentation du rock en tant que musique bruyante et sauvage renvoie à deux postulats. Le premier est issu d'un système de valeurs privilégiant une « haute culture » –hantée par son déclin – et donc une « grande littérature ». Depuis T.S. Eliot et ses *Notes pour une définition de la culture*, s'entremêlent les méandres d'une réflexion menée d'un côté par les travaux des *Cultural Studies*⁵³⁷ appliquant des concepts littéraires à la sociologie et de l'autre par les défenseurs d'une « haute culture » condamnant le « tout culturel ». Musicalement cette question du système de valeurs reste marquée par une dichotomie entre haut et bas, auxquels on peut substituer art et divertissement, authentique et artificiel et, dans le cas du rock, alternatif et *mainstream*⁵³⁸. Et, malgré la propagation des discours postmodernistes remettant en cause cette polarité et les travaux

(1989). On pourrait également citer deux ouvrages qui mettent en avant les recyclages littéraires opérés par la musique (et notamment par le rock) : MALFETTES Stéphane, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris, Editions Mélanie Sétéun, 2000SS et URY-PETESCH Jean-Philippe (dir.), *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2010

⁵³⁷ On trouvera avec l'ouvrage de Dick Hebdige la meilleure illustration de cette appréhension des « sous-cultures » jeunes : HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style (Subculture. The Meaning of Style)*, Paris, La Découverte, 2008

⁵³⁸ Cf. MARTEL Frédéric, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010

de Simon Frith sur la valeur, cette vision du rock comme divertissement ou « sous-culture » demeure bien souvent.

Cette problématique de la hiérarchie des valeurs artistiques issues des travaux d'Adorno et constitutive de notre modernité ne saurait être résolue ici. Mais, par le croisement de différents travaux⁵³⁹, émerge l'hypothèse d'une issue possible de cette structure hiérarchisée entre deux pôles antithétiques. C'est en cela que le terme « *middlebrow* » notamment employé par Perry Meisel dans *The Myth of Popular Culture* installe une perspective nouvelle dans ce qu'il nomme « *The Battle of the Brows : A History of High and Low* »⁵⁴⁰. Ainsi, sans vouloir annihiler la question de la valeur esthétique et la frontière entre art et divertissement se déploie un espace mouvant où peuvent parfois se conjuguer logique du divertissement et références à la culture « sérieuse »⁵⁴¹. C'est en ce sens – et ce sera le dernier mot sur cette épineuse question – que l'ouvrage de Lawrence W. Levine a explicité la fin d'une culture partagée américaine depuis le XIXe siècle, fantôme réel brisé par la constitution des hiérarchies culturelles au tournant du siècle.

Le second postulat – conséquent à ce questionnement – est travaillé par la crainte exacerbée d'une musicalisation voire d'une bruyance de la société qui viendrait détruire le règne du

⁵³⁹ Cf. LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis (Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America)*, Paris, La Découverte, 2010 (1988) et MEISEL Perry, *The Myth of Popular Culture (from Dante to Dylan)*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010

⁵⁴⁰ MEISEL Perry, *The Myth of Popular Culture*, « *The Battle of the Brows : A History of High and Low* », *op.cit.*, p.3-52.

⁵⁴¹ Le rock est d'ailleurs parfois bien souvent constitué par la tension entre une pratique *lowbrow* et une démarche artistique *highbrow*.

verbe sacré, saccager le bruissement de la langue⁵⁴². Et les trois écrivains mélomanes précédemment évoqués ne sont pas les seuls à s'interroger sur cette tendance à la musicalisation de la société, au sens où le rock et la pop envahiraient l'espace de pensée et d'expression. On trouverait par exemple chez Georges Steiner une critique de cette musicalisation de la culture :

« Les faits qui déterminent cette « musicalisation » de notre culture, ce transfert de l'œil à l'oreille du savoir et du sens historique (car bien peu d'auditeurs, même sérieux, peuvent déchiffrer la partition), sont relativement évidents. »⁵⁴³

Mais, plus que la crainte d'une musicalisation – paradoxale pour tous ces écrivains mélomanes – c'est le refus de céder la place au bruit et à la stridence du rock qui se perçoit :

« L'île retentit des cris d'une chanson et d'un vacarme de guitares électriques. Un magnétophone est posé par terre sur le terrain de jeu devant le dortoir. »⁵⁴⁴

D'autres penseurs (Meschonnic, Steiner) ont mis en avant leur crainte d'une surdité due à une écoute trop forte qui apparaît même pouvoir modéliser le cheminement de la pens e⁵⁴⁵.

⁵⁴² Millet dit emprunter cette expression à Barthes sans avoir le souvenir de l'avoir lu. MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue*, *op.cit.*, p.100.

⁵⁴³ STEINER George, *Dans le château de Barbe-Bleue, Notes pour une redéfinition de la culture (In Bluebeard' Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture)*, Paris, Gallimard, 1995 (1971), p.135.

⁵⁴⁴ KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op.cit.*, p.267.

⁵⁴⁵ « La philosophie, quand elle prend sa propre histoire pour de la pensée, ou la psychanalyse quand elle s'écoute elle-même et qu'on la prend pour une écoute de la littérature, contribuent à la surdité de l'époque. Comme les baladeurs préparent un peuple de sourds, les savoirs contemporains qui font leur bruit dans tant d'oreilles rendent

Seulement, on pourrait envisager comme le propose Peter Szendy dans *Ecoute, une histoire de nos oreilles*⁵⁴⁶, les différents régimes d'écoutes, caractérisés par Adorno, non pas sous le signe de l'antagonisme mais sous celui d'une association. En effet, Szendy, dans son histoire de l'écoute engendrée par l'existence trop méconnue d'un « savoir écouter », rappelle la typologie adornienne des attitudes d'écoutes⁵⁴⁷ soumise au présupposé de l'œuvre. On trouverait ainsi trois attitudes d'auditeurs : « l'expert », « le bon auditeur » et « l'auditeur divertie ». Il montre, grâce au *Don Giovanni* de Mozart, que « les œuvres mettent en scène des *écoutes concurrentes* » et que « *cet opéra nous fait entendre plusieurs écoutes* »⁵⁴⁸. Ainsi est singularisée la possibilité d'une écoute lacunaire, flottante, divertie, sans que l'on soit contraint, sous l'égide de l'œuvre, « ou bien [de] *tout* entendre [...] ou bien [de] ne *rien* entendre. »

De la même façon que Peter Szendy s'intéresse à la cohabitation de ces régimes antagonistes d'écoute, on s'interrogera donc sur la possibilité d'une littérature qui ne favoriserait pas uniquement une haute écoute ou écoute sérieuse. On ne souhaiterait surtout pas laisser entendre que l'écoute du rock ne peut être sérieuse et attentive, mais bien que la littérature serait métaphoriquement douée des plusieurs écoutes concurrentes que présente Szendy.

Et cette hypothèse d'un nouvel hypotexte musical à la littérature impliquerait donc bien de mettre en perspective l'association élective entre la musique savante et la littérature. Cette préférence originelle est donc liée, on l'a vu, au haut

sourds à la modernité de la modernité. » MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009, p.168.

⁵⁴⁶ SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000

⁵⁴⁷ *Ibid.* p.124.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p.126.

coefficient de valeur esthétique dont est dotée la musique savante. Cependant, d'une part, cette question de la valeur reste éminemment problématique⁵⁴⁹, et, d'autre part, on pourrait trouver à l'intérieur de chaque genre artistique une échelle de valeurs interne fortement polarisée. C'est ce qu'a parfaitement noté Georges Steiner lorsqu'il expose l'idée d'une « métaculture » propre à chaque genre ou sous-genre musical :

« Cependant, [...] nous avons affaire à un mode de connaissance, à un ensemble de repères assez larges et dynamiques pour constituer une « métaculture ». [...] Le folk et le pop, le rock et la « trad. music » ont chacun leur histoire et leur cycle de légendes. [...] Ils font le compte de leurs vieux maîtres et de leurs rebelles, de leurs félons et de leurs grands-prêtres. Tout comme la culture classique, le monde du jazz ou du rock'n'roll a des degrés d'initiation qui vont de l'empathie vague au novice – niveau latin du cadran solaire – à l'érudition sans complaisance du scoliaste. »⁵⁵⁰

Il est donc possible d'appréhender une hybridation féconde de la littérature avec le rock, d'entendre la possibilité d'une concurrence de différentes écoutes de la littérature. A l'image du roman de Don DeLillo, *Great Jones Street*⁵⁵¹, pénétré de façon aigue par le bruit de la ville et les échos de la musique, le rock se propage dans la sphère littéraire. Alors, contrastant avec l'intimité soulignée précédemment entre musique classique et littérature, on se proposera paradoxalement d'envisager le bruit

⁵⁴⁹ On pense ici au débat entre Boulez et Foucault dont fait état Jean-Jacques Nattiez dans la conclusion du dernier tome de son encyclopédie.

⁵⁵⁰ STEINER George, *Dans le château de Barbe-Bleue*, op.cit., p.133.

⁵⁵¹ DELILLO Don, *Great Jones Street*, London, Picador, 1992

de la musique rock comme un motif résonant avec acuité dans le texte littéraire.

Ainsi, cette image du bruit peut se concevoir sous une triple perspective : le bruit au travers de la matérialité du son et de la musique dans le texte, le bruit comme résonance d'un imaginaire musical et culturel et enfin – engendrée par les deux premières – le bruit comme processus parasitant puis revitalisant la littérature. Les deux premières considérations font écho aux différentes études musico-littéraires réalisées sur les autres genres de littérature mélomane (classique et jazz, notamment). La dernière envisage l'appropriation du rock, à la fois dans sa transposition dans le texte et dans le déplacement de la sphère littéraire, au-delà des genres canoniques du roman voire de l'essai. En faisant apparaître un système de correspondances et de référentialité, à partir de différents supports textuels, on envisagera le bruit comme un motif introduisant une réflexion axiologique articulant rock et littérature. En effet, alors même que le rock est décrié par une partie des écrivains « classiques », le motif du bruit permettra de retourner cet argument pour l'élever au rang de paradigme modélisateur.

Unité de la musicologie, unité des études musico-littéraires : définition d'un champ d'étude

Après avoir entendu et même écouté⁵⁵² ces partis-pris hostiles au rock, qui le confinent dans la culture populaire, on se proposera au contraire d'envisager une intimité profonde du rock et de la littérature renversant ces postulats. C'est à ce titre que l'on mentionnera les perspectives unificatrices de la conclusion de *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*⁵⁵³, ouvrage

⁵⁵² Cette écoute se fait en effet sous l'égide de la responsabilité de l'écoute, mise en évidence par Peter Szendy.

⁵⁵³ Ss. dir. NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, op.cit.*

dirigé par Jean-Jacques Nattiez. Plaidant pour une unité nouvelle de la musicologie face à son objet⁵⁵⁴, cet ouvrage ouvrirait par analogie le chemin vers une unité des études musico-littéraires. En effet, à la différence des pays anglo-saxons, les études musico-littéraires françaises semblent implicitement reconduire les postulats précédemment évoqués en héritant d'une esthétique qui valorise à la fois la complexité musicale et un haut coefficient de « littéarité ». L'article « Littérature et musique » d'Elisabeth Rallo Ditché du « livre blanc » de la SFLGC⁵⁵⁵ s'inscrit dans cette perspective et omet d'ailleurs de souligner le peu d'analyses confrontant littérature et musique « populaire ». Faisant le bilan de ce champ, l'article restreint les frontières des travaux musico-littéraires à l'articulation littérature et musique classique ou sérieuse alors même qu'il invite à « une exploration des domaines littéraires et musicaux hors d'Europe »⁵⁵⁶.

On ferait donc face à une absence redoublée : l'objet de la recherche est occulté et ce vide lui-même n'est pas interrogé. Confrontée à cette double omission, la « littérature rock » ne peut exister et se prévaloir d'aucun fondement théorique. C'est peut-être cette vacuité qui donne de fait tant de force aux critiques des écrivains mélomanes fustigeant le rock. Bien qu'il existe des

⁵⁵⁴ Cette question de l'unité n'est bien sûr pas une prérogative mais procède d'un mouvement dialectique dont la contestation apparaît parfois l'emporter face aux difficultés inhérentes à cette perspective et dont la conclusion fait état. Il en résulte une question de l'unité de la musicologie en vue de créer une musicologie générale, ne se fixant aucune limite dans ses investigations mais guidée par des outils et des méthodes communes – en entendant bien qu'unité ne signifie pas totalité.

⁵⁵⁵ RALLO DITCHE Elisabeth, « Littérature et musique » in Anne Tomiche et Karl Ziegler (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007, Bilan et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p.103-108.

⁵⁵⁶ *Ibid.* p.308.

études ponctuelles⁵⁵⁷, aucune étude transversale et synthétique n'analyse cette notion (trop) souvent employée. Ainsi, il est nécessaire d'esquisser un panorama critique des œuvres et des auteurs multiples qui appartiennent à ce vaste espace mouvant ou qui sont catégorisés comme tels. Il ne s'agira évidemment pas de se lancer dans une typologie exhaustive mais plutôt de rappeler brièvement les caractéristiques de ces différentes composantes : les romans sur fond de culture rock, les écrits des critiques rock, les écrits des artistes rock, les « classiques » de la bibliothèque rock.

En premier lieu, on trouvera des romans influencés par le rock, ayant bien souvent une vision euphorique de celui-ci et participant même inconsciemment à sa réévaluation. Ainsi toute une génération contemporaine d'écrivains – et pas exclusivement anglo-saxonne – est fortement marquée par cette musique. Le rock est le thème de l'œuvre, participe de la trame du récit, se trouve au centre du décor en créant une atmosphère et se forge une place dans le quotidien des personnages à l'image de *High Fidelity* ou *Juliet, Naked* de Nick Hornby ou encore de *The Dwarves Of Death* de Jonathan Coe. Hormis ces deux romans, on pourrait citer parmi d'autres le *Great Jones Street* de Don DeLillo, *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis, *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie, *Heroes* de Ray Loriga, *Little Heroes* de Norman Spinrad⁵⁵⁸ et *Un jeune homme trop gros*, d'Eugène Savitzkaya.

⁵⁵⁷ On ne pourra revenir ici de façon exhaustive sur cette vacuité des outils critiques s'intéressant à cette hybridation du rock et de la littérature.

⁵⁵⁸ HORNBY Nick, *High Fidelity*, London, Penguin Books, 1995
HORNBY Nick, *Juliet, Naked*, London, Penguin Books, 2010
COE Jonathan, *The Dwarves of Death*, London, Penguin Books, 2001
DELILLO Don, *Great Jones Street*, *op.cit.*
RUSHDIE Salman, *The Ground beneath her Feet*, London, Vintage, 2000
LORIGA Ray,

Le second ensemble est celui des écrits des critiques rock, appartenant, pour la plupart, à la sphère journalistique. Critiques de disques, de groupes et de concerts, souvent assez libres, ce sous-genre de la critique rock est désormais mieux connu⁵⁵⁹. La proximité et la porosité entre la critique rock et les mouvements du *New Journalism*⁵⁶⁰ ainsi que du journalisme *gonzo*⁵⁶¹ illustrent l'aspect littéraire de ces chroniques. Cependant, ce qui s'avère ici marquant, c'est la manière dont certaines de ces chroniques débordent de leur cadre journalistique pour entrer dans un processus de publication littéraire. On pense ici aux écrits de Lester Bangs publiés à titre posthume dans deux grands recueils⁵⁶², au *Hellfire* de Nick Tosches ou encore à *The Dark*

Héroes, Barcelona, Debolsillo, 2003 SPINRAD Norman, *Little Heroes*, London, Grafton, 1989 SAVITSKAYA Eugène, *Un jeune homme trop gros*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978. On signalera également la création récente de la collection « Solo » aux éditions le Mot et le Reste qui propose de courts textes issus de l'écoute ou du ressenti d'un album.

⁵⁵⁹ On trouvera avec *Rock Criticism from the Beginning*, la synthèse la plus aboutie de ce champ de la critique rock. LINBERG Ulf et alii, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*

⁵⁶⁰ Le *New Journalism* est un mouvement théorisé par Tom Wolfe en 1973 dans le recueil *The New Journalism* qui se singularise par l'emploi de techniques littéraires dans l'écriture journalistique, la rapprochant manifestement de l'écriture romanesque. Cf. WOLFE Tom, *The New Journalism*, London, Picador, 1973

⁵⁶¹ Le journalisme *gonzo*, notamment pratiqué par Hunter S. Thompson, insiste sur l'ultra-subjectivité du journaliste en insistant sur les prismes influençant voire déformant la vision du journalisme, que ceux-ci soient des éléments extérieurs à celle-ci ou intérieurs (prise de stupéfiants notamment).

⁵⁶² BANGS Lester, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, London, Serpent's Tail, 1988 et BANGS Lester, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, London, Serpent's Tail, 2003

Stuff de Nick Kent⁵⁶³. De la même façon, certains critiques rock verront leur activité journalistique dériver vers une production romanesque à l'instar de Nick Tosches ou de Chuck Klosterman.

Le troisième ensemble est celui des écrits des artistes rock. On peut envisager leur travail d'écriture en appréhendant aussi bien leurs textes de chansons que leurs publications littéraires. En effet, nombreux sont ceux qui, outre leur exercice de parolier, se sont lancés dans des travaux d'écriture strictement littéraires : Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed, Patti Smith, John Lennon et Leonard Cohen (lui-même reconnu comme écrivain avant d'être reconnu comme *song-writer*).

Enfin, il apparaît nécessaire de constituer une dernière catégorie d'œuvres, celle des œuvres antérieures à la naissance du rock, qui semblent matricielles à la fois du mouvement rock et de sa littérature. De Rimbaud à la *beat-generation*, de William Blake à Aldous Huxley, on trouverait parmi ces auteurs toutes les références majeures employées à la fois par les musiciens et par les écrivains. Même si ce dernier ensemble apparaît bien arbitraire, il est nécessaire en ce sens qu'il fonde un réseau intertextuel des classiques du rock, auxquels les textes littéraires et les paroles de chansons se réfèrent sans cesse.

On ne prendra désormais, par souci de rapidité, que quelques exemples manifestes de ce corpus très vaste. Cependant, face au « polymorphisme »⁵⁶⁴ de cet ensemble, on proposera des pistes

⁵⁶³ KENT Nick, *The Dark Stuff*, Cambridge, Da Capo Press, 2002, TOSCHES Nick, *Hellfire*, London, Penguin Books, 2008

⁵⁶⁴ Ce terme est employé à Fabien Hein : « Rock et littérature sont pris dans des rapports symétriques méconnus. Je souhaiterai faire émerger ce que le rock fait à la littérature et ce que la littérature fait au rock en prêtant attention aux pratiques concrètes d'écriture et de publication, qui [...] fondent ce qu'il est permis d'appeler une littérature rock [...] Cette communication visera à explorer le caractère polymorphe de cette littérature spécifique. » HEIN Fabien,

convergentes de lecture à la fois formelles et thématiques, stylistiques et axiologiques.

Traits esthétiques, thèmes et figures d'une littérature rock : quelques pistes pour une poétique à venir

Traits d'écriture : jeux intertextuels, oralité, passage du fragmentaire au monumental

Dans la plupart des textes consacrés au rock, le premier temps de cette hybridité de l'écriture⁵⁶⁵ peut naître de la réinscription référencée du rock dans le texte sous diverses formes. Elle réside dans le recours à la référence ou à la citation d'un album, d'une chanson ou de paroles (épigraphe, dédicace, insertion dans le

Le monde du rock et la littérature, 16 novembre 2005, CRILCQ, Université Laval

⁵⁶⁵ Cet emploi de la notion d'hybridité n'a rien d'évident. Il est notamment employé par Aude Locatelli dans son travail sur les « musique-fictions » : « Ce type de citation invite à souligner que l'« écriture-jazz », que j'ai tenté de caractériser, est nécessairement une écriture hybride. » LOCATELLI Aude, "Littérature et jazz", *Littérature et musique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1285.php>, page consultée le 06/06/2010. Elle poursuit cette réflexion sur l'hybridité et transposition intersémiotique avec l'idée que le jazz donne vie à l'écriture, qu'il est une musique de l'immédiateté, d'en bas, de la vivacité, illustrée par les notions de dynamique et d'élan. Ce processus de transposition intersémiotique vivifie la littérature. A la lecture, le roman devient un objet musico-littéraire dynamique. On en revient donc bien au statut hybride des œuvres musico-littéraires (hybridité à mettre en relation avec les jeux d'échanges) et à la dimension nécessairement métaphorique du fait de l'hétérogénéité des deux objets considérés. L'écrivain est condamné à utiliser un matériel qui est le sien. On doit alors s'interroger sur le double rapport identité, altérité et littérature, musique.

corps du texte ou dans un dialogue, titre ou encore allusion)⁵⁶⁶. Seulement, pour les textes qui écartent cette dimension référentielle – dominante pour une majorité de romans et d’essais – on a pu observer différentes correspondances stylistiques. En effet, dans ce corpus étendu et protéiforme, les transgressions lexicales, l’écriture par compilation et des convergences syntaxiques fondent une esthétique commune se déployant au-delà des questions génériques et linguistiques.

La collection et les listes sont le symbole de l’amateurisme, voire de la fascination exacerbée pour le rock – à l’instar des protagonistes de *High Fidelity*. De fait, les textes font la part belle à ce penchant pour l’énumération, pour la liste, pour l’accumulation de références au rock. Le rock se caractérise également par sa simplicité et son efficacité dues à l’aspect percutant, provocateur voire vulgaire de ses formules. Il serait possible de se lancer dans une étude linguistique approfondie, pour montrer ce penchant pour la grivoiserie, la vulgarité et la provocation au travers des essais de Bangs ou des écrits d’Hunter S. Thompson. Cette propension à l’invective est souvent associée à l’emploi de néologismes, visant à décrédibiliser un académisme pompeux ou une cible préférentielle de ces railleries acerbes et violentes, dont on a ici tiré trois exemples des chroniques de Bangs : « electro-technocratic prolixity »⁵⁶⁷, « some codifying crypto-academic »⁵⁶⁸, « Dylan’s demonology »⁵⁶⁹.

Enfin, la rupture syntaxique apparaît être une structure manifeste de cet espace littéraire. Caractéristique de l’écriture bangsienne ou thompsonnienne, elle se singularise par la capacité

⁵⁶⁶ Ce recours est exemplaire de romanciers comme Hornby ou Easton Ellis mais également de critiques comme Bangs ou Marcus.

⁵⁶⁷ BANGS Lester, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p.167.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p.334.

⁵⁶⁹ *Ibid.* p.67.

de la phrase à s'achever ou à renverser tout son système sémantique dans un retournement final. Est également manifeste une tendance à l'oralité, que l'on retrouve parfaitement dans les invectives, les apostrophes, ou même la multiplicité des phrases nominales dont recèlent les textes. Ces ruptures, achevant bien souvent une phrase assez brève, sont également enrichies d'une multitude de digressions et d'incises. En outre, de nombreux textes marquent cette rupture en cherchant à modifier la puissance du texte par le passage à la typographie majuscule afin d'illustrer ainsi une augmentation sonore. Cette rupture typographique peut d'ailleurs être signifiante du point de vue de la musique, comme lorsque Lester Bangs laisse un blanc ([...]) dans l'extrait suivant pour définir le punk. Et on voit bien comment l'essence de la musique, en proie à la fulgurance et la radicalité cherche à se faire une place par tous les moyens possibles dans le texte littéraire :

*« Okay, you tell me what punk rock is – in this space
[...]
See, I told you so. Oh, but I'll show you the roots of
punk. »⁵⁷⁰*

Paradoxalement, devant sa propre désinvolture, la syntaxe peut également tendre vers une simplicité de l'énonciation, ne cherchant pas à s'explicitier, recouvrant alors une dimension poétique. Que ce soit, par exemple les classements chez Hornby, les chroniques chez Dylan et Bangs ou même les micro-récits chez Loriga, on note bien une tendance manifeste à faire, dans l'écriture consacrée au rock, le parti-pris du fragmentaire.

Ce rejet d'une totalité signifiante est également la marque de la chronique ponctuelle du journaliste, qui ne fait pas le projet d'une œuvre, mais qui finit par publier un recueil, par recomposer différents fragments. Si le refus du projet n'est pas

⁵⁷⁰ *Ibid.* p.336-337.

spécifique à l'écriture consacrée au rock, il prend ici une tournure générique qui mérite d'être interrogée. En effet, de nombreux romans, autofictions, essais romancés, pouvant être intégrés à cet espace littéraire, sont originellement issus d'articles, chroniques, compte-rendus journalistiques. Or, la manière dont ces articles se répondent, se poursuivent ou s'entraînent, engendre bien souvent la parution d'un recueil – somme de ces écrits journalistiques – ou d'une œuvre reconfigurée et réécrite pour se parer d'une cohérence et d'une unité nouvelle.

Ce constat induit une double réflexion sur le statut de l'œuvre. La liberté de la forme journalistique initialement choisie fait bien souvent place à un travail de composition, à un geste plus littéraire de production et de parution d'une œuvre entière. La forme journalistique semble être débordée par la multiplicité, la profusion des articles et des écrits qui finissent par donner à l'œuvre une dimension labyrinthique qu'il est nécessaire de retravailler. Ainsi, le refus initial d'un projet d'écriture se trouve finalement contredit par l'écriture qui tend à se nourrir elle-même et à entraîner son auteur vers une forme plus cohérente et plus littéraire. Ce propos originellement journalistique, qui n'ose s'affirmer comme un roman, repose ainsi d'une autre façon, la question d'une posture de l'écrivain. Elle fait aussi écho au mouvement du *New Journalism*, et à la multiplicité des figures de l'écrivain-journaliste aux Etats-Unis, à partir des années 1970, Tom Wolfe, Hunter S. Thompson et Lester Bangs en tête.

Figures et thèmes

Outre les deux invariants que sont la représentation des concerts et l'emploi de figures typiques (l'adolescent, la rock star, le musicien, l'érudit ou l'ancien nostalgique), les textes intègrent des thématiques qui accompagnent, recroisent, développent ou condensent les marques musicales présentes dans la narration ou dans le discours. Le premier de ces invariants

thématiques serait un penchant à la révolte et à la révolution⁵⁷¹. La mélancolie et la solitude s'imposent comme des thèmes récurrents. On voit bien comment le personnage, et ce d'autant plus dans le cas de la rock star, peut s'installer dans une solitude à la fois protectrice des affres de la gloire et destructrice de son environnement social. La solitude est ici une de ces formes de la marginalité dans la mise en avant d'un esprit rock, d'une attitude, marquée par le sexe et la drogue, qui se veut transgressive et libératrice, simplificatrice et ambitieuse. Ce primat de l'attitude et de l'esprit est très présent dans la détermination de la communauté (idéale ou sociale). La thématique permanente de la fête, marquée par l'excès, fonde en un sens la communauté, à partir de ce mode de vie alternatif. Enfin, négation et nihilisme irriguent la pensée des personnages dans ce refus des codes, des normes politiques, sociales et culturelles.

Car, si le rock a souvent été qualifié de musique révoltée voire révolutionnaire, cette réduction ne peut plus être aucunement valide. En effet, dès l'origine – les premiers rock'n'rollers des années 1950 – et surtout dans la remise en cause violente des sixties par les groupes du début des années 1970 jusqu'à l'explosion punk, c'est le refus du sérieux et de la norme qui semble guider le mouvement rock. Et ce n'est pas le refus d'une norme caractérisée et idéologisée, mais le refus mouvant de toute généralisation et de banalisation qui est prépondérant. Cette désinvolture, marquée par le recours récurrent à l'ironie et au cynisme, est une des tonalités préférées des écrivains, romanciers comme critiques. Les personnages romanesques en sont ainsi empreints et sont pour la plupart des figures de *losers* – parfois magnifiques.

Le versant romanesque de cette désinvolture ne se condense pas simplement dans la figure des *losers*. Il est aussi présent dans le parti-pris des écrivains de proposer un aspect fragmenté de

⁵⁷¹ Cf. SPINRAD Norman, *Little Heroes*, *op.cit.*

leurs œuvres : fragmentation du récit, fragmentation des personnages (aspect presque schizophrène de certains). Cette dernière – se rapprochant des théories de la postmodernité de Lyotard ou Freitag – se couple donc parfaitement avec ce refus de la totalité, de la linéarité et de la possibilité d’une lecture globale de l’œuvre. Ainsi, cette distanciation ironique du sérieux, ce rire et ce refus de la totalité proposent par le brouillage des catégories (esthétiques, narratologiques, culturelles, poétiques) une piste de recherche importante. On ne saurait que trop insister sur cette dimension quasi-ludique de l’écriture en rappelant que pour les premiers critiques rock, la critique est un divertissement⁵⁷².

Entre continuité et rupture. Vers une légitimation de la littérature rock

Ce refus de la norme est en perpétuelle construction, si bien que le rock lui-même ne peut pas se retrancher mécaniquement dans une posture de « valeur-refuge » : d’une part, sa dénomination est trop large pour lui assurer une réelle identité et, d’autre part, figer sa représentation conduirait à le dénaturer. On est donc bien dans la mise en scène d’une marginalité, proposant son éthique alternative et ses valeurs identitaires, mais qui s’inscrit dans une dynamique de remise en cause perpétuelle de ses propres modèles, pour ne faire résider comme unique principe que le refus de l’institutionnalisation ou de l’académisation.

Si le rock exerce une fascination sur les écrivains, c’est parce qu’il se construit au travers de mythes et de représentations symboliques qui sont indissociables de cette musique. Ecrire (sur) le rock nécessitera donc de se confronter à ses topoï, en les représentant fidèlement, en les réinvestissant de manière plus

⁵⁷² “Criticism is Entertainment.” LINBERG Ulf *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p.70.

distanciée voire en les détruisant. Seulement, cette appropriation d'une mythologie propre à la musique pourra être contrebalancée par une volonté de projeter le rock sur des mythes proprement littéraires. On voit donc bien comment, autour de cette question de l'imaginaire, s'articule dans ces textes un jeu d'échanges entre mythes littéraires et « mythes musicaux »⁵⁷³. L'écrivain a donc le pouvoir de participer à la fondation de cette mythologie, à l'instar des autres littératures mélomanes.

En outre, d'autres éléments plaident pour cette continuité entre les littératures mélomanes : la composition romanesque et le système des personnages ainsi que la double inclination méloforme et logogène de l'objet rock. Cependant, la question de la généricité permet de s'interroger davantage sur la continuité entre cette littérature consacrée au rock et les autres littératures mélomanes⁵⁷⁴. En effet, différents sous-genres classiques tels que le roman mélomane, le roman du musicien, le roman initiatique, la biographie de musicien, le roman noir, la science-fiction ou encore la chronique journalistique semblent être transposés dans l'univers du rock avec diverses nuances et modulations. Ainsi, la rupture immédiatement associée à l'adjectif rock serait bien plus fantasmée que réelle.

Au regard de tous ces sous-genres romanesques se distingue donc bien la multiplicité des genres réinvestis par l'écriture consacrée au rock. Dans chacun de ces genres, le rock apparaît comme un rouage essentiel de l'intrigue, mais ne propose pas une rupture avec le cadre générique préexistant. Ainsi, il devient un des éléments majeurs de la composition

⁵⁷³ Le roman *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie est exemplaire de ce jeu de reprise et d'échange entre le mythe orphique et la figure de la rock star.

⁵⁷⁴ On pensera ici aux travaux d'Aude Locatelli sur les « musique-fictions » ou encore à toutes les études sur la littérature mélomane « classique », notamment de Françoise Escal, Hoa Hoï Vuong ou Claude Coste.

romanesque, sans bousculer de sa présence le modèle choisi inconsciemment ou volontairement par l'auteur, modèle qui se conjugue souvent avec l'attrance pour le roman du musicien. Seulement, si cette multiplicité des genres est problématique quant à la modélisation de la « littérature rock », un « sous-genre rock idéal » pourrait prendre la forme de la chronique.

Dans les sciences de l'information, on parle de bruit à l'égard de réponses non-pertinentes proposées par le système d'interrogation de la base de données. On a tenté de montrer qu'il pouvait ici modéliser un espace pertinent de recherche des études musico-littéraires. Deux écueils restent inhérents à cet exercice. Il a été difficile, dans ce cadre, de suffisamment historiciser et territorialiser le rock et le corpus littéraire que l'on a mis en évidence. Il fallait également éviter de fixer la dynamique de cette recherche en cours en arrêtant dès à présent des pistes d'investigations.

D'une littérature mélomane rock : bruit assourdissant ou résonance féconde

Ainsi, affinant la dialectique entre littérisation du rock et influence électrique sur la littérature, ce motif du bruit⁵⁷⁵ paraît propre à unifier les grands questionnements poétiques, axiologiques et esthétiques, à partir de cette « méta-recherche » sur l'existence et la pertinence de la notion de littérature rock. Cependant, alors même que ce champ – encore ignoré voire contesté – nécessite une réflexion sur les possibilités mêmes de

⁵⁷⁵ Ce motif peut également interroger les transferts de notions de rythme et d'harmonie issues du rock vers le texte littéraire, ainsi que la matérialisation du son dans le roman. Celui-ci ne se fait pas que par l'intermédiaire du jeu intertextuel – réinscription de fragments issus d'une autre œuvre et d'un autre système sémiotique – mais questionne également les divers procédés littéraires de la matérialisation d'une atmosphère sonore (et dans le cas du rock bruyante) dans le texte.

VERS UN NOUVEAU COMPARATISME

son existence, on a cherché à briser les grandes associations historiques entre grande musique et grande littérature d'un côté et musique populaire et paralittérature de l'autre. Sans fantasmer la marginalité du rock face à un prétendu académisme littéraire, on a tenté de dévoiler sa résonance féconde dans la littérature en vue d'une proposition d'élargissement et d'unification du corpus musico-littéraire au sein des études comparatistes.

Aurélien BECUE
Université Rennes 2-Haute Bretagne

Les comics : un objet culturel ?

Il faudrait peut être commencer par préciser la notion de *comics*. Il nous semble que le genre a connu bien des métamorphoses du *graphic novel*, cette façon de gros roman dessiné, aux bandes dessinées de super héros qu'on trouvait jadis dans les *drugstores* et qui se trouvent de plus en plus cantonnés aujourd'hui dans les magasins spécialisés, à l'instar de celui que tient, dans *The Simpsons*, Jeff Albertson, obèse et *geek*. Pouvez vous rapidement retracer l'histoire de ce genre ?

Il serait assez difficile et prétentieux de vouloir retracer l'histoire de ce qui fut pour beaucoup, à son origine, un média subalterne. En effet, dans une étude menée en 1949, le « *comic* »⁵⁷⁶ pointe au quatrième niveau (sur quatre) des hiérarchies culturelles⁵⁷⁷. En outre son histoire est d'autant plus particulière qu'elle est aussi l'illustration d'une dualité entre deux moyens d'expressions qui ont à la fois divisés et conquis les lecteurs. Importé d'Europe dans les années 1840 par le biais d'éditions pirates des récits en images du Suisse Rodolphe Töpffer, ce type de narration graphique prend son essor dans la presse humoristique d'après la Guerre de Sécession. D'initiative quasiment germanique – reprenant les techniques ayant vu le succès des *Bilderbogen*⁵⁷⁸ - le format glisse très vite vers la

⁵⁷⁶ Nous utiliserons ici ce terme générique bien que selon les pays, et les courants qui l'ont animé, ce média ait pris différents noms. Ainsi le flou définitionnel explique le grand nombre des traductions de son nom d'une langue à l'autre.

⁵⁷⁷ Michael Kammen, *American Culture, American Tastes: Social Change and the 20th Century* (Basic Books, 1999), 95-100. Le classement a été publié dans le numéro du 11 avril 1949 de *Life* reprenant l'article original de Russel Lynes « Highbrow, Lowbrow, Middelbrow », Harper's February 1949, 19-28.

⁵⁷⁸ Avatars allemands de nos « images d'Epinal ».

presse quotidienne, à partir des années 1880, sous forme de dessins d'actualités *editorial cartoons*. La linotypie permit dès le début du XX^e siècle, l'apparition et la multiplication des suppléments humoristiques dans les éditions dominicales de cahiers en quadrichromie, qui très vite prirent le nom de *funnies* ou *comics*. De la grande illustration entourée de texte on passe rapidement à une série de cases plus petites, agrémentées de textes placés en légende où – et c'est ce qui donnera naissance au type même de la bande dessinée que nous connaissons – à des phylactères intégrés à l'image. En quelques trente années, les *comics* deviennent une partie intégrante de la presse quotidienne avec, en alternance, la bande N&B en semaine – les *daily strip* – et pour les plus renommés, une page entière en couleurs le dimanche – les *Sunday page*. Les premiers fascicules vont ainsi voir le jour, reprenant des thèmes tirés de revues populaires – les fameux *pulps*. En mai 1938, un imprimeur-distributeur-éditeur de *pulps* érotico-policiers, sentant l'aubaine d'un eldorado à venir, mit en vente le premier numéro d'une revue mettant en scène un surhomme en collant rouge et bleu : *Superman* était né. Il allait ouvrir la voie à un genre qui révolutionnerait le genre, suscitant passions et haines et propulsant les *comic books* au rang des concurrents directs – ou plus tard des complémentaires – des autres médias de masse de l'époque comme le cinéma, la radio et la presse périodique. Révolution qui toutefois allait engendrer un cas particulier puisque dès lors les *comics* allaient être à la fois considérés comme un sous genre, sous sa forme de *pulps*, et être l'objet d'une respectabilisation assez large à partir de l'après guerre, sous sa forme de *strip* dans la presse.

La bande dessinée occupe une place différente dans les sociétés contemporaines. Les récits en images, les histoires dessinées, ont des connotations différentes aux Etats-Unis, en Allemagne, en Italie, en Hollande, en France ou en Espagne. Le cas de l'Amérique a retenu la nature humoristique des premiers contenus (*comics* ou *funnies*), l'Allemagne parle d'histoires en images (*Bildergeschichte*), les Hollandais ont plusieurs termes qui, traduits, signifient littéralement « bande » (*strip*), les italiens eux définissent le genre sous un terme qui désigne les phylactères

(*fumetti*) alors qu'en Espagne, on note l'alternance de mots comme *historietas* ou *tebeos*⁵⁷⁹ bien que le terme *cómics* se soit répandu ces dernières années. En France, le terme de Bande dessinée aurait été créée dans les années 30 dans les bureaux de l'agence *Opera Mundi* qui diffusait en France les *strip* de la presse quotidienne américaine pour traduire le terme *comic strip*.

Pour répondre enfin rapidement à la question du cantonnement de *comics* dans les magasins spécialisés, je dirais qu'il y a une explication simple : le *Comics Code Authority* (CCA). En 1954, les principaux éditeurs et distributeurs s'associent pour faire face à une violente campagne anti-*comics* menée par Frederic Wertham et son célèbre *Seduction of the Innocent*⁵⁸⁰ pour créer la *Comics Magazine Association of America* (CMAA). La CMAA édicte une charte d'autorégulation de 41 points sensés rendre correct sous tout rapport le *Comics*. Ainsi au fil des années cette chartre (très pointilleuse) va s'assouplir grâce en grande partie au développement du « marché direct » via les boutiques spécialisées ôtant de la vue de l'innocent le fameux objet sulfureux.

Pour revenir au super héros, justement : il nous semble qu'au-delà des invariants, qu'il faudrait préciser, il est bien des différences entre Superman, Batman, Submariner, Captain America, Wonder Woman, Hulk, Spiderman, Ant-man, Iron-man, les X-Men, Dardevil ou Silver Surfer – pour nous en tenir aux plus célèbres. Pourriez vous esquisser une typologie de ces nouveaux demi-dieux ?

Avant de définir une typologie du super héros, je serais tenté de préciser un des cadres de la création de ce dernier. En effet, l'apparition du *comic book* s'inscrit dans une période que Michael Kammen définit comme « proto-mass culture » située entre la « popular culture » (des années 1885-1935) et la « mass

⁵⁷⁹ Du nom du titre d'une des premières revues illustrées publiées en Espagne.

⁵⁸⁰ Frederic Wertham M.D., *The Seduction of the Innocent*, Reinhart & Company, Inc.

culture » (du début des années 60)⁵⁸¹. Son développement profitera de cette culture populaire où l'on voit l'allongement du temps de loisir, l'émergence d'un commerce du divertissement, l'ouverture et l'accès aux transports publics, *etc.* et de l'autre côté les *comics* profitent de la culture de masse naissante grâce à une médiatisation éducative qui prônera la consommation à outrance, une culture de la gratification personnelle, surtout au sortir de la guerre ou les pays belligérants et les individus vont avoir besoin de reconstruire leurs identités.

Tout, dans l'identité même du *comic book*, reflète un amalgame de conditions optimales à son émergence. Des *story papers* aux *pulps* des années 50, la succession et la lente imposition des fascicules agrafés ont permis l'évolution de styles différents tout en profitant des changements de la société de consommation. Avec un lecteur de plus en plus jeune, le *comic book* devient désormais un produit culturel lié à ce dernier, « vieillissant avec lui », créant ainsi un mode de consommation articulé autour d'un réseau de librairies spécialisées ou ambulants. Tantôt investi d'un esprit de propagande, tantôt de rébellion, il est tour à tour synonyme de contre-culture assez positive ou objet de haine et de détestation surtout par la classe moyenne qui dans la seconde moitié du XXe siècle en fera longtemps sa pâture.

Ainsi, l'essence même du lecteur a orienté l'évolution du personnage central de chaque *comic book*. Pour faire vite et simple, je pense que l'on peut dégager dans le personnage du Super héros deux grands types. Le héros « lumineux » et le héros « sombre ». De conception manichéenne – et je ne parle pas du Super vilain⁵⁸² incontournable – le visage du super héros va suivre les tendances et les besoins du moment. Nous avons dès lors la classe Superman et la classe Batman. Bien que la différence entre les deux héros ne soit pas aussi caractéristique qu'il puisse paraître, l'homme d'acier, bien coiffé à la profession

⁵⁸¹ Michael Kammen, *op cit.*, p 49-50 & 70-71.

⁵⁸² On traduit souvent à tort l'expression de *super-villains* par super vilain. Le terme *villain* évoque plutôt le traître des mélodrames de théâtre et de cinéma, plus qu'un criminel ou un génie du mal.

respectable s'oppose à l'homme marqué par le destin (l'assassinat sous ses yeux de ses parents de celui qui deviendra son pire ennemi⁵⁸³), riche héritier oisif et excentrique. Très longtemps Batman-Bruce Wayne sert de parangon à tous les détracteurs du Super héros⁵⁸⁴ allant jusqu'à souligner une homosexualité latente entre Batman et Robin : « *Batman type of story may stimulate children to homosexual fantasies* ».

La 2^{ème} Guerre mondiale à elle seule fera prospérer le super héros, galvanisant l'esprit du soldat envoyé sur le front contre les forces de l'Axe. Plus de 700 personnages vont être créés.

Donc, dans la création du Super héros, on note quelques constantes. Pour profiter de l'engouement créé par Superman, Bob Kane, sous l'impulsion de Vin Sullivan, l'un des responsables éditoriaux, croque un personnage (inspiré paraît-il d'un croquis de Léonard de Vinci) à l'habit noir flanqué d'une chauve souris sur le poitrail. Le premier numéro de ce nouveau justicier paraît en mai 1939 dans *Detective Comics 27*, dans une histoire intitulée « The case of the chemical syndicate » écrite par Bill Finger. Ambiance nocturne, enquête policière, héros à double identité, crime à élucider : la synthèse entre l'ambiance des *pulps* et celle du nouveau genre super héroïque. Ainsi le ton est donné. Du héros de lumière (Superman) on passe au héros de l'ombre (Batman). A l'extra terrestre, au super pouvoir, on oppose le commun des mortels qui avant de devenir un héros doit s'entraîner, apprendre et dont les « capacités-pouvoirs » resteront toujours relativement crédibles. A l'altruisme on oppose la vengeance, la quête humaine. Toutes les créations de l'âge d'or vont répondre soit à cette bipolarité soit à la magie et à l'élémentarisme. Vont dès lors proliférer – avec plus ou moins de réussites – les personnages affiliés à l'air, l'eau, le feu, la terre où encore directement lié aux personnages mythologiques. Les plus célèbres d'entre eux sont Captain Marvel (la Magie), the Submariner (l'eau), Human Torch (le feu), Flash (la vitesse), the

⁵⁸³ The Joker alias Red Hood alias Jack Napier. Les origines et l'identité même du personnage sont différentes selon les auteurs.

⁵⁸⁴ Frederic Wertham, *Seduction of the Innocent*, Amereon Ltd, 1954.

Hawkman (l'air), et la première super héroïne Wonder Woman (essence divine). Captain Marvel est le type de héros le plus simple à rêver. Pas besoin d'être de Krypton, de s'entraîner, d'être milliardaire, super intelligent. Il suffit juste de prononcer une formule magique et le tour est joué. Le quidam devient un justicier héros investi du pouvoir de plusieurs dieux⁵⁸⁵. Par la suite tous les pouvoirs résulteront d'un savant mélange de ces fondamentaux (toujours plus vite, toujours plus haut, toujours plus fort) et répondront alors à des besoins politiques, sociétales, contestataires, humanistes, *etc.*

Le temps des *comics* se découpe schématiquement en cycles de créations dont les succès sont aléatoires et fluctuants⁵⁸⁶ reprennent incessamment de bonnes ou mauvaises recettes commerciales, très vite et au-delà des deux modèles précédemment vu, les thématiques et les causes défendues vont désormais définir les personnages et leur colleront à la peau à l'image de leurs costumes⁵⁸⁷. Ainsi, de nombreux super-héros

⁵⁸⁵ Pour Captain Marvel, le mot magique est *SHAZAM* qui veut dire doué de la sagesse de Salomon, de la force d'Hercule, de la vigueur d'Atlas, de la puissance de Zeus, du courage d'Achille et de la vitesse de Mercure. Il apparaît au grand public dans le numéro 2 de *Whiz Comics* en 1940. Pour la petite histoire, le numéro 2 de *Whiz Comics* est en fait le numéro 1. Un premier numéro, intitulé *Thunder Comics* et où Captain Marvel s'appelle Captain Thunder sera tiré à quelques exemplaires mais jamais distribué.

⁵⁸⁶ On parle d'« âges ». Le Golden Age (période phare de DC Comics), Le Silver Age, celui – certes moins prolifique – de la Marvel.

⁵⁸⁷ Costume qui dans son essence même évoluera beaucoup. Ne servant au début qu'à différencier le Super-héros du commun des mortels ou des forces de l'ordre, peu à peu on prend toute la mesure du pouvoir identifiant du collant mettant en valeur la musculature impressionnante du héros. Il surligne aussi à la façon des codes couleurs utilisés par la nature – le rayé noir et jaune ou rouge des animaux venimeux - l'irréalité du personnage afin de signifier au lecteur que dans la vie réelle on ne sort pas en collant pour combattre le crime. Il va, à l'instar de Captain America ou de Captain Britain ou d'Union Jack servir de bannière ou de Porte drapeau à des idéaux

vont, au-delà de leurs pouvoirs de plus en plus « communs », devenir des modèles et ce surtout à partir des années 70. Désormais les super-héros sont gouvernementaux (*Avengers*, *Fantastic Four*, *Defenders*, *Justice league*), protecteurs parias représentant les opprimés, les minorités (*X-Men*, *X-Force*), les victimes ou les fruits d'expériences scientifiques (*Hulk*, *Ant-Man*, *Iron-man*, *Spiderman*, *Captain America*, *Elastic Man*), les extra-terrestres ou les Dieux (*Silver Surfer*, *Thor*, *Hercule*, les *Eternels*, *Superman*), les mutations génétiques (les mutants en général) et enfin les humains surentraînés, doués et/ou milliardaires (*Batman*, *Dardevil*, *Iron-Man*, *Black Panther*...) Chaque groupe se fera l'écho d'une ligne de conduite, d'un combat. Les succès reviendront épisodiquement (après des années de vache maigre et de presque faillite – mais jamais au niveau des années d'avant 2eme guerre mondiale) avec des idées parfois lumineuses ou désespérées comme les *cross-over*⁵⁸⁸ ou la mort de certains mythes⁵⁸⁹. Au concept de la mondialisation, aux idées d'universalité, à l'effacement des frontières, à la mixité, le Super héros et les *comics* en général a très vite dit oui. Les séries sont décloisonnées, les héros passent d'un monde à l'autre, d'un combat personnel à un challenge collectif, des équipes naissent et même parfois on voit s'unir des personnages appartenant à deux maisons d'éditions différentes : *Superman* contre *Spiderman* par exemple au printemps 1979. Tout est permis et les histoires

politiques et nationalistes. Avec l'avènement des comics portés à l'écran par le 7eme art, le collant moulant fait place aux tenues de cuir et est mis en retrait au profit du pouvoir et du caractère du personnage.

⁵⁸⁸ Le *cross-over* est une grande saga transversale qui met en scène tout ou partie des principaux héros d'un catalogue, voire plusieurs (DC versus Marvel par exemple ou Marvel vs Image Comics), réunis dans des circonstances exceptionnelles ou apocalyptiques, dont l'issue est de changer le monde à tout jamais. Procédé surtout utilisé à l'aurore du *Silver Age* afin de redorer les blasons de certains héros, de redynamiser certains titres ou de reprendre un univers conduit à l'impasse par un auteur, un dessinateur (séries *Crisis on Infinite earths*, *Onslaught*, *Infinity wars*, *Heroes reborn*, *Ultimates*, *House of M*, etc.).

⁵⁸⁹ L'exemple de Superman est le plus célèbre.

peuvent coller à la société dans ses aspects les plus fous, les plus concrets, les plus politiques comme les plus consensuels. Les *comics* deviennent une extension des fantasmes de chaque créateur, apportant sa touche personnelle, sa culture, son passé et même parfois sa passion ou son désamour pour un personnage allant jusqu'à le tuer, le faire glisser chez les « méchants » ou le faire revivre !

Comme les *soaps opéras*, les *comics* me semblent poser des problèmes de vraisemblance : comment par exemple, faire vieillir les personnages, comment les faire vivre des aventures amoureuses, voire sexuelles, comment les insérer dans des cycles plus vastes, comment motiver le procédé du *cross-over* ?

Pour reprendre une phrase d'Umberto Eco : « *Il mito di Superman e la dissoluzione del tempo* ». Nous voici, au pays du Super héros hors le temps. Au commencement tout était idéal. Le Super-héros était un extra-terrestre. Il pouvait donc ne pas être sensible aux « problèmes » humains. Il évoluait dans un monde métaphorique, calque d'un monde aux allures de mégapoles américaines, évoluant dans un système temporel mêlant le présent et le futur. Les lieux prennent la couleur des ambiances proposées par le personnage principal comme Metropolis pour Superman aux accents grecs philosophique et lumineux, la cité idéale ou Gotham City, la cité noire, du crime et de la perversion, la ville humaine de *Batman*, toutes deux, au passage, représentant les facettes de New York. La vraisemblance n'est pas au centre des préoccupations des créateurs au début. Le héros vit une aventure, souvent indépendamment des autres, sans aucun lien. L'arrivée de personnages secondaires va commencer à changer la donne. Que ce soit un faire valoir (*Robin* pour *Batman*) ou un amour naissant (Lois Lane pour *Superman*), le Super-héros commence à s'ancrer dans la vie et dans un monde réel avec un principe de causalité et de conséquence lié aux sentiments et aux décisions prises. Le Super héros doit donc évoluer et supporter les conséquences de ses actes.

Il est clair que si le Super héros n'a pas fait montre d'un grande réalisme d'un point de vue physiologique jusqu'aux

années 90, les progrès de la science, les préoccupations modernes et les adaptations au cinéma ont influencé les créateurs et les ont plus ou moins contraint à forcer le trait du réalisme des *comics*. Comme nous le disions tout à l'heure, la politique, la philosophie, la science, l'économie a servi de terreau aux *comics* dès les années 60. Les deux dernières décennies ont vu fleurir des histoires (et non plus de nouveaux héros) inspirées de faits divers, de catastrophes, de progrès où les annonçant parfois ! Ainsi, le virus HIV et sa propagation est au centre des préoccupations des mutants avec le *legacy virus* ne touchant que les populations « à risques ». Très récemment le problème du vieillissement a été abordé toujours par le prisme des mutants et plus précisément des X-Men⁵⁹⁰, dans une série qui, au demeurant, exemplifie parfaitement comment on « relauche » un produit pour l'adapter à une volonté plus moderne. Chris Claremont, auteur de *comics* légendaires, a travaillé 16 ans sur l'épopée des X-Men concluant en 1991, avant de partir sur d'autres projets, sur un cross-over : *X-Men: Mutant Genesis #1-3*. En août 2009, il revient chez Marvel qui, fort des succès commerciaux et critiques de sa trilogie au cinéma, lui propose de reprendre l'équipe de mutants là où il l'avait laissé avec carte blanche alors que trois autres séries X-Men poursuivent leurs propres développements⁵⁹¹ : *X-Men Forever*. Pour faire court, Wolverine – le héros bad guy sanguinaire par excellence de Marvel, l'opposé de Spiderman, le quasi immortel (par ses pouvoirs auto guérisseurs – lui a sa réponse contre le vieillissement) meurt avec pour moralité : à trop tirer sur la corde, elle finit par se casser. En effet, le gène mutant (la génétique a permis d'expliquer le super pouvoir d'une partie des super héros) porteur de super aptitude

⁵⁹⁰ Créés en septembre 1963, les X-Men sont la quintessence de l'univers des Super héros. C'est même selon certains une version de l'humanisme selon Marvel. A la fois rébus de la société, sauveurs de l'humanité, les x-men servent d'expériences, de catalyseurs, de haines et de passions. Ils endurent tout et le public voit tout à travers leurs yeux.

⁵⁹¹ *Uncanny X-Men* (l'originale), *X-Men* (la tendance), *Ultimates X-Men* (l'adaptation contemporaine).

est à l'image du soleil ou d'une batterie pour faire plus simple. Plus il brille, plus on l'utilise plus sa durée de vie diminue jusqu'à mourir. Ainsi, aucun porteur ne vieillit puisqu'il meurt jeune consumé par son propre pouvoir.

On perçoit bien ici l'expression de cette peur latente des hommes face au vieillissement. Le Super héros cristallise toutes les peurs et les questions de la société. Les *comics* se servent de tous les supports mis à leur disposition pour créer des « *buzzs* » où poser des questions.

Est-ce bien là vraiment un genre pour adolescent ? N'est-ce pas plutôt un genre qui questionne l'adolescence ? Je pense notamment à Spiderman ?

L'exemple de Spiderman est une parfaite illustration de ce besoin de coller à la réalité. Doté de super pouvoirs, le jeune Peter Parker n'en reste pas moins un étudiant avec les préoccupations de son âge et de son milieu social. C'est le premier héros-teenager (d'habitude ces derniers sont les partenaires des héros), orphelin de parents travaillant pour le gouvernement – on cultive ainsi *in utérus* la fibre patriotique – élevé par son oncle et sa tante – gardiens de la morale, c'est son oncle qui aide le jeune Peter à comprendre son « rôle » en tant que Super-héros avant de mourir et sa tante May qui sans cesse lui rappelle ses devoirs - bourré de problèmes quotidiens (argent, études, fin de mois difficile, acné, amour). C'est l'acquisition de ses pouvoirs⁵⁹² et la mort de son oncle tué accidentellement par un bandit de bas étage dont le tout neuf Parker-Spiderman a permis la fuite qui donnera toute la dimension humaine au personnage ancré dans les problèmes de tout à chacun : A grand pouvoir, grande responsabilité.

Peter Parker/*Spiderman* est l'exacte métaphore de l'adolescent en questionnement. Il sent des forces obscures grandir en lui jusqu'à voir jaillir de son corps un liquide visqueux quand il casse son poignet et est constamment parcouru par la

⁵⁹² Il est mordu par une araignée radioactive. Sa première apparition dans *Amazing Fantasy* #15 date d'août 1962.

culpabilité, bref en bonne déduction freudienne : il découvre le sexe.

Pourtant si au fil du temps les personnages imaginaires et improbables se fondent de plus en plus dans des paysages et des aventures aux accents réalistes, certains aspects ne sont toujours pas traités - ou alors en surface ou subliminalement ou encore provisoirement pour marquer un passage - comme le sexe (assez logiquement dirons nous dans une Amérique puritaine quoique déjà portée sur les tenues latex et sado masochistes de Catwoman et Wonder Woman), la violence des images et des mots et la question de l'âge et du vieillissement, tout ceci pour protéger nos chères têtes blondes, protection assurée par un simple sigle : C.C.A. : le *Comics Code Authority* que nous avons évoqué précédemment.

Dans les années 40, face à la montée de la délinquance juvénile Frederic Wertham, directeur de plusieurs services psychiatriques new-yorkais interroge ses patients sur leurs lectures. La plupart d'entre eux lisent des *comics* ! En 1954, il publie *The Seduction of the Innocent* qui marquera un arrêt net dans l'âge d'or des *comics*. L'ouvrage donne naissance au *Comics Code Authority* qui dresse la liste des sujets tabous inabordables au sein de la bande dessinée⁵⁹³. On va jusqu'à brûler les *comics* sur la place publique et le système montre très vite ses limites. Le légendaire Marv Wolfman, à l'époque jeune auteur débutant chez DC *comics*, ne peut ainsi pas signer ses histoires de son nom, « loup-garou » et « homme-loup » étant bannis par le CCA !

Ainsi, les *comics* ne sont à mon sens pas un genre destiné à simplement divertir les jeunes lecteurs, les adolescents en les

⁵⁹³ Quelques exemples des tabous qui vont dès lors définir et stigmatiser le genre *comics* : les histoires doivent toujours se conclure par la victoire du bien sur le mal. Les institutions doivent être respectées. Les femmes représentées de façon décente et respectable sans accentuer leur féminité. Les mots horreur et terreur (très en vogue dans les 40-50) sont bannis des couvertures ainsi que les monstres trop effrayants...

protégeant, car la censure provoque aussi l'effet inverse et suscite la curiosité en les interrogeant sur eux-mêmes.

Que dire, en ce sens, de la psychologie des super-héros ?

En 1965, Spiderman devient une icône du *Civil rights movement*. La culture *pop* triomphante (à laquelle les comics participent légitimement) place Peter Parker au même rang que des personnalités révolutionnaires comme Malcom X, Che Guevara, Bob Dylan ! les révolutions, le rock'n roll, les excès, les guerres, la mondialisation, le luxe vont donner naissance à bon nombre de héros. Héros en public et simple homme dans le privé confronté aux problèmes de société. *Hulk* va incarner la colère des hippies, *Iron Man*⁵⁹⁴ devient le symbole du luxe et de ses dérives (alcool-drogue-sexe) ainsi que du trafic d'armes, le handicap et la misère des ghettos new yorkais seront portés par *Dardevil*. Ce Super héros, dont l'identité secrète est Matt Murdock, jeune avocat du barreau new yorkais, savant mélange entre *Spiderman* et *Batman*, jeune homme normal qui sauve son père (au contraire de *Batman* qui assiste à sa mort) contaminé accidentellement par des produits toxiques (qui le rendent aveugle et doué de super sens), va même en 1968 aller à l'encontre de la politique menée par son pays en dépit du CCA. Alors qu'il est montré comme un soutien au gouvernement en rendant visite à des soldats au Vietnam (comme Marylin Monroe), on peut lire dans l'avion qui le ramène chez lui :

« La guerre ! La plus brutale... la plus idiote... la plus méprisable manifestation des défauts de l'humanité. Et ce sont toujours les plus jeunes, les plus doués, les meilleurs de nos compatriotes qui paient le plus lourd tribut ».

On peut noter également que sa réaction est provoquée par la vue d'un soldat américain... noir rendu aveugle par une grenade. *Dardevil* porte drapeau des *black panthers* !

⁵⁹⁴ Iron Man apparait dans *Tales of Suspense* en mars 1963, comics dédiés d'ordinaire aux séries SF et aux monstres.

Je pourrais multiplier les exemples avec le Surfer d'argent⁵⁹⁵ qui dans un épisode signé par Stan Lee et John Buscema s'associe avec un terrien, Al Harper qui n'est autre qu'un scientifique noir. Alors que le *Surfer d'Argent* lui demande pourquoi il l'a aidé, Al Harper répond : « Sans doute parce que je sais ce que c'est d'être persécuté ».

Thor, le dieu nordique adapté aux *comics*, vole au secours de paysans vietnamiens dans leur combat contre les communistes⁵⁹⁶.

Je serais donc tenté de dire qu'en guise de psychologie – du moins jusqu'aux années 90 – le super-héros est surtout le vecteur de la psychologie de son créateur qui est lui-même porteur d'une culture liée à ses origines et son milieu social. Ainsi par le dessin et le texte se pose la question du transfert des concepts et de culture. La 2^{ème} Guerre Mondiale a vu naître et prospérer beaucoup de Super héros comme nous l'avons vu précédemment. Or la propagande anti-Hitlérienne menée dans les *comics* est orchestrée par des auteurs presque tous (pour les plus importants) d'origine juive : Will Eisner, Jack Kirby (Jacob Kurtzberg), Jerry Siegel, Joe Simon, Bob Kane (Robert Cohen), Stan Lee (Stanley Martin Lieber) ... Il semblait évident à ces derniers de profiter de leurs voix pour combattre à leurs façons le « Mal » outre atlantique. On notera aussi l'analogie faite entre Superman et Moïse, tous les deux placés dans un berceau pour fuir une mort certaine et adoptés par un peuple étranger. En 2000, l'écrivain Michael Chabon, dans son livre récompensé par le prix Pulitzer en 2001⁵⁹⁷ réfléchit sur la judéité des auteurs de Super héros. « Il me semblait qu'évasion et émigration étaient deux notions qui marchaient parfaitement ensemble, comme un tour de magie, justement. Mon Super Héros allait donner du pouvoir à ceux qui n'en ont pas ».

⁵⁹⁵ Norrin Radd, extra terrestre banni sur la Terre par le dévoreur des Mondes, *Galactus*.

⁵⁹⁶ *Journey into Mystery* #117 de juin 1965.

⁵⁹⁷ Michael Chabon, *Les extraordinaires aventures de Kavalier et Klay*, Paris, éd. Robert Laffont, 2000. Deux ans après le Pulitzer, il se retrouve co-scénariste de l'adaptation au cinéma de *Spiderman 2*

Dans ce livre, l'action se situe à New York en 1939, Samy Klayman, jeune juif accueille son cousin Josef Kavalier qui a fuit le nazisme depuis Prague. Ils vont révolutionner la BD en créant un Super Héros baptisé « l'artiste de l'évasion » qui prendra vie et s'en ira terrasser Hitler. L'exemple de la judéité ne fait que mettre en valeur et en exergue l'importance des cultures minoritaires dans l'écriture et la création. Ainsi, les *comics* de Super héros se nourriront énormément de l'immigration hispanique et asiatique et seront les premiers à mettre en avant la mixité, le mélange des couleurs et des couleurs et des religions. Les X-Men voient se côtoyer à Westchester House, un russe, né dans un kolkhoze, un allemand, un canadien, un cajun, une égyptienne, un catholique, une musulmane, un irlandais, un anglais, des sud américain, un japonais et j'en passe...

Comme je le notais plus haut, ce transfert de culture qui permettait aux auteurs de ne pas avoir à trop fouiller l'identité psychologique de leurs personnages a laissé un peu de place au désir d'une nouvelle génération de lecteurs sensibles et désireux (sous l'influence des coups de butoir des critiques littéraires ou des défenseurs de la « grande littérature » qui comme Jean-Paul Sartre étaient farouchement opposés à la culture des *comics*) de voir évoluer des héros qui non seulement leur ressemblaient mais aussi vivaient les mêmes questionnements, avaient les mêmes peurs et les mêmes doutes.

Bon nombre de super-héros s'inscrivent donc psychologiquement – du moins les majeurs – dans des périodes où l'identité même de l'Amérique se trouve mise à mal⁵⁹⁸. Ils interrogent à chaque fois leurs propres statuts de super-héros et par leur truchement font l'examen de conscience en réévaluant l'aptitude de l'Amérique à incarner le Bien. Nous trouvons dans chaque personnage toute la palette des profils freudiens, d'Œdipe à Stockholm. C'est à la fin des eighties que va s'opérer le grand tournant dans ce domaine. De Wolverine à Lex Luthor, on voit les personnages se transformer. Toute une génération de yuppies

⁵⁹⁸ Trois grandes périodes sont identifiables dans la création : les années 40, 60 et 2000. A chaque fois la notion d'héroïsme américain nécessite une redéfinition d'urgence.

avides de pouvoir fantasme alors devant ces nouveaux Golems au cynisme sans faille. Les savants fous deviennent des grands patrons, les anarchistes, les anciens vilains deviennent héros. Plus personne ne veut ou ne peut plus croire qu'un « mec en collant » joue les héros par pur esprit de générosité en pleine possession de ses facultés. Le troisième âge du super héros s'ouvre alors, qui permettra une perméabilité des genres et suscitera les convoitises.

Deux grands morceaux d'anthologie vont cristalliser l'attention et donner le la : les *Watchmen* d'Alan Moore et *Dark Night* de Frank Miller. Dans ce dernier, Batman plonge dans une noirceur épique, évolue dans une saga tragique, un poème nihiliste alors qu'au même moment sur MTV s'opère une révolution visuelle autour d'une légende le *Thriller* de Michael Jackson. A la fin de l'histoire, Batman choisit l'underground et les catacombes pour vivre avec ses disciples tout en soulignant que désormais : « ce sera une bonne vie ». Alan Moore choisit la radicalité en s'intéressant à des justiciers en collants inspirés eux-mêmes par des *comics*. Ils sont humains, impotents, ambivalents, mégalomanes, violents, alcooliques, aigris, nostalgiques d'un temps où ils étaient adulés. Alan Moore ouvre la voie à une inspiration « british », plus mystique, ésotérique. Apparaissent des opus « pour intellectuels » comme le dit Norman Mailer à propos de Neil Gaiman et son *Sandman* qui revisite les grands mythes littéraires d'Occident comme Orphée, Dante ou Shakespeare.

Vega (Northstar) alias Jean-Paul Beaubier, super héros de l'équipe « nationale » canadienne, mutant, fait son *coming out* et devient le premier super héros gay⁵⁹⁹, alors qu'une décennie plus tôt, au début des années 80, John Byrne avait imaginé ce personnage homosexuel pour coller au mieux à une réalité effective mais taboue. Alors que la série est un titre mineur, cet aveu va propulser les ventes temporairement et ouvrir des débats d'envergure nationales aux USA sur la représentation des gays dans les mass médias. Spiderman, encore. Le numéro 36 d'*Amazing Spiderman* daté de décembre 2001 va susciter haine et passion. Dans cet épisode, Spiderman, penché sur une corniche

⁵⁹⁹ *Alpha Flight* # 106 de mars 1992.

face aux ruines encore fumantes des *Twins*, les poings serrés contre sa tête est terrassé par l'impuissance et reçoit les reproches du « peuple » l'accusant de n'avoir rien fait pour empêcher cela. Le Super héros traduit un état d'esprit, une douleur que certains trouvent élégiaque, d'autres de mauvais goût, mais *in fine* traduit une certaine universalité.

Quels sont, selon vous, les liens qui unissent les comics de super-héros à des genres connexes de la paralittérature ? Fantastique, SF, horreur, policier, etc. ?

Comme nous l'avons vu précédemment l'apport de visions « plus européennes » du traitement de la bande dessinée, a ouvert une aura plus universelle aux Super héros. Là où il n'y avait que melting pot, il y a désormais brain draining et *de facto* une véritable solvabilité transgenres. Neil Gaiman dans son *American Gods* met en scène un affrontement entre anciens dieux – africains, sibériens, irlandais ou chinois – en plein centre de New York⁶⁰⁰, abandonnés par les immigrants et assistant à un changement de paradigme au profit de nouvelles mythologies : télévision, drogue, dollar. A l'instar d'Andy Warhol qui dès les années 60 s'est emparé de la grande icône super humaine qu'est Superman, Roy Lichtenstein emprunte aux *comics* le ferment de son œuvre *pop*. Pierre Sterckx, critique d'art déclare : « Lichtenstein a dévoilé la plasticité jusque là discréditée de la BD, en la plaçant sur le même plan que Miró et Picasso. La métamorphose du tramage imprimé en points colorés est un grand acte de peintre ».

Et à l'image de l'art contemporain, il n'est donc pas anodin de constater que bon nombre de romans graphiques, de romans SF ou fantastiques font référence à des *comics* anciens. On assiste à de vrais revivals, à des échanges incessants entre arts, à des autoréférencements sans pour autant être voués à se répéter *ad libitum* et *ad infinitum*. Le XXI^e siècle s'ouvre sur un théâtre à

⁶⁰⁰ New York, ville de l'American dream par excellence, résidence du Monde libre par l'ONU, se retrouve désormais presque systématiquement au centre des grands affrontements cataclysmiques.

ciel ouvert sans jardin ni cour (sans JC ?) et voit les excès de l'imagination quitter définitivement le fictionnel pour s'ancrer dans le réel. Cette nouvelle ère s'avère être un terreau fantastique pour les *comics* qui permettent aux auteurs soit de préserver leur art dans la tradition *stricto sensu*, à l'ancienne, ou de profiter du progrès et des opportunités offertes par les arts voisins et les médias à l'image de *Kick Ass* de Mark Millar ou un ado se demande pourquoi tout le monde veut ressembler à Paris Hilton et non à un super-héros qu'il deviendra en revêtant un costume tout vert et en se faisant passer à tabac par la mafia locale. Scènes gores et trashes qui voient leur culminance avec l'arrivée dans l'histoire d'une gamine masquée de dix ans élevée par un père fou de *comics*, adorable machine à tuer : *she was like John Rambo meets Polly Pocket*. Métaphore parfaite de la nouvelle jeunesse en déshérence abreuvée de médias, de clichés, bardée de technologie, noyée dans un spectacle permanent sans code de déchiffrement et qui à leur tour, comme Peter Parker, devra à son tour se poser la question de leurs nouvelles responsabilités ouvrant alors qui sait une nouvelle ère du *comic*.

Enfin, que dire des adaptations filmiques de ces *comics* – notamment ceux de la Marvel ? Et comment, par exemple, relier cette recherche de l'origine du procédé du *relaunch* qui était central dans les bandes dessinées ?

Les événements du 11 septembre ont été, comme nous l'avons souligné, déterminants dans la réception du *comic* adapté au 7^e art. Une vingtaine d'années en arrière Luke Skywalker et son père Dark Vador ouvrait la voie du cinéma aux nouvelles mythologies. Lui emboîtait le pas Superman sans pour autant créer un genre. En effet, le film de super héros des années 70-80 n'est qu'une prémonition, une sorte d'expérience, de crash test avant homologation. Quelques tentatives, quelques succès en demi teinte, une trilogie de Superman dont le succès ira déclinant, des productions qui ne verront jamais leur public (Captain America) et Batman qui permettra à des grands réalisateurs de toucher un public plus jeune, encore insensible à leurs talents, comme Tim Burton et son génial Joker interprété par Jack Nicholson. Cet opus va marquer le premier véritable

mariage entre les *comics* et le 7^e art. En effet, Burton et Nicholson apportent aux personnages de Batman et surtout du Joker, une vision voire une réécriture, bref une adaptation. Le *comic* ouvre ses pages, les super héros sortent des cases et les bulles explosent. The Joker devient dans le film de Burton l'assassin des parents de Batman et ainsi sa propre Némésis. Ainsi aussi la boucle est bouclée. On peut à loisir réécrire la mythologie du héros en l'adaptant aux besoins du spectateur, du lecteur. Il ne manquera plus que le progrès dans les effets spéciaux pour permettre une qualité visuelle optimale capable de susciter un engouement même chez les insensibles aux super héros. Et c'est bien dans cette ère des effets spéciaux au réalisme de plus en plus bluffant que *Spiderman* inaugurerait une série de blockbusters alors même que le WTC s'écroule. Dans une Amérique choquée, Spidey met en lumière une Amérique meurtrie, à terre, menacée sous le joug d'une administration pro militaire. Le super héros devient alors la métaphore d'un besoin cyclique d'examen de conscience. Ainsi du *Superman* de 1978 où les parents de Clark Kent ne sont autres que le Superman et Lois Lane de la série télévisée des années 50⁶⁰¹, réalisé sous Jimmy Carter en pleine période de morosité et de tension financière au *Iron Man 2* de 2010 au sortir de la plus grande crise financière depuis 1929 avec l'affaire Madoff, l'histoire du film de super héros mettra en perspective une évolution des pensées et des mœurs et l'évolution technologique en repoussant les limites visuelles de chaque film et en transposant ces prouesses aux personnages qu'il peut dès lors mettre en scène.

Comment décider, au fond, de la qualité d'un *comic* ? Et comment s'y déploie l'idéologie de l'*American dream* ?

Dans la conception graphique de la bande dessinée, le *comic* répond parfaitement voire idéalement à ses critères impératifs :

- Une utilisation de l'ensemble des dimensions du support : le *comic* n'en a pas toujours profité mais depuis les années 90 avec des dessinateurs comme Todd Mc Farlane ou Jim Lee, le découpage et la « métrique » ont explosé littéralement. Les

⁶⁰¹ Kirk Alyn et Noel Neill.

personnages sortent de leurs cases, on assiste à de véritables fresques en double voire quatre pages.

- Un dessin qui devient à son tour support d'une récitation participant à l'élaboration d'un mythe⁶⁰². Une relation de coordination et non de subordination entre l'expression graphique et le langage parlé

Je prendrai cette question comme une sorte de conclusion-définition personnelle du « bon » *comic*. À l'instar de la célèbre phrase de Clint Eastwood dans *le Bon, la Brute et le Truand*, « Tu vois dans la vie il y a deux sortes d'hommes : ceux qui ont un pistolet chargé et ceux qui creusent », je dirais qu'il y a deux sortes de *comics* : Ceux qui ont su menacer et questionner l'ordre pré établi du graphisme moderne et ceux qui ont malgré eux entériné et sacralisé un genre issu, colporté et adapté d'outre atlantique.

Tout, après n'est qu'affaire de goût. Adeptes de mythologie classique, respectueux des valeurs et des codes graphiques des précurseurs et des pères fondateurs ou adepte de la génération underground à la charte graphique décapante et abolissant les carcans du chemin de fer conventionnel.

Reste qu'au-delà des codes, des influences et d'un déchiffrement intellectuel du genre des *comics*, je ne reste qu'un lecteur parmi tant d'autres sensibles avant tout à une certaine harmonie, à une alliance parfaite entre le dessin, l'écrit, la couleur, le ton, la mise en page. L'invitation à la lecture est une des forces du *comic* grâce à sa grande diversité, et c'est précisément cette grande diversité qui, répondant parfaitement à un idéal d'aboutissement, où chaque auteur, chaque rêveur, chaque scénariste ou écrivain – quelque soit son origine – peut entrevoir de voir vivre un de ses personnages fantasmés ou réels. Cela ne répond-il pas à une certaine forme d'*American dream* ?

Je conclurai par ces quelques vers de Serge Gainsbourg qui a su faire de la très raillée onomatopée une invitation, un hymne

⁶⁰² La trace de ce type de passage intervient d'ailleurs comme support de nombreux mythes. Par exemple dans la tradition chrétienne, on peut retenir le saint suaire, les plaies de Jésus où Thomas veut porter les doigts.

aux *comics*, en toute sécurité loin des dangers décriés par le *Comics Code Authority*.

Viens avec moi par dessus les *buildings*
Ca fait WHIN ! Quand on s'envole et puis KLING !
Après quoi je fais TILT ! Et ça fait BOING !

SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !

Viens petite fill' dans mon *comics strip*
Viens faire des bull's, viens faire des WIP !
Des CLIP ! CRAP ! Des BANG ! Des VLOP ! Et des
ZIP !

SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !

N'aies pas peur bébé agrippe-toi CHRACK !
Je suis là CRASH ! Pour te protéger TCHLACK !

Ferme les yeux CRACK ! Embrasse-moi SMACK !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZZZZ !

Jérôme MARTIN (Éditions du Murmure)
Propos recueillis par S. HUBIER & A. DOMINGUEZ LEIVA

Retour à la littérature ?
Return to literature ?

Monadology of the poem

The project to be presented here is an attempt to rethink the theory of the lyric genre through a new interpretation of its *poiesis*. Specifically, there are two theses fundamental to the following reflexions. The first thesis concerns the status of the theory of poetry as theory of a literary genre. The second thesis concerns the descent of the canonic interpretation of the lyric in the 20th century within the history of ideas: from Monadology, the ontological system of Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Both theses shall be briefly discussed in the following paragraphs.

Ad 1) It seems self-evident that any theory of literary genre must find its critical touchstone in the relation between the constitutive generic qualities and the single text destined to represent them. If on the one hand theory has to prove the given text an exemplary representative of its generic qualities, yet in doing so it ought to respect and leave untouched the text's irreducible singularity. For it is precisely on the reciprocity, the reciprocal *representation* of single and total, individual and class, that the methodic possibility of genre theory is based. The singularity of the single text representing its genre must not be determined either by an irreducible rest outside the set of generic qualities or by the ensemble of these qualities as result of a methodic abstraction outwardly applied to the text. Rather, the representation of genre, in the double sense of the genitive, must itself constitute the *concept* of that exemplary singularity which immediately and intrinsically shows the given text to be a representative of the poetic genre at the same time as, and *inasmuch as*, it is a single poetic unity. The decisive event in the theory of the lyric genre in the 20th century, the establishment of *poetic structure* as the essential category determining the poeticity of literary texts by Formalism and Structuralism, from this perspective indicates the discovery of the lyric genre as *the ideal case of a generic relation* between individual and class, singularity and totality.

Poetic structure in the view of these schools means the specific *rule of self-realisation – autopoiesis* -, through which a poetic text constitutes itself at the same time in its singularity as text and in its poeticity as representative of the poetic genre. The identity of textuality and poeticity in its structure marks the place of the single poem in its relation to the generic totality as that of a *moment of transition within a representational continuum*, the place, that is, of a necessary self-transgression and self-transcendence. Accordingly, the structural analysis of the poetic text as practiced by Formalism and Structuralism not only shows the single poem to be the representative of the macrocosmic totality of genre, but at the same time as itself the microcosmic totality of its individual moments. The representational relation between text and genre reflects itself – and is actually constituted *by* this reflexion – in an analogous relation between detail and formal conception within the poetic text, constitutive of its identity as identity of textuality and poeticity. To these two representational relations, fundamental for the theory of the lyric poem in the 20th century, may be added a third, even if its immediate semantic range is restricted to the German language and tradition. It is the ambivalence of the term *Poesie*, traditionally referring to the lyric genre on the one hand, to the totality of the literary and literary texts on the other. The theoretical consequence of this ambiguity has been realized by Structuralism, inasmuch as the lyric as poetic genre in Structuralist studies occupies the place of the exemplary genre representative of the generic totality of the poetic as the literary. The privilege of the lyric genre as essence of the poetic presupposes the insight into the representational structure of the poetic text: Lyric poetry is the “*Poesie der Poesie*”, the single lyric text the representative of poetic textuality, because in its structure textuality and poeticity are identical: completely determined by their mutual representation and thereby determining the text’s *autopoiesis* as poetic text. Their identity within the lyric as poetic structure situates the lyric text in the focal centre of the representational continuum securing within the

theory of literature as *generic* theory the continuity between single and total as text and genre, detail and conception, genre and totality of genres.

Ad 2) The situation of the lyric text as determined by the correspondence of single and total within a representational continuum characterizes its theory, independent of any explicit reference, as a *monadological* one. By presenting the world as a representational continuum, Leibniz thinks it as unity of substance and structure and thus creates the historical matrix for all later manifestations of Structuralism in diverse areas of science. Accordingly, the Leibnizian conception of the monad as the medium of correspondence between single and total in their mutual representation remains the model for the structural theory of the poetic text, even where this descent is not explicitly acknowledged in an historical sense.

This does not mean, however, that Leibniz was a “Structuralist *avant la lettre*”. On the contrary, it is precisely the *differentia specifica* between the structural thought of Monadology and 20th century Structuralist thought that lies at the core of the present attempt to rethink the theory of poetry from a monadological background. This difference, in other texts terminologically designed by Leibniz as that between monad and phenomenon, is brought into play by the opening paragraph of the late text generally known as *Monadology*. The monad is there defined as “*une substance simple qui entre dans les composés; simple, c’est à dire, sans parties*”. The difference between the unity of the monad as “substance simple” and the unity of the “composé”, or phenomenon, lies in the partlessness of the former, the part-determined structure of the latter, even if it is considered an undividable part, an *atomos*. The monad as simple substance without parts can not be itself, be it fundamental, part of a unity composed of parts; for the same reason, the monad can not be, be it fundamental, element of a textual as structural unity. Yet the monad remains the *composé*’s condition of possibility, inasmuch as the structural unity as unity of parts is substantially based on the partless ‘simple’, non-atomic, unity of the monadic substance. This paradoxical relation,

described by Leibniz as the “entering” of the monadic substance “into” the *composé*, can not be sufficiently understood as a material emanation: it must be based on a *necessary relation* between the unity of the monad and the unity of the *composé*. On this relation, the unity of the system of Monadology as unity of monadic substance and phenomenal structure is based: the *representation* of the system through the monad and vice versa.

The representational character of the relation between monad and phenomenon points to a theoretic possibility fundamental to the present attempt to rethink the relation between Monadology and the poetic. It is the possibility of understanding the monadic-phenomenal relation as a *model of linguistic articulation*. The monad as striving-perceiving simple substance is then to be understood as the *articulating moment* of the “composé” as articulated structure. This interpretation accounts for the categorical difference between monad and *composé* as well for the impossibility to distinguish them structurally, their relation on the structural level being that of the total and immediate mutual representation of articulating and articulated. To understand the poetic from the background of Monadology then means less to gain insight into its structural constitution than to draw a line of demarcation between the poem’s structural self-identity as articulated unity of its *autothesis* and *autopoiesis* on the one hand, the *poiesis* of its monadic articulating moment as the condition of possibility preceding and transcending it, on the other. Traces of a corresponding conception of the poetic are to be found in poetological texts, briefly to be discussed in the three following chapters, by three 20th century authors uniting the recourse to Monadology with a radical and original conception of the poetic text: Walter Benjamin, Martin Heidegger and Paul Celan.

Benjamin

The explicit recourse to Leibniz and the thought of Monadology arrives at the perhaps most critical point of Benjamin’s earlier theoretic work, indicating a potential systemic unity of its divergent tendencies and

conceptual origins: at the climax of the preface to *The Origin of the German Mourning Play*, with the laconic sentence: “The idea is a Monad” (GS I/1 228). In this sentence, not only the Platonic and the Leibnizian descent of Benjamin’s arguments are destined to meet; beyond that, Monadology is established as reference point of their systemic unity in the *theory of language*. A few pages earlier, Benjamin had called the “being beyond all phenomenality” determining the “givenness of the ideas” “that of the name” and concluded that “the idea” was in that sense “linguistic” (216). Benjamin’s procedure, on the level of language theory, to base the relation between *signifié* and *signifiant* not on their mutual representation within the linguistic system, but on a third instance preceding the system – the name – corresponds with Leibniz’ procedure, on the level of epistemology, to base the relation between particular and universal, individual and class not on their hierarchical subsumption, but on a third instance - the monad – as their common “simple substance” preceding both the distinction and the identification of these terms. Both procedures tend to replace the Platonic typological relation between idea and phenomenon by a model of participation, in which the idea is represented through the *configuration* of phenomena as its “objective interpretation” (214); and it is, in all probability, the discovery of this correspondence that induces Benjamin’s homage to Leibniz in the crucial sentence of his text.

The specific focus on language theory and epistemology not only harks back to Benjamin’s earlier writings on language, but to an even earlier text devoted to the theory and interpretation of lyric poetry: the essay *Dichtermuth – Blödigkeit. Two poems by Friedrich Hölderlin* of 1914. The significance of this text for the theory of the lyric is condensed in a terminological coinage, that of the term “the poetized (*das Gedichtete*)”. It has become famous, apart from its intrinsic interest, through the fact that it reappears in Martin Heidegger’s texts on Hölderlin’s poetry, although Heidegger did not know Benjamin’s then unpublished essay. The present study attempts to show that the identical coinage is indeed due to a convergent theoretical interest in the two authors, an interest that attempts

to discover within articulated poetic structure an opening to the pre-textual *ratio sufficiens* of its articulation. Benjamin defines the poetized as the “single and singular sphere in which lie the task and the premises of the poem”, further on as a “borderline term” between the “functional unities” of “life” and “poem” (GS II/1 105). At stake is a relation between the totality of “life” and the poem as its individual representative. Whereas “life” at first appears, in a seemingly quite conventionally Diltheyan sense, as the given extralinguistic matter or content to be transformed through poetic labour into artistic form, its representative relation to the poem necessarily poses the problem of how the possibility of transition from life as pre-linguistic “task” to poem as linguistic “solution” is predisposed. The same relation that outwardly determines the possibility of the poem as a single entity, within this entity determines its structure as the relation between the individual constituents of its form: the poem ought to preserve “the fundamental esthetic unity of matter and form” by articulating their “intrinsically necessary connection” (106).

In its radical quest for an ontological ground of this structural unity, Benjamin’s text arrives at a position able to justify his claim to have overcome the dichotomy of matter and form in the theory of the lyric. This is shown not only by the fact that the ground of poetic representation in his text receives its proper term, that of the poetized. Moreover, this ground, being the unity of an intrinsically infinite series of binary functions cannot be itself subsumed under any of them, but must ontologically precede them. In Benjamin’s text, this insight results from that into the paradox of formal analysis: any analytic description of artistic form dissolves its unity into its components and therefore practises the ultimate annihilation of the formal unity it claims to represent. The ground of poetic form is neither its abstract ideal unity nor its representation in any of its formal constituents: it disappears in the course of the analytic transition from one level to the other. Even its designation as a borderline term is no longer sufficient: the poetized is less the borderline between life and poem as given neighbouring areas than the ontological condition of possibility of their constitution.

Neither extralinguistic life nor poem as textual linguistic product, the poetized is the *prelinguistic* ground of the singular, specific configuration their mutual representation assumes within the poetic text.

The epistemological problem of Benjamin's theory of the lyric thus proves analogous to the problem implied in the opening definition of the monad in Leibniz' *Monadology*. In both cases, the result is a double conception of the undividable within one and the same individual entity. In one sense, it rests on the indissoluble structural unity of its components; in another, on an infinite 'divisibility without parts' of the simple substance on which the structure is founded. In *Monadology*, this difference corresponds to that of the phenomenon as "composé" to the monad as "substance simple"; in Benjamin's poetics, to that of the poem as text, as articulated structure, to the poetized as the ground of its articulation.

Heidegger

An analogous difference governs Heidegger's discussion of Hölderlin's and later on Trakl's poetry since the mid-thirties; and in this context, he too introduces the concept of the poetized. This happens in Heidegger's second lecture course on Hölderlin, that on *Andenken* of 1941/42, in order to determine object and method of his approach: "At stake is solely the attempt to think that which is poetized in Hölderlin's poetry, the poetized itself and only that... Solely matters what sets the work at work (*das Werk ins Werk setzt*), which always means, what hides it und preserves it hidden within itself" (GA 52, 6). 'To set the work at work', as Heidegger puts it, seems to reduce the relation between poetized and poem to a teleological one and thus endangers the critical potential inherent in their conceptual separation. This attitude changes, however, in two central poetological texts of Heidegger's late work, the essays *Language* and *Language in the poem*, opening the volume *On the way to Language* of 1953 and devoted to the poetry of Trakl. In these texts, the concept of the poetized from the Hölderlin lectures is taken up and radicalized, although the term itself is no longer used. Instead, Heidegger's theory of the poetic develops along the

lines of a critical relation to the traditional theory of the lyric as genre theory. In the centre of this discussion reappears the monadological problem of the relation between part and whole, in this case between the single poetic text and the corpus of an author's work to which it belongs.

This happens in the methodological introduction to the second Trakl essay, *Language in the poem*. It serves to back up Heidegger's seemingly arbitrary procedure to pluck from Trakl's poems isolated motives and passages in order to interpret them, regardless of their original context. The justification of this procedure lies in a radical interpretation of the monadological relation between single text and author's corpus: "Every great poet is poetizing a single poem (*dichtet nur aus einem einzigen Gedicht*)... The poem of the poet remains unspoken... Yet every poetic text (*jede Dichtung*) solely speaks out of the whole of that one poem which it says every time it speaks" (US 11). These sentences do not so much, as it may seem at first sight, argue the privilege of the authorial corpus at the cost of the single text than determine the "one poem" as *the articulating force* of the single text. This conception stems from the Leibnizian interpretation of the monad as force or, in Heidegger's term, "impulse" (*Drang*), an interpretation itself at the centre of Heidegger's discussion of Monadology in his last Marburg lecture course of 1928. Although the "poem of the poet" is the ground of articulation for the several single texts (*Dichtungen*) written by this poet, unifying in beforehand their quasi-monadic mode of belonging together, yet their articulation has to subject itself to the temporal sequence of their genesis and production. Neither from the temporal mode of articulation nor from the articulated structure of the single texts, direct insight into "the poem" as their articulating ground is to be gained; the "whole of the one poem... remains unspoken", although every single text "solely speaks out of" that whole. And yet, Heidegger's interpretation of Trakl's "Gedicht" endeavours to demonstrate that every single "Dichtung" in its singular act of speaking *says* that whole.

The same monadological perspective is responsible for the implicit link between Heidegger's poetics in *Language in the poem* and his theory of

language in the preceding essay *Language*. In this essay, the poetic text – as yet conventionally called “the poem” (das Gedicht) – is declared an exemplary, in Heidegger’s term “pure”, specimen of articulated language (*ein rein Gesprochenes*), because “the perfection of speech proper to articulated language (*die Vollendung des Sprechens, die dem Gesprochenen eignet*) is itself a beginning one.” (US 16). Presumably, this definition, aiming specifically at *poetic* speech, means more than the mere iterability of the linguistic sign. This ‘more’ is comprised in the paradox declaring the – temporal as well as structural – “perfection” of speech in articulated language, more specifically in the poetic text, to be in its term a “beginning” one: in other words, to be the poetic text’s propensity to transcend itself. This declaration, opening an interplay between the articulation of speech (*Sprechen*), articulated speech (*Gesprochenes*) and poetic as “purely” articulated speech (*rein Gesprochenes*), outlines their relation in a manner analogous to the relation between articulated single text (*Dichtung*) and articulating “one poem” (*Gedicht*) in *Language in the poem*. Duration, “Währen”, is the name for that specific temporality of poetic speech which determines its faculty of self-transcendence as articulated text. The poem’s duration is the time in which the poem as “beginning” speech transcends the semblance of its being given as phenomenal entity or articulated structure, thereby indicating the “Ort” or “Versammlung” of the precedent monadic unity articulating it. What endures in poetic duration is the participation, the Leibnizian “entrer dans...”, of the precedent *prelinguistic* ‘speech’ of the articulating monad in the ideal or actualized speech of the spoken and written poem.

Celan

In the passages last quoted from the conference *Language*, Heidegger’s discussion of poetic language implicitly enters a region of thought concerning, in traditional theories of the lyric, one of the latter’s distinctive

features as a genre: poetic rhythm. On the basis of Heidegger's theses, rhythm, conventionally understood as a moment of poetic form, instead appears as a moment of its self-transcendence and thereby ultimately of its articulation out of a quasi-monadic ground. Heidegger touches on this possibility at the beginning of *Language in the poem*, only to dismiss it immediately by dismissing the concept of rhythm as a "metaphysic-aesthetic" one. Conversely, the connection between poetic rhythm and the ground of poetic articulation forms one of the major issues of another author's poetological reflexions. It appears in the collection of poetological notes and fragments preparing Paul Celan's Büchner prize speech *Der Meridian* of October 1960. Besides Celan's own notes, the collection contains excerpts from other writings, one of the most prominent of which is Leibniz' *Monadology*. As the following remarks hope to show, the significance of Celan's reading of this text for his projected poetics – the thematic extension of which by far surpasses the limits of the final version in the *Meridian* speech – can hardly be overrated.

Celan's remarks on poetic rhythm partly concentrate on a quite traditional opposition, that of rhythm and metre. The latter concept is understood as a conventional technique of isolating repeatable linguistic unities, whose pattern is applied to actual poetic speech and in that sense precedes it. Rhythm, conversely, is a pattern inherent in actual speech and for that reason never entirely identical with the abstract conventional pattern of metre. The actual articulation of poetic speech is realized in verse accent as the meeting point of the two patterns. At this point, articulating rhythmic energy and articulated metrical structure converge, without thereby becoming identical or melting into one another. Since verse accent is, in Celan's view, the meeting point of two essentially heterogeneous patterns, the possibility of metric-rhythmic repetition is never granted, but remains precarious to the extent that with every verse accent the relation of the two patterns as different modes of projecting and organizing repetition is at stake.

This notion is fundamental for Celan's poetics in the *Meridian* notes, because the semantic extension of the concepts of rhythm and metre reaches far beyond their traditional referents. Ultimately, these concepts stand for two principles of poetic articulation, at work on all of its levels and at every point of its temporal unfolding. What distinguishes them is the intentional mode of their relation to the poetic text as *telos* of the articulating movement. Celan writes of rhythm that it is a "movement of sense towards an unknown aim"; the "rhythmic sequences" in the poem can be "induced but not determined". Conversely, metre is understood as "what is bound", determining poetic form by "throwing the net over spirit" (DM 100 f.). The poem as *telos* of its articulation can be derived neither from the pure *kinesis* of rhythm nor from the pure *stasis* of metre; it owes the possibility of its being and identity to a third entity in which, in a manner analogous to what happens at the point of verse accent, the two principles converge without losing their difference. This third entity, according to my thesis, can only be understood from the background of Celan's intense reception of Leibniz' *Monadology*.

The opposition of rhythm and metre within the process of poetic articulation can only be understood as itself a moment of a unified and teleologically oriented movement, if it can be reduced to a monadic ground already containing and dissolving the opposition. The monadic character of this ground rests on its categorical difference to the textual phenomenon representing it. The same insight that leads Benjamin and Heidegger to conceptual coinages like the "poetized" or the difference of "one poem" and "single poem" induces Celan to speak of a "poem in the poem" (DM 102) or to use the notion of "person" (DM 49) to indicate an articulating ground of the poem different from its author's personal identity. Like Heidegger, Celan interprets the poetic monad as an oriented "force", as the temporal and spatial configuration of all the moments touched upon in the course of poetic articulation. The extension of this movement – monadologically speaking, the "entrer dans" of the poem's monadic "simple substance" in its textual "compose" – comprehends the whole of

the poetic process from the origins of poetic experience up to the poem's reception through the act of reading. Accordingly, the 'text itself' as a phenomenon materially and linguistically given represents only a transitory moment among others within a movement intrinsically infinite.

Specifically for Celan, the opposition of rhythm and metre, too, has its conceptual model in Monadology. The original articulating force of the monad, according to Leibniz, is itself divided into two opposed and at the same time complementary tendencies: the tendency to perceive the single phenomenon (*perceptio*) and the tendency to transcend the single phenomenon through the change of perceptions (*appetitus*). The opposition of metre and rhythm in Celan's poetics corresponds with this Leibnizian dichotomy not only from the structural point of view, but also from that of intentionality or, in Leibniz' sense of the word, perception. If the metrical principle tends towards the phenomenal constitution of the articulated as a textual object, the rhythmical principle transcends the constituted text by dissolving articulated structure into the infinite movement of its articulation. The momentary balance of the two tendencies in verse accent accordingly brings about the restitution of the poem's original monadic identity *within* its phenomenal identity as a text. Verse accent thus situates the poetic text on the borderline between articulating and articulated, monad and phenomenon and determines its textuality, as in Heidegger's poetics, as that of a self-transcendent text capable of representing its articulating ground within its articulated structure.

By adopting the Leibnizian duality of *perceptio* and *appetitus*, Celan, however, eventually less overcame than accentuated the potentially dualistic character of his monadological poetics. As the thought of Monadology necessarily leads to questioning the intentional unity of creation – the question of Leibniz' theodicy -, Celan's monadological poetics necessarily lead to questioning the intentional unity of the poetic process. If, on the one hand, Celan like Leibniz insists on the preponderance of the articulating movement over the articulated moment – that is, in Celan's terms, of rhythm over metre -, yet on the other hand he

insists, like Leibniz again, on the monadic unity of both moments in an original *will* to articulation. Whether this will can be understood as a productive intention, aiming at the production of the poetic text as its autothetic-autopoietic *telos*, is a question that keeps haunting Celan's reflexions without ever being definitely answered. It leads to the paradoxical conception of poetic movement as that of a will without aim and of a conscience without object: although the poem's articulation is "a movement of sense towards an unknown aim", yet "the poem knows where it wants to direct itself to" (94). Poetic movement in its origin is a unity of *appetitus* and *perceptio*: as articulation, it is oriented towards an aim, but in such a way that the *telos* of the movement is never a presupposed given, but is constantly engendered in the course of the articulating movement itself. And yet, this orientation is thereby from the beginning exposed to a deviation due to, as it were, the material resistance – in a Leibnizian term, the *vis inertiae* – of the articulated matter: The poem "knows about the erosion it exposes itself to" (103). What the poem as articulating poetic movement exposes itself to, in the last consequence is nothing else than its constitution as an articulated text, as a structural-phenomenal poetic entity. The poem, as it were, is exposed to its own position, its *autothesis*, as poetic unity of *autothesis* and *autopoiesis*. In this exposition, poetic movement simultaneously opens up onto the possibility of the autothetic-autopoietic unity and preserves, in the *poiesis* of its own articulation preceding and transcending any textual entity, an irreducible difference to it. By discussing the critical relation between the poem's *autothesis* and its *poiesis* as exposition, the *Meridian* notes reveal what is still at stake in the celebrated poetological maxim of 1969: "*La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.*"

Charles DE ROCHE
Université de Zürich



References given in round brackets within the text are to the original German editions of the texts quoted; translations from German into English are mine.

GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, vols. I/1 and II/1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974 and 1977.

GA Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne „Andenken“*, Gesamtausgabe vol. 52, ed. Curd Ochswadt, Frankfurt/Main: Klostermann, 1982.

US Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1959.

DM Paul Celan, *Der Meridian Endfassung – Entwürfe – Materialien*, eds. Bernhard Böschstein and Heino Schull, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.

Where History ends and Myth begins

Creation of the “Witch” in Maryse Condé’s *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem* and *La Cage d’Anne Hébert*

Ever since her première on the literary scene in Philippe Aubert de Gaspé’s *Les Anciens Canadiens* (1863), La Corriveau has fascinated the Québécois people. De Gaspé’s witch who hopes to participate in the Sabbath with the other *sorcières* bears little resemblance to Marie-Josephte Dodier, the 18th-century *habitante* who inspires the tale. Despite the fact that “il n’est guère de femme, dans toute l’histoire canadienne, qui ait plus mauvaise réputation,” artistic representations and interpretations of La Corriveau have persisted in the Québécois cultural landscape (Lacourcière, 1969, 213). In 1990, well-known québécoise author Anne Hébert made her contribution to the La Corriveau legend, a contribution which places La Corriveau front and center, and finally attempts to tell her story using her voice.

In similar fashion, Maryse Condé constructs a fictional biography for Tituba Indian, the Amerindian slave woman who, in the face of accusations of witchcraft, “confessed and thereby gave the Salem magistrates reasons to suspect that the Devil’s followers had invaded their midst” (Breslaw xix). Like La Corriveau, Tituba appears in many works of fiction since the mid-1800s, generally as a secondary, unimportant character whose knowledge of witchcraft is considered fact rather than speculation. As does Anne Hébert, Maryse Condé shares with the reader an alternative

perspective, which she describes as both “une fin de mon choix,” and the result of endless, intimate conversations she had with Tituba (Condé 278, 7).

Regardless of differences in historical time periods, regions, accusations of witchcraft, or reliable historical information, both Anne Hébert and Maryse Condé rely on the same methods to reinvent and retell the stories of these infamous women. Through a playful mix of History, Myth, and Fiction, Hébert and Condé succeed at not only reinventing who La Corriveau and Tituba were, but they also offer completely transformed definitions of victim, villain, and witch.

In the case of Marie-Josephte Dodier, née Corriveau, no accusations of witchcraft were made at the time of her 1763 arrest for the murder of her second husband, Louis Dodier. This relatively banal case of domestic violence has since been transformed into a fantastical tale of sorcery. Until 1947 when court documents regarding the case were finally released, little authentic information was known, in some ways justifying the astonishing liberty taken by 19th-century authors to “interpret” the tale.⁶⁰³ Yet it is still surprising that until the 20th century, any appearance of La Corriveau in fiction assumes without question her participation in the black arts, consequently offering a vision of La Corriveau as villain rather than victim.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Holding De Gaspé responsible for the unfounded and unfavorable reputation of his homonym, in 1947, J.-Eugène Corriveau began a search for authentic court documents related to the investigation and trial of Marie-Josephte Corriveau (Lacourcière, 1969, 214).

⁶⁰⁴ In “Une relique,” Louis-Honoré Fréchette explains that “La Corriveau descendait la nuit de sa potence et poursuivait les voyageurs attardés » (1900) ; in William Kirby’s *The Golden Dog*, La Corriveau even comes from a long line of witches. According to this 1877 tale, La Corriveau is the granddaughter of infamous poisoner Antonio Exili and witch La Voisin (363).

Anne Hébert's reader would be hard-pressed to make the connection between her main character, Ludivine, and the legendary witch had the author not given her the married name Corriveau. In *La Cage*, Ludivine Corriveau shares very few qualities with a typical witch, save some superficial, stereotypical elements. Ludivine is "famélique," "maigre" and "noire," and "[s]on ventre ne produira pas de fruit ni [s]on sein de lait" (22), following the traditional image of the witch as a dark, barren woman. She also primarily lives alone, deep in the woods while her sadistic husband Elzéar hunts, again reinforcing the vision of the witch as both socially and geographically marginalized. Yet despite these superficial similarities with the traditional witch, Ludivine becomes the victim—rather than the villain—*par excellence*. Victim of her destiny, handed down by the Black Ferries at her birth; victim of her family, who sold her off to a cruel widower; victim of her husband who "aime [l]'entendre hurler de terreur, le soir, dans la maison fermée" (49); and finally victim of the justice system, represented by the English Judge Crebessa whose attempts to ruin her stem as much from her unwillingness to give in to his sexual advances as for the justifiable murder of her husband. In Anne Hébert's alternative history of La Corriveau, the main character is no longer an active participant in her demise. In fact, she must constantly struggle against the lot that destiny has assigned her, displaying an impressive strength to persevere rather than an evil desire to harm.

In the story Maryse Condé envisions for Tituba, she must also face an extremely unfortunate, even hopeless destiny. A product of rape, Tituba never experiences maternal love from her mother, Abena. Her whole life, it seems, is defined by violence, enslavement, murder, and suicide, since her mother as well as her adoptive father and grandmother all perish by the time she reaches the tender age of 14 (23). The love she feels for a charming slave, John Indian, persuades her to reenter the White people's world, a decision which will ultimately result in many of her life's hardships—exile from her home in Barbados, accusations of witchcraft, and imprisonment to name but a few. Although Mama Yaya, the older

African woman who adopts her after her mother's death, promises Tituba that she will survive despite great suffering (21), Tituba fears that in the extensive History of the Salem Witch Trials, "[s]on nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt... On ne se soucierait ni de [s]on âge, ni de [s]a personnalité. On [l]'ignorerait." (173). As would be the case for La Corriveau, Tituba will also become History's victim.

Fortunately for both of these "witches," Condé and Hébert will not allow this to happen. In both instances, the victims become the victors. These francophone women authors expose whom they view to be the real villains, the authors of both History and Myth who have forced Tituba and La Corriveau into the role of evil witch without allowing them to explain themselves, without offering possible justification for their actions. Hébert's Corriveau kills her husband—as the historical Marie-Josephte most likely did—but as a means of self-defense. Upon returning from an extended absence, Ludivine responds to "une silhouette d'homme lourdement chargée [qui] s'avance d'un pas résolu" (85). Although Tituba does contribute to her own suffering since she "aime trop l'amour" (160), this time she will not be forgotten by History. Both Hébert and Condé redefine the victim and, rather than show her weakness, they celebrate her strength which allows her to become the victor.

Hébert and Condé also attempt to disprove the image of witch as antithetical to the family and motherhood while skillfully playing with the stereotype of witch as barren. *The Malleus Maleficarum*, the seminal text on witchcraft first published in 1486, explains to what extent the witch poses a threat to families, and to children in particular. Authors Kramer and Sprenger explain that as part of their pact with the Devil, witches are required to "offer up unbaptized children to Satan" (Part I, Question II). In some cases involving the most dangerous kind of witch—those who have the ability to injure—a more serious attack on the family takes place. Such witches will not only "cause sterility in men and animals," they might also, "against every instinct of human or animal nature, [be] in the habit of

eating and devouring the children of their own species” (Part II, Question I).

Although none of the fictions in which La Corriveau and Tituba appear make any claims of cannibalism, they certainly do not depict these women as loving mothers either. In fact, authors do not even mention the women having children, despite historical evidence that seems to prove the contrary.⁶⁰⁵ 19th-century authors eliminate La Corriveau’s children, citing her sterility as a possible motive and/or result of her villainous behavior. Both Fréchette and Kirby claim that “contrairement à ce qui se passe d’ordinaire dans les ménages canadiens en général si féconds,” “it was a barren union,” (365). Tituba too is childless in most fictions in which she appears, and despite the kindness she is often reported to have exhibited towards Betty Parris, generally authors blame Tituba for having exposed the children of Salem to some form of witchcraft. In Arthur Miller’s *The Crucible*, Tituba admits to practicing rituals using chicken blood (36), and in Marion L. Starkey’s influential text, *The Devil in Massachusetts*, Tituba supposedly “yielded to the temptation to show the children tricks and spells, fragments of something like voodoo remembered from the Barbados” (44). This lack of biological children and acceptable maternal instincts seen in fictional depictions of both Tituba and La Corriveau reinforces the traditional vision of the witch as a barren woman whose relationship with evil jeopardizes the families she encounters.

However, both women do in fact become mothers, albeit adoptive, in Hébert and Condé’s versions. As she is unable to have her own children as a result of the curse placed on her by the Black Ferries, La Corriveau’s composite family grows as she begins to accept unwanted children from her neighbors. Instead of “offering up unbaptized children to Satan,” La

⁶⁰⁵ Documents indicate that Marie-Josephte Dodier had three children with her first husband Charles Bouchard. Breslaw proposes that Violet, and Indian woman named in Samuel Parris’ 1720 will, was likely Tituba and John Indian’s daughter (Breslaw 86).

Corriveau saves many from imminent death, as is the case with her first child Babette. After giving birth alone in the woods, Babette's biological mother is about to murder her baby out of desperation: "Vous voulez savoir ce que je vas [*sic*] faire à cette heure? Reprendre mon respire, pis prendre une bêche et creuser un trou derrière la grange là où sont déjà ses frères et sœurs. J'en peux plus d'élever des enfants. J'en ai déjà dix de vivants. J'aimerais mieux mourir que d'en élever un autre" (56). No longer an enemy to children, Hébert's "witch" is now their savior.

For Tituba, her experience in adoptive families begins as a child when her mother is paired with a slave named Yao. After Yao and Abena's deaths, Mama Yaya welcomes her as an adoptive granddaughter. Upon her return to Barbados, she becomes adoptive mother and lover to a young slave named Iphigène. And finally, after her death, she adopts a young girl named Samantha whose mother dies during childbirth. Just as Ludivine, Tituba becomes a savior to Samantha, albeit in a spiritual rather than physical sense. She imparts on her chosen daughter the same knowledge of the universe that Mama Yaya gave to her which ultimately allowed her spirit to survive many sufferings.

Allowing Ludivine and Tituba to not only display their maternal instincts but to disprove the notion of the "witch" as antithetical to the family and motherhood, the authors again redefine a crucial element in the traditional creation of the witch and her relationship to the community. Hébert and Condé show readers that the witch is not necessarily a barren hag who practices sacrificial infanticide as is suggested by both traditional myth and "scientific" texts such as *The Malleus Maleficarum*. In fact, the "witches" created by Hébert and Condé, as a result of their abundant love and acceptance, actually seem to be *hyper* maternal, and their adoptive motherhood almost seems to surpass biological motherhood in distinction. Ludivine overflows with pride when out with her children: "C'est moi, la Corriveau, qui s'en va-t-au marché! Garez-vous, tristes créatures, c'est ma famille qui passe!" (62). Tituba also explains her feelings towards the child she has chosen: "Enfant, que je n'ai pas portée, mais que j'ai designée!"

Quelle maternité plus haute!” (270). Through this promotion of adoptive motherhood, Hébert and Condé transform the anti-mother *par excellence* into a supermom, who both upholds and advances family values, albeit in an untraditional way.

Returning to tradition, authentic historical information is used by both Condé and Hébert when examining how the accusations of witchcraft or murder and the subsequent trials affected Tituba and La Corriveau’s legends. In playful fashion, the authors choose to create scenarios that are very similar to the actual historical events surrounding the accusations and trials in order to discredit the unflattering myths who were responsible for telling Tituba and La Corriveau’s stories in the 19th and early 20th centuries. Historically, Marie-Josephte Dodier was accused of murdering her second husband after his body, apparently trampled to death by his horses, was discovered in the barn. Eventually⁶⁰⁶, in an expedited trial—completed in only one day—Marie-Josephte was found guilty. On April 15, 1763, the English court announced that it was “of the opinion that Maria Josepha Corriveau widow Dodier is guilty of the crime laid to her charge, and doth adjudge her to suffer death for the same by being hanged in chains wherever the Governor shall think proper” (qtd in Lacourcière, 1969, 231). In fact it is this element of the historical events—her bizarre punishment—that would lead to her defamatory legend, as there were never any charges—official or otherwise—of witchcraft.

In Hébert’s reinvention of the tale, Ludivine does in fact murder her husband and must stand trial, however the reader never questions her innocence, and is constantly confronted with the ridiculousness and injustice of the accusations. Before departing for several long months spent deep in the wilderness, Elzéar instructs his new wife on how to protect herself: “Tu as vu le fusil au-dessus de la porte? Faut s’en servir si jamais

⁶⁰⁶ Initially, Marie-Josephte and her father had been accused and found guilty of the crime. Her father later recanted his confession upon learning that he would be hanged.

un homme vient par ici rôder autour de toi” (53). Ludivine does just this when she shoots a strange, threatening man who approaches her home in the night, only to discover that the vagabond is her husband, Elzéar (86).

During the play’s third act, Hébert departs not only from historical fact but also from verisimilitude by having the personifications of the seven deadly sins testify against Ludivine in the trial for Elzéar’s murder. Each of the sins claims to have existed in the heart of La Corriveau—except Sloth who says that “ce n’est pas assez confortable...Ludivine Corriveau, fatigante à vivre, agitée comme tout, toujours sur le qui-vive, je n’ai rien à faire chez Ludivine Corriveau...”(100). The unjust Judge Crebessa, still furious that Ludivine rejected his sexual advances, quickly demands that Sloth be removed from the hearing (100). All subsequent testimony proving Ludivine’s innocence is met with the same response from Crebessa. The fantastic elements of the trial, mixing with the excessive abuse of power on the part of the English judge, show the reader to what extent the actual trial⁶⁰⁷ and History have mistreated Marie-Josephte Dodier.

However Hébert proclaims La Corriveau’s innocence and reclaims her legend by completely reinventing the end of the trial. Ludivine and her adoptive family confront Judge Crebessa, who begins to openly admit that La Corriveau is on trial for challenging him rather than for her husband’s murder: “Je règne sur la vie et sur la mort, tel est mon pouvoir et j’entends l’exercer sans faiblesse et dans la délectation la plus entière. Un jour Ludivine Corriveau a osé me braver, elle sera punie comme elle le mérite.

⁶⁰⁷ As Québec was defeated by the English in 1759, the proceedings took place in English, with a jury consisting of 12 English officers, despite the fact that most of the witness as well as Marie-Josephte’s lawyer only spoke French. It is also interesting that Marie-Josephte’s signature appears on documents related to her husband’s estate despite claims that she could not read or write, all of which brings into question the validity of the trial and the guilty verdict (“Le triple destin de Marie-Josephte Corriveau”).

Préparez la potence et la cage de fer” (107). But in the face of the extreme love felt by and for La Corriveau, Crebessa dies before completing his injustice against her. Therefore instead of forcing her to enter the iron cage that Crebessa, the actual trial, and previous legends had prepared for her, Hébert liberates La Corriveau from her imprisonment as well as from her legacy. Hébert’s highly unrealistic trial not only discredits History and past legend, but it allows La Corriveau the possibility of a new legacy in the future—one that does not involve iron bars.

In similar fashion, Maryse Condé’s depiction of Tituba’s trial employs authentic historical documents to disprove rather than to reinforce her legend. As the transcripts from Tituba’s confession and testimony, regardless of their truthfulness, constitute the only meaningful mention of Tituba in Salem’s historical record, it is important that Condé include them in her vision. In her actual confession Tituba blended various elements from English, Indian, and Creolized versions of witchcraft, which Breslaw believes resulted from the stress of intense questioning by town officials (125). However, Condé credits someone else with Tituba’s confusing “performance”—Nathaniel Hawthorne’s fictional heroine, Hester Prynne! This ultra-feminist version of Prynne, the main character from *The Scarlet Letter*, meets Tituba in a Salem jail cell. It is she who helps Tituba prepare her deposition, and who encourages her to: “Fais-leur peur! Donne-leur-en pour leur argent!...Qu’ils tremblent, qu’ils frémissent, qu’ils se pâment ! ” (157). Hester even recommends that Tituba denounce others, avenging herself against those who have harmed her directly (158). Through Hester, a character whom even in fictional reality it would have been impossible for Tituba to meet⁶⁰⁸, Condé illustrates how absurd both the testimony and people’s belief in it was.

Although the testimony might have been absurd, Condé’s Tituba could have justifiably been accused of witchcraft, as she admits—openly to

⁶⁰⁸ The action in *The Scarlet Letter* takes place in 1649 while Tituba’s story is set in 1692.

some—her “*connaissance plus haute*” which allows her to heal as well as to speak with those living in the invisible realm. Again Condé is playing with what little information historians have about Tituba⁶⁰⁹, but in a way which clearly legitimizes her story while reproaching those written previously. It is only when she enters the White world that Tituba even realizes her knowledge can be used to harm, and despite constant suffering at the hands of her masters, Tituba only uses her ability for evil once against her husband’s owner, Susanna Endicott. By embracing Tituba’s use of witchcraft for good and by mocking the one authentic historical document related to Tituba Indian, Maryse Condé redirects this “witch’s” legacy. Instead of disappearing from the historical landscape after being resold in April 1693 to an unidentified person, Condé’s Tituba *still* lives on in the warm Caribbean breeze and folk songs of Barbados (267).

Through a clever and playful mix of History, prior myth, and their own fictional creation, Anne Hébert and Maryse Condé not only retell, but reinvent the stories of two infamous, yet unknown women from their respective cultures’ pasts. Both authors mockingly redefine what it means to be a victim, what it means to be a villain, and ultimately what it means to be a victor. In their narratives, the witch is no longer an old, haggard, evil spinster. She is a loving mother, someone who loves too much for her own good. She is a healer, someone who uses unconventional knowledge for the good of her neighbors. However, she is also marginal, thus making her a target for those in power to threaten and harm. But despite her lesser status, the witch finds a way to speak, to tell her story, and to claim her rightful place in History. Ultimately Hébert and Condé simply add to the legend that other authors have created about La Corriveau and Tituba, and make no claims of historical authenticity. But does this make their stories, the reader wonders, any less true?

⁶⁰⁹ In her confession, Tituba admitted that she “had learned how to identify and protect herself from witches by using techniques taught to her by her white mistress in Barbados” (Breslaw 56).

Jessica MCBRIDE
University of Connecticut



- Barbour, Sarah and Gerise Heerndon. Eds. *Emerging Perspectives on Maryse Condé: A Writer of Her Own*. Trenton, NJ : Africa World Press, 2006. 3-29. Print.
- Breslaw, Elaine G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996. Print.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*. Paris : Mercure de France, 1986. Print.
- Green, Mary Jean. *Women & Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001. Print.
- Fréchette, Louis Honoré. "Une Relique." *Le Monde Illustré*. 7 May 1898. Web.
- Hansen, Chadwick. « The Metamorphosis of Tituba, Or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch From a Negro." *New Englands Quarterly*. 40 (1974), 3-12. Print.
- Hébert, Anne. *La Cage*. Québec: Boréal, 1990. Print.
- Kirby, William. *The Golden Dog*. 1877. Web.
- Kramer, Heinrich and James Kramer. *The Malleus Maleficarum*. Web. 6 June 2010.
- Lacourcière, Luc. "Le destin posthume de la Corriveau." *Les Cahiers des Dix*. 34 (1969), 239-271. Print.
- _____. « Présence de la Corriveau. » *Les Cahiers des Dix*. 38 (1973), 228-264. Print.
- _____. « Le triple destin de Marie Josephthe Corriveau (1733-1763). » *Les Cahiers des Dix*. 33 (1968), 213-242. Print.
- Miller, Arthur. *The Crucible*. Oxford: Heinemann, 1992. Print.

- O'Meara, Maureen. "Living with the Cultural Legacy of La Corriveau: *La Cage*." *The Art and Genius of Anne Hébert*. Ed. Janet L. Pallister. London: Associated University Presses, 2001. 161-178. Print.
- Pfaff, Françoise. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1993. Print.
- Scarboro, Ann Armstrong. "Afterword." *I, Tituba, Black Witch of Salem*. By Condé. New York: Random House Publishing, 1992. 187-225. Print.
- Slott, Kathryn. « Le remise en question de la Corriveau dans *La Cage* d'Anne Hébert. » *The Art and Genius of Anne Hébert*. Ed. Janet L. Pallister. London: Associated University Presses, 2001. 149-160. Print.
- Starkey, Marion L. *Devil in Massachussets*. New York: Anchor Books, 1950. Print.

Aux marges de tous les canons :

Les apocryphes dans la littérature populaire contemporaine.

Le cas du *Da Vinci Code* de Dan Brown et de *Qumran* d'Éliette Abécassis⁶¹⁰

Une guerre nucléaire a sonné le glas de la civilisation occidentale. Dans un monastère du Sud des États-Unis, au 26^{ème} siècle, des moines conservent des *memorabilia*, et recueillent différentes reliques qui seront, pour les générations à venir, autant de témoins de la culture passée : parmi celles-ci, un texte qui s'apparente à une liste de courses datant du 20^{ème} siècle... Que doit-on conserver, et que doit-on « négliger », à savoir « ne pas lire » au sens étymologique⁶¹¹ ? Telles sont les questions qui sous-tendent le roman de Walter M. Miller, Jr., *A Canticle for Leibowitz*. Des cendres de la guerre naît une foule de questions corollaires, comme : qu'est-ce qui fait qu'un texte est sacré ? Comment tracer la délimitation entre sacré et profane indépendamment de tout contexte, de toute norme venant d'une autorité extérieure, comme peut l'être l'autorité ecclésiastique, dans le cas d'une rupture de la mémoire historique comme celle que présente ce roman de science-fiction ?

Ce qui n'est qu'une fiction dans le roman de Walter M. Miller, Jr., advint dans les premiers siècles de notre ère, conformément à ce que relate l'histoire de la formation du canon biblique : il s'est agi de séparer le bon grain sacré de l'ivraie profane, ou encore, de faire le partage parfois difficile entre les textes inspirés et les

⁶¹⁰ Une première version de ce texte a été présentée lors du colloque intitulé « Ne jurer que par un livre : la sacralisation du texte profane et la profanation du texte sacré », organisé par Sara Danièle Bélanger et Benoît Faucher dans le cadre du 78^{ème} congrès de l'ACFAS, le 10 mai 2010.

⁶¹¹ Sur cette « différence entre lire et ne pas lire, négliger ou non le livre, négliger (*neglego, neglere*) de lire », voir Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, édition de Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, vol. 1, 2001-2002, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 2008, p.97.

autres, les apocryphes relégués au statut de pures inventions, et de simples fictions. Et tout le reste est littérature...

La résurgence des écrits apocryphes dans la production populaire contemporaine ne peut pas ne pas nous interpeller. Régis Burnet, dans le volume *Les apocryphes disent-ils la vérité ?*, met en lumière le fossé entre la réalité de ces textes difficiles d'accès et la perception que les profanes ont de ces textes censés révéler des choses cachées depuis la fondation du christianisme :

« [...] le mot 'apocryphe' déchaîne les fantasmes. On répète à l'envi qu'il provient du grec *apokríphos* qui signifie 'caché', 'secret' [...]. L'usage de ce terme pour désigner les livres non canoniques a beau remonter aux Pères de l'Église, il traîne avec lui une série de représentations fausses. On imagine en effet des écrits sulfureux, dissimulés aux yeux du grand public parce qu'ils dérangeaient. [...] Dans l'imaginaire populaire, la fameuse bibliothèque Vaticane est pleine de ces livres interdits, qui saperaient l'autorité du pontife romain, rendraient au Christ son véritable message, mettraient fin à l'oppression des prêtres. »

Comme l'explique Régis Burnet, ce roman à succès entretient le contresens commun au sujet des apocryphes, et contribue à obscurcir plus qu'à éclaircir le lecteur sur ce corpus encore trop souvent méconnu⁶¹². Si la présence des apocryphes au sein de thrillers contemporains nourrit une lecture fautive de ces écrits aux yeux du bibliste, elle recèle toutefois une certaine vérité aux yeux du littéraire. Prenons le seul exemple du thriller théologique de Dan Brown : en faisant apparaître dans la bibliothèque imaginaire d'un de ses personnages, Leigh Teabing, certains livres exclus de la bibliothèque sacrée comme l'évangile de Philippe et l'évangile de Marie, le *Da Vinci Code* confirme l'image dont les apocryphes sont entachés, et qui voudrait que ces textes soient de mauvaise fréquentation littéraire.

Longtemps victimes d'un préjugé résolument péjoratif, les écrits apocryphes constituent cet ensemble hétérogène de textes aussi mal connus que mal aimés. "Une démangeaison d'oreilles, un commerce de la piété, et une complaisance pour les femmes", ou encore "le verbiage fatigant d'une vieille commère, le ton basement familial d'une littérature de nourrice et de bonne d'enfants"⁶¹³ ». Telles sont les définitions du corpus apocryphe chrétien qui émanent, pour la première citation, de la

⁶¹² Régis Burnet, « La folie apocryphe, un effet collatéral du Da Vinci Code », dans *Les apocryphes disent-ils la vérité ?*, Nouveaux Cahiers du CETH, Centre d'Études Théologiques de Caen, n°2, septembre 2006, p. 9-10.

⁶¹³ Ernest Renan, *Histoire des origines du christianisme*, (« Les grands monuments de l'histoire », 3), Paris, 1970, p. 683, cité dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, p. XXXVI.

39ème lettre festale d'Athanase d'Alexandrie⁶¹⁴, et pour la seconde, d'Ernest Renan dans *Histoire des origines du christianisme*. Deux dates, 367 et 1870 ; deux méthodologies, l'hérésiologie et la critique dite scientifique, mais finalement un seul jugement assassin sur la qualité des écrits apocryphes chrétiens. Tout se passe comme si les écrits apocryphes chrétiens étaient rejetés, non pas seulement parce qu'ils ne satisfaisaient pas aux critères usuellement reconnus, antiquité, apostolicité, orthodoxie⁶¹⁵, mais aussi parce qu'il leur manque cet ultime critère de canonicité: la qualité littéraire. La dévalorisation de ces écrits vilipendés comme mauvaise littérature persiste: c'est un fil rouge dans l'histoire de leur réception qui va des premiers penseurs chrétiens, théologiens et hérésiologues aux spécialistes contemporains du christianisme primitif, au-delà des frontières méthodologiques et idéologiques.

L'histoire de cette littérature de mauvais genre, destinée à tromper les simples d'esprit (littéraire), trouve un épilogue choisi dans leur résurgence contemporaine à la faveur de la publication du *Da Vinci Code*. Depuis les commentaires dépréciatifs d'un Irénée de Lyon au 2ème siècle après J.-C. jusqu'aux piques lancées par les spécialistes contemporains de la littérature apocryphe chrétienne désormais constituée en corpus, en passant par les commentaires dévalorisants d'un Photius au 9ème siècle, il y a toujours eu accointance entre littérature populaire et littérature apocryphe. Ces écrits restent sempiternellement relégués aux marges de tous les canons, biblique et littéraire.

Aussi est-il pertinent d'étudier la floraison de références à ces textes apocryphes dans la littérature populaire contemporaine. Le *Da Vinci Code*, avec son utilisation des évangiles gnostiques de Philippe et de Marie, en est l'exemple le plus connu, mais l'on pourrait citer également *Qumran* d'Eliette Abécassis⁶¹⁶, *L'Évangile*

⁶¹⁴ Voir Gabriella Aragione, « La lettre festale 39 d'Athanase. Présentation et traduction de la version copte et de l'extrait grec », dans Gabriella Aragione, Eric Junod et Enrico Norelli (dir.), *Le canon du Nouveau Testament. Regards nouveaux sur l'histoire de sa formation*, Genève, Labor et fides, 2005, p. 197-219, et en l'occurrence, p. 211.

⁶¹⁵ Voir Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2002, p. 241.

⁶¹⁶ Eliette Abécassis, *Qumran*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 2001.

selon Satan de Patrick Graham⁶¹⁷, *The Expected One. Book One of the Magdalene Line* de Kathleen McGowan⁶¹⁸ parmi d'autres ouvrages. La sociologie de la littérature qui s'est emparée du problème a relié ce phénomène à une certaine érosion des institutions ecclésiastiques traditionnelles, et non pas à celle du sacré plus généralement. Au contraire, cette concentration thématique autour de questions (para-)bibliques témoigne du désir contemporain d'accéder directement au sacré comme texte, ou plus précisément, aux pans cachés de l'Écriture, les « apocryphes » au sens étymologique du terme. Cette approche des textes s'attache à la seule étude de leur réception. Or, Jacques Migozzi et Philippe Le Guern appellent de leurs vœux un renouvellement des études sur la fiction littéraire populaire qui passerait notamment par une prise en compte accrue des questions de production, et non pas seulement de réception⁶¹⁹.

Étudions à la fois la place et la fonction des apocryphes antiques dans la fiction populaire contemporaine pour tenter d'éclairer les raisons de cette résurgence. Si l'on essayait d'établir une typologie des différents modes de manifestation des apocryphes dans les thrillers contemporains, on pourrait dessiner un continuum du plus factuel au plus fictionnel qui partirait des apocryphes attestés, par exemple ceux qui apparaissent dans le *Da Vinci Code*, bien que victimes d'un certain "misreading" de la part de Dan Brown, pour emprunter cette formule à Harold Bloom. Il faudrait ensuite s'arrêter sur les apocryphes fictionnels que Eliette Abécassis insère comme annexe de son thriller, mais qui fonctionnent comme des pastiches de littérature intertestamentaire, pour finir avec les apocryphes totalement fictifs comme "l'évangile selon Satan" imaginé par Patrick Graham. Dans l'arc restreint de cet article, nous nous contenterons de faire deux stations - au sens presque évangélique du terme - dans notre parcours pour nous arrêter successivement sur le *Da Vinci Code* et *Qumran* d'Eliette Abécassis. Ce choix, certes nécessairement arbitraire et partiel, nous permet toutefois de faire un mariage de raison à la fois entre l'étude des

⁶¹⁷ Patrick Graham, *L'évangile selon Satan*, Editions Anne Carrière, 2007.

⁶¹⁸ Kathleen McGowan, *The Expected One. Book One of the Magdalene Line*, Touchstone, 2006.

⁶¹⁹ Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, « Productions du populaire : repères et suggestions pour prolonger l'enquête », Jacques Migozzi et Philippe Le Guern (dir.), *Production(s) du populaire* [Actes du colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002], Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Médiatextes, 2004, p. 7-13.

apocryphes du Nouveau Testament et ceux de l’Ancien, ainsi qu’entre corpus anglais et français.

Dans *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Danièle Chauvin et Sylvie Parizet esquisaient des perspectives de recherche pour l’avenir des travaux portant sur la Bible et la littérature: d’une part, une prise en compte des enjeux théoriques de la Bible et de ses relations avec la critique littéraire, la Bible étant, pour citer l’aphorisme de Blake aussi fameux que sibyllin, le “grand code” de l’art ; et de l’autre, l’ouverture de la réflexion à un corpus biblique élargi comprenant la littérature patristique et les écrits apocryphes⁶²⁰. Une telle étude s’inscrit dans ces perspectives de recherche à double titre : le devenir des apocryphes bibliques se situe au cœur de notre travail qui, par ailleurs, s’interroge sur les correspondances à étudier entre canon littéraire et canon biblique.

Avant d’aller plus loin, attardons-nous un instant sur un point terminologique : à savoir, la ou les définitions de l’apocryphe, pomme de discorde parmi les biblistes. Sur ce point précis, la communauté scientifique hésite entre la définition extrêmement précise, voire trop restrictive, donnée par Wilhelm Schneemelcher, et celle beaucoup plus souple, mais véritablement abyssale, proposée par Jean-Claude Picard. Le bibliste allemand voit dans les « apocryphes du Nouveau Testament » « des écrits qui remontent aux trois premiers siècles de l’histoire de l’Eglise et qui, par leur titre, leur genre littéraire ou leur contenu, entretiennent une relation définie avec les écrits néo-testamentaires⁶²¹ », tandis que le spécialiste français définit le « continent apocryphe » comme l’ « ensemble de[s] traditions apocryphes bibliques répandues dans le monde antique, puis médiéval par le judaïsme, le christianisme et l’islam.⁶²² » En tout cas, gardons-nous de faire la même erreur que Dan Brown, et de

⁶²⁰ Danièle Chauvin et Sylvie Parizet, « Bible et littérature : l’état des lieux et les perspectives de la recherche comparatiste en France », dans *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives* [Actes de la journée d’étude du 18 novembre 2007], Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 25-36.

⁶²¹ W. Schneemelcher (hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, vol. 1, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1987, p. 52.

⁶²² Voir Jean-Claude Picard, *Le continent apocryphe : essai sur les littératures juive et chrétienne*, Turnhout, 1999, p. 211. Eric Junod, quant à lui, montre bien l’inadéquation de l’expression même d’ « apocryphes du Nouveau

confondre la bibliothèque de Nag Hammadi et les manuscrits de la mer morte, qui correspondent aux apocryphes, respectivement du Nouveau Testament et de l'Ancien Testament (ces derniers étant volontiers appelés « écrits intertestamentaires⁶²³ »).

Pour reprendre le superlatif hébraïque consacré, le *Da Vinci Code* n'est autre que le best-seller des best-sellers de ces dernières années. Malheureusement la plupart des commentaires que ce livre a suscités se sont trop souvent cantonnés à faire la liste des erreurs dont l'ouvrage est truffé. Et le sort que le romancier à succès fait aux apocryphes n'échappe pas à ce bêtisier. Dans la fiction de Dan Brown, le grand secret que l'Eglise tient à garder pour elle est l'humanité de Jésus, qui est ravalé au rang de prophète, certes extraordinaire, mais tout à fait humain. Les évangiles canoniques sont montrés du doigt en ce qu'ils véhiculeraient une image fautive du prophète de Galilée, parce que divine. Face au mensonge canonique se tiendrait la vérité apocryphe d'un homme exceptionnel, mais bel et bien terrestre.

En fait de vérité enfin dévoilée, le *Da Vinci Code* fait un énorme contresens sur les évangiles gnostiques de Philippe et de Marie, sur lesquels il s'appuie. Le best-seller prétend que les gnostiques ont présenté Jésus comme humain, et entièrement humain, alors que c'est précisément le contraire : le gnosticisme a été rattaché à une hérésie appelée le docétisme qui croyait en la seule divinité du Christ, et qui voyait dans son enveloppe charnelle une simple illusion⁶²⁴. « Docétisme » vient du mot grec « dokeo » signifie « apparaître, sembler ».

La prétendue humanité de Jésus atteint son comble avec la relation amoureuse que ce roman lui prête avec la pécheresse repentie, Marie Madeleine. Voici le

Testament », dans son article de référence « 'Apocryphes du Nouveau Testament' : une appellation erronée et une collection artificielle. Discussion de la nouvelle définition donnée par W. Schneemelcher », *Apocrypha* 3, 1992, p. 17-46. Pour plus de précisions sur ce point de terminologie, voir Simon Claude Mimouni, « Le concept d'apocryphité dans le christianisme ancien et médiéval. Réflexions en guise d'introduction », Simon Claude Mimouni (dir.), *Apocryphité. Histoire d'un concept transversal aux religions du Livre. En hommage à Pierre Geoltrain*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 1-21.

⁶²³ André Dupont-Sommer incluait dans la littérature dite intertestamentaire les écrits de Qumrân. Pour un aperçu des querelles qui ont germé autour de ce corpus aux limites contestées, lire l'avant-propos de Marc Philonenko dans André Dupont-Sommer et Marc Philonenko (dir.), *La Bible [3]. Ecrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. xi-xiv.

⁶²⁴ Bart D. Ehrman rappelle l'étymologie de « docétisme », issu du mot grec « dokeo », qui signifie « apparaître, sembler ». (*Truth and Fiction in the Da Vinci Code: A Historian Reveals What We Really Know About Jesus, Mary Magdalene and Constantine*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 20.)

passage de l'Évangile de Philippe que Sophie Neveu lit tout haut devant Leigh Teabing et Robert Langdon au Château de Villette :

“And the companion of the Saviour is Mary Magdalene. Christ loved her more than all the disciples and used to kiss her often on the mouth. The rest of the disciples were offended by it and expressed disapproval. They said to him, ‘Why do you love her more than all of us?’⁶²⁵”

Bart D. Ehrman, dans *Les christianismes disparus*, prend justement l'exemple de ce passage extrait de l'évangile de Philippe pour illustrer la difficulté d'étudier les apocryphes, dont les manuscrits sont le plus souvent lacunaires.

« Dans l'Évangile de Philippe, par exemple -qui est une suite apparemment aléatoire de réflexions et de dialogues de Jésus et de ses disciples sur les secrets de l'univers, la signification du monde et la place que nous y occupons-, les disciples sont troublés par la relation de Jésus avec Marie Madeleine et demandent: « Pourquoi l'aimes-tu plus que nous? » Ils réagissent à quelque chose que Jésus a fait, mais quoi? Le texte précédent est très lacunaire. Ainsi: « Et le compagnon de la [brève lacune du manuscrit] Marie Madeleine elle plus que [brève lacune] les disciples [brève lacune] l'embrasse [brève lacune] sur le [brève lacune] » (Évangile de Philippe 55). En dépit de notre curiosité, nous ne pouvons simplement pas savoir ce qu'il y avait dans les intervalles.⁶²⁶ » (C'est nous qui soulignons.)

L'imagination de Dan Brown a rémunéré le défaut des découvertes archéologiques en comblant les lacunes du manuscrit. Non content de suppléer une suite à cette phrase qui demeure, pour les spécialistes, tronquée et lacunaire, le *Da Vinci Code* donne une interprétation bien charnelle à une union qui, dans le contexte originel du texte, relèverait plutôt du spirituel. Jacques Ménard qui a traduit et commenté le codex copte de l'évangile de Philippe découvert à Nag Hammadi vers 1945 (qui daterait du 4^{ème} siècle) replace la sentence 55 citée par Leigh Teabing dans le contexte de la gnose, et du thème largement exploité dans cet évangile apocryphe du mariage spirituel, ou de l'union du fiancé et de la fiancée :

« La Sophia psychique est stérile [...] lorsqu'elle n'est pas unie au Soter, l'élément mâle. [...] Marie-Madeleine est la Sophia unie au Soter, elle est devenue mâle, c'est-à-dire qu'elle est retournée à l'Unité. Voilà pourquoi le Seigneur l'a aimée plus que les autres.⁶²⁷ »

⁶²⁵ Dan Brown, *The Da Vinci Code*, Special Illustrated Edition, Bantam Press, 2004 [2003], p. 256 : « Et le Sauveur avait pour compagne Marie Madeleine. Elle était la préférée du Christ, qui l'embrassait souvent sur la bouche. Les autres apôtres en étaient offensés et ils exprimaient souvent leur désaccord. Ils disaient à Jésus : “Pourquoi l'aimes-tu plus que nous ?” » (*Da Vinci code*, trad. Daniel Roche, Paris, Pocket, 2005, p. 399.)

⁶²⁶ Bart D. Ehrman, *Les christianismes disparus. La bataille pour les écritures : apocryphes, faux et censures*, trad. Jacques Bonnet, Paris, Le Grand livre du mois, 2007, p. 196-197.

⁶²⁷ *L'Évangile selon Philippe*, trad., comment. Jacques Ménard, Paris, Cariscript, coll. Gnostica, 1988, p.171. Le rite du baiser est à interpréter dans ce contexte gnostique, et le baiser de paix, signe de fraternité chrétien, en est un parent proche (la preuve *a contrario* étant peut-être le baiser du traître, celui de Judas).

Daniel Couégnas, dans son *Introduction à la paralittérature*, explique que le romancier paralittéraire s'attache à « remplir tous les blancs » du texte, à éliminer toutes les virtualités narratives résiduelles et à satisfaire totalement (interrogations, inquiétudes...) le lecteur.⁶²⁸ » En effet, le contrat de lecture paralittéraire, poursuit Daniel Couégnas, stipule « le maximum d'ordre compatible avec le minimum de désordre, pour reprendre et inverser une formule d'Eco. » De fait, le best-seller de Dan Brown remplit ce contrat à la lettre : il comble au sens propre les « blancs » du texte qui n'ont plus rien de métaphorique, dès lors que l'on évoque les manuscrits lacunaires grâce auxquels nous sont parvenus les évangiles apocryphes !

En guise d'aparté méthodologique, nous nous appuyons sur les travaux de Daniel Couégnas pour employer ce terme de « paralittérature », « paralittéraire », pour qualifier la production littéraire populaire, étymologiquement « à côté » du canon littéraire. Bien que ce terme de « paralittérature » soit une véritable « boîte de Pandore⁶²⁹ » pour reprendre la métaphore de Daniel Couégnas, et pose des problèmes considérables quant aux présupposés qu'il véhicule, cette notion permet néanmoins à la faveur d'un parallélisme morphologique, de mettre en regard ces deux corpus mal-aimés : apocryphes et littérature populaire. Ces deux ensembles de textes relèvent à la fois du para-biblique et du para-littéraire, en ce qu'ils sont tous deux « contre » les canons biblique et littéraire, à tous les sens du terme : à la fois « à l'encontre de » et « tout près ».

Revenons maintenant à l'étude du thriller théologique de Dan Brown. Ainsi se résout un paradoxe qui taraude beaucoup de commentateurs du *Da Vinci Code*, à savoir qu'il s'agit d'une œuvre paralittéraire gnostique, expression oxymorique s'il en est. Tandis que la paralittérature se définit partiellement par sa lisibilité, le gnosticisme, lui, se définit par son illisibilité. La gnose est l'affaire d'une poignée d'élus, et non pas d'une masse de lecteurs.

Il est éclairant, à cet égard, de lire en parallèle l'analyse qu'Umberto Eco propose du gnosticisme dans *Les limites de l'interprétation*, et celle qu'il fait, dans

⁶²⁸ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1992, p. 118.

⁶²⁹ *op. cit.*, p. 11.

Apocalittici e integrati, de la paralittérature. Le gnosticisme a pour ressort la « gnose », ou connaissance du mystère du monde, par laquelle le gnostique atteint le salut :

« La gnose n'est pas, à l'instar du christianisme, une religion pour les esclaves mais pour les seigneurs. Le gnostique mal à l'aise dans le monde qu'il ressent comme étranger, conçoit un mépris aristocratique envers la masse à laquelle il reproche de ne pas reconnaître la négativité du monde [...]. A la différence du peuple d'esclaves, l'*Übermensch* gnostique comprend que le mal n'est pas une erreur humaine, mais l'effet d'un complot divin [...].⁶³⁰ »

D'un « surhomme » à un autre : Dan Brown promet à des dizaines de millions de lecteurs une révélation réservée à des initiés. L'étude de la place réservée aux écrits apocryphes dans la paralittérature contemporaine nous permet de creuser le paradoxe énoncé par Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature*: bien que ce type de production littéraire projette une image superficielle et binaire du monde, il est souvent construit sur la rhétorique du dévoilement, et promet de mettre au jour des mystères profonds.

Relisons cet extrait d'*Apocalittici e integrati* :

« la culture de masse a toujours eu pour caractéristique de faire miroiter à ses propres lecteurs, à qui l'on demande d'être moyen et discipliné, la possibilité que, tout de même, puisse un jour sortir de la chrysalide de chacun d'entre nous un Surhomme. »⁶³¹

Le *Da Vinci Code* feint de délivrer une connaissance, une gnose. Beaucoup de commentateurs ont ainsi montré en quoi le *Da Vinci Code* était une mystification, par les innombrables erreurs qui émaillent ses pages, mais Jean-François Jeandillou, dans *Esthétique de la mystification*, rappelle que « mystification » signifie à l'origine « initiation »⁶³². Au lieu de se borner à décrier et railler les inepties contenues dans ce best-seller, il serait plus fécond d'étudier en quoi le *Da Vinci Code* est une mystification, et ce, à tous les sens du terme.

⁶³⁰Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani, 1993 [1964], p. 60. (C'est nous qui traduisons.)

⁶³¹*op. cit.*, p. 5. (C'est nous qui traduisons.)

⁶³² Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Editions de Minuit, coll. Propositions, 1994, p. 19.

Le deuxième volet de notre diptyque n'est autre que le roman policier *Qumran* d'Éliette Abécassis paru en 1996. Cet ouvrage nous permet de sonder les raisons qui expliquent pourquoi il y a résurgence des apocryphes dans tel ou tel genre, en l'occurrence, le roman policier. Tzvetan Todorov nous explique qu'« à la base du roman à énigme on trouve une dualité [...]. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête.⁶³³ » Le roman policier est précisément un roman qui vise à mettre au jour un récit occulté : le récit du meurtre, ultime pré-texte de l'enquête.

Soit un roman à suspense qui commence de façon traditionnelle par un meurtre, avec une enquête dont l'objet est de retrouver le récit caché de ce crime, mais où l'on se rendrait compte rapidement qu'un récit occulté en occulte un autre, et non des moindres puisqu'il s'agirait d'un écrit apocryphe. Il y aurait donc deux récits « apocryphes » : le premier, celui du crime, au sens étymologique du mot, et le second, au sens religieux. Telle serait une belle mise en abyme du « code herméneutique » du roman policier⁶³⁴. Ce n'est pas du *Da Vinci Code* qu'il s'agit, mais plutôt de *Qumran* d'Éliette Abécassis, dont l'intrigue repose sur l'occultation, ou la tentative d'occultation, des manuscrits de la mer morte. Toute l'enquête coïncide avec la tentative de mettre au jour un des rouleaux des manuscrits de la mer morte qui aurait été volé, pour lequel on tuerait, pire encore, pour lequel on crucifierait. Le dénouement du roman correspond bien à la mise au jour de ces rouleaux tant recherchés qui, une fois retrouvés, sont présentés dans la dernière section du livre. Ainsi Éliette Abécassis nous livre-t-elle une réécriture personnelle des apocryphes de l'Ancien Testament, au travers de ces textes qui sont ici de « faux apocryphes », aussi paradoxale et redondante que cette expression puisse paraître.⁶³⁵

⁶³³ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 9-19, et en l'occurrence, p. 11.

⁶³⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 26: « L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile [...] ».

⁶³⁵ Les deux dernières sections du livre (sections qu'Éliette Abécassis appelle « rouleaux ») s'intitulent : « Le rouleau perdu », et « Le rouleau du messie ». (*op. cit.*, p. 393-467)

Outre le fait de mettre en abyme le code herméneutique du roman policier, *Qumran* d'Eliette Abécassis permet de retravailler les notions transversales entre le policier et le théologique que sont l' (en-)quête et le mystère. On se souvient de la justification que donne Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la rose*, quant au choix du roman policier : « Et puisque je voulais que soit considérée comme agréable la seule chose qui nous fasse frémir, à savoir le frisson métaphysique, il ne me restait plus qu'à choisir (parmi les modèle de trame) celle qui est la plus métaphysique et philosophique, le roman policier.⁶³⁶ » Dans le traité philosophique écrit dans les années 1930, *Le roman policier*, Siegfried Kracauer ne dit pas autre chose. Sans rentrer dans les détails de ce traité inachevé, Kracauer développe la thèse selon laquelle le roman policier serait à lire comme la théologie de notre monde profane. Le mystère à élucider dans le roman policier est un avatar profane du Mystère divin ; le prêtre (ou le moine) s'est mué en détective ou encore le « Dieu-détective » qui n'est « Dieu que dans un monde abandonné de Dieu⁶³⁷ » ; le criminel reflète le pécheur ou l'hérétique, et l'intensité de la ferveur religieuse, elle, cède la place au suspense.

Chez Eliette Abécassis, le détective est bien, sinon un rabbin, du moins un homme pieux qui déchiffre le monde et les gens en reprenant le paradigme de l'exégèse biblique. Avec *Qumran*, Eliette Abécassis prend à la lettre la métaphore proposée par Kracauer, et donne une interprétation littérale de cette métaphore du roman policier comme théologie de notre monde profane.

Quelle place *Qumran* réserve-t-il aux apocryphes bibliques ? Le roman est fondé sur un savant mariage entre des écrits apocryphes attestés cités en épigraphe de chaque partie du livre, qualifiée d'ailleurs de rouleaux, et des écrits apocryphes réécrits par les soins de la romancière. Concentrons-nous dans un premier temps sur les seuls apocryphes attestés dont les références textuelles dans l'édition de la Pléiade

⁶³⁶ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 1987, p. 62.

⁶³⁷ Siegfried Kracauer, *Le roman policier, un traité philosophique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [Francfort, 1971], p. 96.

sont répertoriées à la fin du roman en bibliographie, et que la romancière place en épigraphe de chaque partie, nommée « rouleau », puisque le roman mime l'organisation textuelle de la Torah. Pour un ouvrage qui traite l'histoire archéologique comme un roman policier, tout se passe comme si l'on se trouvait à la confluence entre l'épigraphe au sens textuel, au sens de seuil du texte, tel que l'a étudié Gérard Genette, et l'épigraphe au sens archéologique. Par ce positionnement stratégique des apocryphes en épigraphe, Eliette Abécassis fait très habilement de son roman policier, un monument, ou plus précisément un temple, sur le fronton duquel se détachent des épigraphes à déchiffrer par des lecteurs devenus momentanément de patients paléographes en quête d'une vérité historiographique.

Au lieu du remplissage des blancs du texte et des lacunes inhérentes aux manuscrits apocryphes, tel que nous avons pu l'étudier dans le cas du Da Vinci Code, le roman d'Eliette Abécassis, *Qumran*, présente une réécriture plus subtile de la Bibliothèque sacrée, à la faveur du « patchwork » fictionnel que propose la romancière, pour reprendre l'analyse de Gérard Genette menée dans *Fiction et diction*⁶³⁸. Il y a contamination de la véracité des écrits apocryphes attestés sur les écrits apocryphes fictifs, et inversement, fictionnalisation des apocryphes attestés par leur rapprochement avec des apocryphes fictifs. Ainsi prévaut le brouillage des frontières entre les apocryphes attestés comme tels, et ceux que l'imagination romanesque a produits, au gré de cette orchestration stratégique des textes mise en œuvre par la fiction policière. En outre, le travail de réécriture que fait Eliette Abécassis à partir des écrits apocryphes est fondamentalement fidèle à cette loi propre aux apocryphes, à savoir qu'ils sont soumis au principe de la variation et de la fluctuation⁶³⁹. Perpétuellement changeants et réécrits, les apocryphes sont exclus du corpus canonique ; pour parler comme Borges, « el concepto de *texto definitivo* no

⁶³⁸ Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, 2004 [1974], p. 136-137 : « [...] il faut garder au moins à l'esprit que le 'discours de fiction' est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. »

⁶³⁹ Voir, entre autres, François Bovon et Pierre Geoltrain, « Introduction générale », dans François Bovon et Pierre Geoltrain (dir.), *Ecrits apocryphes chrétiens*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. xvii-lviii, et plus particulièrement p. xx-xxi.

corresponde sino a la religion o al cansancio.⁶⁴⁰ » Hors du canon des exégètes et de la fatigue des écrivains, il n'est pas de répit pour les réécritures littéraires et apocryphes.

Pour conclure, le succès de ce type de thriller dit théologique interroge, et on a pu partiellement expliquer cet engouement qu'ils suscitent par le fait qu'ils sont en phase avec l'émergence de nouvelles formes de religiosité. Une rapide analyse littéraire a bien montré à quel point cette convergence contemporaine entre les écrits apocryphes et la littérature populaire, et plus particulièrement les romans policiers faisait sens : à la fois par rapport à l'esthétique de la fiction populaire, aussi paradoxale que soit cette expression, et au regard de la visée métaphysique du genre même du roman policier. En définitive, les écrits apocryphes fascinent autant le grand public, parce qu'ils réélaborent dans l'imaginaire commun une autre Bible, une autre bibliothèque sacrée. Finalement, un canon en chasse un autre, l'apocryphe étant canonisé par cette littérature populaire. Tout se passe comme si l'on ne pouvait pas se passer d'un canon, quel qu'il fût.

Force est de constater qu'en travaillant sur les écrits apocryphes, que ce soit les écrits attestés ou les écrits tels que la fiction les métamorphose, nous avons vraiment l'impression de travailler sur un sujet de science-fiction. En étudiant les apocryphes attestés et fictifs, tout se passe comme si nous nous retrouvions dans le roman de Walter M. Miller, Jr., ou plutôt dans le futur antérieur de ce roman. L'hésitation face à la distinction parfois difficile à opérer entre sacré et profane, telle qu'elle est présentée dans la fiction, est une réalité des origines du christianisme, et de l'histoire de la formation du canon biblique. Il ne s'agit pas du 26^{ème} siècle de notre ère, mais bien des quatre premiers.

Hans Jonas inaugure son ouvrage de référence sur *La religion gnostique* en évoquant un possible de notre civilisation qui s'est irrémédiablement perdu, et nous

⁶⁴⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. 1, Buenos Aires, Emécé, 2005, p. 252. « L'idée de 'texte définitif' ne relève que de la religion ou de la fatigue. » (traduction par Jean Pierre Bernès dans *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 291.)

montre par-là que cette catastrophe dont nous parle Walter Miller, Jr. n'est pas à venir, mais au contraire, s'est déjà produite :

« Dans la nuit des premiers temps de notre ère apparaît confusément un cortège d'êtres mythiques dont les effigies colossales, surhumaines, pourraient peupler la voûte et les murs d'une deuxième chapelle Sixtine. [...] Cette histoire n'a pas trouvé son Michel-Ange, son Dante ni son Milton. Plus sévère en sa discipline, le credo biblique sut résister à la tempête, et il ne resta que l'Ancien et le Nouveau Testaments pour façonner l'esprit et l'imagination de l'homme occidental.⁶⁴¹ »

Alexandra IVANOVITCH

(Université Paris-Sorbonne, Centre
de Recherche en Littérature Comparée)

⁶⁴¹ Hans Jonas, *La religion gnostique. Le message du Dieu étranger et les débuts du christianisme*, trad. Louis Evrard, Paris, Flammarion, 1978, p. 7-8.

Michel Tremblay et les auteurs russes

La traduction en québécois

Introduction

Dès ses débuts, la littérature québécoise tente de se démarquer de la production littéraire française, afin de créer des œuvres proprement nationales qui devraient être – selon les termes d’Henri-Raymond Casgrain, souvent considéré comme le père de la littérature canadienne de langue française – le « miroir [du peuple canadien] dans les diverses phases de son existence »⁶⁴². Le XIX^e siècle tente ainsi de creuser son originalité en traitant des sujets typiquement canadiens tels que l’histoire nationale ou la nature de l’Amérique du nord. C’est cependant vers une toute autre option que se tourneront certains auteurs du XX^e siècle, particulièrement actifs dans les années soixante-dix et suivantes : laissant de côté la langue littéraire classique au profit d’une oralité réaliste, ils choisissent d’écrire en *joual*, langue littéraire basée sur la langue vernaculaire parlée au Québec. L’année 1968 fait date dans cette révolution, puisqu’elle voit la mise en scène des *Belles sœurs* de Michel Tremblay, première pièce jouée en *joual* ; celle-ci thématise les compétences linguistiques des personnages : de façon générale, « sont associés au bien-parler [...] des figures de pouvoirs »⁶⁴³ et les tentatives – vouées à l’échec – de se démarquer socialement passent par l’emploi d’un français normatif. L’emploi du *joual* dans les *Belles sœurs* n’est pas un cas isolé dans la production

⁶⁴² Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer Canadien*, 1866. Cité par Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec, III. Un peuple sans histoire ni littérature*, Québec : Presses Université Laval, 1991, p.526.

⁶⁴³ Louis Hebert, « Parler comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans *Les belles-sœurs* », André Gervais (dir.), *Emblématiques de l’ « époque du joual »*. Jacques Renaud, Gérard Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps, Montréal : Lanctôt Éditeur, p.129.

culturelle de l'année 1968. En effet, Éloi de Grandmont traduit dans cette nouvelle langue littéraire le *Pygmalion* de Shaw et rencontre un grand succès. Ainsi, « l'institution littéraire salue [...] la naissance du théâtre québécois dans une pièce qui, pour la première fois, utilise la langue vernaculaire dans la totalité du dialogue [et] elle reconnaît en même temps une traduction théâtrale qui se distingue elle aussi par son mode d'expression, en rupture avec celui des traductions antérieures communément importées de France »⁶⁴⁴.

D'autres traductions en *joual* seront effectuées par des écrivains québécois parallèlement à leur production littéraire et parfois même de français en québécois⁶⁴⁵. Si ces textes enrichissent le répertoire dramaturgique canadien, ils posent la question de ce qu'est – ou peut être – la traduction ; bien souvent, les traducteurs *québécoisent* l'intrigue générale, dont il ne subsiste désormais qu'un écho. La traduction ne se pose donc plus forcément en termes de fidélité au texte original, puisqu'il s'agit de faire une œuvre *nouvelle*, québécoise, en imitant un ancien matériau : « Cette forme de réécriture actualise également la pièce en fonction du nouveau contexte de réception, mais elle suppose l'utilisation sélective et le réagencement des éléments originaux que l'on mélange à des éléments nouveaux »⁶⁴⁶. Traduction, adaptation, transposition ou encore réécriture, les qualificatifs ne manqueraient pas pour nommer ce procédé. Je suivrai pour ma part Annie Brisset qui préfère parler de *traduction iconoclaste*. Celle-ci brise « le modèle pour en utiliser les fragments et les recomposer sous la forme d'une œuvre. Mais celle-ci est encore trop proche de l'original pour s'affirmer comme une création de plein droit. La traduction iconoclaste

⁶⁴⁴ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* Longueuil, Québec : Le Préambule, 1990, p.116.

⁶⁴⁵ Réjean Ducharme a ainsi proposé une version du *Cid* de Corneille, *Le Cid maghané*, mise en scène en 1968.

⁶⁴⁶ Annie Brisset, *Op.cit.*, p.39.

prend la forme de l'adaptation, de l'imitation et de la parodie. »⁶⁴⁷

Cette étude se centrera sur la traduction effectuée par Michel Tremblay du *Revizor* (1836) de Gogol, intitulée *Le Gars de Québec* (1985). Afin de montrer l'évolution dans la démarche du traducteur ainsi que la spécificité du *Gars de Québec*, une traduction – non iconoclaste – datant de 1983 de l'*Oncle Vania* (1897) de Tchekhov sera également très brièvement abordée. L'une comme l'autre n'ont pour le moment que peu été étudiées⁶⁴⁸. Notons d'ores et déjà que Tremblay ne parle pas le russe et « traduit » Tchekhov ou Gogol grâce à des intermédiaires. Pour sa traduction de l'*Oncle Vania* – et donc très certainement pour celle du *Revizor* également – il a travaillé « à partir de traductions effectuées rigoureusement mot à mot par des locuteurs connaissant la langue du texte original. [Il a] ensuite aménagé la version définitive en s'appuyant sur des traductions préexistantes, françaises ou anglaises. »⁶⁴⁹ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question de la traduction intermédiaire. Il s'agira donc d'étudier ici ce que Tremblay retient des dramaturges russes, mais également comment il modifie le texte en le traduisant. Par ailleurs, nous verrons ce qu'apporte le choix du joual comme langue littéraire à sa *traduction iconoclaste*.

L'Oncle Vania

Contrairement à ce qu'il fera avec le *Revizor*, Michel Tremblay reste relativement fidèle à la pièce originale pour sa traduction de l'*Oncle Vania*. Tous les personnages créés par Tchekhov se trouvent dans la version québécoise et conservent leurs noms russes. Par ailleurs, la structure de la pièce traduite est identique à l'original russe. En comparant l'*Oncle Vania* québécois avec différentes traductions françaises, on s'aperçoit

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p.35.

⁶⁴⁸ A ma connaissance, l'ouvrage d'Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, est le seul à les mentionner.

⁶⁴⁹ Annie Brisset, *op.cit.*, p.301.

que Tremblay a certainement pris comme modèle la traduction d'Elsa Triolet, extrêmement fidèle à la pièce russe. La proximité entre les deux textes est d'ailleurs telle qu'il est permis de s'interroger sur le but d'un tel travail de retraduction, question qui ne se posera plus avec *Le Gars de Québec*, nous le verrons. De façon générale, la trop grande littéarité de la traduction française semble déranger le traducteur : il remédie à ce problème en faisant parler Marina – la vieille nourrice – en *joual*, et c'est la seule modification majeure apportée par Tremblay par rapport à son modèle. Au tout début de la pièce par exemple, quand Astrov demande à Marina s'il a changé, elle répond dans la version d'Elsa Triolet : « Beaucoup. Alors, tu étais jeune, beau. Tu as bien vieilli depuis. T'es plus aussi beau. Il faut dire aussi, que tu ne détestes pas la vodka »⁶⁵⁰. La traductrice a tenté d'oraliser le langage de la nourrice par le « t'es », sans étendre cela au « tu as ». Par ailleurs, l'emploi du terme « alors » et de la négation complète signalent aux lecteurs – ou aux spectateurs – qu'ils sont bien face à une œuvre littéraire. La réponse proposée par Tremblay est bien différente : « Ah ! oui, beaucoup. *T'étais* jeune, beau, dans ce temps-là. *T'as ben* vieilli. *T'es pus* aussi beau. Faut dire, aussi, *que t'haïs pas ça prendre une p'tite vodka de temps en temps...* »⁶⁵¹ Marina est une femme du peuple, et dans l'*Oncle Vania* de Tremblay, elle parle comme pourrait le faire une femme de sa condition sociale. Si le traducteur peut se permettre cette modification, c'est parce que le contexte dans lequel il travaille n'est pas le même que celui dans lequel traduisait Elsa Triolet : ne perdons pas de vue la conception traditionnelle de la langue littéraire française, qui se doit d'être claire et châtiée, que Tremblay remet justement en question dès 1968 en employant le *joual* dans ses œuvres.

Le Gars de Québec

⁶⁵⁰ Anton Tchekhov, *Théâtre I. La Mouette, L'oncle Vania, Les trois sœurs, La ceriseraie*, traduction, avant-propos, notices et notes par Elsa Triolet, Paris : Gallimard, 1973, p.77.

⁶⁵¹ Anton Tchekhov, *L'oncle Vania*, traduction de Michel Tremblay, Montréal : Leméac, 1983, p.18. Je souligne.

Avant de nous intéresser au *Gars de Québec*, il faut rappeler que le *Revizor* a été écrit, publié et joué au XIX^e siècle. La période est marquée par la volonté de renouveler la langue littéraire russe, alourdie par les tournures slavonnes et donc incapable de traduire certaines réalités russes, puisque le slavon est une langue liturgique. La querelle opposant les occidentalistes, prônant l'utilisation de termes étrangers en russe, aux slavophiles, militant pour créer, sur une base slave, les termes manquants en russe, cristallise cette volonté de donner jour à une langue littéraire nationale.

Gogol, tout comme Pouchkine, choisit de se tourner vers le parler *populaire* et, en mobilisant différents niveaux de langue, réussit à montrer les différences socio-culturelles des personnages. C'est précisément cette utilisation du parler *populaire* que les critiques ont reprochée à Gogol⁶⁵², mais c'est également sur cette question que la traduction française – ou toute autre d'ailleurs – buttera. En effet, le traducteur devra mettre en place des stratégies permettant de rendre compte des différences socio-linguistiques et de l'oralité populaire présentes dans le texte original. Et c'est précisément ce défi que Michel Tremblay relève avec *Le Gars de Québec*, en y thématissant les différents niveaux de langue. Cette thématisation s'accompagne de nombreuses modifications par rapport à l'original russe, sur lesquelles nous allons nous attarder.

Du *Revizor* au *Gars de Québec*

Comme l'indique le titre, Michel Tremblay transpose sa pièce dans l'univers québécois, et en profite pour la remanier complètement sur le plan formel. Le *Revizor* comportait 6 scènes à l'acte I, 10 à l'acte II, 11 à l'acte III, 16 à l'acte IV et enfin 8 à l'acte V ; Tremblay simplifie la structure et construit sa pièce en

⁶⁵² Boulgarine estime ainsi que « Gogol sait vraiment mal le russe, il écrit de façon provinciale », cité par Viktor Vinogradov, « La langue de Gogol et sa signification dans l'histoire de la langue russe », *Materijaly i isledovanija po istorii ruskovo literaturnovo jezika*, tome III, Moskva, Leningrad : Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1953, p.9-10.

deux actes, dont le premier comprend trois tableaux et le second forme une unité. Au niveau graphique, on constate une évolution intéressante dans la revendication de la paternité des deux traductions. Lorsque l'*Oncle Vanja* paraît aux éditions Leméac, le nom de Tchekhov apparaissait avant la mention – écrite dans une police de plus petite taille – « Traduction de Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya ». L'auteur et le traducteur étaient donc clairement identifiés. À l'inverse, un décalage s'opère avec *Le Gars de Québec* : cette fois-ci, le nom du traducteur apparaît au premier plan puisqu'il précède le titre et est accompagné de la mention en plus petite taille « d'après le *Revizor* de Gogol ». L'auteur russe passe ainsi au second plan, ce qui donne au lecteur l'impression d'être véritablement face à une pièce de Michel Tremblay. La transposition ne s'arrête pas au titre ni à la structure de la pièce : la ville – imaginaire – où se situe l'action se nomme « Sainte-Rose-de-Lima », clin d'œil à la nomenclature des villes et des rues du Québec où les noms de saints et de saintes sont extrêmement fréquents. Par ailleurs, les personnages sont renommés et portent des noms à consonance québécoise ; ainsi, Khlestakov, que tout le monde croit être l'inspecteur général, se nomme Hubert Lalonde chez Tremblay.

Le comique gogolien se construit non seulement sur l'attitude ridicule des personnages, mais également sur la base de jeux sur leurs noms. Par exemple, Gogol crée deux personnages qu'il nomme de façon similaire et qui fonctionnent en couple dans sa pièce : Piotr Ivanovitch Dobtchinski et Piotr Ivanovitch Bobtchinski. Ces personnages deviennent Pierre-Paul Desjarlais et Pierre-Paul Desjardins dans *Le Gars de Québec* ; Tremblay reprend donc ce procédé, mais le développe également en l'appliquant au nom du maire, à celui de sa femme et de leur fille : en russe, le maire se nomme un peu pompeusement (il a en effet deux noms de famille) Anton Antonovitch Skvoznik-Dmoukhanofski, sa femme Anna Andreïevna, et leur fille Anna Antonovna. Ces noms sont traditionnels, chaque personnage porte un prénom (la mère et la fille portent ici le même), un patronyme et un nom de famille. Chez Tremblay, le maire se nomme désormais Petit, conformément à l'une des

caractéristiques principales de ces provinciaux : ce sont de petites gens, un peu simplets, dont le comportement est petit lui aussi, puisque le maire s'enrichit au détriment d'une ville minuscule, Sainte-Rose-de-Lima. Cela n'est pas sans rappeler ce qu'a démontré Eikhenbaum dans son article sur *Le Manteau*⁶⁵³ : les noms des héros gogoliens ne sont pas choisis au hasard, et la langue (et par conséquent, les jeux de mots) est la véritable dynamique du texte. Les prénoms de la famille Petit sont quant à eux très proches du russe. Le maire passe d'Anton Antonovitch à Marc-Antoine, sa femme d'Anna-Andreïevna à Anne-Marie, et leur fille de Maria Antonovna à Marie-Antoine. Les personnages « québécois » portent donc des noms composés, très semblables aux prénoms et patronymes de leurs originaux russes. Un élément comique se dégage de cette reprise : comme Tremblay modifie Anna Andreïevna en Anne-Marie, le nom de la fille (qui lui est une francisation directe du russe) est composé des deux parties finales des prénoms de ses parents. Cela lui donne un côté pompeux, que l'on n'avait pas en russe puisqu'il était normal d'appeler une personne par son prénom et son patronyme.

Tremblay reprend donc des éléments comiques que l'on trouvait déjà chez Gogol, et les réajuste dans sa pièce, en les accentuant. Par ailleurs, le traducteur élimine tous les personnages secondaires du *Revizor*, mais garde certaines de leurs caractéristiques pour les appliquer aux personnages principaux. Ainsi, le maire reproche au juge : « Toé, Téléphore Tremblay ! J'avais te le dire depuis queque temps mais j'étais trop gêné... Mais là... tu sens pas bon, lave-toé ! »⁶⁵⁴. Dans la version russe, le maire demandait au juge de régler le problème de son assesseur qui sentait l'eau-de-vie au point que l' « on dirait toujours qu'il sort d'une distillerie »⁶⁵⁵. De même, si Louis

⁶⁵³ Boris Eikhenbaum, « Comment est fait *Le Manteau* », *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965, p.215 à 237.

⁶⁵⁴ Michel Tremblay, *Le Gars de Québec. D'après le Revizor de Gogol*, Montréal : Leméac, 1985, p.24.

⁶⁵⁵ Il s'agit ici de la traduction réalisée par Prosper Mérimée, *L'Inspecteur général, Deux héritages, L'Inspecteur général, Débuts d'un aventurier*, Paris : Calmann Lévy, 1877, p.135.

Bujold, inspecteur scolaire, est présenté comme un ignare illettré, ce n'était pas le cas chez Gogol ; par contre, il y avait dans le *Revizor* un médecin d'origine allemande (absent lui aussi du texte de Tremblay) qui ne parlait pas un mot de russe, mais prononçait des « i » et des « e » lorsqu'on lui demandait son avis. Gogol jouait avec les idées reçues sur les Allemands en Russie, Tremblay avec celles sur le système scolaire québécois.

Enjeux linguistiques

Tremblay thématise la question de la langue littéraire chez Gogol en la déplaçant du côté québécois. Les personnages du *Gars de Québec* s'expriment en *joual*, et le traducteur introduit deux autres niveaux de langue dans la pièce : le français normatif, correspondant à la langue parlée en France, et ce que j'appellerai ici le « pseudo français distingué ». Le français normatif est considéré comme une marque de culture et de distinction pour les personnages, et son seul locuteur est celui que tout le monde croit être l'inspecteur général, Hubert Lalonde. Comme dans les *Belles-sœurs*, il s'agit de la langue des représentants du pouvoir : Hubert Lalonde vient de Québec, et aurait été envoyé par Maurice Duplessis pour rédiger un rapport sur la gestion de Sainte-Rose-De-Lima. Mais il s'agit également de la langue de l'artifice et du mensonge, employée par le seul personnage qui cache sa véritable identité. Les notables du *Gars de Québec* sont des crapules, mais ne s'en cachent pas, au contraire d'Hubert Lalonde qui profite de leur naïveté. Notons d'ailleurs que ce dernier s'exprimera de nouveau en *joual* quand il s'apercevra que les habitants de Sainte-Rose-De-Lima sont trop naïfs pour comprendre qu'il n'est pas l'inspecteur général et qu'il ne sert plus à rien de se cacher.

Quant au « pseudo français distingué », son seul locuteur est Anne-Marie Petit, la femme du maire, et constitue une source de comique. Il s'agit de phrases grammaticalement douteuses, dans lesquelles se succèdent des pronoms inutiles. Ainsi, la première occurrence de ce langage : « Vous *aureriez* dû nous *préviendre* que vous *viendriez* nous voir, on *lui en* n'a pas eu le temps de se préparer... [...] Marie-Antoine, mon chou, va *le lui en* chercher un coussin pour Monsieur Lalonde... Il va avoir le dos

tout croche... » Et la réaction de son mari : « Voyons, qu'est-ce qu'elle a à mettre des mots partout, comme ça, tout d'un coup... »⁶⁵⁶. Chez Gogol, la femme du gouverneur faisait des efforts langagiers lorsqu'elle s'adressait à l'inspecteur général, employant notamment la locution « s » pour marquer le respect qu'elle avait pour lui. Elle n'était toutefois pas ridicule comme l'est Anne-Marie Petit, qui cherche à montrer, « qu'on n'est pas des épais »⁶⁵⁷ et qui tente tout au long de la pièce de se faire passer pour une femme du monde : elle regrette ainsi de ne pas avoir eu le temps d'organiser une soirée culturelle pour la venue de l'inspecteur, veut se changer plusieurs fois par jour, et évoque une lecture de son groupe culturel, quelques semaines auparavant qui « s'appelait Pèdre de Racine... C'est Madame Tremblay, la femme du juge Tremblay qui lisait Pèdre... Moi je lui en lisais sa confidente (Elle prononce évidemment Hoénone.) Je le lui ai adoré ça faire la confidente... »⁶⁵⁸. Hubert Lalonde se moquera d'ailleurs ouvertement d'elle, en lui disant : « Je vous le lui en permets. »⁶⁵⁹ Ajoutons qu'en parlant d'elle à un ami de Québec, il dira qu'elle est « une exaltée de province qui parle tout croche en pensant qu'a parle bien »⁶⁶⁰.

Si Gogol rit de tous ses personnages, Michel Tremblay accentue particulièrement cet aspect du personnage d'Anne-Marie Petit. Cette impression est sans doute renforcée par l'évolution du langage d'Hubert Lalonde, qui au début emploie un français normatif puis finit – sans que personne ne s'en aperçoive – par ne plus faire semblant, comme on peut le voir lorsqu'il s'adresse au maire: « Vous me donnez c'que vous avez dans votre coffre-fort... Pis vous entendez jamais pus parler de moé, monsieur Petit. Pis vous essayez pus jamais de me contacter non plus... Ni vu ni connu... J'fais mon rapport pis vous vous taisez... »⁶⁶¹.

⁶⁵⁶ Tremblay, *Op.cit.*, p.90. Je souligne.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.102.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.94.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.164.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.170.

⁶⁶¹ Tremblay, *Op.cit.*, p.159.

Conclusion

Notons d'abord que, si le *joual* continue à être utilisé par Tremblay ou Ducharme, il l'est de moins en moins du côté de la traduction québécoise. Pourtant, la *traduction iconoclaste* de Michel Tremblay est encore jouée⁶⁶², peut-être parce qu'elle ne détonne pas dans sa production littéraire et fait même partie intégrante de son répertoire. Par un véritable tour de force, le traducteur a réussi à s'approprier le *Revizor* pour en faire une œuvre littéraire proprement québécoise tout en gardant les traits principaux de la pièce de Gogol. De nombreuses modifications ont été faites par le traducteur, mais la lecture que propose Tremblay saisit le mode de fonctionnement de l'œuvre russe et certains procédés esthétiques de Gogol pour les accentuer, rendant ainsi la pièce plus incisive qu'elle ne l'est dans la plupart des traductions françaises. Les deux textes présentent une langue littéraire contaminée par une oralité *populaire* qui fonctionne comme la véritable dynamique de la pièce. Cet usage de l'*oralité* est toutefois certainement plus politique que poétique dans la traduction québécoise qu'il ne l'était dans le *Revizor*. En effet, traduire en québécois est une façon pour Tremblay de donner droit de cité à une littérature québécoise nationale, alors que Gogol ne cherchait pas à fonder une littérature russe, mais à renouveler la langue littéraire. Par ailleurs, l'utilisation des différents niveaux de français dans la traduction québécoise permet d'établir une équivalence entre français normatif et artifice. Comme le français normatif est utilisé par un locuteur au comportement peu reluisant, le *joual* – dans *Le Gars de Québec* – est par opposition la langue qui exprime la vérité, et cela se rapproche d'une conception générale de la traduction que l'on retrouve chez plusieurs traducteurs en québécois : l'utilisation du *joual* serait ainsi plus efficace que celle du français normatif parce qu'il se rapprocherait plus du texte original. Bien plus, « l'ignorance de la langue de départ conduit paradoxalement les

⁶⁶² La pièce a été mise en scène en juin 2008 au théâtre Beaumont-St-Michel.

deux traducteurs [Michel Tremblay et Gilles Marsolais] à découvrir la « vérité » du texte original que les traductions antérieures, et surtout les traductions françaises, avaient masqué. »⁶⁶³

Évidemment, le texte de Tremblay pose la question de ce que signifie « traduire » ; Tremblay adapte la pièce, la québécoise, en retranche des morceaux, à tel point que le *Revizor* semble ne plus être qu'un écho dans *Le Gars de Québec*. Mais paradoxalement, il y a fidélité à la pièce originale, puisque le traducteur ramasse différents éléments du texte russe, accentue le grotesque et l'oralité et enfin donne une traduction beaucoup plus forte que ne l'est celle de Mérimée par exemple. On s'aperçoit alors que la question de la fidélité est bien plus complexe qu'il n'y paraît. Le choix de Michel Tremblay de traduire le *Revizor* en *joual* révèle et exacerbe une oralité qui était constitutive de la pièce russe et du travail littéraire général de Gogol, et qui donne à la traduction un rythme particulier. Et c'est peut-être cette oralité-là qu'il faut traduire pour que, selon les mots d'Henri Meschonnic, la traduction chante⁶⁶⁴.

Irena TRUJIC



Université de Montréal

Œuvres littéraires

GOGOL Nicolas, *Revizor, Petersburgskije povjesti, Pjesy*, Moskva : Vjetche, 2004, p. 178 à 263.

MERIMÉE Prosper, *L'Inspecteur général, Deux héritages, L'Inspecteur général, Débuts d'un aventurier*, Paris : Calmann Lévy, 1877, 125 à 262.

TCHEKHOV, Anton, *Théâtre I. La Mouette, L'oncle Vania, Les trois sœurs, La ceriseraie*, traduction, avant-propos, notices et notes par Elsa Triolet, Paris : Gallimard, 1973.

⁶⁶³ Brisset, *Op.cit.*, p.304.

⁶⁶⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Editions Verdier, 1999, p.142 et suivantes.

TCHEKHOV, Anton, *L'oncle Vania*, traduction de Michel Tremblay, Montréal : Leméac, 1983.

TCHEKHOV, Anton, *Polnoje sobranije sotchinjeniji i pisem v 30 tomah. Sotchinjenija*, tome XIII, Moskva : Nauka, 1986.

TREMBLAY Michel, *Le Gars de Québec*, Montréal : Leméac, 1985.

Critique

BRISSET Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Québec : Le Préambule, 1990.

EIKHENBAUM Boris, « Comment est fait *Le Manteau* », TODOROV, Tzvetan et JAKOBSON, Roman (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1966, 31 à 75.

HEBERT, Louis, « Parler comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans *Les belles-sœurs* », GERVAIS, André (dir.), *Emblématiques de l'« époque du joul »*. Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps, Montréal : Lanctôt Éditeur, 123 à 133.

LEMIRE, Maurice et SAINT-JACQUES (dir.), *La vie littéraire au Québec*, tome III, Québec : Presses Université Laval, 1991.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Editions Verdier, 1999.

VINOGRADOV Viktor, « la langue de Gogol et sa signification dans l'histoire de la langue russe », *Materijaly i isledovanija po istorii ruskovo literaturnovo jezyka*, tome III, Moskva, Leningrad : Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1953, 4 à 44.

John Fante et le détournement de l'épique :

The Road to Los Angeles

Censuré pendant presque cinquante ans, le premier volet de la tétralogie Bandini, *The Road to Los Angeles*, a été écrit entre 1933 et 1936 pour n'être publié qu'en 1985, soit deux ans après la mort de son auteur. Si le réalisme social était en vogue dans les États-Unis des années 1930, telle n'était pas l'ambition de John Fante qui se démarquait de ses contemporains pour apporter une tonalité hautement subversive et originale dans le paysage littéraire américain.

Les épisodes de la conserverie de poissons le montrent bien; plutôt que de compatir au sort des ouvriers mexicains avec lesquels il travaille, le narrateur les méprise avec rage : « *Try as he might, Bandini cannot bring himself to write in the approved vein of 1930s social realism, and in any case he has no feeling for proletarian solidarity [...]. Bandini wishes he could kill them off like so many flies.* »⁶⁶⁵ Rappelons les tirades d'insultes qu'il leur réserve telles que « *you nigger* »⁶⁶⁶, « *greaser* »⁶⁶⁷, ou encore : « *You clod-hoppers, you dolts, you fools ! I don't care about your thoughts. I was disgusted that I had to be near them. I*

⁶⁶⁵ Stephen Cooper, *Full of Life, A Biography of John Fante*, New York, North Point, 2000, p.135

⁶⁶⁶ *The Road to Los Angeles*, in John Fante, *The Bandini Quartet, Wait Until Spring, Bandini, The Road to Los Angeles, Ask the Dust, Dreams From Bunker Hill*, With Introductions by Charles Bukowski and Dan Fante, Edinburgh, Canongate, 2004, p.286

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.294

wanted to beat them up, one at time, beat them until they were a mass of wounds and blood. »⁶⁶⁸

De ce premier roman, John Fante lui-même écrivait dans une lettre de 1936 à l'écrivain Carey McWilliams : « *The Road to Los Angeles is finished and boy! I'm pleased. [...] Some of the stuff will singe the hair off a wolf's rear. It may be too strong; i.e. lacking in 'good' taste. But that doesn't bother me.* »⁶⁶⁹

Refusé par tous les éditeurs, le manuscrit choque jusqu'aux proches de l'auteur, comme la mère de sa future femme, Joyce : « *when John left The Road to Los Angeles for Joyce to read, Mrs. Smart sprang at the chance to scrutinize the manuscript, and was duly scandalized. So much filth and depravity: that crazy crab massacre! [...] The offending author was promptly banished from the Smart house.* »⁶⁷⁰

La scène de bataille avec les crabes, au début du roman, est en effet emblématique de *The Road to Los Angeles*, car elle pousse le narrateur dans les plus extrêmes retranchements de ses délires d'imagination : Bandini y est seul, comme à son habitude, et s'autoproclame « *Dictator Bandini, Ironman of Crabland* »⁶⁷¹ alors qu'il affronte une armée de crustacés.

Au fond, si Fante refuse toute école littéraire, il préfère, au réalisme social qui lui est contemporain des modèles plus anciens, tels que la dimension épique de *l'Illiade*, que nous analyserons plus loin, ou l'inspiration fin de siècle de J.-K. Huysmans : Bandini est comme le Des Esseintes d'*À Rebours* pour qui « le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.315-316

⁶⁶⁹ Brice Matthieussent, Introduction : « À l'ouest de Rome », in John Fante, *Romans I, La Route de Los Angeles, Bandini, Demande à la Poussière*, Traduits de l'anglais par Brice Matthieussent et Philippe Garnier, Introduction générale de Brice Matthieussent, Préface et postface de Charles Bukowski et de Philippe Garnier, Christian Bourgois, 1995, p.11

⁶⁷⁰ Stephen Cooper, *Op.cit.*, p.143

⁶⁷¹ *The Road to Los Angeles*, p.246

réalité à la réalité même »⁶⁷². Fante compare d'ailleurs Bandini à l'auteur décadent dans *Ask the Dust* : « *like Huysmans I stand alone, my fists clenched, tears in my eyes.* »⁶⁷³ Bandini comme des Esseintes sont des personnages qui s'isolent et ne vivent que dans le monde intérieur de leur propre imagination, mais ils se disjoignent sur son origine ; Bandini n'a en rien besoin de « concentrer son esprit sur un seul point » ou d'« amener l'hallucination » : cette dernière vient d'elle-même, au moment propice.

Dans le cas de la bataille avec les crabes, il est dans un parc à Wilmington, en périphérie de Los Angeles. Jim, le tenancier du bar qu'il fréquente, vient de lui révéler sa vocation d'écrivain : « *He said, 'You read a lot. Did you ever try writing a book?' / That did it. From then on I wanted to be a writer.* »⁶⁷⁴ Écrasé par la chaleur alors qu'il s'imagine pouvoir devenir successivement sociologue, philosophe, peintre et même architecte, avec toute la mégalomanie qui le caractérise, il se réfugie sous le pont du parc. C'est un endroit dont il a l'impression d'être le découvreur, en véritable pionnier : « *I crawled under the bridge and I had a feeling I was the only one who had ever done it.* »⁶⁷⁵, et c'est surtout une passerelle entre le monde réel, extérieur, et celui de l'hallucination, propre à son imagination ; Bandini peut entendre les bruits de la route au-dessus de lui, mais lorsqu'il crie, seul lui revient l'écho de sa propre voix : « *From above I heard the traffic pounding, horns honking, men yelling, and big trucks battering the timber crosspieces. I was such a terrible din that it hammered my ears and when I yelled my voice went out a few feet and rushed back as if fastened to a rubber band.* »⁶⁷⁶

À ses pieds gisent d'innombrables rochers dont la personnification par le narrateur semble annoncer la métamorphose imminente : « *Under the bridge they were*

⁶⁷² J.-K. Huysmans, *À Rebours*, présenté par Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 2004., p.60

⁶⁷³ *Ask the Dust*, in John Fante, *Op.cit.*, p.433

⁶⁷⁴ *The Road to Los Angeles*, p.240

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.243

⁶⁷⁶ *Id.*

scattered in crazy disorder like a field of icebergs, and yet they looked contented and undisturbed. [...] Farther on there was a great stone, bigger than the rest, its crest ringed with the white dung of gulls. It was the king of all those stones with a crown of white. I started for it. »⁶⁷⁷ En effet, ces rochers sont en réalité les crabes auxquels il va livrer bataille : « *All of a sudden everything at my feet began to move. It was the quick slimy moving of things that crawled. I caught my breath, hung on and tried to fix my gaze. They were crabs! The stones were alive and swarming with them.* »⁶⁷⁸

Le première victime du conflit est un petit crabe qui pince l'ourlet de son pantalon : « *I had him though and he was helpless. I pulled back my arm and threw him against a stone. He crackled, smashed to death, stuck for a moment upon the stone, then falling with blood and water exuding.* »⁶⁷⁹ Bandini décide alors de tous les tuer jusqu'au dernier : « *All at once I felt a swelling in me to kill these crabs, every one of them.* »⁶⁸⁰ Ce sont surtout les plus gros qui l'intéressent, car « *they were worthy adversaries for the great Bandini, the conquering Arturo.* »⁶⁸¹ Ils permettent à Bandini d'entrer dans la peau d'un conquérant imaginaire, qui tue ses adversaires pour leur déclamer des harangues grandioses : « *Goodbye, goodbye! We will doubtless meet again in another world; you will not forget me, Crab. You will remember me forever and forever as your conqueror!* »⁶⁸²

Non content de les écraser à coups de pierres, Bandini va jusqu'à remonter sur la berge pour s'acheter un pistolet à air comprimé. À partir de ce moment, son délire ne connaît plus de limites alors qu'il décime l'armée imaginaire : « *I shot crabs all that afternoon, until my shoulder hurt behind the gun and my eyes ached behind the gunsight. I was Dictator Bandini, Ironman of Crabland. This was another Blood Purge for the good of the*

⁶⁷⁷ *Id.*

⁶⁷⁸ *Id.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p.244

⁶⁸⁰ *Id.*

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.245

⁶⁸² *Id.*

Fatherland. They had tried to unseat me, those damned crabs, they had had the guts to try to foment a revolution, and I was getting revenge. »⁶⁸³ On note une gradation dans le délire d'imagination de Bandini : « *These goddamned crabs had actually questioned the might of Superman Bandini! What had got into them to be so stupidly presumptuous ? Well, they were going to get a lesson they would never forget. This was going to be the last revolution they'd ever attempt, by Christ. I gnashed my teeth when I thought of it – a nation of revolting crabs. What guts! God, I was mad.* »⁶⁸⁴

La harangue finale aux crabes morts achève de faire basculer le récit dans une perspective outrancière : « *I went among the dead and spoke to them consolingly, for even though they were my enemies I was for all that a man of nobility and I respected them and admired them for the valiant struggle they had offered my legions. 'Death has arrived for you', I said. 'Goodbye, dear enemies. You were brave in fighting and braver in death* »⁶⁸⁵. Les crabes sont ainsi définitivement personnifiés, après les passages où Bandini décide de faire comparaître en cour martiale les crabes femelles dont il tombe amoureux : « *There was one crab, bright colored and full of life who reminded me of a woman: doubtless a princess among the renegades, a brave crabess seriously injured [...] For in a flash I realized I had loved that woman. [...] Shortly after, I shot down another woman. She was not so seriously injured, she suffered from shock. Taken prisoner, she offered herself to me body and soul. [...] She was an exquisite creature, reddish and pink, and only a foregone conclusion as to my destiny made me accept her touching offer.* »⁶⁸⁶

Les combats en eux-mêmes sont d'une intensité épique excessive : « *I killed over five hundred and wounded twice as many. They were alive to the attack, insanely angry and frightened as the dead and wounded dropped from the ranks. The*

⁶⁸³ *Ibid.*, p.246

⁶⁸⁴ *Id.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.248

⁶⁸⁶ *Id.*

siege was on. They swarmed toward me. Others came out of the sea, still others from behind the rocks, moving in vast numbers across the plain of stones toward death who sat on a high rock out of their reach. »⁶⁸⁷ Dans sa solitude, Bandini se crée un monde guerrier qui fait basculer le récit dans une dimension fantastique par son excès, et dont il est le héros légendaire. Brice Matthieussent écrit ainsi dans sa postface aux *Compagnons de la Grappe* : « Il est sans doute difficile de trouver un héros de roman plus seul que le Bandini de *The Road to Los Angeles*. Pourtant, ce Bandini-là ne cesse de se parler ; comme Flaubert écrivant *Salammbô*, il pourrait clamer : "Je suis présentement accablé de fatigue, je porte sur les épaules deux armées entières : trente mille hommes d'un côté, onze mille de l'autre, sans compter les éléphants avec leurs éléphantarques, les goujats et les bagages" (lettre à Amélie Bosquet, juillet 1860) »⁶⁸⁸

La référence à Flaubert est ici pertinente, d'abord parce que ce dernier compte parmi les principaux modèles de Fante, comme il l'indique dans *Dreams from Bunker Hill* au moment où Bandini s'isole sur la plage de Terminal Island : « *Back at my shack I built a fire in the woodstove and sat in the warmth and read Dostoyevsky and Flaubert and Dickens, and all those famous people. I lacked for nothing. My life was a prayer, a thanksgiving. My loneliness was an enrichment.* »⁶⁸⁹ Mais surtout, Fante et Flaubert ont en commun la perpétuelle dégradation de leurs personnages comme technique d'écriture. Qu'on songe seulement aux protagonistes de *Madame Bovary* ou au Frédéric de *L'Éducation sentimentale*, empêtrés dans leur médiocrité. Fante fait de même avec Bandini, ce qui pose d'ailleurs problème : la tétralogie qui lui est consacrée est une vaste autofiction de l'auteur qui fait ainsi preuve d'autodérision, mais le narrateur Bandini en lui-même, tout en étant ridicule, se

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.246

⁶⁸⁸ Brice Matthieussent, « Postface » in *Les Compagnons de la Grappe*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 10-18, 2002, p.246

⁶⁸⁹ *Dreams from Bunker Hill*, in John Fante, *Op.cit.*, p.703

prend au sérieux. L'excès burlesque de la bataille avec les crabes l'illustre bien.

Richard Collins écrit ainsi dans son essai *John Fante, A Literary Portrait* : « *The Road to Los Angeles can be understood fully only in relation to its satiric and mock-epic dimensions [...] to make readers laugh at Arturo* »⁶⁹⁰. Fante utilise en effet tous les ressorts du texte épique dans une perspective de satire de son personnage principal. Dans le chapitre « *The Rage of Arturo : The Road to Los Angeles* », Richard Collins définit Bandini comme « *a consciousness in flight from family, employers, and himself* »⁶⁹¹ : comme l'Achille de l'*Illiade*, il tente d'échapper à son destin avec ses propres dieux, les écrivains et philosophes célèbres, et ses seules véritables armes que sont les tirades d'insultes. On le voit lors de ses harangues aux crabes : « *He is master of the lyric insult, the poetic slander, the creative racial slur, the name-calling epithet, and the periodic imprecation. He speaks in tirades of insult or affection to the world in all its forms, animal, vegetable or mineral, as through he were a pantheist, and communicates with the supernatural world, as well.* »⁶⁹²

Bandini a recours aux tirades d'insultes qu'il réserve au public imaginaire de ses élucubrations pseudo-épiques car, contrairement à Achille qui n'est vulnérable qu'au talon, Bandini, lui, est tout entier vulnérable quand il est confronté au monde extérieur, à la société : « *everything he does is an effort to prove himself better than the world which at every turn humiliates and defeats him. [...] this is where the tone and force of the novel expose the weaknesses of Arturo Bandini with the brutal candor of an overhead confession.* »⁶⁹³ Comme l'écrit Brice Matthieussent dans son introduction, « les rêves de gloire et la mégalomanie délirante pallient la misère de l'existence, la solitude étouffante, la pauvreté matérielle, l'abandon du père (ici

⁶⁹⁰ Richard Collins, *John Fante, A Literary Portrait*, Toronto, Guernica, 2000, p.111

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.109

⁶⁹² *Ibid.*, p.109-110

⁶⁹³ *Ibid.*, p.110-111

présenté comme mort), le manque d'affection, les désirs inassouvis. »⁶⁹⁴

Cette frustration qui alimente la verve de Bandini est en effet d'ordre sexuel ; on s'en rend bien compte lorsqu'il s'isole avec le crabe femelle du champ de bataille, après avoir avoué être amoureux de la princesse crabe qu'il vient de passer en cour martiale. Plus loin, Bandini décide de se débarrasser des jeunes femmes sur papier glacé du magazine *Artists and Models*. Ces dernières stimulaient jusqu'alors ses fantasmes dans l'intimité de son bureau-placard où gisaient les « *brief passions spent on the floor.* »⁶⁹⁵ Il décide de les noyer dans le tuyau d'évacuation de sa baignoire (il le fera en réalité dans la cuvette des cabinets), afin qu'elles rejoignent les crabes. Les femmes de papier et les crabes sont ainsi mis sur le même plan, jouant le même rôle de substitut sexuel : « *They would flow down to the sea, where the dead crabs lay. The souls of the dead women would talk to the souls of the dead crabs, and they would talk only of me. My fame would increase. Crabs and women would arrive at one inevitable conclusion: that I was a terror, the Black Killer of the Pacific Coast, yet a terror respected by all, crabs and women alike: a cruel hero, but a hero nevertheless.* »⁶⁹⁶

Bandini est une fois de plus saisi de mégalomanie d'ordre mythologique, il se prend littéralement pour un héros, un demi-dieu. Déjà quand il rentrait chez lui après le massacre des crabes, il se voulait « une légende de la mythologie crustacée »⁶⁹⁷ et avait exactement les mêmes ambitions : « *If they wrote history I would get a lot of space in their records. They might even call me the Black Killer of the Pacific Coast. Little crabs would hear me from their forebears and I would strike terror in their memories. [...] And there might even be romantic female crabs fascinated by my cruel execution of the Princess. They would make me a*

⁶⁹⁴ Brice Matthieussent, « Introduction », in *Romans I, Op.cit.*, p.12

⁶⁹⁵ *The Road to Los Angeles*, p.229

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.300

⁶⁹⁷ John Fante, *La Route de Los Angeles*, in *Romans I, Op.cit.*, p.55

god, and some of them would secretly worship me and have a passion for me.»⁶⁹⁸ Il a néanmoins quelques remords en repensant aux crabes survivants, « *groping in the darkness after their dead.* »⁶⁹⁹

Un autre passage du roman fait écho à celui du massacre des crabes et confirme la perspective décalée de son ampleur épique. Au fond, Bandini n'est qu'un héros de pacotille car il s'en prend essentiellement aux animaux pour prouver sa supériorité, même s'ils se montrent puissants comme le crabe Goliath : « *There was that crab Goliath. He had been a great fighter. I remembered his wonderful personality; undoubtly he had been the leader of his people. Now he was dead. [...] Goliath had fought with slits of hatred in hi seyes. It had taken a lot of BB shot to kill him. He was a great crab – the greatest of all contemporary crabs* »⁷⁰⁰. Tous les animaux que Bandini croise sur son passage semblent condamnés à périr sous les coups de sa mégalomanie délirante, comme la « civilisation des fourmis » dans le même parc de Wilmington : « *They crawled up my leg, baffled in a jungle of brown hairs, and I lifted my trousers and killed them with my thumb. They did their best to escape, diving frantically in and out of the brambles, sometimes pausing as if to trick me by their immobility, but never, for all their trickery, did they escape the menace of my thumb. [...] It was their doom – the Decline of Ant Civilization.* »⁷⁰¹

Il en est de même pour le poisson que les ouvriers philippins glissent dans sa chemise : « *I pulled the fish out, held him up, and looked at him. A mackerel, a foot long. I held my breath so I would not smell him. Then I put him in my mouth and bit off his head. I was sorry he was already dead* »⁷⁰². Non content de lui arracher la tête, Bandini saute dessus jusqu'à le faire exploser : « *Then I got the fish again, placed him on a level spot in the*

⁶⁹⁸ *The Road to Los Angeles*, p.250

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.249

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.250

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.264

⁷⁰² *Ibid.*, p.283

sand, and jumped on him until he burst open. »⁷⁰³ Il réserve le même sort à une mouche qui, selon lui, le provoque : « *I pulled off the fly's wings and dropped him to the ground. He crawled about in the dirt, darting like a fish, thinking he would escape me in that fashion. It was preposterous. For a while I let him do so to his heart's desire. Then I jumped on him with both feet and crushed him into the ground. I built a mound over the spot, and spat upon it.* »⁷⁰⁴

Dans les deux cas, il s'agit de mises à mort païennes : le poisson meurt sans sépulture, en mille morceaux comme le cadavre d'Hector, et Bandini crache sur le monticule qu'il a érigé pour la mouche, accomplissant ainsi une forme de blasphème ultime.

Mais c'est dans d'autres romans que l'épisode de la bataille avec les crabes trouve son écho le plus significatif. Dans *Ask the Dust*, alors qu'il se rend sur la plage de Terminal Island avec Camilla, Bandini s'exclame en voyant des mouettes attaquer sauvagement des crabes : « *'Why do they pick on those poor crabs ? The crabs ain't doing anything. Then why in the hell do they mob them like that ?'* »⁷⁰⁵ Cette remarque confronte ironiquement Bandini à l'absurdité de son carnage antérieur, et remet donc en cause l'héroïsme dont il a fait preuve.

C'est dans *The Brotherhood of the Grape* que cela est le plus probant. Le narrateur devenu adulte revient sur ses souvenirs de jeunesse. Bien sûr, l'épisode des crabes en fait partie, seulement il est complètement détourné ; de vaincus, les crabes deviennent vainqueurs et Bandini en est la victime humiliée et meurtrie : « *A beast, an animal, a thing, clinging to my finger. It was a brown thing. It was a crab. I hung on. I beat it against the boat. It fell away. I sat up. They were all over me. They were on my legs, under my pants, they were biting, crawling. I felt them at my scrotum. I pulled one out of my hair. I jumped up and screamed. They fell from my clothes. They made a sound of clicking. I jumped up and down. I screamed in fear. I ran out from under*

⁷⁰³ *Id.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p.284

⁷⁰⁵ *Ask the Dust*, in John Fante, *Op.cit.*, p.563

the bridge and tore off my clothes in the daylight. I saw the traffic. I pulled off my pants, my shirt, my shorts. I was naked, on fire, rubbing sand into little bleeding holes in my body, running like crazy, flinging myself in weeds and sand, howling like a dog. »⁷⁰⁶ Comble du déshonneur, la métaphore finale fait de Bandini l'un de ces animaux qu'il a tant martyrisés, un chien comme ceux qu'il torturait dans sa jeunesse, ainsi qu'il le confesse dans *Wait until Spring, Bandini* : « *He had had a lot of dogs in his life, and he had been severe and often harsh with them. And what of the prairie dogs he had killed [?]* »⁷⁰⁷

La violence de la défaite dans *The Brotherhood of the Grape* est appuyée par l'enchaînement de phrases courtes et incisives, les *punchlines* qui seront chères à Charles Bukowski et qui lui ont été inspirées par Céline. Au fond, la bataille avec les crabes est digne de l'excès célinien, celui de la colonie africaine du *Voyage au bout de la nuit* où « la vie ne devient guère tolérable qu'à la tombée de la nuit, mais encore l'obscurité est-elle accaparée presque immédiatement par les moustiques en essaims. Pas un, deux ou cent, mais par billions. »⁷⁰⁸ C'est ce qui constitue le nœud de rencontre entre Fante et Bukowski, car ce dernier n'a pas pu s'inspirer de *The Road to Los Angeles* lorsqu'il écrit un épisode similaire dans *Post Office* : « *There was death in that place on the hill. I knew it the first day I walked out the screen door and into the backyard. A zinging binging buzzing whining sound came right at me : 10,000 flies rose straight up into the air at once. All the backyards had these flies – there was this tall green grass and they nested in it, they loved it. / Oh Jesus Christ, I thought, and not a spider within 5 miles ! / As I stood there, the 10,000 flies began to come down out of the sky, settling down in the grass, along the fence, the ground, in my hair, on my arms, everywhere. One of the bolder ones bit me. / I cursed, ran out and bought the biggest fly sprayer you ever saw. I fought them*

⁷⁰⁶ *The Brotherhood of the Grape*, Edinburgh, Canongate, 2005, p.81-82

⁷⁰⁷ *Wait until Spring, Bandini*, in John Fante, *Op.cit.*, p.87

⁷⁰⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, dossier et notes réalisés par Stéfan Ferrari, Gallimard, Folioplus, 2006, p.138

for hours, raging we were, the flies and I, and hours later, coughing and sick from breathing the fly killer, I looked around and there were as many flies as ever. I think for each one I killed they got down in the grass and bred two. I gave up. »⁷⁰⁹ Assailli par le nombre de mouches, moins imbu de lui-même que Bandini, Chinaski doit s'avouer vaincu, mais tente avant cela de les combattre avec un insecticide qu'il est allé acheter, de la même façon que Bandini s'est procuré un pistolet à air comprimé.

Bukowski ne s'est pourtant pas inspiré de *The Road to Los Angeles*, publié plus de trente ans après *Post Office*. D'autant qu'il n'estimait guère le premier roman de Fante, comme il l'a écrit à son éditeur John Martin : « *I am now the one to tell only you that the way you keep bringing out books of his found under the mattress or wherever the hell are a great disservice to J.F. [...] / To publish the bad writing of great writers is much like beating the shit out of a man when he is totally drunk. It just ain't fair, baby.* »⁷¹⁰ C'est aussi pour cette raison que Bukowski n'a pas pu pasticher la perspective très particulière, qu'est le *mock-epic* fantéen.

Le passage de la bataille avec les crabes se révèle ainsi un exercice de style extrêmement complexe de la part de Fante. Bandini semble investi d'une toute puissance infaillible au sein du monde qu'il s'est créé ; comme l'écrit Richard Collins : « *Like Achilles, Arturo postpones his fate because, as a hero, he must be given the glory that is his due, and seen as a central and essential part of the battle.* »⁷¹¹ Mais l'emprunt des codes de l'épique par Fante est en réalité au service d'un détournement du genre, ainsi éclaté, et par là même d'une approche totalement novatrice de la perspective autofictionnelle : Fante se moque de Bandini, c'est-à-dire de son alter ego de papier qui, lui, se prend au sérieux. La lecture se fait ainsi sur plusieurs paliers, que Fante

⁷⁰⁹ Charles Bukowski, *Post Office*, Introduction by Niall Griffiths, New York, Virgin, 2009, p.48

⁷¹⁰ Charles Bukowski, [to John Martin], July 21, 1986, in *Reach for the Sun, Selected Letters 1978-1994, Volume 3*, p.82

⁷¹¹ Richard Collins, in John Fante, *Op. cit.*, p.111

complexifie encore en réutilisant l'épisode de la bataille avec les crabes dans des œuvres ultérieures, pour le détourner encore. L'épopée de Bandini au pays des crabes devient ainsi l'Iliade détournée d'un Achille mégalomane, dépassé par ses propres délires d'imagination. C'est paradoxalement en se servant d'un modèle établi que Fante réussit une innovation, celle de renouveler le genre de l'autobiographie romancée sous le prisme du *mock-epic*, dès les années 1930, et d'accomplir ainsi une prouesse littéraire jusqu'alors inédite.

Romain TERNAUX
Editions 13^e Note

Pour un comparatisme entre les arts

L'ancien comparatisme, la littérature comparée, a été la victime de ce qui avait toujours fait sa force: l'extraordinaire énergie intellectuelle qui se dégage lorsqu'on confronte une œuvre littéraire à une langue qui n'est pas la sienne, et qui semble pourtant avoir quelque chose à lui dire. Depuis les années soixante, ce dialogue, au lieu de se situer entre deux littératures nationales, se présente le plus souvent entre la littérature, et un discours reçu comme non littéraire; c'est la rencontre si fructueuse entre études littéraires et 'cultural studies'. Mais dans cette mise en rapport du littéraire et du non littéraire, on a eu tendance à perdre de vue une question restée obstinément fondamentale au comparatisme traditionnel, bien que souvent occultée: qu'est-ce qui définit la spécificité de la littérature?

En effet, les études littéraires adossées aux '*cultural studies*', quelque paradoxal que cela puisse paraître, peuvent se passer d'une définition établie d'avance de ce qu'est la littérature, puisqu'il est entendu qu'elles puissent en droit s'occuper non pas de l'objet littéraire en tant que tel, mais d'une interaction entre un texte et son contexte. L'intérêt que l'on porte au texte en question n'a pas à être justifié par sa qualité littéraire; mieux, on

n'a aucun besoin de tenir compte de son statut d'œuvre littéraire (pour autant qu'on y croie). Pourvu que le texte et le contexte s'éclairent mutuellement, l'exercice comparatif culturel se voit comme fondé. C'est ainsi, le plus souvent, le contexte choisi, plutôt que le texte que je m'obstinerai à appeler littéraire, qui définit l'approche: politique, postcoloniale, psychanalytique, *etc.* En d'autres termes: le comparatisme culturel consiste d'abord à adopter une perspective théorique (et non exclusivement littéraire) dont la valeur soit déjà acceptée par l'académie, et à interroger un texte depuis cette perspective. Pourvu que le texte ait assez de force pour infléchir la perspective en question, ou du moins pour dialoguer avec elle, il serait superflu de se demander si le texte a une valeur propre en dehors de celle qui se manifeste dans ce dialogue. On évite ainsi, très efficacement, la question de la littérature, et plus généralement de l'art; et on y gagne une légitimité universitaire (et, je dirai, scientifique et sociale) incontestable.

L'ancienne littérature comparée se campait, non entre littérature et contexte, mais entre deux littératures. Elle avait donc bien besoin de supposer déjà connue la réponse à la question: qu'est-ce que la littérature? Et lorsque la critique universitaire a décidé, avec une rare unanimité, au cours du dernier tiers du 20^e siècle, qu'aucune définition a priori de la littérature ne pouvait être acceptée, cet ancien comparatisme s'est trouvé tout simplement dépassé.

La situation, à cet égard, est-elle la même partout dans le monde? Non, me semble-t-il. Les États-Unis continuent à se démarquer de l'Europe. Une grande université américaine se doit d'avoir un département de littérature comparée, et un ou plusieurs professeurs de littérature comparée. Et cette prospérité relative de ce qui se nomme encore littérature comparée aux États-Unis se comprend, sans doute, par la survie du culte des 'grands livres'. Les étudiants de lettres américains, ou plutôt de '*Liberal Arts*' (une licence ès 'arts libéraux' en France ne semblerait-elle pas un bel anachronisme?), se voient toujours proposer des cours qui prétendent les exposer aux plus grands textes littéraires, aux 'classiques', à l'essentiel de

la littérature. La 'Norton Anthology of English Literature', née dans les universités de Cornell et de Harvard, continue à maintenir cette croyance à la possibilité de centraliser l'essence de la littérature. C'est ce qui explique le prestige toujours vivace des chaires de littérature comparée aux universités de Harvard, de Yale, de Princeton, de Cornell, *etc.*, et le titre de '*Professor of English and Comparative Literature*', si fréquent dans les grandes universités américaines telles que Columbia. (Rien de tel au Royaume-Uni: là, les universités les plus cotées n'ont souvent ni '*Department of Comparative Literature*', ni '*Professor of Comparative Literature*'.) Il me semble qu'en Europe, les pays scandinaves ont mieux perpétué que d'autres la tradition de la littérature comparée. C'est en France, sans doute, que la littérature comparée a connu sa crise la plus aigüe. Car c'est en France, dans les années 60, que la contestation des anciennes certitudes concernant la littérature s'est imposée avec le plus de clarté, de rigueur, de fermeté, et d'énergie théorique. C'est en France que la littérature a su le mieux perdre ses limites; c'est donc logiquement en France que la littérature comparée s'est trouvée le plus immédiatement confrontée à ses défis.

Cependant, la plupart des traditions littéraires auxquelles nous persistons à nous intéresser, dans nos universités, dont, je crois pouvoir le dire, presque toutes celles du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, croyaient fermement à la spécificité de la littérature. Pourquoi la littérature comparée ne renaîtrait-elle pas de ses cendres en prenant appui, non pas sur une définition intemporelle de la littérature à laquelle plus personne, dans l'académie, ne veut croire, mais plutôt sur une définition puisée dans l'esthétique des œuvres étudiées? Pourquoi ne pas confier au contexte historique des littératures que l'on compare le soin d'édifier l'institution littéraire dont le comparatiste a besoin? Malheureusement, du moins dans la période, si essentielle pour nous, qui va des Romantiques aux modernistes, cette solution, en apparence si élégante, se révèle à l'usage dysfonctionnelle, pour une raison bien simple. C'est que si d'une part les écrivains étaient intimement convaincus, comme Mallarmé (nous y

reviendrons), que la littérature existait, d'autre part ils étaient tout aussi certains qu'afin d'exister, il fallait qu'elle se soustraie à toute définition relevant du registre de la critique. Elle se définissait, non pas par un discours logique ou critique, mais par des analogies avec d'autres arts. Il y a, en vérité, une filiation directe entre ce refus de la critique, et les affres de la notion de littérature dans l'académie du XXI^e siècle. L'un est la source de l'autre. Après tout, ne sommes-nous pas tout simplement d'accord avec ces poètes dans la mesure où, comme eux, nous refusons à la critique le droit de définir la littérature? Ce qui nous sépare de ces mêmes poètes, c'est que pour eux, cette incapacité de la critique ne signifie nullement que la littérature, en tant que telle, n'existe pas; au contraire; car ils croient à l'existence de ce qui échappe au discours critique. Nous autres universitaires, par contre, nous nous trouvons dans l'obligation de ne pas croire (ou de faire semblant de ne pas croire) que la littérature existe en tant que telle, du moment où cette existence échappe à toute preuve accessible à notre discours.

C'est bien Mallarmé qui a le mieux vu ou prévu cette sorte d'impasse dans laquelle s'enfoncé le discours critique lorsqu'il se confronte à la littérature; et c'est encore lui qui nous fournit, me semble-t-il, le tuyau pour en sortir. Sa conférence 'La musique et les lettres' s'adresse bien aux universités, d'Oxford et de Cambridge en premier lieu. Le point de départ de son argument ressemble, j'ose le dire, au mien, dans la mesure où il constate que les anciennes définitions claires, raisonnables, de la littérature sont périmées, avant de se demander comment la littérature peut continuer à revendiquer son droit à l'existence, comment nous pouvons encore croire en elle, sans une telle définition. La première des définitions dont il établit la caducité, c'est celle de la poésie conçue comme art du vers, codifié selon les traditions de la prosodie. La 'crise du vers' qu'il annonce (et à laquelle son influence n'avait pas été étrangère) nous interdit désormais de supposer que l'essence de la poésie doive se loger dans la tradition du vers. Comment reconnaître, alors, la poésie? si on ne sait pas ce qu'elle est, à quoi bon en écrire? comment savoir quand c'est la poésie que l'on écrit?

C'est ainsi que, à la lumière de cette crise formelle, 'l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine' (65).⁷¹² La deuxième définition caduque de la littérature, c'est celle de ceux qui ne veulent voir en elle que la capacité de bien dire, de bien exprimer: 'l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine'. Or, il me semble que cette seconde définition s'apparente bien, dans la pratique, à celle des 'cultural studies' actuelles. Pourquoi la psychanalyse, le féminisme, l'analyse marxiste, les études postcoloniales, *etc.*, se sont-ils toujours intéressés à la littérature? N'est-ce pas parce que celle-ci est perçue comme le lieu de la plus grande performativité de la langue, là où les vrais enjeux sociaux, historiques, psychologiques de chaque époque se nouent avec la plus grande densité et le plus de rigueur, de vérité condensée? Mais cette capacité du style littéraire à mieux dire la vérité sur notre monde actuel, cette 'fonction notoire', ne suffit pas à Mallarmé. Pour lui, la littérature n'est rien, elle n'a aucune identité propre, elle n'a pas lieu d'être, si elle ne dit, ou plutôt ne fait pas 'autre chose'. La question que Mallarmé se pose exclut donc cette deuxième définition:

– Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine. (65)

Il répond 'par une exagération, certes, et vous en prévenant':

– Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné. (66)

⁷¹² Toutes les citations de Mallarmé, dans cet essai, proviennent de sa conférence 'La Musique et les Lettres'; voir Mallarmé, *Œuvres complètes* tome 2, édition présentée par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003), p.55-77. Les numéros de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

Or, qu'est-ce qui fonde, qu'est-ce qui justifie cette affirmation? pourquoi y croire? quelle utilité la pensée critique peut-elle trouver, dans un tel absolutisme irraisonné? Aucune, sans doute, à n'en regarder que les termes propres. Mais Mallarmé avait insinué dès le titre de sa conférence que la solitude, l'unicité de la littérature, 'seule, à l'exception de tout', ne se perçoit clairement que lorsque nous pensons *en même temps* à un autre art; à ce qui, dans l'art, n'est très précisément pas formé par le jeu des 'vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne' (66). Plus spécifiquement: les lettres prennent leur vrai visage lorsqu'on pense à la musique. Car la musique est un art, tout comme les lettres; et la musique, sans doute, n'exprime rien, n'affine pas les 'notions, en tout domaine'; elle démontre ainsi que l'art ne repose pas sur un tel affinement.

Je ne dis là, certes, rien de bien neuf. Une longue tradition d'analyse mallarméenne, dont le fleuron le plus récent est sans doute *French Symbolist Poetry and the Idea of Music* par Joseph Acquisto,⁷¹³ a bien mis en évidence la complicité de la musique dans la définition mallarméenne de la littérature. Cette même tradition, comme l'indique le titre du livre d'Acquisto, a également pris soin de distinguer, comme le fait Mallarmé lui-même, la musique 'des sonorités', la musique entendue au concert, de l'*idée* de la musique. Afin de croire en la littérature, il ne s'agit pas de montrer que telle œuvre poétique ressemble, par ses techniques, ses effets, ses buts, à telle œuvre musicale; il s'agit de sentir entre les principes mêmes de chaque art de secrètes analogies, générales, universelles. Pour la critique académique, c'est ici que le bât blesse. Mallarmé, fidèle à son 'exagération', pousse toujours, dans son discours critique, vers l'universel, l'unique, l'absolu. Nous autres critiques, nous ne pouvons saisir cet universel, donc nous n'avons pas le droit d'y croire. Sommes-nous encore dans l'impasse?

⁷¹³

Aldershot: Ashgate, 2006.

Avant de nous désespérer (mais ne résistons pas trop rigoureusement au désespoir, car, après tout, Mallarmé nous en avertit: ‘Strictement j’envisage, écartés vos folios d’études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée’ (67)), regardons de plus près les termes dans lesquels Mallarmé exprime la relation entre la musique et les lettres:

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si, par quelque grâce, absente, toujours, d’un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait l’honneur pour moi cherché ce soir): que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée. (69)

Notons d’abord que cette ‘grâce’ sera toujours ‘absente [...] d’un exposé’. Comment, alors, Mallarmé l’aura-t-il fait descendre sur son auditoire? Comment nous autres critiques, qui ne pouvons rien nous permettre en dehors du registre de l’exposé, pouvons-nous y prétendre?

Mais la réponse est là, devant nous, dans la façon dont Mallarmé nous fait voir les arts. Nous avons vu que pour bien comprendre les lettres, il faut penser à la musique, et vice versa; il ne faut jamais se cantonner dans la matière même de l’art qu’on a devant soi. Or, ici Mallarmé nous parle à la fois de la musique et des lettres. Il lui faut donc s’évader de la matière de l’une comme de l’autre: trouver une analogie qui ne soit de l’ordre ni de l’alphabet, ni des sons. Rien de plus facile: on se tourne vers le visuel. La Musique n’est plus son, les Lettres ne sont plus faites de lettres, les deux deviennent des *faces*, évoquées en termes qui ne se figurent que par le regard. C’est ainsi que Mallarmé nous montre comment le discours qui maintient l’existence de la littérature échappe à l’exposé et ouvre la porte à la grâce, tout en maintenant sa rigueur.

Dans le registre de l’exposé, du discours critique, du discours de ce que nous appelons les sciences humaines, nous sommes toujours tenus d’analyser ce que nous avons devant nous en respectant le fonctionnement du matériau dont il est fait. Sinon, l’on nous accuse d’arbitraire; nous

échappons, justement, à la critique, au jugement raisonné, au jugement de valeur raisonné, qui fonde notre académie. En effet, les examens, les diplômes, le processus par lequel tel article sera jugé digne d'être publié et tel autre rejeté, tel projet de recherche recevra des crédits que l'on refusera à tel autre, tel candidat sera nommé à tel poste plutôt que tel autre, doivent reposer, n'est-ce pas?, sur des critères transparents, rationnels, explicitables. Tout, dans ce registre, doit passer par la parole, doit pouvoir se formuler par la parole, et par des paroles dont le sens puisse donner lieu à un accord, à un consensus. C'est très précisément le registre de l'exposé, dont la 'grâce' évoquée par Mallarmé sera toujours absente. Cette 'grâce' ne trouve jamais son lieu à l'intérieur d'un matériau; elle ne nous arrive que par le biais d'un regard qui se détourne, qui est en train de se détourner, de la logique de ce qu'on a devant soi, lorsque, par exemple, la littérature nous prend comme une musique, ou lorsque musique et lettres se figurent comme deux faces, d'une médaille, inexistante mais dont l'image visuelle est nécessaire à la compréhension du phénomène. Il ne s'agit surtout pas, ici, de simples métaphores faites pour illustrer un sens finalement traduisible en simples paroles. Non: il s'agit de ce qui n'a aucune existence, d'aucune sorte, en dehors de ces analogies, de ces transferts, de ces comparaisons qui ne se réduisent jamais à des raisons.

Jacques Derrida est, bien entendu, l'un de ceux qui ont contribué, dès les années 60, à la déstabilisation de l'ancienne conception de la littérature, à la mise en question du concept même du littéraire; par là, on peut le tenir pour co-responsable de la crise de la littérature comparée. Et cependant, personne n'aura, me semble-t-il, mieux compris que pour nous, pour l'avenir de notre université, pour les humanités en général, il est absolument essentiel que nous continuions à interroger cette même littérature dont la définition nous échappe. Dans la mesure où les 'cultural studies' se permettent de voir dans les œuvres littéraires des textes comme les autres, des textes qui ne se distinguent pas essentiellement de textes non littéraires, et évitent ainsi de se poser la question du littéraire en tant que

tel, ces mêmes '*cultural studies*' auront paru, à Derrida, hautement suspects.

Dans son bel opuscule *L'Université sans condition*,⁷¹⁴ Derrida nous lègue une liste de 'sept thèses, sept propositions ou sept professions de foi' (67) qui définiront, pour lui, ce que doivent être 'les nouvelles Humanités' (68). Or, ces 'nouvelles Humanités' de Derrida créent très précisément les conditions nécessaires au nouvel comparatisme entre les arts que je voudrais voir naître. Elles se basent sur la reconnaissance de la nécessité d'une interaction entre, d'une part, le discours critique traditionnel, le registre de l'exposé ou de la constatation dans les sciences humaines; et d'autre part, le travail qui aboutit aux œuvres, à ce que nous avons bien du mal à ne pas appeler l'œuvre d'art, qu'elle soit littéraire, musicale, ou autre, qui nous apparaît comme unique, signée, toujours surprenant, jamais saisie dans l'intégralité de son sens, jamais comprise comme ayant lieu dans la logique de son seul matériau. Le rationalisme classique des anciennes humanités n'est pas simplement à dépasser, nous ne pouvons nous en passer en démocratie, sans doute; mais il devra tenir compte de son autre, et du fait que cet autre se manifeste, depuis que l'université moderne existe, dans un phénomène non réductible au registre critique, et qui s'appelle littérature. La quatrième des thèses de Derrida est celle-ci:

Ces nouvelles Humanités traiteraient, dans le même style, de l'histoire de la littérature. Non seulement de ce qu'on appelle couramment histoire des littératures ou la littérature même, avec la grande question de ses canons (objets traditionnels et incontestés des Humanités classiques) mais l'histoire du *concept* de littérature, de l'institution moderne nommée littérature, de ses liens avec la fiction et la force performative du « comme si », de son concept d'œuvre, d'auteur, de signature, de langue nationale, de son lien avec le droit de tout dire (ou de ne pas tout dire) qui

⁷¹⁴ Paris: Galilée, 2001. Toutes les citations de Derrida, dans cet essai, proviennent de ce livre, et les numéros de page entre parenthèses y renvoient.

fonde aussi bien la démocratie que l'idée de souveraineté inconditionnelle dont se réclame l'université et en elle ce qu'on appelle, dans et hors départements, les Humanités. (71)

On voit bien que pour Derrida, le mot 'littérature' n'est absolument pas vide de sens. Au contraire: ce mot gouverne pour lui un *concept*, certes déterminé historiquement (puisque, comme le reconnaissait déjà Mallarmé, le mot 'littérature' a pu signifié autre chose), mais désormais, dans le contexte des 'nouvelles Humanités', incontournable. Ce concept se lie en premier lieu, pour Derrida, à 'la fiction et à la force performative du «comme si»'; il concerne ce qui n'est pas déterminable dans la logique de l'exposé, de la constatation. Comment l'aborder, donc, si l'on est soi-même un universitaire, donc tenu, sans doute, au devoir de rationalisme? Derrida propose, tout au long de son ouvrage, deux réponses parallèles à cette question. La première réponse, assez oblique, je crois pouvoir résumer ainsi: il faut permettre aux professeurs de produire des œuvres, et non pas seulement de la connaissance. La seconde repose sur la relation entre les départements et les disciplines universitaires, toujours nécessaires et toujours à dépasser.

Ces Humanités à venir franchiront les frontières disciplinaires sans pour autant dissoudre la spécificité de chaque discipline dans ce qu'on appelle souvent de façon confuse l'interdisciplinarité ou dans ce qu'on noie dans un autre concept bon à tout faire, les «*cultural studies*». (65)

Si l'interdisciplinarité et les 'cultural studies' semblent ici suspects à Derrida, c'est parce qu'elles auraient tendance à 'dissoudre la spécificité de chaque discipline' ... qu'est-ce à dire? Pourquoi une telle dissolution serait-elle une si mauvaise chose? Cette question est primordiale; je me permettrai de m'y arrêter.

Dans l'université d'aujourd'hui, il existe des départements de littérature, de musique, d'histoire de l'art, d'études cinématographiques,

ainsi que des départements de théologie, de droit, d'histoire. L'ancien comparatisme s'exerçait entre deux littératures; il pouvait engager les départements de lettres modernes, de lettres classiques, et de langues étrangères, mais il laissait généralement tranquille les musicologues, les historiens de l'art, en gros tous ceux qui ne travaillaient pas sur la littérature. Depuis trente ans environ, l'interdisciplinarité, devenue à la mode, nous invite en effet à franchir les 'frontières disciplinaires': les '*Word and Image Studies*' comme les '*Word and Music Studies*' séduisent de plus en plus, et les collaborations entre littéraires et historiens, juristes, ou théologiens sont de moins en moins rares et de plus en plus fructueuses. Elles démontrent qu'entre littérature et musique, entre littérature et histoire, entre littérature et droit, la frontière n'est jamais nette; et chaque discipline s'enrichit au contact de l'autre. Pourquoi poser une limite à cette dynamique? Pourquoi ne pas chercher, justement, à dissoudre les spécificités des disciplines, à en faire un seul vaste champ culturel, dans lequel tous les textes, toutes les œuvres seraient ouverts, également et sans discrimination, au regard critique? Pourquoi conserver ces garde-fou que sont les départements, les disciplines? Pour en comprendre la nécessité, il suffit de revenir à la quatrième des 'thèses' de Derrida, citée plus haut. La littérature ne s'y présente pas comme un type de textualité comme les autres. Au contraire: 'l'institution moderne nommée littérature' s'y présente comme unique puisqu'elle réunit en elle deux fonctions incompatibles ailleurs: celle de l'art, que définit avant tout le concept de l'œuvre, par laquelle elle s'oppose au discours critique des Humanités classiques; et celle du droit de tout dire, de la liberté, qui fonde ces mêmes Humanités comme notre démocratie tout entière. La littérature est à la fois œuvre d'art, et discours. Aucun autre discours n'est œuvre d'art; aucun autre art n'est discours. La littérature est donc unique, et appelle une approche unique.

Cette unicité de la littérature se compose, on l'aura remarqué, de sa dualité même. L'une de ses composantes est ce qu'il y a de plus accessible, en principe, à notre discours d'universitaires, puisque, pour ainsi dire, elle

est faite de la même substance. L'autre composante, celle de l'œuvre, est au contraire faite d'une matière qui depuis deux siècles au moins⁷¹⁵ nous fascine, mais qui reste hétérogène à ce que nous produisons. L'universitaire, traditionnellement, produit, non pas des œuvres, mais du savoir. L'œuvre est notre objet, et non notre visée:

Dans les Humanités, on traite en particulier des œuvres, sans doute (œuvres d'art, d'art discursif ou non, littéraire ou non, œuvres canoniques ou non). Mais en principe le traitement des œuvres, dans la tradition académique, relève d'un savoir qui, lui, ne consiste pas en œuvres [...] savoir professer ou professer un savoir, savoir produire une connaissance, même, ce n'est pas, dans la tradition classique-moderne que nous interrogeons, produire des œuvres. Un professeur, en tant que tel, ne signe pas une œuvre. Son autorité de professeur n'est pas celle de l'auteur d'une œuvre. (40)

Or, ce qui démarquera le plus clairement 'la tradition classique-moderne' des 'Humanités de demain', c'est que les professeurs, demain, pourront produire des œuvres.

C'est peut-être cela qui est en train de changer depuis quelques décennies, rencontrant les résistances et les protestations souvent indignées de ceux qui croient pouvoir, dans l'écriture et dans la langue, pouvoir toujours discerner entre la critique et la création, la lecture et l'écriture, le professeur et l'auteur, *etc.* (40)

Dans cette phrase assez étrange (notons la répétition du verbe 'pouvoir'), le mot clé, le mot qui permet de ne pas y voir tout simplement

⁷¹⁵ Sur l'histoire du concept moderne de l'œuvre d'art, voir: *The Imaginary Museum of Musical Works* par Lydia Goehr (Oxford: Oxford University Press, 2007).

une affirmation qui contredit ce que Derrida dit ailleurs, c'est: 'toujours'. Car il est absolument clair que dans ce texte comme souvent ailleurs, et nous l'avons déjà bien vu, Derrida croit bien souvent pouvoir distinguer entre la critique et la création, le professeur et l'auteur. Que faisait-il d'autre lorsqu'il nous disait qu'un 'professeur, en tant que tel, ne signe pas une œuvre'? Souvent; mais pas toujours. La distinction entre critique et création reste longtemps nécessaire; arrive un moment où elle doit nous échapper. Qu'est-ce qui détermine ce moment? qu'est-ce qui permettra, dans cette perte du pouvoir de séparer le professeur de l'auteur, aux 'nouvelles Humanités' d'advenir? Mais nous l'avons déjà dit: ce qui arrive lorsque le discours s'allie à l'œuvre, c'est la littérature. C'est donc lorsque le professeur pourra faire de la littérature, que les 'nouvelles Humanités' naîtront.

Mais Mallarmé ne fut-il pas le premier de ces professeurs producteurs d'œuvres? lui qui, il y a plus d'un siècle, inventa le concept même du 'poème critique'? J'y verrais volontiers le père et le patron de l'œuvre du professeur qu'appelle Derrida. Or, Mallarmé définit la littérature toujours en se servant d'analogies avec d'autres arts, en la présentant comme advenue dans le matériau d'un autre art. Il ne la présente jamais comme un art ayant lieu dans la seule parole; elle fonctionne toujours par analogie avec le visuel, le musical, le théâtre, la danse. Pourquoi? Eh bien, souvenons-nous de ce qui compose la littérature selon Derrida. C'est, pour simplifier, une œuvre en discours. En effet, pour Mallarmé comme pour Derrida, tout art produit des œuvres. Mais la littérature est le seul art qui utilise le discours. Pour reconnaître ce qu'est une œuvre, ce que c'est que l'art, il suffit donc d'une petite opération d'arithmétique. On prend la littérature, plus un autre art, ou de préférence plusieurs autres arts. On voit ce qu'ils ont tous en commun; on ne retient que cela. On aura alors retranché de la littérature sa composante 'discours', pour ne laisser que la composante 'œuvre'. C'est bien ainsi que procède Mallarmé. Et à y regarder de plus près, Derrida fait de même.

Comme Mallarmé, Derrida prend soin de démarquer doublement la littérature. D'un côté: elle est à démarquer des autres discours, des discours de type critique; mais tout en reconnaissant en quoi elle leur ressemble. De l'autre côté, elle est à démarquer des autres arts; mais toujours en reconnaissant en quoi elle leur ressemble. Elle est *dans* le discours, mais aucun discours ne suffit à le définir; de même, elle est *dans* l'art, mais aucun art ne suffit à le définir. Cette double incertitude fait surface vers la fin du texte de Derrida. J'attire l'attention sur le mot 'théâtre', dans cette belle péroraison: c'est lui qui fournit le matériau non simplement verbal qui, ici, nous permet de voir la littérature de Derrida dans son contexte artistique.

Je ne sais surtout pas quel est le statut, le genre ou la légitimité du discours que je viens de vous adresser. Est-il académique? Est-ce un discours de savoir dans les Humanités ou au sujet des Humanités? Est-ce seulement du savoir? Seulement une profession de foi performative? Appartient-il au dedans de l'université? Est-ce de la philosophie ou de la littérature? ou du théâtre? Est-ce une œuvre ou un cours, ou une sorte de séminaire? (79)

Résumons. La littérature comparée a souffert, en France, de la perte de nos certitudes concernant ce qu'est la littérature. Et il reste vrai qu'à l'intérieur de notre discours des humanités 'classique-moderne', aucune définition de la littérature ne reste longtemps tenable. Cependant, les grands penseurs français qui ont contribué à cette perte – j'ai pris pour exemples Mallarmé et Derrida – gardent vivace une autre façon de définir, de faire revivre la littérature. Elle passe nécessairement par une analogie avec d'autres arts; que ce soit la musique, la peinture, ou le théâtre: des arts dont le matériau n'est pas seulement le discours, la parole, les mots.

C'est pourquoi notre nouveau comparatisme aura lieu, trouvera son lieu, entre les arts. J'y ajouterai ceci: il faudra toujours procéder, comme le

VERS UN NOUVEAU COMPARATISME

font Mallarmé et Derrida, par l'opération d'arithmétique dont j'ai donné un exemple plus haut. Chaque art, comme la littérature, a deux composantes: l'une par laquelle il ressemble à tous les autres arts; l'autre par laquelle il tient à son matériau. Il s'agit d'additionner les arts, pour ainsi dire, puis de soustraire leur matériau, pour ne laisser que ce qu'ils ont en commun. C'est ainsi que le comparatisme donnera naissance à une nouvelle compréhension de notre objet, de l'œuvre d'art, de la littérature; et si les souhaits de Derrida s'accomplissent, si l'exemple de Mallarmé nous inspire, il nous sera enfin loisible, à nous autres professeurs, de faire nous-mêmes enfin de la littérature.

Peter DAYAN
University of Edinburgh

Table des matières

- Antonio Domínguez Leiva, *Comparatism Not Dead (Or Is It, After All)* 7

Hybridations, interculturalisme, imagologie & transferts culturels/ *Hybridization, intercultural studies, imagology & cultural transfers*

- Sébastien Joachim (*Universidade Federal de Pernambuco*), Pour une redéfinition et délimitation de la littérature comparée 17
- François Guiyoba (ENS de Yaoundé), Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation 61
- Olympia G. Antoniadou (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*), L'identité inter / multi-culturelle de la littérature francophone grecque à l'ère de la globalisation 75
- Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Mulhouse-Haute-Alsace), *X-Women* (interdit aux moins de 16 18 ans) 109
- Antonio Dominguez Leiva (UQAM), *Tecnópolis y ciborgs: del binomio disciplinar a la cultura cyberpunk* 131

Intersémiotité et disciplinarité, des notions problématiques *Disciplinarity and the problem of intersemioticity*

- Marco Nuti (*Università di Pisa/ Université de Strasbourg*), *La bellezza come straniamento. Georges Bataille e l'Olympia di Manet* 169
- Daniel Poitras (EHES/ Université de Montréal), L'intersémiotité dans « Le noir soleil du langage ». Michel de Certeau, *Félix le Chat* et l'expérience du temps des *sixties* 183
- Stéphanie Miech (Université de Lorraine), *Esthétique rococo et cruauté : les formes de la violence dans les œuvres narratives féminines du deuxième quart du XVIII^e siècle* 199

Cultures populaires, cultures de masse *Popular/mass culture studies*

Anna Avaraki (Paris Diderot-Paris 7), Comparatisme et interdisciplinarité. Quelques réflexions sur le débat actuel du comparatisme français et étatsunien **245**

Aurélien Bécue Picard (Université de Rennes II), De la littérature rock. Du bruit dans la littérature **261**

Jérôme Martin (Editions du Murmure), Les *Comics* : un objet culturel ? **287**

Retour à la littérature ?/ *Return in literature?*

Charles de Roche (Université de Zürich), *Monadology of the Poem* **310**

Jessica Mc Bride (*University of Connecticut*), *Where History ends and Myth begins: Creation of the "Witch" in Maryse Condé's Moi, Tituba, Sorcière... and La Cage d'Anne Hébert* **324**

Alexandra Ivanovitch (Université de Paris-Sorbonne), *Aux marges de tous les canons : les apocryphes dans la littérature populaire contemporaine* **336**

Irena Trujic (Université de Montréal), Michel Tremblay et les auteurs russes. La traduction en québécois **350**

Romain Ternaux (Editions 13^e Note), John Fante et le détournement de l'épique : *The Road to Los Angeles* **362**

Peter Dayan (*University of Edinburgh*), Pour un comparatisme entre les arts **375**