

PENSÉES VIVES

La revue de l'école doctorale LLSHS



Dossier :

Temporalités

n° 2 | Automne 2022
nouvelle série



ÉCOLE DOCTORALE
DES LETTRES, LANGUES,
SCIENCES HUMAINES
ET SOCIALES

Directeur de publication : Ludovic Viallet

Responsable de la rédaction : Karen Vergnol-Rémont

Conception et mise en page : Florie Maurin

Comité éditorial :

Benjamin Allard (GEOLAB)

Hélène Blasquie-Revol (Territoires)

Pauline Durin (IHRIM)

Valérie Geneste (Gestionnaire de l'École Doctorale)

Elise d'Inca (IHRIM)

Patrick Issert (IHRIM)

Mathilde Lavenu (Ressources - CHEC)

Claire Lépinay (CELIS)

Daniel López (IHRIM)

Florie Maurin (CELIS)

Patricia Ravel (ACTé)

Juliette Robert (ACTé)

Valeria Tettamanti (CELIS)

Pensées vives

La revue de l'école doctorale LLSHS

nouvelle série : n° 2

Automne 2022

© École Doctorale des Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales

Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru
63057 Clermont-Ferrand Cedex 1

ISSN 2425-7028

SOMMAIRE :

Mot de la Rédaction	7
---------------------------	---

Dossier « Temporalité »

Introduction

JULIETTE ROBERT.....	11	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
----------------------	----	-----------------------------

Approche de l'étude des facettes du temps en psychologie : le jugement de la durée et le sentiment du passage du temps

NATHALIA MARTINELLI	17	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
---------------------------	----	-----------------------------

La temporalité comme critère pour les théories de la conscience. Des « entités actuelles » d'Alfred North Whitehead comme principes de tri

ROSELINE ELORM ADZOGBLE	37
-------------------------------	----

Les représentations de la temporalité dans *Gertrude, le cri* de Howard Baker

PATRICIA RAVEL	37	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
----------------------	----	-----------------------------

Marcel Duchamp, *Le retard même* ou La temporalité décalée d'un processus créatif contrarié

DIDIER JONCHÈRE	57
-----------------------	----

Simus iter exempla : exemplarité, interdiscursivité et temporalité(s) dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque

GRÉGOIRE BLANC	77
----------------------	----

Diachronie, synchronie et endochronie dans le carnet de voyage en Italie de Marceline Desbordes-Valmore

CATHERINE KOUYOUMDJIAN-DEPLAGNE	95
---------------------------------------	----

Le temps d'un *affreux* voyage : un Français dans la Colombie des premières décennies du XIX^e siècle

DANIEL LÓPEZ.....	105
-------------------	-----

Du projet collectif à l'échec individuel, la mort progressive du désir
de mémoire dans les albums du groupe de rap La Rumeur

CAROLINE CIVALLERO 121

La mémoire et la fiction. Étude comparée de *Brothers* de Yu Hua et
Les particules élémentaires de Michel Houellebecq

RUIKE HAN 141

Varia

La Sirène médiévale : des bestiaires à l'Art roman auvergnat

ELISE D'INCA 161

L'imaginaire thanatologique de Joseph Delaney sous le signe de
l'ouroboros : de vie à trépas, du trépas à la vie

FLORIE MAURIN 181

Le traitement de la Guerre du Pacifique entre la Bolivie, le Pérou et
le Chili (1879-1884) dans les publications françaises

ALICE VASSEUR..... 197

Compte-rendu

Colloque « Amazones et Femmes sauvages : quelles évolutions de
la littérature médiévale à l'imaginaire contemporain ? »

ELISE D'INCA ET FLORIE MAURIN 219

Mot de la Rédaction

Ce nouveau numéro de *Pensées vives* offre à la lecture les articles de doctorantes et doctorants ayant communiqué lors de la Journée transdisciplinaire du 27 octobre 2021, dont le thème était *Temporalités*. Il propose ainsi de réfléchir à la façon dont le temps, pris sous ses acceptions plurielles – entre temps vécu et temps linéaire des horloges –, est placé au centre d'enquêtes relevant de disciplines variées. Il s'agit là d'une thématique volontairement ouverte, afin que ces travaux puissent rendre compte des pratiques et des problématiques inhérentes à la recherche dans les différents domaines des Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales.

Pensées vives a vocation à accueillir les contributions aux manifestations de l'École Doctorale, mais aussi d'autres textes, de format et de nature divers. Comme le précédent, ce numéro comporte donc aussi une section d'articles en *Varia*, que tous les jeunes chercheurs de l'UCA peuvent, à l'avenir, envisager de nourrir. Notre revue est le fruit de la collaboration de doctorantes et doctorants impliqués dans la vie de leur ED. Son Comité éditorial s'est étoffé cette année ; cela témoigne d'un dynamisme réel, mais c'est aussi une nécessité, puisque certains des membres de l'équipe ont achevé leur thèse en cette année 2022. À toutes et tous, au moment où ils se tournent vers la suite de leur parcours, nous adressons... de (très) *vives pensées*.

Dossier
Temporalités

Introduction

Juliette Robert

Laboratoire ACTé (Activité, Connaissance, Transmission, Éducation)

LA NOTION DE TEMPORALITÉ a été l'objet de nombreuses réflexions théoriques. Ces réflexions naissent dans les travaux de philosophes et se poursuivent encore aujourd'hui. L'étonnement des philosophes, comme celui que chaque individu peut avoir concernant son expérience singulière du temps, a suscité l'intérêt pour l'étude des formes variées que peut revêtir le temps. Pour Husserl, notamment, la temporalité désigne « le temps apparaissant comme tel dans la conscience transcendantale »¹. Cette définition laisse apparaître, au-delà d'un temps continu et identique pour chaque individu, un temps subjectif et discontinu. Dans sa lignée, l'expression de Bachelard de « multiplicité temporelle »² souligne que le temps constitue un objet phénoménologique lié au vécu des individus. Pour lui, il ne s'agit donc pas du temps régulier des horloges, mais de celui que nous percevons comme discontinu et variable. La perspective de la temporalité comme phénoménologique a été reprise en sciences de l'éducation et de la formation par Pineau (1987)³, qui a développé la chrono-formation. Elle peut être définie selon Hess (2009) comme la « formation des temps formateurs ; elle souligne l'importance de l'action du sujet qui, pour se former dans des temps est conduit à former ses temps »⁴. Ainsi, chaque individu a une liberté dans la structuration de ses temps, qui le forment en retour. La pluralité du temps à laquelle Pineau fait référence concerne le temps des études, celui de l'amour, de la famille, du repos, etc., ce que Lefebvre nommait la rythmanalyse⁵, théorisée sous l'appellation de « théorie des moments » : « moment de la philosophie, mais aussi moment du jeu, de l'amour, du repos, de la justice... »⁶. Cependant, bien que tout individu soit libre dans la structuration de ses temps, les chronobiologistes Reinberg et Ghata⁷ ont montré l'influence des rythmes social, biologique et cosmique sur la structuration que l'individu entreprend de ses temps. La liberté de structuration des

temps s'inscrit donc dans un cadre temporel marqué de « synchroniseurs de temps », qui peuvent être définis comme « tout rythme qui commande un autre rythme »⁸. Sansot s'exprimait en termes de « donneurs de temps », car « donner le temps devient un principe d'organisation ou de désorganisation, d'ordre ou de désordre »⁹.

Toutefois, la notion de temporalité peut être utilisée dans des conceptualisations différentes. La façon dont elle apparaît de manière multiple et la place qu'elle occupe dans les recherches est peu mise en lumière ; c'est pourquoi nous avons proposé le thème *Temporalités* pour la journée transdisciplinaire de l'École Doctorale Lettres Langues Sciences Humaines et Sociales de l'Université Clermont Auvergne. L'approche temporelle constitue un sujet transversal permettant à des chercheurs doctorants de disciplines diverses d'enrichir la réflexion et de montrer en quoi la temporalité est présente dans leur enquête. Le questionnement de départ était le suivant :

– *Temporalités dans les arts et les lettres (littérature et peinture, danse, musique, sculpture, œuvres de théâtre, cinéma)*. La question de la temporalité peut se retrouver à travers l'art comme le témoignage d'une période, d'un mouvement, d'un contexte. Partant du double niveau, subjectif et objectif, en quoi une œuvre transmet-elle une lecture subjective d'une période donnée, et en quoi témoigne-t-elle de cette époque ?

– *Temporalité dans les sciences humaines et sociales (sociologie, psychologie, sciences de l'éducation, histoire, géographie)*. La temporalité peut intervenir sur plusieurs aspects : quel temps nécessaire pour l'incubation de savoirs ? En quoi l'accélération sociale, théorisée par Rosa¹⁰, implique-t-elle de nouveaux comportements sociaux ? Quelle articulation des temps professionnels et personnels, temps contraints *versus* temps libres, se produit-elle ? Par quels synchroniseurs de temps une population est-elle influencée ? Comment la structuration des temps évolue-t-elle ? En linguistique, en quoi le discours s'inscrit-il dans une progression temporelle ?

L'ensemble des communications qui ont été effectuées figurent dans ce dossier thématique sous la forme d'une contribution.

Le premier article, proposé par Natalia Martinelli (Laboratoire de Psychologie Sociale et Cognitive – LAPSCO), montre combien le

temps est appréhendé de façon singulière par les individus. Pour cela, l'auteure expose les méthodes utilisées pour étudier les jugements des durées et le sentiment du passage du temps, c'est-à-dire la vitesse du passage du temps perçue de façon subjective par les individus. Elle explique que les jugements des durées et le sentiment du passage du temps sont tous deux liés aux émotions et qu'un sentiment de ralentissement du temps peut être le signe d'un état de mal-être, qu'il soit ressenti au moment de répondre à l'étude ou qu'il s'inscrive dans un contexte plus global tel que celui de la crise liée à la covid-19.

La deuxième contribution, celle de Roseline Elorm Adzogble (laboratoire Philosophies et Rationalités – PHIER), a pour objectif de clarifier la vaste littérature sur les théories de la conscience à partir du critère du temps. Pour cela, l'auteure présente les théories de la phénoménologie du temps (Husserl, James et Whitehead) et ce que des études empiriques révèlent sur la conscience de celui-ci. L'auteure se fonde sur le fait que la conscience phénoménale se situe dans l'expérience du temps. Elle considère que toute théorie de la conscience devrait se fonder sur trois critères de la temporalité : l'extension (mouvement et changement dans la conscience), l'unicité du présent (temps spécieux et réel) et la vision tripartite du passé, du présent et du futur.

La troisième étude est celle de Patricia Ravel (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités – IHRIM). Elle a pour objectif d'examiner la fonction des modes de temporalité dans l'œuvre *Gertrude, le cri* d'Howard Barker. Pour cela, l'auteure présente la façon dont les temps externe (chronologique) et interne (subjectif) sont représentés dans l'œuvre et comment le temps externe met à jour le temps interne des personnages ; les dialogues et le travail stylistique du texte, qui mêle écrits ordinaires et poésie, dévoilent ces deux types de temps. Elle explique que si la reine Isola ne connaît pas de réelle évolution, le jeune Hamlet semble impatient de passer à l'âge adulte. Suivant la tragédie grecque, le meurtre de son père marque ce passage, qui l'amènera à sa propre mort.

Le quatrième article, proposé par Didier Jonchière (Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique – CELIS), interroge le processus créatif de Marcel Duchamp afin de cerner en quoi il constitue une rupture avec les principes de l'art contemporain. L'auteur présente les ruptures intervenues dans l'esthétique et dans la vie de Duchamp, à partir de son œuvre *Fountain*, qui met en avant l'art comme pensée d'un objet à l'opposé de l'art comme travail de la

matière. Est retracé l'ancrage de l'artiste dans la « peinture cinétique » par son œuvre *Mariée*, et sa sortie de la sphère artistique. L'auteur présente l'œuvre *Retard en verre* comme une autre rupture, l'artiste justifiant son œuvre non plus par l'idée mais par l'intuition créatrice.

La cinquième contribution, de Grégoire Blanc (CELIS), s'intéresse à la place de la temporalité dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque à travers l'*exemplum*, figure d'interdiscursivité par laquelle Sénèque convoque l'exemple d'une personne. L'auteur présente les différents usages de l'*exemplum* dans le discours parénétique du philosophe. Il explique que l'*exemplum* permet de reposer la morale du présent sur des grandes figures littéraires et/ou morales du passé. L'utilisation de figures anonymes invite à la méditation sur la condition humaine et sur l'universalité de la vertu. L'auteur explique que l'invitation faite par Sénèque à se libérer repose sur la maîtrise de sa temporalité et donc de sa propre mort.

La sixième étude, celle de Catherine Kouyoumdjian-Deplagne (CELIS), analyse les rapports objectifs et subjectifs que la poétesse Marceline Desbordes-Valmore entretient avec le temps lors de son voyage en Italie. Elle retrace les formes différentes de souffrance et de douleur de la poétesse qui induisent des temporalités particulières. L'auteure explique que la souffrance de la poétesse produit une diachronie et sa douleur une synchronie. Elle montre que sa perception de l'étirement et de l'éclatement du temps se révèle dans son écriture. Les églises deviennent des lieux d'éternité et ses vers deviennent saccadés et en monorhèmes. La poétesse se place dans une endochronie à travers un temps réinventé exempt de référence temporelle.

Le septième article, proposé par Daniel López (IHRIM), rend compte de l'expérience du temps liée à une époque, aux conditions de voyage et aux attentes du voyageur français Gaspard Théodore Mollien vers Bogotá, au début du XIX^e siècle. Pour cela, l'auteur présente les manifestations du temps telles qu'elles apparaissent dans les récits de voyage, puis décrit la longueur et la pénibilité du voyage de Mollien. Il explique que la longueur du temps serait liée à deux décalages, celui entre des conditions de voyage rudimentaires et les motifs politiques et commerciaux qui seraient à l'origine de son voyage, et celui entre la temporalité d'un « émissaire du progrès » et la temporalité des *bogas*, vestiges d'un temps passé.

La huitième contribution, de Caroline Civallero (CELIS), vise à montrer en quoi la temporalité est au cœur de la création du groupe de rap *La Rumeur*. Pour cela, l'auteure présente la façon dont s'articulent

Histoire et mémoire et comment se manifeste le temps vécu. Elle explique que l'identité même du groupe repose sur la jeunesse de ses membres, qui appartiennent à une époque et veulent être le porte-voix des immigrés de deuxième génération, rappelant l'histoire coloniale et la Françafrique vécue par leurs parents. Pour l'auteure, la longévité qu'a connue le groupe pourrait être liée à la conscience du temps qui passe sur eux et sur l'Histoire et à l'ajustement de leurs créations à l'évolution de leur maturité.

Enfin, la neuvième étude, celle de Ruike Han (CELIS), vise à analyser la représentation que Yu Hua et Michel Houellebecq font d'eux dans leurs romans respectifs *Brothers* et *Les particules élémentaires*, dans le contexte des sociétés chinoise et française des années 1960. L'auteure propose une comparaison de leur mémoire à travers l'identité personnelle et le contexte social. Elle explique que le roman de Houellebecq a été marqué par ses relations familiales et que celui de Hua, dont les parents étaient médecins, a été inspiré par sa jeunesse passée dans les couloirs des hôpitaux et par son ancien métier de dentiste. Les deux auteurs s'inscrivent dans un contexte de révolte sociale, de perte d'autorité, d'individualisme et de libération des mœurs.

Nous vous souhaitons une très bonne lecture !

NOTES :

1 Morfaux Louis-Marie, Lefranc Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 559.

2 Bachelard Gaston, « La continuité et la multiplicité temporelles », *Société Française de Philosophie, Bulletin*, vol. 37, n° 2, 1937, p. 13-40.

3 Pineau Gaston, *Temps et contre-temps*, Montréal, St Martin, 1987.

4 Hess Rémi, *Henri Lefebvre et la pensée du possible : théorie des moments et construction de la personne*, Paris, Economica, Anthropos, 2009, p. 64.

5 Lefebvre Henri, Régulier Catherine, « Le projet rythmanalytique », *Communications*, vol. 41, n° 1, 1985, p. 191-199.

6 Hess Rémi, Deulceux Sandrine, « Sur la théorie des moments », *Chimères*, vol. 3, n° 71, 2009, p. 15.

7 Reinberg, A., Ghata, J., *Les rythmes biologiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

8 Lesourd Francis, « Des temporalités éducatives : Note de synthèse », *Pratiques de formation : analyses*, n° 51-52, 2006, p. 9-72.

9 Pineau Gaston, *Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs*, Paris, Economica, Anthropos, 2000, p. 120.

10 Rosa Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

Approche de l'étude des facettes du temps en psychologie : le jugement de la durée et le sentiment du passage du temps

Natalia Martinelli

Laboratoire LAPSCO (Laboratoire de Psychologie Sociale et COgnitive)

LE TEMPS EST LA TOILE sur laquelle nous peignons nos vies. Pour une durée de temps donnée, celle de notre vie, nous vivons dans le temps, par rapport au temps. Les chercheurs en psychologie s'intéressent donc au temps tel qu'il est expérimenté par l'individu tout au long de sa vie. Cependant, l'individu fait l'expérience de différents types de temps, de différentes facettes du temps. Et chaque facette constitue un objet d'étude spécifique. Ainsi, les chercheurs s'intéressent à un *temps biologique* qui est présent dès la naissance et qui rythme la vie du jeune enfant. On parle d'une horloge biologique ou circadienne qui « ajuste la physiologie aux exigences variables du cycle solaire »¹. La vie de l'enfant est en effet régulée par des rythmes biologiques de sommeil et d'éveil. Mais elle est aussi régulée par l'heure des repas en famille, par l'heure du bain, ou le temps de jeux avec les parents. Ces activités de la vie quotidienne sont déterminées par un *temps social* dicté par nos montres et nos emplois du temps. Lorsqu'on s'intéresse à ce temps « social », les chercheurs étudient, par exemple, comment les enfants apprennent à lire l'heure ou à se repérer dans le calendrier. La psychologie étudie également la *perspective temporelle*, qui comprend « la totalité des vues de l'individu sur son futur psychologique et sur son passé psychologique existant à un moment donné »². On s'intéresse alors à comment les personnes se projettent dans le futur (leur futur psychologique) en tenant compte de leur passé (autobiographique)³. On parle dans ce cas de mémoire temporelle prospective ou encore de voyage mental dans le temps. Parallèlement, les chercheurs s'intéressent aux capacités qui permettent à l'être humain de juger la durée des événements, par exemple d'estimer précisément le temps dont il a besoin pour traverser la ville à pied pour arriver au travail (estimation des durées), et de pré-

dire la venue d'un événement (prédiction temporelle). De plus, même s'il peut réaliser des estimations temporelles précises, l'être humain a aussi le sentiment que le temps ne s'écoule pas de manière régulière. Il peut ressentir que le temps des vacances passe très vite et que celui de l'attente du bus après une longue journée passe très lentement. Les chercheurs appellent cette dernière facette du temps la conscience du temps qui passe ou le sentiment subjectif du passage du temps.

En somme, il n'y a pas un temps unique, le temps est pluriel. Le but des psychologues du temps est alors d'étudier les comportements des individus face à ces différents temps. L'objectif de cet article est d'exposer succinctement les méthodes et tâches utilisées pour étudier les jugements des durées et le sentiment du passage du temps, et de présenter quelques exemples des études réalisées sur le sentiment du passage du temps.

Les jugements de durées

Les êtres humains, comme tous les animaux, ont la capacité de « percevoir avec précision la durée d'un événement ou d'un intervalle entre deux événements, dans une gamme temporelle allant de quelques centaines de millisecondes à plusieurs secondes »⁴. Les chercheurs considèrent que notre cerveau est une remarquable machine à mesurer le temps qui serait dotée d'une sorte d'horloge interne. Cette capacité à traiter le temps est innée, même si le jugement temporel s'améliore avec le développement du cerveau, notamment des fonctions cognitives de mémoire et d'attention⁵. En effet, les jeunes enfants sont plus variables dans leurs jugements temporels et plus sujets à des distorsions temporelles.

Pour mesurer cette capacité à juger la durée des événements, les chercheurs en psychologie utilisent plusieurs types de tâches. Ils peuvent, par exemple, présenter un rond bleu sur un écran pendant un certain temps et demander aux individus combien de temps ils ont vu le rond bleu. On appelle ce type de tâche une « estimation temporelle verbale ». Ils peuvent également utiliser une tâche de « reproduction temporelle ». Ils présentent le même rond bleu, mais cette fois-ci, ils demandent aux individus d'appuyer sur un bouton pendant le temps qu'ils considèrent que le rond a été affiché. Ces types de tâches ont permis aux chercheurs de montrer que les estimations des durées sont en moyenne précises, bien que la variabilité du jugement temporel augmente avec la longueur des durées. Cependant, ces estimations sont

particulièrement précises pour les durées de moins d'une minute. Au-delà d'une minute elles sont moins précises, mais d'autres mécanismes entrent en jeu, liés notamment à la mémoire à long terme. Par ailleurs, des distorsions temporelles apparaissent lorsque les individus jugent le temps, en fonction de leur état interne, de leurs émotions⁶.

Le sentiment du passage du temps

Le sentiment du passage du temps correspond à l'impression que l'allure du temps n'est pas uniforme. Selon Droit-Volet (2019) il s'agit « de la prise de conscience que le temps passe vite »⁷. Afin d'étudier ce phénomène, les chercheurs posent des questions du type « À cet instant, comment le temps passe pour vous par rapport au temps de l'horloge ? » ou une phrase telle que « Le temps est passé vite ». Et le sujet répond sur une échelle en 7 points allant de « 1 » pas du tout d'accord à « 7 » tout à fait d'accord. Le but des chercheurs est de caractériser le rapport au temps entretenu par les êtres humains. Quels sont les facteurs qui changent leur rapport au temps ? Qu'est-ce que le temps subjectif ? Est-ce notre âge, nos émotions ou encore le contexte qui changent notre expérience subjective du passage du temps ? Une manière de répondre à ces questions est de réaliser des recherches dans la vie quotidienne, comme celles qui ont été réalisées sur le changement du sentiment du passage du temps avec le vieillissement ou le sentiment du passage du temps pendant les périodes de confinement de la pandémie du Covid-19.

Le sentiment que le temps passe plus vite en vieillissant

La plupart des gens considèrent que le temps passe plus vite lorsqu'on vieillit. Afin de tester s'il existe une relation entre l'âge et le sentiment du passage du temps, des chercheurs ont réalisé des expériences dans la vie quotidienne. Ils ont notamment utilisé des méthodes de type corrélationnelle, qui « permettent d'étudier non seulement les relations qui existent entre des comportements, des processus cognitifs et des traits de personnalité, mais aussi les différences entre les individus »⁸. Droit-Volet et Wearden⁹ ont notamment utilisé une méthode dite « d'échantillonnage d'expériences » auprès de personnes jeunes et de personnes âgées, où chaque personne devait répondre plusieurs fois par jour à des alertes sur un téléphone portable. À chaque alerte, la personne devait donner son

sentiment du passage du temps, ses émotions et l'attention allouée à la tâche, entre autres choses. Les résultats ont montré que le sentiment que le temps passe vite, évalué au présent (au quotidien), ne dépend pas de l'âge, mais plutôt des émotions ressenties et de l'attention portée à la tâche. Ainsi, quand toutes les personnes jeunes et âgées, se sentaient tristes, elles déclaraient que le temps passait lentement et lorsqu'elles se sentaient heureuses, et quand elles portaient plus attention à la tâche en cours, elles rapportaient que le temps passait plus rapidement. Le sentiment du passage du temps est donc étroitement dépendant du contexte, de ce que l'on vit au moment du jugement. Les travaux sur le passage du temps pendant le confinement lié à la covid-19 l'illustrent parfaitement.

Le sentiment du passage du temps pendant les confinements de la pandémie du Covid-19 en 2020-2021

Des études ont été réalisées sur le jugement du passage du temps pendant les confinements liés à la crise sanitaire. Pendant cette période, le contexte de vie a drastiquement changé, avec la fermeture des lieux publics, des écoles et l'implémentation du télétravail. Notre rythme de la vie quotidienne a été perturbé.

Pendant ces périodes de confinement, nous nous sommes donc intéressés¹⁰ au sentiment du passage du temps et à ses déterminants, tels que les émotions, les conditions de vie, la dépression, l'anxiété, le rythme de vie, ou encore le sommeil. Un total d'environ 2000 participants (avec deux échantillons différents) a répondu à un questionnaire en ligne. Les résultats ont permis de montrer un ralentissement du temps pendant le confinement en comparaison à avant le confinement. Cette altération du temps ressenti n'était pas liée aux conditions de vie des individus (nombre des personnes sur le lieu de confinement, surface d'habitation), mais principalement aux émotions ressenties, notamment une augmentation de l'ennui et une diminution du sentiment de joie.

Afin d'étudier si cette altération du sentiment de passage du temps avec le confinement persistait dans le temps en dépit de capacités d'adaptation des individus (stratégie de *coping*), nous avons réalisé des études longitudinales¹¹ où nous avons questionné nos participants en avril 2020, puis 6 mois (novembre 2020) et un an après (avril 2021). Les résultats de ces études nous ont permis de montrer qu'un an après le premier confinement, malgré des règles de confinement plus souples, le sentiment du passage du temps n'était pas encore revenu au niveau

d'avant la crise sanitaire. Ceci était expliqué par la persistance d'un sentiment élevé d'ennui et par un faible niveau de joie. Ces relations entre les émotions et le passage du temps étaient en partie médiatisées par l'installation de symptômes dépressifs chroniques. Ainsi, la persistance d'un sentiment de ralentissement du temps est l'expression temporelle d'un mal-être vécu, qui dépasse le contexte immédiat dans lequel nous nous trouvons.

Conclusion

Pour conclure, lorsque nous parlons du temps en psychologie, il faut tenir compte de la multiplicité des temps que vivent les êtres humains. Les êtres humains sont capables de juger les durées des événements ou des intervalles temporels parce que leur cerveau est conçu pour mesurer le temps. Les êtres humains ont aussi élaboré la représentation d'un temps abstrait dit absolu. Tout en ayant cette représentation, ils éprouvent le sentiment d'accélération et du ralentissement du passage du temps au quotidien. Ce sentiment résulterait principalement de l'analyse consciente de leur état émotionnel qui dépend du contexte, mais qui peut aller au-delà du contexte immédiat de la vie. Les fluctuations du temps ressenti ne sont donc qu'une facette du temps psychologique.

NOTES :

1 Foster Russell, « Shedding light on the biological clock », *Neuron*, n° 20(5), 1998, p. 829-832.

2 Stolarski Maciej, Fieulaine Nicolas, Zimbardo Philip, « Putting time in a wider perspective: The past, the present and the future of time perspective theory », *The SAGE handbook of personality and individual differences*, 2018, p. 6.

3 Apostolidis Thémis, Fieulaine Nicolas, « Validation française de l'échelle de temporalité », *European Review of Applied Psychology*, n° 54(3), 2004, p. 207-217.

4 Droit-Volet Sylvie, « L'ère des temps psychologiques », *Journal of Interdisciplinary Methodologies and Issues in Sciences*, n° 50, 2019, p. 3.

5 Zélanti Pierre, Droit-Volet Sylvie, « Cognitive abilities explaining age-related changes in time perception of short and long durations », *Journal of Experimental Child Psychology*, n° 109(2), 2011, p. 143-157.

6 Droit-Volet Sylvie, « Temporalités, Émotion, Humeur, et troubles de l'humeur », dans Laurent Éric, Vandel Pierre (éd.), *De l'humeur normale à la dépression sévère : en psychologie cognitive, neurosciences et psychiatrie*, Louvain-la-Neuve, Belgique, De Boeck Supérieur « Collection Neuropsychologie », 2016, p. 167-188.

7 Droit-Volet Sylvie, « L'ère des temps psychologiques... », art. cit., p. 10.

8 Borst Grégoire, Cachia Arnaud, « Chapitre II - La méthode corrélationnelle et les mesures en psychologie », dans Grégoire Borst (éd.), *Les méthodes en psychologie*, Paris, Presses

Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2016, p. 40-59.

9 Droit-Volet Sylvie, Wearden John, « Experience Sampling Methodology reveals similarities in the experience of passage of time in young and elderly adults. », *Acta psychologica*, n° 156, 2015, p. 77-82.

Droit-Volet Sylvie, Wearden John, « Passage of time judgments are not duration judgments: Evidence from a study using experience sampling methodology », *Frontiers in psychology*, n° 7, 2016, p. 1-7.

10 Martinelli Natalia, Gil Sandrine, Belletier Clément, Chevalère Johann, Dezecache Guillaume, Huguet Pascal, Droit-Volet Sylvie, « Time and emotion during lockdown and the Covid-19 epidemic: Determinants of our experience of time? », *Frontiers in Psychology*, n° 11, 2021, p. 1-20.

11 Droit-Volet Sylvie, Martinelli Natalia, Chevalère Johann, Belletier Clément, Dezecache Guillaume, Gil Sandrine, Huguet Pascal, « The persistence of slowed time experience during the COVID-19 pandemic: Two longitudinal studies in France », *Frontiers in Psychology*, n° 12, 2021, p. 1-14.

La temporalité comme critère pour les théories de la conscience

Des « entités actuelles » d'Alfred North Whitehead comme principes de tri

Roseline Elorm Adzogble

Laboratoire PHIER (Philosophies et Rationalités)

UN PHÉNOMÈNE ÉVOLUTIF relatif à la perception interne du temps dans le corps des organismes est généralement appelé *horloge biologique*¹. Ce terme désigne le système propre à l'organisme pour tenir compte du temps. Il existe diverses horloges biologiques, réglées sur des phénomènes extérieurs, comme l'horloge *circadienne* par laquelle un organisme adapte ses processus physiologiques à un système complexe de synchronisation circadienne dans le cerveau et les cellules périphériques². Les horloges biologiques de type *sablier* et les horloges *oscillatoires* sont toutes observables et mesurables car elles sont liées au fonctionnement des systèmes biologiques des organismes mammifères. Cependant, la transmutation de la séquence micro-temporelle des activités cérébrales et cellulaires en macro-activités d'expériences et de souvenirs subjectifs sur de longues périodes semble inexplicable par la méthode scientifique.

Cet écart entre le temps vécu et la mesure de la séquence temporelle des activités physiologiques quantifiables par analyse scientifique est associé à l'un des problèmes les plus redoutables de la philosophie moderne, appelé *le problème difficile de la conscience*³. Le temps et la conscience sont imbriqués à plusieurs niveaux. Les théories contemporaines de la conscience se distinguent par des critères qui détiennent, implicitement ou explicitement, une certaine forme de temporalité. Cependant, ces théories de la conscience, du XIX^e siècle à ce jour, ont contribué à rendre le sujet peu accessible aux philosophes en raison de la vaste littérature. Il est suggéré que cette abondance de théories contraires est le résultat d'un manque de critères rigoureux par lesquels chaque théorie empirique ou philosophique devrait être mesurée.

Dans la première partie, j'explique les théories de la phénoménologie du temps associées à Edmund Husserl, William James et Alfred Whitehead. Je soutiens que la conscience du temps possède trois qualités distinctes mais interconnectées, représentée par les notions de présent, de passé et de futur. Dans la deuxième partie, j'énumère les études empiriques récentes et ce qu'elles révèlent sur la conscience du temps. Enfin, j'établis des parallèles entre les résultats empiriques et les idées phénoménologiques sur la conscience du temps et je conclus que toute théorie causale de la conscience doit d'abord établir les trois critères de temporalité comme fondamentaux avant de s'attaquer aux questions de conscience. C'est parce que la nature de la conscience phénoménale est plus apparente dans l'expérience du temps, ainsi, en expliquant comment la conscience temporelle est produite, nous pourrions peut-être comprendre la nature de la conscience.

Le problème de la conscience

Pourquoi le problème difficile de la conscience est-il si ardu ? Dans un article récent sur le méta-problème de la conscience⁴, David Chalmers précise que, c'est parce que l'explication de la « conscience exige bien plus que l'explication des fonctions comportementales ou cognitives objectives »⁵. Ce problème requiert tant la philosophie que l'expérience scientifique. Car les théories philosophiques peuvent fournir un pouvoir explicatif, inférentiel et prédictif pour la compréhension des expériences à la première personne tout en guidant la recherche scientifique sur les éléments indispensables à un système dit conscient. Bien que certains philosophes aient défendu l'idée que la position physicaliste de la science moderne ne règle pas ce problème difficile car la conscience n'est tout simplement irréductible à la physique, une théorie scientifique cohérente peut fournir le *comment* de la conscience. Cela signifie que les données neuroscientifiques sur les mécanismes neuronaux peuvent nous éclairer sur la manière dont le cerveau atteint la conscience. Le domaine a largement progressé grâce à ces données qui nous permettent de fonctionnaliser les activités cérébrales en définissant des tâches particulières et en expliquant comment le cerveau accomplit ces tâches.

Dans cet article, j'éviterai de discuter de toutes les théories qui ont évolué à ce sujet car la littérature est extrêmement vaste. En fait, c'est précisément en raison de cette vaste littérature que je tente de dégager un ou plusieurs critères à partir desquels toutes les théories de

la conscience doivent être évaluées afin d'éliminer celles qui semblent non pertinentes au problème des qualia⁶ et, par conséquent, de faciliter la recherche dans cette discipline.

Modèles philosophiques de la temporalité

Le paradoxe de la temporalité repose sur trois caractéristiques principales. Premièrement, l'expérience des événements temporairement étendus, comme dans le mouvement et le passage. Deuxièmement, la question de la trilogie du temps ; le passé, le présent et le futur et enfin le caractère du présent. Cela signifie qu'il y a une certaine altérité que notre expérience du *présent* a qui est distincte et reconnaissable. En réponse à ces paradoxes, trois modèles ont été adoptés en fonction des arguments avancés sur le sujet.

1. Le modèle cinématographique : C'est un modèle qui explique la conscience comme étant composée d'instantanés (*snapshots*) complètement dépourvus de mouvement et de toute extension temporelle. Ici, les contenus conscients que nous percevons directement sont des images *statiques* traitées par notre entendement comme un film, soit des séquences rapides d'images fixes⁷.

2. Le modèle rétentionnel : Ce modèle fait une distinction entre les véhicules conscients et le contenu de ces véhicules d'expérience. Le changement et la succession sont aperçus au sein de ces épisodes de conscience qui sont *sans durée* réelle alors que les contenus sont des phénomènes temporellement étendus. Par conséquent, la conscience est une structure complexe de brèves phases d'expérience immédiate fournies par les rétentions du passé récent. Le modèle de flux de la conscience est donné par les successions de ces états momentanés⁸.

3. Le modèle extensionnel : Comme son nom l'indique, ce modèle accorde à nos épisodes d'expérience une extension temporelle telle qu'ils sont capables d'inclure directement des phénomènes étendus tels que le changement. La composition de nos flux de conscience provient d'une succession de ces *blocs* d'expérience étendus⁹.

La principale controverse entre ces modèles concerne le problème du présent, à savoir s'il possède une quelconque extension temporelle. Pour le modèle cinématographique, le présent n'a pas d'extension puisqu'il est une connexion arbitraire d'instantanés par l'esprit. D'autre part, les modèles rétentionnel et extensionnel défendent l'extensivité temporelle des événements présents comme étant respectivement spacieuse et réelle. Je discuterai de ces modèles et des philosophes qui leur sont associés, William James et Edmund Husserl respectivement.

Le temps dans les modèles neuronaux de la conscience

Dans un article récent, Kent et Wittmann soutiennent que la temporalité est au cœur de la compréhension du problème difficile de la conscience¹⁰. Ils affirment que l'insistance sur la temporalité dans les théories de la conscience peut offrir des critères de clarté, de concision et de cohérence. Dans les modèles neurobiologiques, il y a un consensus sur le fait que la conscience est étendue dans le temps, mais elle n'est pas encore assez étendue selon Kent et Wittmann¹¹.

En outre, Kent et Wittmann font la distinction entre la durée d'une expérience et le « *timing* du comportement, de la perception et d'autres réponses basées sur des stimuli ou des expériences basées sur des événements »¹². Lorsque le comportement sensorimoteur est mesuré par rapport à la durée d'événements spécifiques, il ne s'agit pas d'une prise de mesure de l'expérience de la temporalité elle-même mais d'une comparaison entre la successivité subjective de cet événement et la mesure objective de sa sérialité (la base de l'horloge). L'objectif de la recherche neurobiologique est de fournir une théorie qui explique simultanément comment la dynamique neuronale sous-jacente du temps génère une expérience consciente de ce dernier. En d'autres termes, comment les événements neuronaux discontinus (la base causale) sont agrégés dans la macrostructure de l'expérience et de la mémoire qui sont flux et étendus (l'expérience phénoménale).

Bien que les théoriciens de la conscience reconnaissent les disparités entre les moments fonctionnels et expérientiels de la conscience temporelle, la réponse est souvent soit supposée être incluse dans leurs théories de la conscience soit reste complètement ignorée¹³. Selon la théorie de l'information intégrée de la conscience, qui associe la conscience à la capacité d'intégration de l'information, il y a une union des échelles de temps fonctionnelles courtes avec des durées plus

longues de 450 ms¹⁴. Il est évident que la série de temps pour cette intégration n'est pas remarquablement plus longue, du moins pas autant que l'expérience semble l'être, donc reste incompatible avec l'extension temporelle vécue. Cependant, selon les théories illusionnistes de la science neurocognitive, le temps dans l'expérience du mouvement ne fait qu'apparaître comme étendu mais ne l'est pas en réalité¹⁵.

Une critique majeure soulevée par Kent et Wittmann comme étant la raison de la défaillance des théories empiriques de la conscience à comprendre véritablement les disparités entre le temps vécu et les réponses comportementales mesurées est l'utilisation de paradigmes basés sur des stimuli. Ce qui est évalué dans leurs expériences, c'est le processus temporel du stimulus à travers la détection de manque, les jugements d'ordre temporel, la perception et la durée du stimulus. Ces tests proposent des intervalles de temps de l'ordre de quelques millisecondes à quelques secondes de durées conscientes. Cependant, les tests *sans stimuli* ont des durées beaucoup plus longues qui servent de médiateur entre les perceptions du soi et l'expérience consciente. En outre, même dans les paradigmes à base de stimuli, comme le *masquage*¹⁶, il existe une alternance entre des durées conscientes et non conscientes. Cela s'explique par le fait que l'observation d'un indice présenté après un stimulus *cible* qui, autrement, resterait inconscient, peut rétrospectivement rendre le stimulus conscient¹⁷. De nouveau, les éléments perçus consciemment dans le masquage apparaissent entièrement traités et exercent une influence sur les processus conscients. Ils peuvent parfois être visibles à d'autres moments conscients, bien qu'ils soient présentés à des moments et des endroits différents¹⁸.

Les oscillations entre les moments conscients et non conscients soulèvent la question de savoir comment les deux durées s'intègrent sans que l'on ait conscience de ces modulations dans le temps vécu. Comment les caractéristiques conscientes et inconscientes interagissent-elles si elles sont fondamentalement distinctes ? Une explication viable semble être une forme de panpsychisme qui attribuerait la conscience à tous les systèmes ou à la plupart d'entre eux afin de rendre compte de la facilité des vacillations entre les brefs moments conscients et les réseaux d'activités inconscientes.

La théorie du temps et le problème difficile de la conscience

Alfred North Whitehead était un philosophe et mathématicien anglais qui a vécu entre 1861 et 1947. Il s'est intéressé à la philosophie

à partir du XX^e siècle et s'est principalement penché sur les problèmes de philosophie des sciences en abordant les questions de l'expérience sensible. Il explique le dualisme *corps-esprit* comme une séparation erronée entre la nature et l'expérience dont la solution réside dans l'élaboration de l'inclusivité mutuelle des deux notions. Il s'explique :

La doctrine que je soutiens est que ni la Nature physique ni la vie ne peuvent être comprises à moins que nous ne les fusionnions ensemble comme des facteurs essentiels dans la composition de choses « réellement réelles » dont les interconnexions et les caractères individuels constituent l'univers.¹⁹

Que percevons-nous dans l'expérience ?

Premièrement, les éléments de la perception sont donnés par un mode de perception primordiale s'exprimant de manière plus articulée dans la conscience temporelle des événements. Il y a un sens primaire de la perception dans lequel le « monde établi dans le passé, tel qu'il est constitué par ses nuances de sentiment »²⁰, est donné comme efficace en raison de ces « nuances ». Whitehead appelle cette perception la causalité efficiente. Ce mode de perception a rarement été pris en compte en philosophie, ce qui a conduit à une confiance excessive dans son mode postérieur comme source primaire de données perceptives. Il affirme que « les philosophes ont dédaigné les informations sur l'univers obtenues par leurs sentiments viscéraux, et se sont concentrés sur les sentiments visuels »²¹.

Deuxièmement, il existe un mode perceptif ultérieur où les discriminations géométriques, de couleur, de son et de goût sont faites. Cette perception est dite dans *l'immédiateté du présent*. Elle est l'expérience du monde vécue dans un instant, *sans épaisseur temporelle*, sans passé et sans futur, une pure présentation au présent, comme si le monde pouvait se transformer en un tableau pour un spectateur désincarné. C'est le mode dans lequel la durée temporelle est déterminée par le percipient à travers la vivacité des éléments constitutifs. C'est le mode dans lequel des valeurs temporelles objectives peuvent être attribuées aux réponses comportementales aux stimuli. Selon Whitehead, la conscience contient la conscience du temps comme sous-ensemble. L'idée de sous-ensemble ne signifie pas que la conscience s'approche d'une manière ou d'une autre d'une limite maximale ou minimale, mais elle vise à montrer que la conscience temporelle est donnée par une abstraction beaucoup plus complexe de l'abstraction de la conscience en général. Il avoue que

la conscience n'est que le dernier et le plus grand de ces éléments par lequel le caractère sélectif de l'individu occulte la totalité extérieure dont il est issu et qu'il incarne. Un individu actuel, d'un niveau supérieur, a un lien avec la totalité des choses en raison de sa pure actualité ; mais il a atteint sa profondeur d'être individuel par un accent sélectif limité à ses propres objectifs.²²

Dans la perception en *référence symbolique* à partir de laquelle la conscience se produit, il y a une illumination des phases antécédentes des modes perceptifs où les parties directement perçues « majeures » sont comparées aux parties indirectement perçues « médiocres » des modes ultérieurs. Dans une causalité efficace, le percipient ressent simplement les influences causales auxquelles est soumis le locus présenté dans ses régions d'expériences. Alors que les influences causales sont directement ressenties, le locus, qui est la durée donnée par les valeurs spatiales et temporelles, est indirectement perçu. Il s'ensuit un « renforcement » du locus actuel²³ dans le mode de l'immédiateté du présent, où les composantes directes initialement ressenties passent à l'arrière-plan tandis que les composantes spatio-temporelles sont intensément présentées. Un dernier stade de référence symbolique est ce qui divulgue la causalité efficiente parce qu'il présente le locus actuel comme le terrain commun qui est directement et distinctement perçu dans l'immédiateté du présent, et qui est indistinctement et indirectement perçu dans l'efficacité causale.

En divisant le mode de perception de trois façons distinctes mais interdépendantes par lesquelles les données perceptives sont connues, Whitehead restaure l'unité de notre expérience qui, dans les débats contemporains, avait été vicieusement divisée en parties physio-fonctionnelles et phénoménologiques. C'est cette relation identique des modes au contenu que les rétentionnistes tentent de mettre en évidence dans leur distinction entre le véhicule de la conscience du temps et le contenu de celui-ci.

Il résume la nature de l'expérience consciente comme suit :

La conscience vacille ; et même lorsqu'elle est la plus brillante, il existe une petite région focale d'illumination claire, et une grande région pénombrale d'expérience qui témoigne d'une expérience intense dans une appréhension faible. La simplicité de la conscience claire n'est pas une mesure de la complexité de l'expérience complète. Ce caractère de notre expérience suggère également que la conscience est la couronne de l'expérience, atteinte seulement occasionnellement, et non sa base nécessaire.²⁴

Le continuum extensif : causalité efficiente de la perception

J'ai présenté les trois principaux modèles de conscience temporelle dans la section précédente. J'ai soutenu que les trois axes principaux de tout modèle sont l'extension, l'unicité du présent et le concept tripartite de passé, présent et futur. J'ai expliqué que l'axe de l'extension se réfère à la conscience du mouvement et du changement, tandis que l'axe de l'unicité du présent, étroitement lié à la qualité initiale, est fondé sur la question du caractère du présent (c'est-à-dire spacieux ou réel) et sur le caractère final des distinctions tripartites de notre expérience comme étant porteuse du passé, étant dans le présent et ayant une anticipation du futur. Ces trois qualités, selon Whitehead, sont précisément les étapes de la réalisation de toute occasion actuelle. Une occasion actuelle étant elle-même une « goutte d'expérience, complexe et interdépendante » est l'incarnation du « caractère vectoriel »²⁵ de la nature qui n'est qu'une agrégation des *préhensions*. Ce caractère de toutes les occasions actuelles est de *préhender* et d'être *préhendé*²⁶. En d'autres termes, une occasion réelle a la capacité inhérente de s'aligner à l'étendue de la nature que Whitehead explique comme le continuum extensif. Il souligne que « le monde physique est lié par un type général de relation qui le constitue en un continuum extensif ». C'est en raison de ce « principe ontologique »²⁷ qu'« il n'y a rien qui flotte dans le monde à partir de nulle part »²⁸. Toutes les entités actuelles se réfèrent à une autre entité actuelle soit comme étant dans le passé, soit comme appartenant à son but subjectif (concréscence future). Le continuum extensif est ressenti par chaque entité actuelle comme l'unité du cosmos dans le mode de la causalité efficiente. Elle est en fait à l'origine de l'idée de causalité car c'est un mode d'expérience non perceptif qui nous montre l'efficacité des événements précurseurs sur les événements présents.

La conscience du temps n'est pas directement discernée comme séparée des entités actuelles mais indirectement impliquée dans l'indication de la nature causale du passé. Dans cette phase primordiale, le passé est synonyme de causalité car elle indique l'occasion antécédente donnée dans le présent. C'est dans cette phase que nous sommes conscients de l'étendue de l'expérience.

Le passage du temps : La disparition des entités actuelles dans l'immédiateté de présentation

On peut distinguer chez Whitehead au moins deux endroits de la puissance qui correspondent à deux phases du devenir. Il y a d'abord la puissance du *passé* par rapport au *présent* ensuite le présent par rapport au futur. Le passé non seulement oriente le présent – du simple fait de son existence – mais il lui fournit son matériau. Une fois que l'occasion actuelle du passé devient efficace dans l'événement présent, l'imprécision de ses relations par extension est renforcée dans le mode de l'immédiateté de présentation. La région du présent est clairement délimitée ou, selon les mots de Bergson, *spatialisée* pour atomiser le continuum extensif qui était initialement donné. L'immédiateté de présentation correspond à ce que les empiristes appelleraient « perception », ce terme évoque l'importance d'une réduction du temps à la seule « immédiateté ». Ce mode de perception est l'expérience du monde vécue dans un *instant*, sans *épaisseur temporelle*, sans passé et sans futur, une représentation dans le moment actuel, parcontre, son contenu qui est le devenir d'une entité actuelle a une « épaisseur temporelle » mais celle-ci est clairement délimitée ; il a un commencement et une fin qui correspondent à la réalisation de telle entité actuelle précise. Ainsi, une entité actuelle se conçoit comme une expérience en acte surgissant à partir de données. Elle est un procès. Cette épaisseur temporelle définie est donnée à notre mode de perception par l'objectivation d'une entité actuelle. La durée perçue dans le mode est *spécieuse* car elle n'est qu'une représentation du passage à l'immortalité objective (futur), une entité actuelle qui a accompli son but subjectif. À ce stade, sa propre finalité subjective a été atteinte et oblitérée, devenant une donnée pour les occasions suivantes. C'est ainsi que le présent est donné dans la conscience du temps.

La conscience dans la référence symbolique

Whitehead rajoute que la perception ne se produit jamais exclusivement dans la causalité efficiente ou l'immédiateté de présentation pure. Il souligne que le mode pur de l'immédiateté de présentation ne donne aucune information ni sur le passé, ni sur le futur. Dans l'immédiateté de présentation, seule une section transversale du cosmos, donnée comme étendue, est mise en évidence : mais elle ne définit pas en soi de quel côté se trouve le passé, et de quel côté

se trouve le futur. De ce fait, les deux modes ne peuvent à eux-mêmes être responsables de notre séparation tripartite des événements en passé, présent et futur. Pour en trouver le principe, il faut une interaction entre les deux modes purs. Je dois indiquer que la causalité efficiente appartient à une phase primordiale du développement d'une occasion réelle. Cela implique que toutes les choses existantes ont une perception dans ce mode tandis que l'immédiateté de présentation est donnée aux organismes d'ordre supérieur car elle représente un mode perceptif plus sophistiqué, tout comme la référence symbolique. Ce dernier mode est l'unité qui regroupe les occasions sur la base de leurs parties communes. J'ai indiqué précédemment que le locus actuel est présent à la fois dans la causalité efficiente et dans l'immédiateté présentationnelle, bien qu'il soit vague dans le premier cas et vif dans le suivant.

Un autre point commun entre les modes mis en évidence dans la référence symbolique est le caractère commun de l'objet éternel. Un objet éternel se réfère simplement à la pure potentialité qu'une entité actuelle réalise à travers le désir subjectif de s'actualiser et de s'objectiver. La référence symbolique, bien qu'elle fonctionne dans les deux sens dans l'expérience humaine complexe, est principalement à considérer comme « l'élucidation des percepta du mode de la causalité efficiente par les percepta du mode de l'immédiateté présentationnelle »²⁹. Or, le passé se situe du côté de la potentialité reprise par l'occasion actuelle, actualisée et objectivée pour être l'élément des concrescences futures.

La conscience temporelle est simplement les étapes constitutives du devenir des entités dans la nature et non une conscience des qualités absolues du mouvement, du changement ou du temps. Les qualités associées à la perception du temps montrent de façon plus évidente comment les parties discrètes de l'expérience se mêlent aux plus longues durées. La perception du temps offre une compréhension plus claire de la nature sous-jacente de la conscience en raison de sa conformité au principe ontologique. Le devenir d'une entité actuelle, à partir de laquelle nous pouvons, dans une phase supplémentaire mais non essentielle, déterminer la différence entre ce qui était potentiellement donné et ce qui a été effectivement réalisé, est ce que nous percevons comme qualia ou conscience. Nous faisons l'expérience des événements par un « *sense-awareness* », mais nous faisons l'expérience des objets par un « *sense recognition* » qui est une forme primaire de « conscience [*awareness*] d'une identité »³⁰. On dira que la reconnaissance n'a rien à voir avec une conscience, elle « n'est qu'un acte intellectuel de comparaison »³¹.

Neurobiologie et phénoménologie

J'ai expliqué d'une manière condensée la nature de l'expérience du temps comme étant identique à la « panexpérience » qui est plus primitive que la conscience. Ce qui devient un critère essentiel de toute théorie de la conscience, c'est l'expression des propriétés de la conscience du temps : *extension*, *unité epochale*, et *flux*. Si une théorie ne reconnaît pas ces propriétés comme déterminantes quant à la compréhension de la conscience, elle manque une partie essentielle du problème. La théorie de l'information intégrée explique ce caractère fondamental de la conscience en postulant des axiomes phénoménaux de la conscience et des postulats physiques d'un système qui est conscient. La méthodologie de l'information intégrée consiste à caractériser la nature fondamentalement subjective de la conscience et à poser les attributs physiques nécessaires à un système pour la réaliser. À mon avis, elle présente une bonne base pour la compréhension de la conscience et offre le pouvoir prédictif qui rend la conscience calculable dénotée par « α ». Cependant cette valeur mathématique indique le *phi* de l'ensemble du système mais ne précise pas si le *pouvoir* intégrateur de chaque état mental est de même nature que l'exécution de cette intégration. En d'autres termes, ce qui constitue le potentiel d'un état mental à actualiser un répertoire de cause à effet. La théorie de l'information intégrée accepte que, dans le processus de microgenèse, l'expérience sensorielle peut prendre jusqu'à 100-200 millisecondes pour se développer pleinement et que l'apparition d'un moment de conscience unique peut s'étendre au-delà de 2-3 secondes. Ils conviennent qu'il y a intégration à l'échelle spatio-temporelle d'une grande quantité d'informations pour que la conscience se produise, mais ils ne mettent pas l'accent sur la plage de temps qui permet l'intégration de moments brefs et fonctionnels et des durées plus étendues de la conscience.

Conclusion

Sur le plan philosophique, j'ai mis en évidence les aspects de la conscience du temps tels que posés par William James, Edmund Husserl et Whitehead. J'ai indiqué que l'idée de conscience du temps selon ces auteurs, n'est pas une représentation adéquate du temps vécu. Avec les entités actuelles de Whitehead, grâce à une évaluation approfondie de leurs préhensions constitutives, deux objectifs sont

atteints. Premièrement, comprendre comment la conscience du temps a une nature si distincte et deuxièmement d'où vient cette disposition à être à la fois étendue, discrète et vectorielle. Selon Whitehead, une entité actuelle n'est pas vide, elle est imprégnée d'auto-détermination ou de liberté par laquelle elle a exprimé les données (pôle physique) fournies par les réalités antécédentes.

Une approche intéressante est apportée par la théorie de l'information intégrée qui crée sa théorie sur des axiomes phénoménologiques. La causalité efficiente est d'une extrême importance pour cette position car elle propose que la conscience ait un pouvoir causal. Cette idée, en plaçant la conscience au zénith, ne parvient pas à identifier la nature d'un système d'efficacité plus primordial qui n'est pas distinctif de l'expérience consciente, mais qui lui est nécessaire, donc constitutif. Leurs explications ne font pas de distinction catégorique entre la conscience potentielle d'un système mesurée par $\phi(\alpha)$ et sa forme intégrée et actualisée dans des systèmes complexes. En ce qui concerne la conscience temporelle, cette incapacité à distinguer les états présente certaines dualités incompatibles telles que conscient et inconscient, discret et continu, ϕ potentiel minimum et ϕ actuel.

L'idée d'un présent étendu est un prérequis pour toute théorie de la conscience, mais les théories neurobiologiques n'indiquent pas quelle plage de temps spécifique sera considérée comme idéale. Je soutiens la position selon laquelle l'étendue de la conscience doit être reconnue en postulant que le cosmos est lui-même un continuum étendu qui donne aux événements mentaux le pouvoir causal qu'ils ont. Cependant, en adoptant la position de Whitehead, nous penchons davantage vers une compréhension de l'expérience comme étant omniprésente et de la conscience comme une fonction de cette omniprésence.

En bref, une théorie de la conscience doit d'abord réussir à « trianguler un isomorphisme strict entre la durée des stimuli présentés, leur représentation neuronale et leur expérience subjective »³² selon Kent et Wittmann. Ce critère constitue, à mon avis, une norme de tri considérable pour les théories de la conscience, qui réduira considérablement la vaste littérature disponible aujourd'hui sur le sujet. Compte tenu du potentiel des systèmes artificiels, cela pourrait permettre d'élucider les lacunes de notre compréhension des systèmes conscients.

NOTES :

1 L'horloge biologique interne est à la base des cycles circadiens qui se reproduisent régulièrement presque toutes les 24 heures.

2 Schibler Ueli, « The Daily Rhythms of Genes, Cells and Organs », *EMBO reports* [En ligne], 6, no. S1, 2005 (consulté le 7 avril 2021). URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1369272/>

3 Le problème difficile de la conscience est la difficulté d'expliquer le rapport plus large entre le corps et l'esprit que les philosophes ont essayé de comprendre depuis la nuit des temps. Autrement dit, le problème difficile doit aller au-delà de l'explication des processus et des fonctions (problème facile), pour expliquer comment cette impression subjective particulière de la « rougeur » de quelque chose peut surgir de l'activité de nos assemblées de neurones.

4 Chalmers David, « The Meta-Problem of Consciousness », *Journal of Consciousness Studies*, 25 (9-10), 2018, p. 6-61.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Le terme « qualia » (singulier « quale ») désigne les aspects phénoménaux, accessibles par introspection, de notre vie mentale.

7 Voir Prosser Simon, *Experiencing Time*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Voir aussi l'explication dans l'article de Chuard Philippe, « Temporal experiences and their parts », *Philosophers' Imprint*, 2011.

8 Grush Rick, « Time and experience », dans Müller, T. (éd.), *Philosophie der Zeit*, Frankfurt, « Klosterman », 2007.

9 Dainton Barry, « The perception of time », dans Dyke, H. & Bardon, A. (éds.), *A Companion to the Philosophy of Time*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, p. 389-409.

Voir aussi : Dainton, Barry, « Temporal consciousness », dans Zalta, E.N. (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [En ligne], 2017 (consulté le 4 mars 2021). URL : <https://plato.stanford.edu/entries/consciousness-temporal>

10 Lachlan Kent, Wittmann Marc, « Time consciousness: the missing link in theories of consciousness », *Neuroscience of Consciousness* [En ligne], Volume 2021, Issue 2, 2021, niab011, (consulté le 7 avril 2021). URL : <https://doi.org/10.1093/nc/niab011>

11 Northoff Georg, Lamme Victor, « Neural signs and mechanisms of consciousness: Is there a potential convergence of theories of consciousness in sight? », *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Volume 118, 2020, p. 568-587.

12 *Ibid.*, p. 570. Les réponses chronométrées à des événements (c'est-à-dire des stimuli perceptifs) qui se produisent à des intervalles spécifiques.

13 Tononi Giulio, « An information integration theory of consciousness », *BMC Neuroscience* [En ligne], 5, 42, 2004, (consulté le 7 avril 2021). URL : <https://doi.org/10.1186/1471-2202-5-42>

14 Herzog Richard, Elgort Daniel R, Flanders Adam E, Moley Peter J, « Variability in diagnostic error rates of 10 MRI centers performing lumbar spine MRI examinations on the same patient within a 3-week period », *Spine J.* [En ligne], 2017, (consulté le 10 avril 2021). URL : <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27867079/>

15 Doerig Adrien, Schurger Aaron & Herzog Michael H., « Hard criteria for empirical theories of consciousness, Cognitive Neuroscience », *Pubmed.gov* [En ligne], 2021 (consulté le 7 avril 2021). URL : <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32663056/>;

16 Le masquage visuel est un phénomène de perception visuelle. Il se produit lorsque la visibilité d'une image, appelée « cible », est réduite par la présence d'une autre image, appelée « masque ».

17 Sergent Claire, Wyart Valentin, Babo-Rebello Mariana, Cohen Laurent, Naccache Lionel, Tallon-Baudry Catherine, « Cueing attention after the stimulus is gone can retrospectively trigger conscious perception », *Curr Biol.* [En ligne], 2013 (consulté le 7 avril 2021). URL : <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23246406/>

18 Lachlan Kent, Wittmann Marc, « Consciousness science and its theories Time consciousness: the missing link in theories of consciousness », *Neuroscience of consciousness* [En ligne], vol. 2021, (consulté le 3 mars 2021). URL : <https://academic.oup.com/nc/article/2021/2/niab011/6224347?login=true>

19 Whitehead Alfred North, *La Fonction de la raison*, trad. Philippe Devaux, Paris, Payot, 1969, p. 57.

20 Whitehead Alfred North, *Process and Reality*, New York, Free Press, 1920, p. 260.

21 *Ibid.*, p. 34.

22 *Ibid.*, p. 15.

23 Un locus actuel est clarifié dans l'immédiateté de présentation par une certaine relation systématique avec le corps humain. Il représente un certain état de tension géométrique dans le corps, et une certaine excitation physiologique qualitative dans les cellules du corps qui régissent l'ensemble du processus d'immédiateté de présentation.

24 Whitehead Alfred North, *Process and Reality*, *op. cit.*, p. 267.

25 *Ibid.*, p. 317.

26 Toute entité actuelle se constitue par ses préhensions. Le concept de préhension est construit à partir du latin « prehendere » qui signifie « prendre », « capturer » ou encore « s'approprier ». Préhender une chose signifie la faire sienne, l'intégrer ou l'incorporer. Whitehead la relie à Descartes et à Locke : En vue d'obtenir une cosmologie *unsubstantielle*, Whitehead se réfère aux préhensions en généralisant les cogitations mentales de Descartes, et les idées de Locke, pour exprimer le mode le plus concret d'analyse applicable à chaque degré d'actualisation individuelle.

27 Le principe ontologique est essentiellement un principe de raison : toute chose a une raison.

28 Whitehead Alfred North, *Process and Reality*, *op. cit.*, p. 178.

29 *Ibid.*

30 Issu de la position de panexpérentialisme, le point de vue selon lequel l'expérience existe dans toute la nature et que la mentalité n'y est pas essentielle.

31 Whitehead, Alfred North, *Concept of Nature*, New York, Free Press, 1912, p. 124.

32 *Ibid.*, p. 143.

Les représentations de la temporalité dans *Gertrude, le cri* de Howard Barker

Patricia Ravel

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

SI EINSTEIN AFFIRME QUE « le temps psychologique n'est pas le temps physique »¹, soulignant ainsi l'aporétique de la temporalité, de la même manière, les grands courants philosophiques se heurtèrent à réconcilier temps « externe » et temps « interne », permettant notamment à Heidegger de mettre en exergue l'hétérogénéité et la multiplicité de cette notion. Dans la réécriture du *Hamlet* de Shakespeare par le dramaturge britannique Howard Barker en 2001, au temps chronologique, externe, se juxtapose une temporalité plus singulière, interne, résultat de l'expérience humaine² : le jeune Hamlet peine ainsi à « franchi[r] le purgatoire de l'adolescence »³ et à atteindre l'âge adulte. À l'instar du jeune héros shakespearien lorsqu'il déclare dans l'acte 1, scène 5 que « le temps est hors de ses gonds »⁴, Barker semble retenir l'aspect disloqué du temps.

Howard Barker, écrivain prolifique né à Dulwich en 1946 explore des domaines aussi variés que l'opéra, la radio, les marionnettes, la peinture ou encore la poésie⁵. Mais le dramaturge pousse plus loin encore « l'art du théâtre »⁶ en mélangeant les styles et en redessinant, par exemple, les limites entre théâtre et poésie. Il affirme d'ailleurs à ce sujet dans *Howard Barker. Interviews 1980-2010 : Conversations in Catastrophe* :

J'écris beaucoup plus de poésie maintenant que je ne le faisais auparavant. Et ce que je me suis autorisé à faire, c'est de laisser la poésie revenir s'écouler dans mon écriture. (Ma traduction).⁷

Dans *Gertrude, le cri*, écrits ordinaires et poésie se relaient, se confondent même, invitant le spectateur/lecteur à repenser le théâtre.

Le présent article vise à examiner la fonction des différents modes de temporalité par le biais de leurs représentations dans cette pièce emblématique de l'univers barkerien. Dans un premier temps, j'explorerai de quelle manière l'auteur décline le temps chronologique aussi bien grâce aux dialogues que grâce à une habile manipulation du texte lui-même. Puis, j'analyserai par quels procédés le temps externe aide à dévoiler le temps interne des personnages de la pièce. Pour cela, je m'attarderai particulièrement sur deux scènes en miroir, à savoir les scènes 4 et 6. Enfin, j'étudierai la façon par laquelle la dramatisation du temps « interne » aide Hamlet à se positionner par rapport aux autres personnages et qui s'avère être cruciale concernant leurs destinées. À l'instar du personnage de Hamlet dans Shakespeare⁸, pour le jeune prince dans le texte de Barker, toute la pièce est un voyage vers l'âge adulte.

Temps ordinaire, flux de conscience et rupture scripturaire : du discours ordinaire à la forme poétique

Tout au long du texte de Barker, les personnages semblent obsédés par le temps et n'ont de cesse de se référer à son influence. À cet égard, dans la scène 5, le dialogue entre Isola et Claudius fournit un éclairage pertinent sur la méthode employée par le dramaturge pour nous montrer cet assujettissement au temps. *De facto*, ce passage nous livre une vision tant diachronique que synchronique d'une situation qui lie profondément les deux personnages au sein d'une relation mère-enfant. Diachronique tout d'abord, puisqu'il met l'accent sur l'évolution dans le temps d'un épisode vécu par Claudius de manière traumatique. Synchronique ensuite, puisque nous sommes les témoins de deux attitudes différentes de la part du roi, face à un même contexte et qui co-existent de manière quasi simultanée. En premier lieu et de manière surprenante, Claudius associe sa mère à l'image d'un « balancier en cuivre de quelque horloge tyrannique » :

Ton visage il me pèse vraiment ce visage qui depuis ma plus tendre enfance est constamment là au-dessus de moi comme le balancier en cuivre de quelque horloge tyrannique.⁹

L'absence de ponctuation, par ailleurs caractéristique du travail de Barker, renforce ici, l'idée d'un mouvement immuable qui semble

écraser et contraindre Claudius. L'utilisation singulière de longues phrases, sans césure, met en lumière une situation qui, commencée dans le passé, perdure jusque dans le temps présent. Puis, à cette conception diachronique du temps vient s'adjoindre une représentation synchronique de cet incident. En effet, le roi semble vouloir reprendre le contrôle de cette « horloge ». En effet, Claudius qui « ne veu[t] pas de cette conversation »¹⁰ avec sa mère va soudainement vouloir y mettre un terme :

ISOLA : TU AVAIS PLUS DE BON SENS À CINQ ANS
 CLAUDIUS : TIC TAC
 ISOLA : QU'AUJOURD'HUI CLAUDIUS
 CLAUDIUS : TIC TAC
 Je mets un terme à cette conversation
 ISOLA : Mets-y un terme je t'en prie
 CLAUDIUS : La conversation est terminée.¹¹

Claudius, interrompant sa mère à deux reprises au moyen d'une onomatopée, crée une rupture rythmique autant que scripturaire dans le dialogue entamé plus haut. Dès lors, les phrases deviennent plus courtes et le texte s'écrit dorénavant plus verticalement qu'horizontalement, se rapprochant par là-même graphiquement du genre poétique. Or, cette architecture verticale a pour conséquence d'accélérer le temps. *De facto*, dans le dialogue ci-dessus, le schisme créé par l'itération de l'expression « Tic Tac », entre la proposition principale et la subordonnée, semble précipiter le mécanisme de l'horloge qui fonctionne alors comme un compte à rebours : Claudius signifie ainsi à sa mère que son temps de parole est décompté. Si, jusqu'à présent, Isola semblait être maître de l'horloge, les rôles s'inversent à la fin de l'échange. Ces deux événements situés dans un laps de temps très court offrent une perspective intéressante sur l'évolution du comportement de Claudius à l'égard de sa mère. Plus encore que la fin de la conversation, la scène 5, marque surtout l'achèvement d'un état où Claudius parvient à s'extraire d'un vécu qu'il portait en lui comme un véritable fardeau (« ton visage il me pèse [...] »¹²) et qui fait intervenir une perception plus interne du temps, celle du vécu psychologique des personnages.

Un autre dialogue nous montre l'importance du temps externe dans le texte de Barker. Dans le passage suivant qui met en scène Gertrude et Claudius, la reine s'adresse à son époux et lui reproche son retard :

GERTRUDE : [...]

Tu es en retard

CLAUDIUS : Ah bon ?

GERTRUDE : AH BON AH BON DIT-IL SUIS-JE EN RETARD

Tu sais que tu es en retard

S'il te plaît n'arrive pas en retard.¹³

Le retard de Claudius semble ici retenir toute l'attention d'une Gertrude irritée. Une fois encore, c'est l'originalité stylistique du travail de Barker qui nous renseigne sur l'importance de cet incident. En effet, le dramaturge, par un effet d'accumulation, (qui s'ajoute à la capitalisation d'un vers entier), accentue la faute de Claudius. La versification du texte – où le même mot « retard » est martelé à chaque fin de vers – met en lumière le manque de ponctualité du personnage. Cette épiphore qui vient se greffer sur un passage par ailleurs très oralisé accentue la porosité entre les différents styles d'expression et, ce faisant nous suggère que le sens premier de la pièce réside davantage dans le traitement du texte plutôt que dans les dialogues eux-mêmes, qui deviennent alors secondaires. En effet, le passage entre textes horizontaux et textes verticaux ne traduit pas seulement une rupture scripturale, architecturale, mais un changement autant spatio-temporel que psychologique. Enfin, lorsque Barker capitalise la citation de Gertrude, qui reprend la réponse désinvolte du roi, il met en exergue l'agacement de celle-ci à l'égard de Claudius qui ne semble pas à ce moment-là, mesurer la gravité de son acte. Cependant, on apprend de la bouche de la reine elle-même, qu'il s'agit d'un « léger retard »¹⁴. Alors, pourquoi Gertrude accorde-t-elle autant d'importance à un contretemps qu'elle qualifie elle-même d'« insignifiant »¹⁵ ?

Si, dans les deux dialogues précédents, le temps de l'horloge semble être le thème central, il apparaît rapidement que celui-ci sert en réalité un autre aspect de la temporalité, cette fois plus subjectif : celui du vécu psychologique. Lorsque Claudius qualifie Isola d'« horloge tyrannique », nous découvrons que celle-ci a exercé une domination absolue sur l'enfant qu'il était et qu'elle continue à le faire sur l'adulte qu'il est maintenant – situation dont il n'avait pas tenté de s'extirper, jusqu'à l'issue de ce dialogue qui marque la fin de cette ascendance psychologique. Le dramaturge multiplie ici les figures de styles. En effet, lorsqu'il compare Isola à une « horloge », il utilise tout d'abord la métaphore, puis crédite cet objet de l'adjectif « tyrannique », terme dont on s'attendrait plutôt à ce qu'il soit attribué à la reine elle-même, recourant cette fois à l'hypallage. L'utilisation de ce double trope accentue, du point de vue du lecteur, l'emprise qu'Isola exerce sur

Claudius. Cependant, ici, la temporalité ordinaire a joué en sa faveur, puisqu'elle a permis au roi de grandir non seulement physiquement mais aussi psychologiquement. Ce changement d'état est matérialisé par ce « Tic Tac » qui met fin à la conversation, mais aussi à l'enfant et à l'adulte sous emprise qu'il a été jusqu'à présent. Ainsi, dans le texte de Barker, temps ordinaire et vécu psychologique s'avèrent étroitement liés et nous aident à comprendre non seulement les moments clés, les courants de pensées sous-jacents des personnages, mais aussi le chemin qu'ils ont parcouru.

Dans la deuxième scène étudiée, Gertrude elle-même nous renseigne sur l'importance qu'elle accorde au temps chronologique. En effet, pour la reine, le retard de Claudius n'est pas anodin et renferme de précieuses informations sur l'homme qu'il est en réalité. Elle l'interprète comme une faiblesse, une faille, de sa part qui pourrait les mener à leur perte. C'est ce qu'elle nous dévoile à la fin du dialogue :

GERTRUDE : Bien qu'en soi un léger retard puisse paraître insignifiant c'est comme beaucoup de choses d'apparence insignifiante profondément signifiant quand ça s'ajoute au reste [...] l'impression qu'on a d'un homme c'est tous ces petits bouts.¹⁶

Avant de rajouter :

GERTRUDE : Nous ne pouvons pas laisser ceux qui nous détestent trouver une faille une fissure où insinuer une critique
GERTRUDE : Ils veulent nous détruire.¹⁷

De facto, Claudius, se révélera incapable d'agir le moment venu et hésitera à tuer Hamlet – le dramaturge renverse ici le *Hamlet* de Shakespeare, où c'est Hamlet qui renonce à tuer Claudius en pleine prière¹⁸. Cet échec fragilise la propre position de la reine qui face à l'indécision et à l'inertie de Claudius, doit faire un choix pour préserver son pouvoir. Aussi, lui annonce-t-elle qu'il doit mourir :

GERTRUDE
CLAUDIUS C'EST TON TOUR DE MOURIR
(*Un temps*).¹⁹

Si dans un premier temps, Claudius semble avoir évolué psychologiquement en s'affranchissant du joug maternel, il faillira en tant que roi, ce qui le conduira à sa mort.



Figure 1 : Dessin de Howard Barker intitulé, Gertrude : Murder and Extasy. Crédit Photo : Patricia Ravel - 2018 - Autorisation Howard Barker.

La première scène de *Gertrude, le cri*, dans laquelle apparaissent Claudius, Gertrude et le roi « endormi sur le sol »²⁰, mérite également que l'on s'y attarde quelques instants. Claudius et Gertrude sont sur le point de tuer le roi, mais Gertrude est en proie à un dilemme : qui d'elle ou de Claudius doit commettre l'irréparable ? Là encore, et à l'instar de Vanasay Khamphommala qui étudie en détail cette scène dans un article intitulé « Rythmer le chaos : l'usage du vers dans l'œuvre dramatique de Howard Barker »²¹, le lecteur est instantanément frappé par la forme que prend le texte. En ce qui me concerne, je m'attarderai ici moins sur son aspect technique que sur sa signification et son impact sur les personnages de la pièce, même si, afin d'étayer mon propos, je m'appuierai sur l'architecture si particulière du texte de Barker. Effectivement, le dramaturge rompt à nouveau avec le schéma classique du dialogue en pensant son texte verticalement, certains vers n'étant d'ailleurs composés que d'un seul mot. Néanmoins, ce qui différencie ce passage des dialogues étudiés précédemment, c'est l'utilisation – dans une certaine mesure – de rimes croisées en alternance avec des rimes suivies. Tout se passe comme si l'auteur semblait vouloir renouer avec les canons de la poésie au cours de cette première scène qui s'avère être capitale pour le déroulement de la pièce. Afin de rendre le travail de Barker plus lisible, je propose de

mettre en regard ci-dessous, le texte en anglais et sa traduction en français, les rimes dans la langue cible n'étant pas toujours traduisibles :

Gertrude : (<i>Entering.</i>) :	Gertrude : (<i>Entrant</i>)
I should	Je devrais
Surely	Assurément
I should	Je devrais
Me	Moi
Claudius : (<i>Entering.</i>) No	Claudius : (<i>Entrant</i>) Non
Gertrude : Me	Gertrude : Moi
Let me	Laisse-moi
Claudius : It must be me who	Claudius : C'est moi qui dois
Gertrude : Why not me	Gertrude : Pourquoi pas moi
Claudius : Me who	Claudius : Moi qui
Gertrude : HE IS MY HUSBAND	Gertrude : C'EST MON MARI
WHY NOT ME	POURQUOI PAS MOI
(<i>Pause.</i>). ²²	(<i>Un temps</i>). ²³

Si, en apparence, Barker semble se plier aux règles de la poésie, ce n'est en réalité que dans le but de traduire la pensée de Gertrude et de Claudius. À cet égard, on ne peut qu'être d'accord avec Vanasay Khamphommala lorsqu'il déclare, à propos de *Hurts Given and Received* (2010), que « le poème apparaît comme moteur de l'action »²⁴. En effet, la fin de l'échange entre les deux amants annonce la mort du roi. Dans cette scène, le rythme rapide qu'imposent les courtes phrases de ce dialogue nous entraînent dans les arcanes de la pensée de Gertrude et de Claudius. Le flux de conscience est ainsi matérialisé par ces vers inachevés et dont la fin de la phrase est reportée à la ligne suivante. Le temps presse, et la reine doit prendre rapidement une décision. On peut donc y voir une stratégie de l'auteur, qui grâce à ces vers rapides et entrecoupés, nous expose les pensées immédiates, spontanées de Gertrude et de Claudius face au meurtre qu'ils s'approprient à accomplir. Le dialogue, où les mêmes mots sont repris par les deux personnages, fonctionne tel un écho. Cet effet acoustique entraîne le spectateur/lecteur en-dehors du temps de la scène, l'autorisant à pénétrer la psyché des personnages. Néanmoins, ce voyage intérieur s'interrompt brutalement lorsque Claudius « *prend une fiole dans son habit* »²⁵ et verse le poison dans l'oreille de son frère. Le spectateur/lecteur reprend alors sa place de témoin extérieur à la scène qui se déroule devant lui. Entre le début du dialogue et le moment où Claudius empoisonne le roi, deux facettes de la temporalité se sont percutées : le temps de l'action de la scène et celui, plus précipité, de la pensée des personnages. Ici, le temps interne (rapide) diffère

du temps (immuable) de l'horloge. Dans cette scène, et contrairement à celles étudiées précédemment, l'oreille du spectateur est aussi mise à contribution. Grâce à la versification de son texte, Barker permet donc à son public d'appréhender le temps interne des personnages.

Distant du concept du temps élaboré par Aristote qui dépeint celui-ci comme « quelque chose du mouvement »²⁶ et qui précise que puisque « le temps est mesure du mouvement »²⁷, « [il] est nombre »²⁸, Barker fait surgir un temps psychologique, plus prégnant encore que le temps ordinaire et plus décisif quant à la destinée des personnages. Dès lors, on ne peut plus considérer le temps chez Barker sans étudier l'ensemble des processus mentaux – que ceux-ci soient conscients ou inconscients – qui vont aider les personnages de la pièce à se positionner les uns par rapport aux autres. Si Heidegger laisse entrevoir « une conception feuilletée »²⁹ du temps, accentuant ainsi sa disparité, Barker joue avec ces différentes couches – allant de la plus externe à la plus interne – laissant apparaître entre elles un rapport plus complexe.

Écriture spéculaire

« D'une part, le reflet de soi dans le miroir dédouble le sujet ; d'autre part, l'espace du reflet est perçu comme le prolongement de l'espace réel au-delà du miroir »³⁰

Julien Bonhomme

Je souhaiterais ici analyser deux moments spécifiques mettant en scène les mêmes personnages, à savoir Gertrude et Isola. Une fois de plus, le texte nous surprend par la multiplicité des réponses que nous offre Barker face à la représentation du temps. Les scènes 4 et 6 – la seconde étant le double spéculaire de la première³¹ – nous présentent ici une vision diachronique de la situation, puisqu'elles nous permettent d'appréhender les potentiels changements, tant physiques que psychologiques, qui se sont opérés chez ces deux femmes à travers le temps. Pour ce faire, l'auteur aborde le sujet à travers deux accessoires inattendus qui semblent porter en eux un sens qui leur est propre : les chaussettes de Gertrude enfant, et les bas de celle-ci devenue adulte. Dans la scène 6, notre attention est immédiatement attirée par les indications scéniques qui ouvrent le dialogue entre la reine et Isola. En effet, dès les premières lignes, le texte d'Howard Barker fait référence à un objet particulier : les nouveaux bas de Gertrude. Les directives de l'auteur nous apprennent qu'« [e]lle soulève sa jupe au-dessus du

*genou pour Isola, lui montrant ses bas neufs »*³². Le sujet est ensuite discuté tout au long de la scène. Clairement, Gertrude voit dans cet accessoire un moyen de se transformer en femme fatale. C'est ce qu'Isola nous laisse entendre lorsqu'elle déclare :

[...] les hommes vont succomber devant ces jambes-là, dans ces bas-là peu importe que tu aies quarante-deux ans ils vont succomber

GERTRUDE : Oui.³³

Pour Isola, la charge érotique de cet accessoire rend la reine désirable et puissante et le lien entre Éros et Thanatos est donc clairement établi. Isola prédit le danger que représente Gertrude habillée de ses nouveaux bas, prédisant que « les hommes vont succomber [...] dans ces bas-là ». Être vêtue de ses bas permettrait donc à la reine de piéger ses homologues masculins et de les tuer littéralement. Cet accessoire porterait non seulement en lui la capacité de transformer la personne qui en est revêtue, mais il serait aussi lourd du symbole du pouvoir féminin. En conséquence, les bas provoquent un changement dans la perception des autres personnages à l'égard de la reine. Mais ils sont surtout la marque de l'évolution de Gertrude devenue adulte. Grâce à cet accessoire féminin, elle peut dissimuler les stigmates du temps et, par conséquent de la vieillesse. En d'autres termes, ses bas sont la preuve de l'effet de la temporalité ordinaire sur celle-ci. Cependant, Isola insiste sur le fait que, malgré ses quarante-deux ans, la reine est toujours désirable, même si elle lui rappelle un peu plus loin, que « quarante-deux ans ce n'est pas vingt-deux ans »³⁴.

La maturité de Gertrude fait partie intégrante du *Hamlet* de Shakespeare. À ce sujet, Howard Barker nous dit son intérêt pour les femmes plus âgées et leur sexualité :

[...] j'aime beaucoup les vieilles femmes, je suis très, très intéressé par les vieilles femmes, l'histoire de leur sexualité qui est si secrète ; c'est un grand secret la sexualité des personnes âgées. C'est mal vu de parler de ces choses. La société n'en parle pas. [...].³⁵



Figure 2 : Peinture de Howard Barker, intitulée Pipa et Miss Havisham. Crédit Photo : Patricia Ravel – 2018 – Autorisation Howard Barker.

À l'inverse de son personnage titre, qui pense que les effets du temps sur sa mère, devraient être un frein à sa sexualité (le sous-entendu est déjà présent chez Shakespeare), Barker nous fait part de l'importance qu'il accorde à la sexualité des « personnes âgées » et, en particulier, à celle des femmes d'âge mûr, ce qui peut nous expliquer la place octroyée à Gertrude et à la sexualité dans sa réécriture³⁶.

Les bas de Gertrude, dissimulent donc ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire une femme de pouvoir en la rendant séduisante aux yeux de la gent masculine. Mais alors comment pouvons-nous interpréter la scène où l'on rencontre Gertrude jeune, portant des socquettes ?

Dans la scène 4, la future reine porte des chaussettes qui sont la version enfantine des bas de Gertrude. Indéniablement, la scène des bas peut être interprétée comme étant le miroir de la scène 4. Cependant, il s'agit d'un miroir déformant à bien des égards. Tout d'abord, la scène 4 évoque une époque où Gertrude était une jeune fille et Isola, quant à elle, était encore reine. En conséquence, les rôles semblent être inversés, au moins en ce qui concerne leurs fonctions respectives. En effet, Isola, en tant que reine du Danemark, était détentrice du pouvoir

alors que Gertrude n'était qu'une petite fille sans aucun rôle proéminent. Cependant, Isola relate ce moment très particulier où elle s'est retrouvée sous le regard inquisiteur de Gertrude :

ISOLA :
Je t'ai vue enfant un jour sur un mur
Assise sur tes mains
Petites socquettes
Jambes ballantes.³⁷

Dans les vers ci-dessus, Isola met en lumière le fait que Gertrude portait de petites chaussettes. Pouvons-nous imaginer que cet élément relatif aux vêtements du personnage titre, renferme le même sens que sa version adulte, puisqu'il s'agit du reflet de Gertrude, de son double ? Gertrude enfant est censée être fragile et innocente. Cependant, si nous accordons la même signification symbolique aux socquettes de Gertrude qu'à ses bas, celle-ci n'était peut-être pas l'ingénue qu'elle était supposée être. À cet égard, Isola nous donne un indice :

ISOLA :
Je passais par là
[...]
ISOLA :
Et au moment où je passais ton regard a croisé le mien
[...]
ISOLA :
Un regard terrible Gertrude
ISOLA :
Je ne pouvais supporter ton regard
GERTRUDE :
Une enfant
ISOLA :
M'a humiliée
[...]
ISOLA :
ET J'ÉTAIS LA REINE.³⁸

Le pouvoir est clairement renversé à ce moment-là et tombe entre les mains de l'enfant. Nous pouvons en déduire que ses chaussettes – symbole, de prime abord, de jeunesse et de pureté – renferment en fait le pouvoir de Gertrude sur Isola. Isola avait sous-estimé la force de cette enfant qui n'était pas ce qu'elle semblait être. C'est ce que Gertrude lui fait comprendre lorsqu'elle lui dit qu'elle « connaissai[t] mal [son] instinct et [son] inclination »³⁹. Les chaussettes avaient déjà changé la future reine en une puissante jeune femme. Isola, au

contraire, était apparue comme une créature affaiblie, humiliée devant un enfant. En conséquence, nous pouvons dire que, dans la pièce de Barker, les chaussettes en tant qu'élément de transformation, renferment le même sens symbolique que les bas de la reine et que le temps chronologique ne semble pas affecter la temporalité interne.

Ainsi, la question du double spéculaire pose-t-elle un réel problème identitaire : que reflète réellement le miroir, ou plutôt qui ? Cette seconde scène loin d'être une simple imitation, redouble, met en exergue le caractère des personnages en les amplifiant. La scène 6 ne serait donc dans son ensemble – comme le suggère Julien Bonhomme – qu'un prolongement spatial de la scène 4, où Gertrude et Isola auraient, malgré les ans, gardé les mêmes traits psychologiques. C'est grâce à un jeu subtil, non verbalisé, que Gertrude fait prendre conscience à Isola qu'elle n'est pas la reine toute puissante qu'elle pensait être jusqu'à présent. Cependant – à l'exception de Claudius – les autres personnages de la pièce ne prennent pas conscience du jeu de pouvoir qui s'exerce entre les deux femmes. En effet, Isola en tant que reine, était perçue comme étant omnipotente, au contraire de Gertrude qui n'était encore qu'une enfant. Mais la réalité est tout autre. Les rôles ne sont donc inversés qu'en apparence seulement. Claudius nous offre un éclairage précieux à ce sujet, alléguant que, comme lorsqu'elle était enfant, Gertrude continue de balancer ses jambes :

CLAUDIUS : (*qui lui parle dans son dos*) ELLES SE BALANCENT
TOUJOURS
ELLES SE BALANCENT AUJOURD'HUI (*Il rit*)
C'est vrai [...].⁴⁰

Claudius suggère dans cette scène que le temps n'a pas changé Gertrude fondamentalement. Une fois encore, chez Barker, le temps chronologique vient se confondre avec le temps interne ; cependant ici, le premier n'a pas de prise sur le second. Il en ira tout autrement pour le personnage d'Hamlet : le temps de l'horloge va en effet durement affecter la psyché du jeune prince.

Représentation freudienne du complexe d'Œdipe : de l'enfance à l'âge adulte

« C'est en toi, mon âme, que je mesure le temps »⁴¹
Saint Augustin

Dans la pièce de Barker, comme dans celle de Shakespeare, Hamlet porte un regard réprobateur sur la vie sexuelle de sa mère. Du point de vue de Freud, ce serait notre destinée que de diriger nos premières pulsions sexuelles vers notre mère et notre première envie de meurtre contre notre père⁴². Les relations conflictuelles d'Hamlet avec sa mère pourraient donc être analysées comme une manifestation du complexe œdipien⁴³. Ce concept peut être divisé en trois différents stades par lesquels le jeune prince semble passer tout au long de la pièce. Appliquer la théorie de Freud au personnage d'Hamlet pourrait donc expliquer son comportement⁴⁴.

En effet, Hamlet semble prendre la place de l'homme qui a toujours été très proche de Gertrude et qui représente à ses yeux la figure paternelle, ce qui l'a conduit à le tuer :

ISOLA :
Le serviteur l'attrape par le cou
[...]
Hamlet est plus fort
Mais aussi Hamlet a un couteau
[...]
Et il le poignarde
Une fois
Deux fois
Le serviteur tombe
[...].⁴⁵

Ce dégoût pour la sexualité de sa mère et le meurtre du père / Cascan constituent le premier stade du complexe d'Œdipe. Curieusement, Hamlet ne retournera pas cette haine contre Claudius qui est devenu le mari de la reine, peut-être voyant en lui son propre reflet. De plus, Claudius n'est pas encore identifié en tant que rival par Hamlet, ayant failli en tant que roi en ne parvenant pas à tuer le jeune prince.

Lorsqu'Hamlet se présente, affublé des vêtements de Cascan, le spectateur comprend que ce déguisement macabre l'aide à s'identifier à l'homme adulte qu'il n'est pas encore :

HAMLET :

[...] (*petit rire*)

Quand à la fin je cesserai ces futiles efforts j'aurai peut-être franchi le purgatoire de l'adolescence.⁴⁶

Coincé dans cette adolescence vécue comme une impasse, il sent cependant que les choses changent et que, pour lui le stade de l'âge adulte approche. En effet, la mort de son père biologique, le roi précédent, a fait de lui un homme :

HAMLET :

C'est la faute de mon père

Demain

Je serai un autre homme

[...]

Dernier jour d'enfance que ce jour

CE

JOUR

LE

DERNIER

Comment pourrai-je l'honorer autrement ?⁴⁷

Si le meurtre du père marque en quelque sorte la fin de l'innocence et de l'enfance, le passage à l'âge adulte va aussi le mener vers sa propre mort. En effet, lorsque Claudius et Gertrude planifient la fin de son existence, il décide de se conformer à ce que l'on attend de lui :

QU'Y A-T-IL DANS CE VERRE QUE JE DEVRAIS

[...]

(... Dans un élan soudain HAMLET porte le verre à ses lèvres et en avale le contenu...)

[...]

(...Hamlet tombe sur les genoux, le verre intact dans la main, le regard fixé sur sa mère...)

(... Hamlet dans un effort final, repose le verre sur son pied, un acte de pure volonté. Il meurt...).⁴⁸

Le passage ci-dessus nous montre qu'Hamlet a grandi et qu'il saisit maintenant le jeu et les enjeux politiques. Il avale le poison en regardant sa mère pour lui faire comprendre qu'il est conscient de ce qui se joue.



Figure 3 : Dessin d'Howard Barker intitulé Hamlet drains the Glass. Crédit Photo : Patricia Ravel – 2018 – Autorisation Howard Barker.

Hamlet accepte sa destinée et se comporte en héros tragique, reprenant les archétypes de la tragédie grecque. Cela n'est pas surprenant, lorsque l'on connaît l'influence des textes classiques sur toute l'œuvre de Barker. À ce sujet, Heiner Zimmermann livre les observations suivantes :

En évoquant la tragédie grecque en tant que modèle, Barker s'en est approprié l'autorité pour son « théâtre de la Catastrophe ». Il définit son théâtre par sa parenté avec la tragédie classique, et en adopte quelques-uns des principes centraux. Il en invertit aussi d'autres ou leur prête une signification nouvelle selon ses besoins.⁴⁹

Ici, Barker redonne à Hamlet l'apparence du héros lorsque ce dernier choisit volontairement de mourir. En effet, il incarne par ses actes le héros tragique qu'il devient à ce moment-là, rappelant ainsi les préceptes que Sénèque prodigue à son jeune disciple Lucilius lorsqu'il lui recommande « [q]ue [ses] discours, [sa] conduite ne fassent qu'un » et qu'il prenne « garde que rien ne [le] fasse déchoir »⁵⁰. Cependant, et à l'inverse de Hamlet dans Shakespeare⁵¹, ni Claudius ni sa mère ne

vont lui accorder ce statut. Même Isola, la grand-mère du jeune prince, passe devant la scène, indifférente à la tragédie qui se joue, ne prêtant attention qu'aux pleurs du bébé de Gertrude : « *[Isola]...regarde la scène et s'apprête à ressortir sur la pointe des pieds lorsque l'enfant se met à pleurer* »⁵². De surcroît, Gertrude demandera simplement qu'on l'« étend[e] nu quelque part »⁵³. En refusant qu'Hamlet soit revêtu des habits dus à son rang, la reine lui refuse du même coup son statut de prince et de héros.

Lorsqu'Hamlet embrasse son destin, c'est le troisième stade théorisé par Freud, où le prince du Danemark retrouve l'équilibre même si cela le conduit à la mort. Dans cette dernière partie, le temps est donc celui de l'âme, de la psyché⁵⁴. En somme, concernant Hamlet, le temps chronologique affecte irrémédiablement le temps interne du protagoniste et fait du jeune prince celui que l'on attend qu'il soit, même si son nouveau rang de héros n'est reconnu que par les spectateurs/lecteurs.

Conclusion : pluralité de la temporalité et multiplicité scripturale chez Barker

La représentation de la temporalité dans *Gertrude, le cri*, puise son originalité dans l'utilisation du temps externe par Barker pour expliquer, voire grever le temps interne. Pour y parvenir, le dramaturge recourt à une abondance de stratagèmes et brouille parfois les pistes en mélangeant les modes scripturaires. La singularité du travail de Barker réside bien sûr non dans le récit proprement dit, mais dans le traitement du texte dramatique dont l'efficacité stylistique est indéniable. À l'instar de Vanasay Khamphommala dans *L'art du théâtre de Howard Barker : la scène et la page en conflit*, « on peut se demander si certaines pièces n'ont pas [...] vocation à être lues dans le silence de la page plutôt que vues et entendues sur scène »⁵⁵. Dans *Gertrude, le cri*, le temps ordinaire se fond avec le vécu psychologique afin de dévoiler l'essence des personnages. Ainsi, Claudius se révélera incapable d'agir en souverain. *A contrario*, le passage du jeune Hamlet de l'adolescence à l'âge adulte l'aide à prendre pleinement conscience de ses responsabilités et fait de lui un véritable héros tragique. Cela nous conduit à nous interroger, dans le sillage de saint Augustin dans *Les Confessions*, sur ces différentes questions :

Qu'est-ce en effet que le temps ? Qui serait capable de l'expliquer et de le définir brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ?⁵⁶

Les différentes représentations du temps dans le texte de Barker nous confirment, si besoin était, que le temps n'est pas un, mais multiple. Nous pouvons alors convenir, comme Paul Ricoeur dans *Temps et Récit, Le Temps raconté* (1985), de la présence dans l'œuvre de Barker, d'un « temps singulier pluriel »⁵⁷, où temps externe et interne sont assujettis l'un à l'autre mais se servent aussi l'un de l'autre.

NOTES :

1 Dubar Claude, « Du temps aux temporalités : pour une conceptualisation multidisciplinaire », dans *Temporalités* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 24 février 2015, consulté le 15 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/2942>.

2 À ce sujet, Paul Ricoeur nous dit dans *Temps et récit 3, Le temps raconté* : « Il n'est pas possible d'attaquer le problème du temps par une seule extrémité, l'âme ou le mouvement, la *psukhé* ou la *phusis*, le psychique ou le cosmique ». Ricoeur Paul : *Temps et récit 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 42.

3 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, œuvres choisies, vol. 4, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2003, 3, p. 23.

4 Shakespeare William, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Folio Gallimard, [1957] 1992, Acte 1, scene 5, p. 56.

5 Voir les recueils de poésie tels que Barker Howard, *Sheer Detachment*, Cambridge, Salt Publishing, 2009 ou encore Barker Howard, *The Tortmann Diaries*, Londres, Calder Publications, 1996.

6 Barker Howard, *Death, the One and the Art of Theatre*, Londres, Routledge, 2004, p. 1. « There is "the theatre" and there is "the art of theatre". All that is proposed in this book pertains to the latter ».

7 « I write much more poetry now than I did. And what I have allowed myself to do is to let the poetry flow back into the playwriting ». Brown Mark (dir.), *Howard Barker Interviews 1980-2010 : Conversations in Catastrophe*, Bristol, Intellect, 2011, p. 169.

8 Voir Ravel Patricia, « Hamlet's Clothing and Journey to Adulthood. » dans Sophie Chiari et Anne-Marie Miller-Blaise (dir.), *Strange Habits: Clothes, climes, and the environment in Shakespeare and his contemporaries*. Colloque organisé par Sophie Chiari (Université Clermont Auvergne) et Anne-Marie Miller-Blaise (Institut Universitaire de France, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle). À paraître.

9 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 5, p. 45.

10 *Ibid.*, 5, p. 44.

11 *Ibid.*, 5, p. 45.

12 *Ibid.*, 5, p. 45.

13 *Ibid.*, 5, p. 39.

14 *Ibid.*, 5, p. 39.

15 *Ibid.*, 5, p. 39.

16 *Ibid.*, 5, p. 39.

17 *Ibid.*, 5, p. 40.

18 Shakespeare William, *Hamlet*, Londres, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 2008, Act 3. Scene 3, 73-96, p. 274-276.

19 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 19, p. 101.

20 *Ibid.*, 1, p. 17.

21 Khamphommala Vanasay, « Rythmer le chaos : l'usage du vers dans l'œuvre dramatique de Howard Barker », dans *Études anglaises*, vol. 65, n° 4, 2012, p. 451-466. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2012-4-page-451.htm>

22 Barker Howard, *Gertrude, The Cry*, Plays two, Londres, Oberon books Ltd, Oberon modern Playwrights, 2013, 1, p. 83

- 23 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 1, p. 17.
- 24 Khamphommala Vanasay, « “L’art du théâtre” de Howard Barker : la scène et la page en conflit », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 11 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4094>
- 25 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats *op. cit.*, 1, p. 18.
- 26 Aristote, *La Physique*, traduit par A Stevens, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Livre IV, 1999, 219a, p. 182.
- 27 *Ibid.*, 221a, p. 187.
- 28 *Ibid.*, 221a, p. 188
- 29 Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 183.
- 30 Bonhomme Julien, « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », dans *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 9, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 08 octobre 2021. URL : <http://imagesrevues.revues.org/147>
- 31 En effet, la scène 4 et la scène 6 impliquent les deux mêmes personnages : Gertrude et Isola. De plus, ces deux scènes font référence à deux pièces de vêtement très similaires à savoir les bas et les chaussettes de Gertrude.
- 32 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 6, p. 46.
- 33 *Ibid.*, 6, p. 47.
- 34 *Ibid.*, 6, p. 48.
- 35 Barker Howard, interview donnée à son domicile de Brighton, lors d’une rencontre avec Patricia Ravel en 2018.
- 36 Dans le *Hamlet* de Shakespeare, le jeune prince est aussi très critique à l’égard de la sexualité de sa mère. Cependant, et contrairement à Barker, Shakespeare, ne donne jamais à Gertrude la possibilité d’exposer ses sentiments, puisqu’il n’a écrit aucun soliloque à son intention.
- 37 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 4, p. 29.
- 38 *Ibid.*, 19, p. 94-95.
- 39 *Ibid.*, 6, p. 50.
- 40 *Ibid.*, 4, p. 30.
- 41 Saint Augustin, *Œuvres de saint Augustin. Les Confessions livres VIII-XIII*, livre XI, (texte de l’édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduit par E. Tréhorrel et G. Bouissou), Paris, Études Augustiniennes (coll. « Bibliothèque Augustinienne »), 1962, (Nouvelle éd. augmentée 1992, réimpression 1996), BA 14, p. 332.
- 42 « It is the fate of all of us, perhaps, to direct our first sexual impulse towards our mother and our first hatred and our first murderous wish against our father » (Ma traduction : « C’est peut-être le destin de chacun d’entre nous de diriger sa première impulsion sexuelle vers sa mère et sa première haine et son premier désir de meurtre contre son père ». Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams* [1899], New York, James Strachey (ed.), Basic Books, 2010, p. 621.
- 43 Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams* [1899], New York, James Strachey (ed.), Basic Books, 2010, p. 621. Le complexe d’Œdipe est un terme qui a été utilisé pour la première fois par Freud en 1899 dans son livre, *L’Interprétation du rêve*, pour expliquer sa théorie sur les stades psychosexuels du développement.
- 44 *Ibid.*, p. 621.
- 45 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 17, p. 89-90.
- 46 *Ibid.*, 3, p. 23.
- 47 *Ibid.*, 3, p. 24-25.
- 48 *Ibid.*, 19, p. 96-97.
- 49 Zimmermann Heiner, « L’appropriation de la tragédie classique par Howard Barker : l’exemple de La Morsure », dans *Alternatives théâtrales*, 57, études théâtrales, Louvain-La-Neuve, Revue du centre d’études théâtrales de l’UCI, 2004, p. 56.
- 50 Sénèque, *Lettre à Lucilius*, lettre X.
- 51 Dans le *Hamlet* de Shakespeare, Fortimbras va traiter Hamlet en héros tragique :
« Left four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage ;/
For he was likely, had he been put on, /
To have proved most royally; and for his passage, /
The soldiers’ music and the rites of war/
Speak loudly for him ». (5.2.348-353, Shakespeare William, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 19).
- Traduction de William Shakespeare par Jean Malaplate, Paris, Ed. José Corti, Centre national des lettres, 1991, p. 271.

« Qu'Hamlet soit transporté par quatre capitaines/
Sur la scène ainsi qu'il convient pour un guerrier, /
Car il aurait montré sans doute dans l'épreuve/
Un courage royal. Et que, pour son trépas, /
Le rituel et la musique militaires/
Proclament haut son nom. » (5.2.393-398)

52 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 19, p. 97.

53 *Ibid.*, 19, p. 98.

54 Le terme « psyché » vient du verbe grec *psukhein* qui signifie souffler ; habituellement, le mot « psyché » est traduit par « âme ». (Dictionnaire Larousse).

55 Khamphommala Vanasay, « L'art du théâtre de Howard Barker : la scène et la page en conflit », *op. cit.*

56 Saint Augustin, *Œuvres de saint Augustin. Les Confessions livres VIII-XIII*, livre XI, (texte de l'édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduit par E. Tréhorel et G. Bouissou), Paris, Études Augustiniennes (coll. « Bibliothèque Augustinienne »), 1962, (Nouvelle éd. augmentée 1992, réimpression 1996), BA 14, chapitre 14, p. 360.

57 Ricœur Paul, *Temps et récit 3...*, *op. cit.*, p. 42.

**Marcel Duchamp, *Le retard même*
ou
La temporalité décalée d'un processus créatif contrarié**

Didier Jonchière

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

L'ART CONTEMPORAIN fonde en général son acte de naissance sur la fameuse « rupture » initiée par Marcel Duchamp en 1917, lors de la tentative d'exposition à New York d'un urinoir, une pissotière en faïence intitulée *Fountain* et signée par un certain Richard Mutt, qui n'était autre que lui-même. La légitimité de cette œuvre résidait dans le fait que l'artiste avait eu « une idée » au sujet de cet objet¹ et que cela suffisait à le rendre digne d'être proposé au public. Ainsi, Duchamp aurait provoqué là une rupture décisive dans la temporalité artistique moderne, fondée sur un travail formel de la matière, comme il l'avait lui-même pratiqué jusqu'en 1912. Il tirait d'ailleurs son autorité esthétique sur la scène new-yorkaise du scandale qu'une de ses toiles cubistes, le « Nu descendant un escalier n° 2 »², avait déclenché en 1913 à l'*Armory show*.

La temporalité de l'acte artistique laborieux se voyait donc court-circuitée par le recours au choix d'un objet « déjà fait », qu'il devenait légitime de désigner à l'attention des « regardeurs », puisque l'artiste « created a new thought for that object »³ ainsi que le commente Duchamp dans son article « The Richard Mutt Case »⁴. Finie l'œuvre faite plus ou moins *bêtement* à la main⁵, et bienvenue à la supériorité de l'art de la pensée : on sortait enfin de la matière brute de la peinture patiemment appliquée sur la toile et de sa contemplation *rétinienne*⁶, pour atteindre le stade ultime de l'art engendré par la « matière grise » et appréhendé en retour par celle du spectateur.

Mais avant de prendre ce *vide-vessie* pour une lanterne magique, il nous paraît nécessaire d'analyser le processus créatif contrarié de

celui qui aurait voulu « complètement [séparer] en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée »⁷. La question étant de savoir si la nature même de ce processus est conforme aux principes d'un art se disant contemporain et donc par définition engagé dans le « grand circuit » des idées qui se réclament de l'héritage duchampien.

Le processus contrarié, ruptures esthétique et temporelle

Une rupture peut en cacher une autre : Marcel Duchamp, peintre cubiste qui « voulait inventer ou trouver [sa] voie propre au lieu d'être le simple interprète d'une théorie »⁸ rompit tout d'abord avec l'art de son temps, alors qu'il venait d'achever son œuvre peinte la plus complexe, le « Nu descendant un escalier n° 2 ». Bien que le tableau soit déjà accroché aux cimaises du salon des Indépendants 1912, ses deux frères aînés (qui étaient aussi ses deux premiers modèles d'identification)⁹ vinrent lui annoncer que son œuvre ne pouvait être acceptée. Charge à lui d'aller la décrocher au plus vite s'il n'acceptait pas au moins d'en modifier le titre¹⁰.

L'anecdote est commentée par Duchamp en ces termes : « il y a eu un incident qui m'a un peu *tourné les sangs* si je puis dire »¹¹. Cela n'est pas sans faire écho à l'aveu d'André Breton évoquant à demi-mots sa propre enfance malheureuse et parlant de lui comme d'un « enfant hagard et quelque peu traqué »¹². L'euphémisation sinon la dénégation est à l'œuvre pour l'un et l'autre : le *peu* cache ici un fracas traumatique tout à fait impossible à avouer. Comme souvent chez Duchamp, la réaction radicale n'est pas intervenue *sur le champ*. Dans une sorte de prédestination *aptonymique*, Marcel Duchamp n'aura eu de cesse de « prendre du champ » en toute chose. La rupture avec la peinture de chevalet en effet n'est pas intervenue du jour au lendemain : « – Ce n'était pas un jour, un soir à huit heures. Ça a été une chose lente. [...] »¹³. Il est par ailleurs édifiant de noter la justification prétexte qu'il donne dans la foulée : « j'ai simplement été arrêté par le fait que mon époque, en tout cas, ne répondait plus à mes désirs personnels, dans ce sens-là. »¹⁴.

Dans un entretien avec Pierre Cabanne en 1966, les motivations apparaissent mieux circonscrites :

Dans le groupe des gens les plus avancés de l'époque, certains avaient des scrupules extraordinaires, ils montraient une sorte de crainte. Des gens comme Gleizes [...] ont trouvé que ce n'était pas tout à fait dans la ligne qu'ils avaient tracée [...] j'ai trouvé

cela insensé de naïveté. Alors cela m'a tellement refroidi que par réaction contre un tel comportement, venant d'artistes que je croyais libres, j'ai pris un métier [...] j'ai fait ce geste pour me débarrasser d'un certain milieu, d'une certaine attitude. J'avais vingt-cinq ans, on m'avait dit qu'il fallait gagner sa vie et je le croyais.¹⁵

Duchamp continue donc de peindre plusieurs tableaux sur le thème des échecs jusqu'en mai 1912 mais comme le note Bernard Marcadé : « en cette fin de printemps 1912, la situation conjuguée du refus de son *Nu* [...] et du choc des *Impressions d'Afrique* ne pouvait que conforter Duchamp dans l'idée d'*aller voir ailleurs*, au propre comme au figuré »¹⁶. Le 18 juin, il quitte la France pour Munich pendant quatre mois.

C'est donc là qu'il va commencer à élaborer sa *flèche du Parthe* sous la forme radicale d'un tableau sur verre dont le thème général est « une mariée mise à nu par des célibataires », projet pour lequel il conçoit plusieurs dessins et réalise deux peintures dans une approche non pas cubiste (au sens de la concaténation des aspects formels du sujet), mais reprenant plutôt l'idée d'une temporalité décomposée en états. C'est le « Passage de la Vierge à la Mariée ». Le second en revanche, intitulé sèchement « Mariée », n'a plus rien à voir avec cette forme de cubisme *métamorphique* où la temporalité d'un devenir rythmait le tableau. Marcel Duchamp plongé au cœur d'une autre manière de vivre, rongé par la perte de ses deux modèles familiaux et aiguillonné par l'infini des possibles rousseliens, invente une nouvelle conception de la représentation symbolique. Ce sera son *chant du signe* : dans ce dernier tableau, les entrailles d'une mariée se métamorphosent partiellement en un mécanisme sadique au service d'un projet de mise à mort.

Avec la chronophotographie¹⁷ de Jules Marey, les progrès techniques liés à la capacité d'enregistrer le mouvement rendaient possible la représentation de ses états successifs. Et Duchamp s'était vivement intéressé à cette innovation. Depuis la flèche indiquant le sens de rotation dans le petit tableau « moulin à café », il avait cherché à représenter le mouvement à travers une image fixe, et vivait alors engagé dans la temporalité du « vite » propre à la modernité mécanique et futuriste du nouveau siècle. Mais avec « Mariée », ce qu'il appelle « son intérêt pour la peinture cinétique » trouve ici sa fin. La quête de brouillage de l'image cubiste (qui permettait l'inclusion des éléments traumatiques de manière voilée) est brisée. Le déchiquetage des petites relations toxiques intra-familiales fait place cette fois à une dissection

digne de *Jack l'éventreur* et prépare les grandes manœuvres voire l'offensive critique généralisée de « la Mariée mise à nu par ses célibataires, même », grand diptyque sur verre qui mettra huit ans (de 1915 à 1923) à se matérialiser.

Mais la rupture n'est pas consommée que sur le plan esthétique, elle est également patente dans son mode de vie. Duchamp quitte la route de la carrière artistique à laquelle il semblait désireux de se destiner : là encore il va « prendre du champ ». Comme l'écrit son biographe Bernard Marcadé :

Duchamp n'est pas homme de la déprime, mais de la déprise. Marcel Duchamp a passé sa vie à se déprendre, du tableau, de la peinture, des femmes [de la conjugalité], de l'argent, du travail comme de la propriété.¹⁸

Bref de tout ce qui fait les attaches d'un homme engagé dans la société occidentale de son époque. Mais ne serait-ce pas plus précisément une pratique de la déprise pour fuir la déprime ? Pour le dire avec Henri Laborit, ne serions-nous pas en présence d'un stratège de la fuite qui choisit l'indifférence plutôt que l'agressivité de la haine ? Cette haine qu'il a senti monter en lui lorsqu'il a compris que sa mère était capable d'amour envers ses jeunes sœurs alors qu'il en avait été privé toute son enfance. Lacan l'a parfaitement décrit dans son séminaire consacré à la question « Qu'est-ce qu'un tableau » :

Pour comprendre ce qu'est l'*invidia* dans sa fonction de regard, il ne faut pas la confondre avec la jalousie. [...] Telle est la véritable envie. Elle fait pâlir le sujet devant quoi ? – devant l'image d'une complétude qui se referme, [...] la] regardant d'un regard amer, qui le décompose et fait sur lui-même l'effet d'un poison.¹⁹

Duchamp l'exprime d'ailleurs assez bien lui-même : « Je hais la haine, je hais l'excès d'amour pour la mère [...] l'indifférence est le réel état de repos. »²⁰.

Ainsi, dans sa logique de la déprise, il peut sans mal s'extraire de la temporalité répétitive de l'artiste moderne. Celle-ci est singulièrement liée pour lui à une senteur :

C'est-à-dire que chaque matin, un peintre qui se réveille a besoin, en dehors de son petit déjeuner d'un peu d'odeur de térébenthine. Et il va à l'atelier parce qu'il a besoin de cette odeur [...] C'est olfactif nettement. C'est le besoin de recommencer la journée, [...] une forme de grand plaisir seul, *onanique* presque [...].²¹

Et il reconnaît avoir lui-même vécu de cette manière : « Il n'y a rien à réprimer là-dedans mais j'essaie de vous montrer le mécanisme général, puisque je l'ai moi-même éprouvé, comme tout le monde »²².

Retard en verre et envers du retard : une autre manière de penser ?

Avant même de commencer à réaliser sur verre son projet de la Mariée mise à nu, Duchamp, dans ses *notes marginales* indique assez étrangement et très précocement à son sujet : « Sorte de sous-titre / Retard en verre / Employer « retard » au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre [...] en faire un retard dans tout le général possible [...] »²³. Et quand Pierre Cabane l'interroge en 1966 au sujet de cette note il répond :

Je voulais donner à Retard un sens poétique que je ne pourrais même pas expliquer [...] le mot retard m'avait plu à ce moment-là, comme une phrase qu'on trouve. C'était réellement poétique.²⁴

Il est particulièrement intéressant de voir Marcel Duchamp avouer que ce mot s'est imposé à lui de manière « inexplicable ». Il ajoutera au cours de ces entretiens : « une idée qui me passe par la tête, comme le Verre, je le ferai sûrement ». Or le retard est un écart vis-à-vis des impératifs normatifs de cette temporalité qui l'accable, car c'est aussi une façon de « prendre du champ » face aux « rendez-vous » de la reddition sociale qui sont assimilables à une forme de soumission, comme celle qu'impose la fondation d'une famille : « la famille qui vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre des choses acceptées par elle, la société et tout le bataclan »²⁵, déclare-t-il à son sujet en réponse à une question concernant la *Mariée* du Grand Verre, dont il dit « [...] Je l'ai fait sans avoir d'idée. C'étaient des choses qui venaient, au fur et à mesure »²⁶. De toute évidence nous ne sommes pas ici en face d'un processus créatif élaborant ses concepts et ses œuvres avec toute la rigueur qui devrait être celle du fondateur d'un art à la temporalité très contextualisée dans ses attendus et justifications théoriques. Si le choix des supports qualifiés de « broussailles scripturales » par André Breton peut se comprendre comme une sorte de parodie des échanges entre Lucie Duchamp, la mère sourde et sa famille, il n'en demeure pas moins qu'ils illustrent la nécessité de transcrire une pensée dont le surgissement des idées indiscutablement discontinu, impliquait un mode de conservation improvisé.

Il s'agit bien plutôt d'une « inspiration » ayant recours à des intuitions poétiques et des bricolages mis au point « au fur et à mesure ». Certes, Duchamp procède souvent par un habillage très formalisé de ses propositions mais dans le fond, il travaille avec « ce qui lui passe par la tête »²⁷. Trois fois au cours d'un entretien avec Georges Charbonnier en 1961 il revient sur cette genèse de l'intuition créatrice indissociable du *lâcher prise* de la conscience sur le travail artistique : « L'artiste qui produit ne sait rien de ce qu'il produit, ne comprend rien [...] Et c'est comme cela que cela peut être intéressant : quand il ne sait pas ce qu'il fait »²⁸. Puis :

Et si vous acceptez, justement, cette forme de renoncement à comprendre ce que vous faites, vous irez beaucoup plus profondément dans ce que vous ferez [...] Ne sachant pas ce qu'il fait, l'artiste n'est jamais responsable de ce qu'il fait, pour ainsi dire. Mais il le fait parce qu'il y est poussé, s'il a vraiment quelque chose à dire qui soit plus profond que la superficie.²⁹

Or, que peut donc apporter l'idée d'être en retard dans le contexte d'une disponibilité mentale ouverte à l'irruption de projets nouveaux ? Sans doute du temps vacant, favorable à la réceptivité des « idées qui passent brusquement par la tête » et à l'exercice de la sérendipité, qui est la capacité à accueillir et tirer parti de trouvailles inattendues. C'est en tout cas ce que confirme Duchamp dans une autre réponse à Charbonnier et qui s'oppose à toute la pratique discursive contemporaine :

[...] il y a une chose qui certainement existe : c'est pour ainsi dire, ouvrir la porte au lieu de contrôler tout ce qu'on fait par des mots en expliquant ce qu'on va faire ou qu'on voudrait faire. N'expliquer rien. Laisser, laisser faire.³⁰

Ainsi se dessine la véritable *productivité créatrice* de Duchamp, basée non pas sur une maîtrise conceptuelle de l'œuvre par le discours mais sur des « effets retard » qui poussent lentement l'œuvre vers son irruption dans le champ de la conscience. « Le retard... qu'entendons-nous par-là ? » s'interroge Claire Labastie dans son article « Art, retard, hasard » :

Une situation ou une durée non conforme à une temporalité planifiée, en raison de circonstances extérieures ou intérieures à l'artiste. [...] Il n'est que rarement désirable, si ce n'est dans le cas d'une résistance passive à un ordre ou à une injonction.³¹

Il s'agit en l'occurrence d'être surtout à l'écoute de ce que Kandinsky appelait « la nécessité intérieure »³². « Retard » est un mot qui fait sens non seulement par ses connotations liées au désengagement social mais aussi par l'attitude qu'il implique afin que puissent se produire les affleurements de l'inconscient. Dans le champ du flux verbal et du *Witz* freudien, notre attention a été attirée par cette réponse de Duchamp au sujet de son intérêt pour les jeux de mots : « Les jeux de mots, oui ; les assonances, les choses comme le retard en verre ; cela me plaît énormément. À l'envers cela veut dire quelque chose »³³. Pourtant, quels que soient l'arrangement et le nombre de lettres prises en compte pour les mots « retard en verre », l'utilisation d'un logiciel anagrammatique ne donne rien. Alors pourquoi cette allusion ne concernerait-elle pas le *Verre* lui-même ? Une invitation peut-être, quarante ans après sa première exposition, à mettre tête-bêche le panneau supérieur de la Mariée... retournement qui fait apparaître à l'évidence une créature conduisant un traîneau, dont les chiens pourraient bien être les célibataires fermentant dans leurs moules, eux qui se trouvent être déjà prisonniers d'un chariot qualifié de « traîneau à glissière » dans les notes explicatives de la « Boîte Verte ».

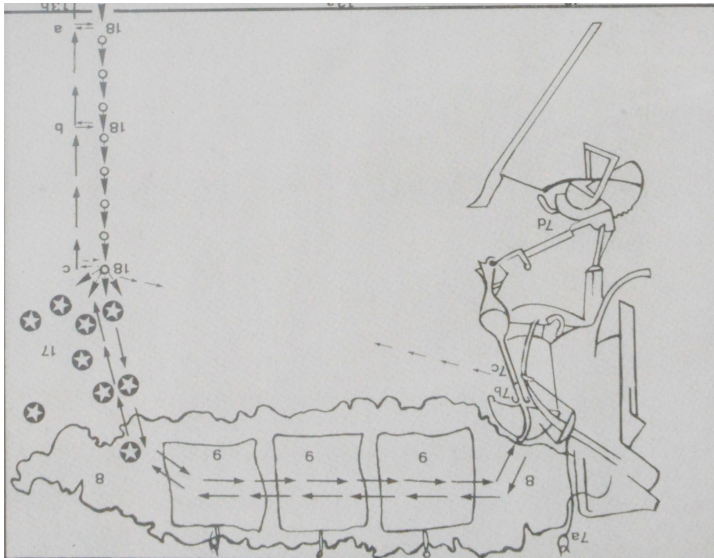


Figure 1 : Le domaine de la Mariée « à l'envers », faisant apparaître à l'évidence une créature conduisant un traîneau.

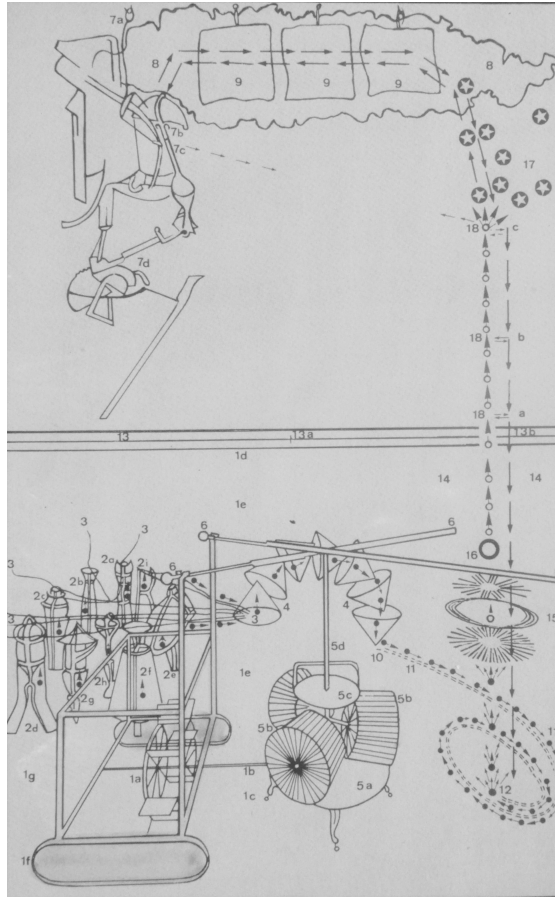


Figure 2 : Schéma de la Mariée mise à nu par ses célibataires, même.
D'après Jean Suquet, *Le miroir de la Mariée* © Flammarion, 1974.
(Avec l'aimable autorisation de Flammarion)

Par ailleurs, Duchamp associe implicitement paresse et retard lorsqu'il remercie plusieurs mois après Walter Pach qui a rendu possible l'exposition de son nu à l'*Armory Show* : « je voulais vous écrire depuis longtemps mais je suis tellement paresseux que je ne cherche plus à m'en excuser. »³⁴. Car il s'agit bien au fond pour lui de « laisser pisser le mérinos », expression qu'il emploie dans son entretien avec Alain Jouffroy :

Il y a ce côté élastique du temps qui change tout et qui corrobore mon idée de ne pas chercher la vérité ou le faux nulle part – de laisser pisser le mérinos, comme on dit. Et ce qui est au fond le

côté sympathique de la vie, c'est de ne pas savoir ce qui se passe. [...].³⁵

Pour analyser au plus près cette manière de penser la création, il nous faut faire intervenir ici la dynamique deleuzienne de l'événement et de son devenir, traversée par la logique « transistancielle »³⁶ de Félix Guattari, telle qu'elle est présentée dans l'article de Romain Sarnel³⁷, La pensée duchampienne semble utiliser des « vecteurs intuitifs » et non pas les engrammes rationnels qui organisent logiquement les déductions conceptuelles. Voilà ce que Sarnel explique au sujet de ce mode particulier de pensée :

Dans cette optique, la logique transistancielle, qui est une logique transversale, demande effectivement une nouvelle forme de concept, que nous sommes obligés d'appeler un transconcept, ou plus simplement un transept.³⁸

Ce que Duchamp appelle familièrement « passer par la tête » décrit en fait un processus créatif qui ne procède pas par déductions progressivement mises en place dans l'intellect³⁹. Romain Sarnel précise :

Le transept opère à la vitesse d'un éclair : en une fraction de seconde l'idée apparaît, même s'il lui a fallu plusieurs heures ou plusieurs jours pour s'élaborer. Le transept est une transversalité psychique, il traverse l'esprit et, à cette occasion, il met en contact différents éléments idéels qui n'ont pas *a priori* de rapport les uns avec les autres ou qui n'ont pas de rapports apparents. Le transept a pour particularité d'établir des filiations sous-jacentes entre des idées connexes, ou de susciter des points de contact à partir de rapports latents entre des réalités transitoires.⁴⁰

C'est toute la temporalité classique du raisonnement qui s'en trouve bouleversée⁴¹. Or la rhétorique des analyses exégétiques concernant Marcel Duchamp fait toujours l'impasse sur ce « temps perdu » qu'il passe à « laisser pisser le mérinos » et du coup à se « laisser penser », non pas sur le mode conceptuel qui allie rhétorique et discours construit sur des perspectives d'analyse à vocation didactique mais sur un mode transeptuel par lequel Duchamp laisse advenir ses idées.

L'approche philosophique est d'ailleurs en accord avec l'approche psychanalytique, telle que Didier Anzieu la définit dans son livre *Le corps de l'œuvre* :

Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques.⁴²

Le processus créatif contrarié, « aidé » par le ready-made

Bernard Marcadé considère que le ready-made lui-même, qui correspond à la phase suivante du processus créatif duchampien, est « l'emblème parfait qui réunit le *rien faire* au *laisser faire* ». Nous comprenons cependant que le *rien faire* cache un fort passif traumatique confinant à « l'anesthésie complète »⁴³ que le *laisser faire* se charge « transeptuellement » de résoudre par des protocoles résilients.

Dans la première phase du travail artistique que Didier Anzieu appelle « le saisissement créateur » il décrit ainsi ce qui est vraisemblablement la situation de Duchamp après la rupture de 1912 :

Il est presque mort de saisissement, mais, retournement décisif, il saisit l'occasion, il se saisit de l'étrange, de l'inconnu, de l'imprévisible, *qui n'est peut-être qu'un objet banal vu avec des yeux neufs* et dont il va faire un essentiel, un fil directeur, un ressort logique.⁴⁴

Cet « objet banal vu avec des yeux neufs et dont il va faire [...] un fil directeur » n'est rien d'autre que l'aboutissement transeptuel « retardé » qui va prendre la forme du ready-made, d'abord tout à fait transversalement, pour parvenir ensuite à sa formulation claire à partir du mot lui-même, probablement découvert en 1915 lors de ses conversations avec Walter Arensberg, son principal mécène.

Contrairement à ce qu'affirme Anton Ehrenzweig dans son livre *L'ordre caché de l'art* :

C'était un peintre conceptuel ; qui vivait longtemps avec ses concepts, étudiait leurs fonctions et leurs interactions [...] Ils devenaient pour lui des objets complètement réalisés peu pourvus de qualités surréalistes et irrationnelles.⁴⁵

Duchamp déclare : « Je ne suis pas un homme de décisions. Je n'ai pas décidé d'arrêter de peindre ou de travailler sur verre, ou de faire des ready-mades »⁴⁶. Certes Duchamp n'était pas surréaliste mais cela ne l'empêchait pas de travailler avec le hasard et les formes qu'il pouvait lui suggérer, sans parler bien sûr de l'attention qu'il portait à « ce qui

lui passait par la tête ». Les propositions qu'il faisait pour mettre en scène les expositions surréalistes, même les plus surprenantes, ont toujours été acceptées par Breton. On est même en droit de s'interroger sur le processus créatif qui présidait à leur organisation. Il est fort probable qu'au contraire Duchamp considérait ces opportunités comme des occasions de « se lâcher », dans la mesure où il n'avait pas à assumer officiellement ses trouvailles.

Sa temporalité créative est sans doute beaucoup plus traversée par des impulsions « à la va comme je te pousse » que structurée par une recherche rigoureuse et planifiée, ce qui n'est pas antinomique d'une vive intensité de réflexion, qui peut alors advenir postérieurement à une manifestation artéfactuelle. Duchamp rejoindrait en cela le processus de création des artistes informels tel qu'il a été formulé par Jean Paulhan : « Bref, les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens »⁴⁷.

C'est le cas de « Roue de bicyclette »⁴⁸. On connaît bien la genèse de ce *proto-readymade*. Elle commence justement par la mise au point d'un objet fait de la rencontre de deux banalités, suscitée par l'étrange désir de l'artiste de disposer littéralement d'un *objet à fonctionnement symbolique* à hauteur de sa main : une roue de vélo sans pneumatique et un tabouret se voyant attribuer la fonction de socle sans aucune prétention artistique. Le sens et la valeur esthétique de cet assemblage seront élaborés « en retard » par rapport au bricolage proprement dit, dont la mise en mouvement par un léger frottement⁴⁹ lui permettait de revivre le souvenir visuel du feu dans l'âtre familial de son enfance.

« L'heureuse idée »⁵⁰ de départ qui était conçue comme une sorte de machine à remonter le temps mais aussi comme une fenêtre ouverte sur une temporalité différente de celle de la vie quotidienne, se mua par la suite en « ready-made aidé » après que l'élection du mot anglais et sa nouvelle définition furent formulés fin 1915⁵¹ par Duchamp lui-même. Nous sommes donc bien ici en présence d'un sens qui vient s'ajouter à un objet préalablement préparé. La temporalité n'est pas qu'une affaire de relation au temps des horloges, d'adhésion ou de refus des rythmes propres à la société de l'époque, c'est aussi une question de modalités de pensée et de manière dont l'artiste joue avec le hasard, le surgissement spontané des idées et la façon dont il les intègre à son processus créatif, la plupart du temps avec retard.

En fait, le ready-made s'inscrit dans une temporalité « à double-fond ». Dans un premier temps Duchamp crée l'objet (les deux *ready-mades in France* : roue de bicyclette et Sèche-bouteilles) sans comprendre ce qu'il fait, dans un contexte de castration (renoncement à la peinture) ou à tout le moins d'inhibition traumatique. La roue de bicyclette est un bricolage qui correspond à un irrépressible besoin de création, induit par l'envie de se reconforter en se raccrochant à une temporalité plus heureuse, celle de l'enfance ludique et confortable des veillées au feu de bois quand il pratiquait avec sa sœur Suzanne « le jeu du catalogue » à partir des exemplaires *Manufrance* présents au foyer. Dans un second temps, le ready-made lui permettra de mettre en place une nouvelle « forme d'expression » qu'il va utiliser et théoriser pour régler ses comptes avec la peinture cubiste et les autres manières de peindre.

Il existe chez lui une temporalité intime qui ne se conforme pas aux rythmes normatifs des protocoles artistiques contemporains, tout simplement parce que Duchamp non seulement n'a pas réussi à séparer en lui « l'homme qui souffre et l'esprit qui crée »⁵² mais son esprit a au contraire œuvré à soulager l'homme souffrant qu'il était et qui, par deux fois, s'était vu refuser la dignité d'être. Aussi ne faut-il pas chercher bien plus loin le sens de la formule désignant un hypothétique ready-made⁵³, dans la lettre fondatrice en date du 15 janvier 1916, adressée de New-York à sa sœur Suzanne (après qu'il a évoqué la roue de bicyclette, le porte-bouteilles et la pelle à neige) : « [...] un autre "readymade" s'appelle Emergency in favor of twice⁵⁴. Traduction française possible : « Danger (crise) en faveur de deux fois ». Mais comment ne pas voir dans ce mot *emergency* le signalement d'un lieu de secours alertant les victimes de traumatismes nécessitant une intervention urgente ?

C'est bien sous ce signe-là qu'il nous faut placer et envisager cette nouvelle « forme d'expression »⁵⁵ et non pas comme un artefact issu d'une « période » nouvelle manière de l'artiste évoluant avec le temps. À la question « Que faut-il entendre par "le readymade" ? »⁵⁶, je crois qu'il pourrait être assez pertinent de répondre, connaissant le tropisme *transatlantique* de Duchamp pour le « Rorschach sonore »⁵⁷ : une *rédime-aide*. Soit une aide, outil symbolique destiné à rédimer ou racheter, voire résilier le contrat « malheureux »⁵⁸ qui le lie à sa mère pas « suffisamment bonne »⁵⁹, contrat qui s'est trouvé réactivé à la suite de l'incident du « nu n° 2 » refusé par les cubistes du salon des indépendants en 1912. Marc Décimo a une formule qui résume bien le

rapport aux temps traumatique et créatif du « laisser advenir » du mérinos : « ce psycho-biographème de l'indifférence qui articule la vie et l'œuvre de Marcel Duchamp ».

D'ailleurs Duchamp a aussitôt pressenti que les fruits de son idée devaient échapper à cette fatalité de la multiplication et de leur mise en production dans le cadre d'une temporalité industrielle :

Très tôt, je me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des *ready-mades* à un petit nombre chaque année. Je m'avisai à cette époque que, pour que le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes *ready-mades* contre une contamination de ce genre.⁶⁰

Bref une forme de répétition qui aurait fait revenir le ready-made dans la temporalité ordinaire de « l'artisanat olfactif »⁶¹ alors que son originalité réside justement dans le court-circuit qu'il provoque au cœur du processus traditionnel. Il s'agit donc bien de faire « prendre du champ » au protocole créatif de cet objet pour qu'il reste autant que possible ce pôle neutre et antimagnétique qui conditionne son choix. Certes il ne saurait échapper à la charge symbolique de la forme (le sèche-bouteille, appelé « hérisson » par Duchamp, est justement hérissé de piques qui agissent comme autant d'interdits rappelant la jupe maternelle inaccessible) ou celle de l'intermédialité pour la pelle à neige, intitulée « en prévision du bras cassé », qui est à la fois une illustration typique de la *segmentation auriculaire* rappelant la surdité complète de Lucie Duchamp « pavillon/conduit/tympan »⁶² et le ready-made inaugural de la mise en chantier du travail de résilience restant à accomplir pour lever la castration du *bras cassé*.

Nous avons abouti en fait à la description suivante de la désignation du ready-made, correspondant à un processus symbolique activant une sorte de renversement de la situation traumatique primordiale, qui ne s'inscrit pas dans une temporalité classique de création mais au contraire se construit contre celle-ci. Après avoir identifié un objet capable de se substituer à lui-même enfant, dans le contexte d'une relation oculaire marquée par une indifférence complète (voire même un évitement, que Duchamp appelle une « réaction d'indifférence visuelle »), Duchamp l'extrait de son « anonymat fonctionnel » en lui attribuant une singularité remarquable qui passe par deux vecteurs symboliques : une identité verbale liée à la complexité d'un titre et une *mise en visibilité sociale* liée à une contextualisation artistique, que cette dernière soit publique ou privée.

La clé de la compréhension du protocole de sélection de l'objet ready-made réside dans la finalité secrète qui pousse Duchamp à l'extraire de sa situation d'indifférence : il se reconnaît en lui, et éprouve à son égard une sorte de « fraternité du sort commun ». Ce n'est pas *un* objet transitionnel puisqu'il n'est pas « inventé/trouvé » pour compenser progressivement l'éloignement de la mère absente⁶³ mais un *objet compassionnel*, choisi pour être arraché à son inanité affective et sensible. C'est une souffrance silencieuse qui cherche à se mettre en phase avec une *empathie compassionnelle*. À partir de là, Duchamp élabore plusieurs variantes qui sont mises au service d'une complexité expressive que le rituel défini ci-dessus n'épuise pas. Il resterait par exemple à analyser le travail de projection symbolique dans la désignation de l'objet⁶⁴ et l'intermédialité mise en œuvre.

Mais ce protocole n'échappe pas à une double configuration paradoxale. D'abord celle où la sensibilité de Duchamp, anesthésiée par l'indifférence protectrice qui inhibe ses émotions, se voit pourtant investie du pouvoir de détection et de désignation d'un objet qui *souffre* de cette absence complète d'intérêt affectif et de « goût » de la part de ses utilisateurs potentiels. Et puis *a posteriori* celle qui consiste à vouloir distinguer par son choix un objet qui par nature ne suscite aucun intérêt (autre que fonctionnel) chez ses utilisateurs et l'impossibilité qu'il aura à conserver cette neutralité dès qu'il sera signalé pour cette raison au public ! C'est d'ailleurs ce qu'il ne peut que déplorer lorsqu'il avoue : « N'importe quoi peut devenir très beau au bout de huit jours. »⁶⁵.

Sans doute Marcel Duchamp n'a-t-il pas conscience de ce processus électif de résilience, pas plus qu'André Breton ne pouvait imaginer que l'écriture automatique était une pratique subversive visant à conjurer l'oppression exercée par la machine à coudre de sa mère, qui le sacrifiait à la temporalité sacro-sainte de son métier de couturière. Pourtant la suprême ironie, peut-être parce que la plus intense, consiste à triompher de l'adversaire en retournant contre lui son arme symbolique la plus traumatisante. Ainsi Duchamp signe-t-il en définitive l'acte de naissance et d'adoption d'un objet qu'il ressent comme son « frère d'indifférence », en le désignant à la bienveillante attention d'un regardeur potentiel. Ce faisant, il conjure la malédiction maternelle qui, enfant, le confinait dans une posture d'objet fonctionnel indigne du moindre regard.

Il reconnaissait d'ailleurs lors d'un entretien tardif de 1962 : « la chose étrange avec le readymade, c'est que je n'ai jamais été capable

d'arriver à une définition qui me satisfasse complètement »⁶⁶, preuve qu'il ne pouvait aller jusqu'au bout de l'introspection qui lui aurait permis de formuler une telle définition. Mais s'il y était parvenu, eût-il pour cela accepté de la rendre publique ? Rien n'est moins sûr. Breton avait la « confession dédaigneuse », il n'est pas dit qu'en l'occurrence, Duchamp ne l'aurait pas rejoint sur ce point. En *revanche* il ne s'est pas privé *a posteriori* de chercher à faire entrer le concept dans le champ de la contestation du goût esthétique. Si la première opération mentale concerne sans aucun doute la mise en œuvre de la résilience du traumatisme primaire, celle qui consiste à remettre en question la temporalité générale de l'acte artistique tel qu'il était alors pratiqué par tout le monde nous apparaît bien comme sa *flèche du Parthe* la plus violente à l'égard de tous les cubistes qui en 1912, lui ont refusé le droit d'être le peintre qu'il était sur le point de devenir, ce qui constitue dans notre perspective le traumatisme secondaire.

Il concède bien volontiers qu'il n'y avait pas alors d'arrière-pensée théorique quand il explique : « Quand je l'ai fait, il n'y avait aucune intention d'explication. Le caractère iconoclaste était beaucoup plus important. »⁶⁷. Mais c'est en fait la focalisation de son analyse après-coup sur la notion de choix gouverné par le goût⁶⁸, « saveur mentale préférée procurant une satisfaction visuelle », qui donne à Duchamp la meilleure occasion de déstabiliser les fondements mêmes de l'acte esthétique, tentant d'abolir la peinture en tant que *bibelot d'inanité visuelle*⁶⁹.

Ainsi Duchamp, « ingénieur du temps perdu »⁷⁰, n'est pas un artiste conceptuel au sens où l'art contemporain a cherché à se l'approprier, mais un artiste transceptuel travaillant à *prendre du champ* vis-à-vis de toutes les temporalités du « rendez-vous » et du « contrat social » : « Ne pas posséder, laisser faire, laisser dire, c'est *ne pas se mettre en prise*, ne pas alimenter la machine esthétique et sociale »⁷¹, en déduit Bernard Marcadé. Exil d'une temporalité affairiste qu'il exprimera de manière radicale dans un manuscrit inédit vers 1960 :

Dans les trente dernières années, l'artiste a petit à petit été entraîné dans une aventure d'intégration économique qui le lie poings et mains à une entreprise de surproduction pour satisfaire un public de regardeurs de plus en plus nombreux. Nous sommes loin des parias du début du siècle et je crois que l'artiste de génie de demain devra se défendre contre cette intégration et pour y arriver il devra d'abord prendre le maquis.⁷²

Ainsi, sa plus belle œuvre demeure peut-être, comme le dit fort à propos son ami Henri-Pierre Roché, « son emploi du temps » sans doute parce qu'ouvert au « vent de l'éventuel » et à tous les retards, pourvu que surgisse au cours de l'attente le *kairos*, cet instant décisif de l'inspiration par lequel il faut savoir se laisser saisir. Borges lui-même en parle avec délectation :

En marchant dans la rue ou le long des galeries de la bibliothèque nationale, je sens que quelque chose se prépare à prendre possession de moi. [...]. Je n'interviens pas, je le laisse faire ce qu'il veut. De loin je le sens prendre forme.⁷³

Il rejoint en cela la confiance de Balzac : « J'ai trouvé mes meilleures idées en flânant »⁷⁴.

Pour conclure, nous ne pouvons que reprendre les propos si clairvoyants de Marcel Duchamp concernant l'artiste aujourd'hui entraîné dans une surproduction de masse qui ne lui laisse guère l'opportunité de « laisser pisser le mérinos », et encore moins de le « laisser penser » au rythme des surgissements transeptuels résultant d'une activité mentale sous-jacente. L'art *en vogue* certes, invoque la plupart du temps sa *Fontaine* de 1917 comme l'œuvre majeure initiant (et légitimant) une pratique de l'assemblage ready-made *prêt-à-exposer*, mais cet art qui *se dit contemporain* n'en demeure pas moins étranger à toute temporalité ouverte sur une *inspiration*, métaphore vive de l'esprit visité par le souffle de ses images intérieures et aptes à surgir « à la vitesse d'un éclair », dans une conscience en quête d'elle-même. Le processus créatif d'un artiste impliqué dans un monde globalisé ressemble davantage à celui d'un chercheur en études sociopolitiques (armé d'un concept spécifique élaboré en école d'art et d'une belle aptitude discursive), plutôt qu'à celui d'un « franc-tireur », « libre d'obligation et donc d'entraves ». Il nous paraît en fin de compte assez « amusant », comme disait souvent Marcel Duchamp au cours de ses entretiens, qu'il soit devenu le parangon d'un art qui, depuis sa mort en 1968, n'a fait qu'amplifier son divorce d'avec le monde du *kairos*.

Si on se satisfait d'une perception un peu naïve et donc plutôt superficielle de l'artefact *Fountain* – ce qui revient à *prendre ce vide-vessie pour une lanterne* –, on acceptera de considérer l'ensemble des ready-mades comme les vecteurs conceptuels d'une « idée », contestant la possibilité de définir l'art en tant que pratique picturale sensible

engagée dans une institution. Pourtant, ils sont tous issus d'un processus créatif inspiré par une obsession traumatique pour laquelle l'inhibition du geste manuel confine à la castration, d'une part, et par une aspiration secrète à résilier ce *contrat d'infamie* qui le lie « en dépit de [lui]-même »⁷⁵ à sa propre enfance, d'autre part.

NOTES :

1 « The Richard Mutt Case », dans *The blind man*, n° 2.

2 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*. Les droits de reproduction des œuvres commentées dans l'article étant protégées, merci de consulter *Google Photos* pour les regarder en inscrivant simplement le titre de l'œuvre et le nom de Marcel Duchamp (vu le 21 février 2022).

3 Traduction : « Il a créé une nouvelle idée de cet objet ». (« Il a pris un objet ordinaire de la vie quotidienne, l'a placé de telle manière que sa signification ordinaire a disparu ; par le biais d'un nouveau titre et d'un nouveau point de vue, il a créé... »).

4 Marcel Duchamp, *The Blind Man*, *op. cit.*

5 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 260. « Bête comme un peintre ».

6 Duchamp oppose la peinture plaisante à l'œil, « de bon goût », facile à utiliser en décoration, à une peinture (et à un art en général) qui serait d'abord conçue cérébralement plutôt qu'exécutée manuellement (et qui ne répondrait plus à la définition traditionnelle de l'œuvre).

7 Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, Caen, L'Echoppe, 1987, p. 4. Citation de T.S. Eliot : « L'artiste sera d'autant plus parfait que seront séparés en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée [...] ».

8 Marcel Duchamp, *Du chant du...*, *op. cit.*, p. 244-245.

9 Modèle en psychologie : les adultes qui peuvent assumer un rôle de modèle pour les enfants dans le cercle

10 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 58.

11 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 2014, p. 10.

12 Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 24.

13 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, André Dimanche, 1994, p. 14.

14 *Ibid.*, p. 11. Ceci nous apparaît un argument relativement assez faible vis-à-vis de l'opiniâtreté des peintres en général face à l'adversité voire l'hostilité qu'ils ont souvent dû, de tout temps, affronter : ce motif de renoncement aurait sérieusement clairsemé les rangs des peintres. D'ailleurs Duchamp classe de lui-même les peintres en deux catégories : « les peintres professionnels qui, travaillant avec la société, ne peuvent éviter de s'y intégrer ; et les autres, les francs-tireurs, libres d'obligation et donc d'entraves. » Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, p. 198. Ceci cache manifestement quelque chose et constitue probablement un discours « écran », à moins que derrière l'expression « mes désirs personnels », ne se dissimulent des aspirations plus secrètes comme celle de résilier par la pratique de la peinture le contrat toxique familial.

15 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P....*, *op. cit.*, p. 10.

16 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 65.

17 Duchamp s'est beaucoup intéressé aux progrès de la photographie qui permettait de décomposer le mouvement en vues fixes successives, c'est d'ailleurs à partir des travaux de Jules Marey qu'il a pu imaginer certains de ses tableaux jouant sur la représentation du mouvement, comme « Jeune homme triste dans un train » ou bien sûr « Nu descendant un escalier ».

18 Bernard Marcadé, *Laisser pisser le mérinos*, Caen, L'échoppe, 2006, p. 22. Belle illustration de la fuite (la déprise) au détriment de l'inhibition (la déprime). Avec l'agression, ce sont les trois alternatives possibles face à une épreuve traumatique dégageées par Henri Laborit.

19 Jacques Lacan, *Séminaire XI/Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1992, p. 106-105.

20 Marcel Duchamp, « Entretien avec Mike Wallace », 1961 (WABD) cité dans Marc Par-touche, *Marcel Duchamp, sa vie, même*, Paris, Al Dante collection &, p. 115.

- 21 Marcel Duchamp, *Entretiens avec G..., op. cit.*, p. 18-19.
- 22 *Ibid.*, p. 18.
- 23 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, p. 46. « ... pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. [...] – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose [...] ».
- 24 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P..., op. cit.*, p. 41.
- 25 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 93.
- 26 Marcel Duchamp, *ibid.*, p. 44.
- 27 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Marcel..., G. Charbonnier*, p. 20.
- 28 *Ibid.*, p. 20.
- 29 *Ibid.*, p. 20-21.
- 30 *Ibid.*, p. 29.
- 31 Claire Labastie, « Art, retard, hasard », *Temporalités*, Revue en ligne, p. 5. (<https://doi.org/10.400/temporalites.3534>) consulté le 22 février 2022.
- 32 Vassili Kandinski, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, 1997, « Folio essais », p. 132.
- 33 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P..., op. cit.*, p. 115.
- 34 Bernard Marcadé, *Laisser pisser..., op. cit.*, p. 38-39.
- 35 *Ibid.*, p.16.
- 36 Félix Guattari, « Transistancialités », *Chimères*, 1981. URL : <https://www.revue-chimeres.fr/IMG/pdf/810526.pdf>. Il s'agit de « ressorts inconscients qui, dans l'analyse classique, sont forclos, oubliés, ou niés ».
- 37 Romain Sarnel, *Lieux de passages et transversalités : pour une dynamique deleuzienne*, Paris, Le Portique, Revue en ligne, 2007.
- 38 *Ibid.*, p. 8.
- 39 Tout porte à croire, si l'on se réfère aux dernières avancées de la recherche en neurosciences concernant le fonctionnement du cerveau, que l'esprit humain privilégie les images et non le langage. La créativité cérébrale peut opérer « à la vitesse d'un éclair » parce qu'elle utilise non pas des chaînes verbales porteuses du sens mais bien des confrontations d'images élaborées par l'esprit, parfois en dehors de toute réflexion cognitive consciente. Ce que nous appelons des « vecteurs intuitifs » relèvent de cette configuration cérébrale qui « travaille » à l'insu de la conscience, mue par un sentiment profond qui *affecte* « l'être au monde ». C'est un des apports majeurs de l'exploration du cerveau par la méthode de l'I.R.M., telle qu'elle est présentée par Antonio Damasio dans son livre *L'Ordre étrange des choses, La vie, les sentiments et la fabrique de la culture*, Paris, Odile Jacob, 2017.
- 40 Romain Sarnel, *Lieux..., op. cit.*, p. 17. Ce que Romain Sarnel appelle des « éléments idéels » correspond, dans la cartographie cérébrale analysée par l'I.R.M. dans le cadre des recherches neuroscientifiques qu'Antonio Damasio mène dans le cadre du *Brain and creativity Institute* à l'Université de Californie du sud, à des images cérébrales et non à des éléments de langage.
- 41 Dans son livre *L'Ordre étrange des choses*, A. Damasio montre, grâce aux résultats les plus récents en matière de neurosciences, que ce sont des images (et non des concepts) qui permettent à la pensée de *prendre corps* : « Les images sont la monnaie universelle de l'esprit » (p. 131) ou encore « l'unité de base de l'esprit est l'image » (p. 133). Il existe vraisemblablement de nombreux opérateurs de type neuronal qui prennent en charge certaines des images qui ont un rapport avec celles qui ont été activées par la réflexion cognitive en cours et cet opérateur mental les « manipule » de manière à faire apparaître des concepts nouveaux qui seront ensuite formulés verbalement pour devenir accessibles à la conscience.
- 42 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.
- 43 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 209. À propos du choix des ready-mades : « ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, [...] en fait une anesthésie complète ».
- 44 Didier Anzieu, *Le corps de..., op. cit.*, p. 104.
- 45 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, 1974, Gallimard, p. 138.
- 46 Marcel Duchamp, *Laisser pisser..., op. cit.*, p. 11.
- 47 Jean Paulhan, *L'art informel*, Paris, Gallimard, 1962, p. 10-11.
- 48 Au départ, cet assemblage « n'avait que peu à voir avec l'idée de readymade. Elle avait plutôt à voir avec l'idée de hasard. D'une certaine façon, il s'agissait simplement de laisser aller les choses et de créer une sorte d'atmosphère dans un atelier », note 651, Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p.141.
- 49 Et peut-être aussi le geste qui consiste à accélérer la rotation d'une roue de bicyclette privée de son pneumatique peut-il raisonnablement être relié à la pratique fort en vogue à l'époque du « jeu du cerceau » consistant à faire rouler sur le sol un cercle de bois, le « fonctionnement symbolique » de la roue mise en mouvement activant alors deux moments heureux de l'enfance de Marcel Duchamp. « La Roue de Bicyclette est mon premier readymade, à tel point que ça ne s'appelait même pas un readymade. Voir cette roue tourner était très apaisant, très réconfortant, c'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne. J'aimais l'idée d'avoir une roue de

bicyclette dans mon atelier. J'aimais la regarder comme j'aime regarder le mouvement d'un feu de cheminée. » Marcel Duchamp, cité dans André Gervais, « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes », *Cahiers du MNAM*, n° 30, p. 59-80.

50 « C'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne ». Si on prend en compte l'analyse « cartographique » cérébrale introduite par A. Damasio, il paraît assez évident que cette image mentale de la roue de bicyclette montée sur tabouret correspond à une page publicitaire pour les cycles de marque « Hirondelle ». Cf. Illustration (qui plus est datant de 1913) page 46 du livre de Francis Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 46. Cette image sans doute associée à un sentiment positif en rapport avec le « jeu du catalogue » pratiqué dans son enfance. Il y a recomposition imaginaire opérée à partir de la vignette en haut à droite de la publicité. « L'heureuse idée » est au départ une image cérébrale qui s'est élaborée à l'insu de sa conscience et qui sans doute lui a « passé par la tête ».

51 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 209.

52 Marcel Duchamp, *Le processus...*, *op. cit.*, p. 6.

53 Il ne sera jamais réalisé. Il n'existera qu'à titre... de titre. Mais justement son absence dans la réalité lui a permis de diffuser symboliquement à travers tous les autres ready-mades réalisés... jusqu'au dernier pansement de gaze d'*Allégorie de genre* (1942).

54 Les mots sont soulignés dans la lettre manuscrite.

55 Termes utilisés par Duchamp lui-même dans *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 210.

56 Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 11.

57 Si les images visuelles du test de Rorschach sont soumises à des projections subjectives correspondant à des représentations figuratives spécifiques à la personnalité du regardeur, Duchamp exerce le même genre de projection sur la chaîne verbale des mots et découpe dans la suite des phonèmes sa propre perception subjective. Tout comme Brisset avec la suite phonétique [ledalabu] propose neuf projections possibles : les dents la bouche/L'aide en la bouche/etc. avec toutefois une certaine approximation entre les sons [e] et [ε]. Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 160.

58 Il y aura d'ailleurs un « ready-made malheureux » positionné sur un balcon et assemblé à partir d'un manuel de géométrie dont les problèmes devaient trouver leur résolution par l'arrachage des pages au gré du vent.

59 Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p.42.

60 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 210.

61 « [...] un peu d'odeur de térébenthine. » G. Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, A. Dimanche, p. 18.

62 Dans ce cas aussi, (à partir du moment où on accepte d'utiliser les données neuroscientifiques apportées par Damasio), on comprend bien la phénoménologie de l'imaginaire qui active une superposition d'images *calques* qui concourent à l'élection de la pelle à neige avec ses trois segments : poignée/manche/pelle métallique. Voir la note 58 de notre article « Stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Marcel Duchamp », dans *Pensées vives*, n°1, 2021, p 162.

63 Le seul point commun avec l'objet transitionnel découvert par Winnicott, c'est qu'il est « inventé » pour compenser une défaillance de présence maternelle. Mais cette création de substitution intervient chez l'enfant dans le cadre d'une temporalité heureuse et non pour tenter de « racher » les manquements d'une mère « insuffisamment bonne » chez un adulte en souffrance.

64 On retrouve ici la tendance surréaliste : « toute épave à la portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir », André Breton, préface au catalogue de l'exposition surréaliste d'objets de 1936. Voir encore « [...] la trouvaille [...] c'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. » *L'amour fou*, Paris, Folio/Gallimard, 1976, p. 21.

65 Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 93.

66 Katharine Kuh, « Marcel Duchamp », dans *The Artist's Voice : Talks with seventeen Artists*, New York, Evanston, Harper and Row, 1962, p. 81-93, cité et traduit par Bernard Marcadé, dans *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, « Grandes biographies », p. 142. Nous ne comprenons pas le sens de cet aveu de la même manière que son biographe qui voit là un « échec et mat » porté à la définition de l'art alors que selon notre analyse, il s'agit plutôt d'une aporie symptomatique de son incapacité à comprendre ce qu'il remet en jeu lorsqu'il procède au choix d'un ready-made.

67 Bernard Marcadé, *Marcel...*, *op. cit.*, p. 143. Le caractère iconoclaste des premiers ready-mades ne nous semble guère évident, certes plus net pour « Fountain » (1917), Duchamp apparaît ici pris en flagrant délit de projection *a posteriori*.

68 *Ibid.*, p. 142. « L'ennemi numéro un est la main de l'artiste, l'ennemi numéro deux est le goût, pas seulement pour l'artiste, mais aussi pour le spectateur ». « Quand vous faites même un tableau ordinaire, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. [...] ».

69 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Poésies/Gallimard, 1978, p. 91. « Sur les créduces, au salon vide : nul ptyx, /aboli bibelot d'inanité sonore ».

70 Premier titre du livre des entretiens avec Pierre Cabanne.

71 Bernard Marcadé, *Laisser pisser...*, *op. cit.*, p. 23-24.

72 Bernard Marcadé, *Marcel...*, *op. cit.*, p. 466-467 (extrait d'un manuscrit inédit vers 1960).

73 Didier Anzieu, *Le corps...*, p. 105. Citation de Borges, Postface à son recueil de contes, *Le rapport de Brodie*, 1970.

74 Claire Labastie, *Art...*, *op. cit.*, p. 5. La citation est extraite de *César Birotteau*.

75 Francis Naumann, *Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 91 : « [...] il continua de se conduire en artiste – “ en dépit de moi-même ” confessa-t-il plus tard ».

Simus inter exempla : exemplarité, interdiscursivité et temporalité(s) dans les Lettres à Lucilius de Sénèque

Grégoire Blanc

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : « Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. »

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XXXIII, « Enivrez-vous »

SANS NUL DOUTE la prose de celui que Nietzsche appelait « le toréador de la vertu »¹, et qu'il plaçait en tête de ses « impossibles », pourrait témoigner de cette ivresse de la vertu dont parle Baudelaire, Sénèque employant tous les moyens nécessaires pour

rendre sa parénèse efficace. Parmi les plus usités se trouve la figure de l'exemple moral². L'*exemplum* correspond, dans le discours, à un fait ou à une parole d'un personnage célèbre du passé, historique ou mythique, qu'il est conseillé d'imiter. Cette figure est théorisée dans les traités de rhétorique³ eu égard à sa capacité de persuader l'auditoire, en lui mettant sous les yeux une image courageuse ou vertueuse. On comprend par conséquent pourquoi elle a pu intéresser le discours philosophique, qui s'est également emparé de ses potentialités interdiscursives. L'interdiscursivité peut être définie comme l'étude de l'entrée en relation d'un discours avec un ensemble d'unités discursives extérieures⁴. Or le discours philosophique sénéquien, par nature dialogique, semble s'être nourri de ces récits exemplaires⁵, et, nous le verrons, Sénèque prend un malin plaisir à s'approprier telle parole ou telle attitude exemplaire pour enrichir le dialogue intérieur de l'apprenti philosophe. L'étude de ces nombreuses strates de l'hétérogénéité discursive permet en outre de faire naître une réflexion sur les temporalités. Ces dits et faits mémorables rappellent un glorieux passé dans le présent de l'énonciation afin de tendre vers un futur vertueux⁶. Ainsi la figure de l'*exemplum* rendrait possible un *continuum* de la vertu. C'est du moins l'ambition du discours sénéquien, qui se définit comme une entreprise de libération spirituelle dès la première lettre du corpus :

Oui, tu feras bien, cher Lucilius : entreprends de te libérer toi-même (*uindica te tibi*). Jusqu'ici on t'arrachait ton temps ou on te le dérobait, ou encore tu l'égarais. Réunis ce capital et ne le laisse plus se perdre (*tempus...collige et serua*).⁷

Cette invitation à se revendiquer à soi-même, à construire son être moral, repose, nous le voyons, sur une gestion particulière du temps, une maîtrise de sa propre temporalité, que Sénèque va tenter d'inculquer à son correspondant Lucilius par l'intermédiaire de leur dialogue épistolaire⁸. L'*exemplum* occupe un grand rôle dans la stratégie parénétiq   mise en place par le philosophe au cours de leurs échanges, aussi a-t-il été fréquemment étudié. Parmi ces travaux, citons notamment celui de Roland Mayer, qui ne s'est intéressé toutefois qu'aux exemples historiques en se concentrant sur leur effet de liste⁹, et en montrant l'importance des images mentales qui sont véhiculées par ces derniers¹⁰. Ce rapport entre discours exemplaire et représentations a continué d'être étudié par Carmen Codo  er, qui a bien posé les assises rhétoriques de la pratique s  n  quienne¹¹. Mais l'orientation du présent travail doit sans doute plus à Isabelle Cogitore, qui a remarqué que,

dans les *Lettres à Lucilius*, l'« exemple historique est, pour Sénèque, un lieu de parole contenant des paroles et facilitant par lui-même la parole »¹². En indiquant cela dans sa conclusion, elle offre une ouverture naturelle à une étude qui prendrait en compte le caractère interdiscursif de l'*exemplum* sénèqueien. Enfin, Élisabeth Gavaille illustre la qualité méditative des *exempla* en la mettant en relation avec une réflexion sur le temps¹³, et nous permet ainsi d'envisager une approche qui confronterait ces trois notions : exemplarité, interdiscursivité et temporalité. Pierre Grimal, dans un article portant sur la temporalité dans l'œuvre philosophique de Sénèque, notait d'ailleurs que le philosophe préférait aux « arguments dialectiques » les « expériences psychologiques »¹⁴. Nous nous intéresserons ainsi, dans le présent travail, à l'*exemplum* en tant que phénomène interdiscursif, ou tout au moins facilitant l'interdiscursivité ; les *exempla* s'apparentant alors à un réseau fantasmatique, à la fois dialogique et communicationnel, qui pourrait être décrit, selon les termes des récentes théories du discours, comme « des images symptômes interdiscursives »¹⁵ tout entières vouées à la pratique du Stoïcisme.

Après avoir évalué quelle place offre Sénèque à l'*exemplum* dans l'élaboration de son discours parénétique, à travers l'étude des *Lettres* 94 et 95, nous mettrons en lumière la valeur fantasmatique des *exempla*, en montrant que leur nature interdiscursive permet l'élaboration d'une méthode de perfectionnement moral par le discours. Cette méthode semble propre à Sénèque, ou du moins à la secte stoïcienne, aussi est-ce pourquoi nous avons décidé de clore notre argumentation en interrogeant l'emploi de figures exemplaires anonymes qui irriguent le discours philosophique et dont la présence permet de comprendre certains enjeux discursifs et poétiques de la pratique philosophique antique.

Les discours de l'exemplarité : une troisième voie pour atteindre la sagesse ?

La correspondance de Sénèque avec Lucilius est précieuse à plusieurs égards, d'autant que les œuvres des fondateurs du stoïcisme ont été perdues et qu'on ne les connaît que par des fragments ou autres témoignages transmis par des compilateurs comme Diogène Laërce dans ses *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, lorsque ce ne sont pas des ennemis idéologiques qui se chargent de transmettre les subtilités d'une doctrine à laquelle ils n'adhèrent pas, tel que le fait

Plutarque dans son traité *Περὶ Στωικῶν ἐναντιοματόων* (*Sur les contradictions stoïciennes*) par exemple. Avec celle d'Épictète, l'œuvre de Sénèque est ainsi l'une des seules à nous renseigner sur les aspects de la formation philosophique au sein du stoïcisme. À ce titre, la correspondance avec Lucilius est particulièrement riche d'enseignements, car Sénèque y entreprend la formation conjointe de leurs âmes dans le but d'atteindre la sagesse¹⁶. Toutefois, même pour une doctrine apparemment aussi rigide que le stoïcisme, la voie à suivre n'est pas toujours évidente, et différentes méthodes d'enseignement ont existé. Sénèque mène d'ailleurs une réflexion sur deux de ces méthodes assez tardivement dans le corpus qui nous est parvenu, car il s'agit des lettres 94 et 95¹⁷, sur un ensemble de 124. Des méthodes qui sont, nous allons le voir, en apparence contradictoires.

La lettre 94 présente la première voie de la formation éthique, c'est-à-dire « cette partie du discours philosophique qui donne les préceptes propres à chaque personne », mais qui « ne formerait pas l'homme en général »¹⁸. Sénèque va toutefois choisir de plaider la cause de cette morale des préceptes. Au cours de sa démonstration, qui s'appuie sur les thèses du stoïcien hétérodoxe Ariston de Chios et qui fonctionne sur le mode dialogique des questions et des réponses, le précepteur de Néron définit la philosophie comme la « loi de la vie »¹⁹ ; loi qui repose sur l'efficacité des discours auxquels nous nous confrontons. Or l'efficacité de ces discours semble reposer sur les figures morales qui les constituent :

Non, rien n'est mieux fait pour enfoncer en nous les bonnes pensées, pour ramener (*reuocat*) au droit chemin une âme indécise et sur le penchant du vice, que la fréquentation des gens de bien (*bonorum uirorum conuersatio*) ; il se dégage un charme qui s'insinue au profond du cœur avec toute la puissance persuasive du précepte, à les voir, à les entendre fréquemment (*frequenter aspici, frequenter audiri*). Que dis-je ? La simple rencontre d'un sage fait du bien ; de la présence même silencieuse d'une grande âme peut résulter en nous un progrès (*ex magno uiro uelta cente proficias*).²⁰

Cette méthode d'enseignement éthique consiste donc à rappeler (*reuocat*) le bien en nous par l'intermédiaire d'une *conuersatio*, c'est-à-dire une « fréquentation » intime, avec les grandes figures littéraires et/ou morales du passé. Certes l'image de silhouette silencieuse qui nous accompagne comme garant de notre moralité rappelle ce que certains appellent un « directeur spirituel »²¹, mais ici, Sénèque laisse

planer volontairement une ambiguïté sur cette figure, et tout porte à croire que la progression morale (*proficias*) serait également possible grâce aux préceptes par l'intermédiaire de l'autorité des hommes vertueux du passé. Une idée que Sénèque formule d'ailleurs explicitement dans la suite de son propos en disant : « les bons préceptes, si tu en fais ton entretien, te profiteront autant que les bons exemples »²² ; une preuve que l'*exemplum*, au départ figure de rhétorique, était bien intégré à tout un processus d'édification morale. De l'*exemplum* dépendrait même la portée oraculaire, et de ce fait hautement performative, du précepte, et Sénèque de citer l'autorité de Pythagore pour justifier ses dires²³.

Sénèque compare ensuite l'enseignement par préceptes à l'instruction des enfants, et en particulier leur apprentissage de l'écriture. Non seulement la main du maître peut les accompagner pour ajuster leur tracé, mais la reproduction d'exemples ou de modèles est également formatrice²⁴. Pour justifier une telle méthode de prescription morale, le philosophe indique cependant qu'il faut, auparavant, s'être séparé des tentations de l'ambition. Aussi, pour apporter la preuve à sa démonstration, se livre-t-il à un catalogue d'*exempla*, négatifs cette fois. Sont ainsi convoqués Alexandre, Pompée, César, Marius, pour montrer que tous guidaient leurs armées, mais qu'en retour c'est l'ambition qui les guidait²⁵. La figure de l'*exemplum* sert donc à affirmer les préceptes salutaires à l'édification morale, tout en écartant avec force les modèles néfastes de l'ambition²⁶, opposés à ceux de la sagesse :

Toutes ces figures-types (*omnia ista exempla*), dont on nous bourre les yeux et les oreilles, défaisons-en la trame ; purgeons notre cœur des mauvais propos (*malis sermonibus*) qui le remplissent. Installons la vertu dans la place où gîte l'adversaire, afin qu'elle en extirpe tout mensonge, tout ce que l'esprit agrée au mépris de la vérité ; afin qu'elle nous isole du vulgaire, auquel nous donnons trop de crédit, et qu'elle nous rende aux saines opinions (*sinceris opinionibus*).²⁷

En opposant les *malis sermonibus* aux *sinceris opinionibus*, Sénèque montre ici que l'*exemplum* permet à la méthode d'enseignement moral par les préceptes de dépasser la prescription individuelle pour devenir un véritable pilier de l'éthique.

Toutefois, lorsque Sénèque défend, dans la lettre suivante, l'autre méthode d'enseignement moral, s'appuyant sur l'étude des *decreta* de la doctrine stoïcienne, une large part est également laissée

aux *exempla*. Il convient en effet, d'après le philosophe, « de connaître les caractères d'une âme supérieure, puisqu'on est en droit de se les approprier »²⁸. De manière tout à fait significative ensuite, la logique de transfert, d'appropriation, de ces traits invariables se trouve évoquée à travers une citation des *Géorgiques* de Virgile, dans laquelle est décrit le caractère noble de la progéniture chevaline, que Sénèque réoriente dans le sens des dogmes du stoïcisme²⁹. Ce que donne à voir Virgile, c'est l'âme noble du sage³⁰, et Sénèque le prouve ensuite par l'exemple de Caton :

Que j'aie à représenter Caton (*sit mihi Cato exprimendus*), qui intrépide dans le fracas des guerres civiles, s'élève le premier contre les armées déjà parvenues au pied des Alpes et court faire face à la guerre civile : je ne lui prêterais pas un autre visage, une autre attitude. Personne, à vrai dire, ne pouvait « s'avancer » (*ingredi*) plus « fièrement » (*altius*) que l'homme qui se dresse tout à la fois contre César et contre Pompée et, quand tous caressaient l'une ou l'autre faction, défia les deux chefs, et fit voir que la République elle aussi avait son parti. Oui, c'est peu de dire à propos d'un Caton qu'il ne « s'effraie pas de vains bruits » (*nec uanos horret strepitus*). Voyez : des bruits trop réels, tout proches ne l'effraient pas ; en face de dix légions, des auxiliaires gaulois, des combattants barbares mêlés à nos nationaux, il émet une parole libre ; il exhorte la République à ne pas transiger – mais, à cette heure, à risquer tout – pour la cause de la liberté ; car elle sauvegardera mieux son honneur en tombant dans la servitude qu'en y courant. Quelle vigueur, quel enthousiasme et, dans l'universel désarroi, quelle assurance ! Il sait qu'il est le seul dont la condition ne soit pas en jeu, que la question n'est pas : « Caton va-t-il être libre ? », mais : « vivra-t-il parmi des hommes libres ? » de là son mépris des périls et des épées. On admire l'invincible constance d'un homme que n'ébranle pas la chute de tout un monde, et l'on se plaît à répéter : « Une riche musculature fait saillie sur l'ardent poitrail (*luxuriattoris animo sum pectus*). »³¹

Après avoir cité une dizaine de vers de Virgile, le philosophe prend soin de réinvestir la citation, par des effets de reprises textuelles, afin d'enrichir le portrait moral qu'il est en train de bâtir. De la même manière que le discours sénèqueien s'approprie la citation virgilienne, l'âme du progressant s'approprie le modèle de sagesse que représente Caton, incarnation des *decreta* stoïciens rendue appréciable par la figure interdiscursive qu'est l'*exemplum*. Les chercheurs se sont souvent interrogés sur la leçon à retenir des lettres 94 et 95, Sénèque soutenant l'une puis l'autre des méthodes d'enseignement éthique : le

philosophe défendrait en fait une voie médiane, un entre-deux qui se matérialise assez nettement autour de l'utilisation de l'*exemplum* à des fins parénétiques, constituant un processus d'appropriation fantasmatique par le discours³².

De la réorientation d'une technique rhétorique à la mise en place d'une poétique

Or cette méthode, qui apparaît implicitement au cours des lettres 94 et 95, est employée par Sénèque dès le début de la correspondance³³, et même développée dans la lettre 24³⁴. Dans cette dernière, en effet, le philosophe tente de répondre à l'inquiétude que son correspondant a manifestée dans sa précédente lettre à propos d'un procès qui lui était intenté³⁵. Pour apaiser l'âme de son ami, Sénèque appuie sa démonstration sur de grandes figures exemplaires qui incarnent la résistance face à l'adversité. Sont ainsi convoqués Rutilius, Metellus, Socrate, Mucius Scaevola, avant qu'une intervention de Lucilius ne soit mise en scène :

« Ces histoires-là, dis-tu, sont des rengaines rabâchées dans toutes les écoles (*Decantatae, inquis, in omnibus scholis fabulae istae sunt*). Quand on sera au point suivant : le mépris de la mort (*ad contemnendam mortem*), tu me conteras l'histoire de Caton. » Et pourquoi ne montrerais-je pas Caton à sa dernière nuit, lisant un livre de Platon, une épée sous son chevet ? Il s'était ménagé ces deux ressources dans cette extrémité : l'une lui donnerait la volonté, l'autre la possibilité de mourir. Après avoir réglé ce qui pouvait l'être dans une situation compromise et désespérée, il regarda comme son devoir de n'abandonner à personne la liberté de tuer Caton ou l'honneur de le sauver. C'est pourquoi, tirant son épée, qu'il avait conservée jusqu'à ce jour pure de toute effusion de sang : « Tu n'as rien gagné, s'écria-t-il, Fortune, à t'opposer à tous mes efforts. Je n'ai pas combattu jusqu'ici pour ma liberté propre, mais pour la liberté de ma patrie. Je ne m'obstinais pas à ce point dans l'action pour être libre, mais pour vivre parmi des hommes libres. »³⁶

Cette manipulation dialogique du discours a en fait pour but de mettre à distance les *fabulae* des écoles de rhétorique. Lucilius marque en effet son agacement vis-à-vis de la tournure stéréotypée que prend le discours de Sénèque, mais ce dernier, loin de réorienter son propos, revendique le droit de nourrir la leçon philosophique par l'*exemplum* de Caton³⁷. Si les mots et la situation convoqués sont les mêmes, les

implications de cette répétition discursive sont bien différentes. Caton n'est ainsi pas seulement un modèle de courage politique à imiter, mais il apparaît comme un sage, ayant maîtrisé toutes les étapes d'une forme de méditation en acte, de la lecture de Platon jusqu'à la confrontation avec la Fortune, dans un dialogue intérieur savamment mis en scène par Sénèque.

L'*exemplum* apparaît donc comme un des premiers moyens discursifs mis en œuvre par le progressant pour se libérer des fausses représentations dont il a été jusqu'alors le jouet. D'ailleurs, dans la même lettre, Sénèque s'amuse ensuite à rapprocher l'apprenti-philosophe de la figure de l'enfant :

Ce que tu vois arriver aux enfants, nous l'éprouvons nous autres, grands enfants que nous sommes. Les personnes qu'ils aiment, auxquelles ils sont habitués, avec lesquelles ils jouent, si elles se présentent avec un masque, les font trembler de peur. Ce n'est pas seulement aux hommes, c'est aux choses qu'on doit ôter le masque, les obligeant à reprendre leur vrai visage (*non hominibus tantum, sed rebus persona demenda est et reddenda facies sua*).³⁸

Ôter leur *persona* aux choses est le premier devoir pour qui s'engage sur la voie de la sagesse et, dans le discours, cette étape primordiale de l'exercice, de l'*ἄσκησις* philosophique, passe par la méditation des grandes figures morales du passé. Les discours de l'exemplarité permettent ainsi l'élaboration d'un autre temps qui abolit la temporalité subie au sein de laquelle nous agissons. En redevenant enfant, le progressant est invité non pas à repartir de zéro, mais à se créer lui-même un temps qu'il pourra pleinement posséder³⁹.

Cette réorientation d'un exercice rhétorique poursuivant un but philosophique, et même doctrinal en défendant une ascèse typiquement stoïcienne, est rendue manifeste par un passage de la lettre 104 :

Vis avec Chrysippe, avec Posidonius (*uiue cum Chrysippo, cum Posidonio*) : ils te transmettront la connaissance des choses humaines et divines ; ils te prescriront d'agir, de n'être pas uniquement un discoureur habile qui débite ses phrases pour l'enchantement de l'oreille (*hi iubebunt in opere esse nec tantum scite loqui et in obiectione maudientium uerba iactare*), mais d'endurcir ton âme et de la raidir contre les menaces ; car l'unique port de cette vie agitée et orageuse, c'est de faire mépris de tout ce qui peut arriver, de maintenir hardiment ses positions, de recevoir en homme déjà prêt, bien en face, les traits de la Fortune, sans se dérober ni tourner les talons.⁴⁰

L'*exemplum* qui n'est plus développé, mais simplement suggéré, touche finalement deux des représentants les plus importants de la secte du Portique, Chrysippe pour l'Ancien et Posidonius pour le Moyen stoïcisme. Morts depuis de nombreuses années, leurs œuvres continuent d'influer sur le présent car ils encouragent à l'action : la méditation de leurs écrits les rappelle à la mémoire et rend leurs leçons effectives face aux événements rencontrés. Le sage n'est pas ce « discoureur habile » qui emploie la rhétorique à des fins extérieures ; au contraire, les *exempla* lui servent à méditer intérieurement les tenants de la doctrine.

Selon une méthode qu'il affectionne, qu'il emploie dès le début de la correspondance et qu'il préconise dans les lettres 94 et 95, nous l'avons vu⁴¹, Sénèque aime à ramasser un point de la doctrine dans une formule frappante, une *sententia*, qui s'ancre dans l'esprit⁴². Pour faciliter la méditation de ces sentences et rendre plus évidentes leurs implications morales, Sénèque peut cependant avoir recours à l'exemple, comme dans un autre passage de la *Lettre* 104 :

Ce n'est pas la difficulté qui fait manquer d'audace ; c'est le manque d'audace qui fait la difficulté (*non quia difficilia sunt non audemus, sed quia non audemus difficilia sunt*). Vous faut-il un exemple (*si tamen exemplum desideratis*) ? Prenons celui de Socrate, vieillard de quelle endurance ! Ballotté d'écueil en écueil, mais invincible à la pauvreté que tout le fardeau de sa maison lui rendait plus lourde, invincible à l'usure physique, en comptant celle qu'il supporta jusqu'au bout comme soldat. Quelles épreuves lui furent donc ménagées au foyer domestique que nous rappelions à notre souvenir sa femme, insultante mégère, ou ses enfants, rebelles à l'étude et plus semblables à leur mère qu'à leur père. Au-dehors, il a connu ou un régime de tyrannie ou une liberté plus cruelle que toutes les guerres et tous les tyrans.⁴³

Pour illustrer sa sentence, qui porte encore une fois sur la juste appréhension des phénomènes auxquels nous sommes confrontés, Sénèque prend l'exemple de Socrate, mais l'on se rend vite compte que les potentialités fantasmatiques de cet *exemplum* sont démultipliées par la pratique méditative stoïcienne. Le philosophe stoïcien ne s'attache en effet pas simplement à décrire la force d'âme dont l'Athénien fit preuve lors de ses derniers instants, mais il évoque avec pittoresque l'acariâtre Xanthippe. En d'autres termes, face aux représentations violentes ou néfastes qui nous assaillent, la philosophie stoïcienne propose de se bâtir une enceinte fantasmatique vertueuse⁴⁴ très précise

à partir des exemples du passé. Ainsi, lorsque Sénèque en viendra, à la fin de sa démonstration, à prendre encore une fois l'exemple de Caton, il invitera Lucilius à se « représenter cette époque comme un tableau »⁴⁵ ; une image mentale qui fait revivre les vertus du passé afin de nourrir le présent de l'expérience morale.

Extension du domaine de l'exemplarité : la lente acquisition de la libertas par le discours

Nous souhaitons maintenant nous intéresser à un discours exemplaire d'une autre sorte, qui permet de mettre en valeur une autre facette des rapports entre les discours de l'exemplarité et la temporalité. Il arrive en effet fréquemment à Sénèque, une fois sa méthode de méditation à partir des exemples établie, de mettre à l'honneur des figures anonymes⁴⁶. Ainsi, il vante dans la *Lettre* 70⁴⁷, qui traite du suicide comme instance principale de notre liberté, « des hommes de la plus vile condition » (*uilissimae sortis homines*) :

Ne va pas croire que seuls les grands hommes ont possédé cette vigueur d'âme qui brise les barrières de l'humaine servitude (*non est quod existimes magnis tantum uiris hoc robur fuisse, quo seruitutis humanae claustra perrumperent*). Ne juge pas qu'il n'y a que Caton pour accomplir un tel ouvrage, Caton qui arrache de sa main cette âme, qu'il n'a pu mettre hors d'un coup d'épée. Des hommes de la plus vile condition (*uilissimae sortis homines*), par un magnifique effort (*ingenti impetu*), sont arrivés en lieu sûr. N'étant pas maîtres de mourir à leur guise ni de choisir selon leurs préférences l'instrument de mort, ils se sont emparés de ce qui leur tombait sous la main et d'un objet par lui-même inoffensif, mais violemment manié, ont fait une arme meurtrière.⁴⁸

On pourrait arguer d'un souci de *uariatio*, Sénèque posant même son exemple anonyme en face de la figure omniprésente de Caton, mais l'intérêt semble être ailleurs. Le philosophe stoïcien réoriente en effet la rhétorique de l'*exemplum* pour qu'elle embrasse l'intégralité du genre humain ; l'objectif étant, évidemment, de glorifier la « vigueur » (*robur*) et le « magnifique effort » (*ingenti impetu*) dont est capable l'âme humaine lorsqu'elle accepte sa condition.

Tout comme les *exempla* historiques qui voient souvent leurs paroles répétées et, dans le cadre de l'ascèse stoïcienne, méditées⁴⁹, les vils modèles que donne à voir Sénèque dans la *Lettre* 70 sont à l'origine d'un discours qui prouve leur fermeté d'âme :

Je t'ai promis plusieurs exemples (*plura exempla promisi*) empruntés aux arènes. Lors de la seconde naumachie, un barbare (*unus e barbaris*) se plonge dans la gorge la lance qu'il avait reçue contre les assaillants. « Pourquoi, disait-il, pourquoi ne pas me soustraire à l'instant même à tous ces tourments, à toutes ces risées ? J'ai une arme : quelle raison ai-je d'attendre la mort ? » Ce fut une scène d'autant plus imposante (*hoc speciosius spectaculum*) qu'il est plus beau pour l'homme d'apprendre à mourir qu'à tuer.⁵⁰

La focalisation sur le milieu du spectacle, dans un premier temps, ne doit pas nous étonner. Il n'existe pas de fascination de la part de Sénèque pour le monde des gladiateurs et des mises à mort publiques, et l'emploi de cette image est subordonné à l'impact que son discours veut avoir sur les représentations⁵¹, selon un procédé proche de la mise en abyme, l'amphithéâtre étant le lieu des spectacles et autres mises en scène. Le plus étonnant demeure le discours prêté à ce « barbare » ; barbare dont l'anonymat est clairement revendiqué dans le texte. Il n'est, en effet, qu'une infime partie d'une foule indistincte (*unus e barbaris*). N'oublions pas, en outre, qu'étymologiquement et historiquement le barbare est celui qui ne sait pas parler grec, ou latin dans le monde romain. Il est donc d'autant plus significatif que Sénèque lui donne voix dans cette partie de son discours : une nouvelle manière de réorienter la figure de l'*exemplum* dans le sens d'une méditation sur la condition humaine et l'universalité de la vertu. L'objectif n'est plus seulement de convoquer un glorieux passé pour alimenter l'expérience morale présente, mais bien d'affirmer la permanence du bien et de la vertu, et ce, même en dehors de la *Romanitas*.

L'exemplarité morale ne se rencontre donc pas seulement dans le glorieux passé des héros et des sages, et Sénèque prend soin d'indiquer à son correspondant que la vertu peut s'incarner dans notre quotidien⁵². C'est sans doute ainsi qu'il faut lire le début de la *Lettre 77* qui mentionne la mort prématurée de Tullius Marcellinus, honnête Romain que Lucilius a très bien connu⁵³. Le philosophe emploie de prime abord le ton de l'anecdote pour raconter le suicide de cet ami commun mais, en réalité, son récit cache quelque chose de plus profond :

Je me suis laissé aller à un récit (*fabellam*) qui ne devrait pas te déplaire : tu as vu comment a fini ton ami, sans agonie, sans affres pitoyables. Marcellinus s'est donné la mort, mais il est parti si doucement ! Il a glissé hors de la vie. Et puis ce récit (*haec fabella*) peut avoir son utilité. Souvent la nécessité requiert de pareils exemples (*saepe enim talia exempla*)

necessitas exigit). Souvent nous avons à mourir et nous n'y consentons pas ; ou encore nous mourons et nous n'y consentons pas.⁵⁴

Ce petit « récit » (*fabella*) se transforme en effet en méditation sur la mort volontaire, et, pour ce faire, il devient *exemplum*, comme le dit explicitement Sénèque. L'intérêt, pour le philosophe stoïcien, est de former son esprit à partir de situations empruntées au présent qu'il fait devenir exemplaires par l'exercice de la sagesse⁵⁵. Cette focalisation sur le temps présent, dans l'exemple précédent, renforce en outre la leçon : apprendre à mourir n'étant ni plus ni moins qu'apprendre à vivre le présent⁵⁶.

En concentrant la psyché de l'apprenti philosophe sur cette maîtrise du temps présent par l'intermédiaire de figures exemplaires, Sénèque cherche à faire résonner en Lucilius un savoir naturel et, pense-t-il, éternel. Or, quoi de plus efficace que l'image innocente de l'enfance afin de transmettre cette leçon ?

Attends-tu de moi des exemples pris à la vie des grands hommes (*exempla nunc magnorum uirorum me tibi iudicas relaturum*) ? C'est l'enfance qui me les fournira (*puerorum referam*). L'histoire parle d'un Spartiate fameux (*Lacon ille*) : un garçon encore impubère. Pris à la guerre, il criait dans son dialecte dorien : « Non, je ne serai pas un esclave (*non seruam*) ! » Et il prouva qu'il ne mentait pas. À la première injonction qu'il reçut de faire une corvée servile et dégradante (on lui commandait d'apporter le bassinet des ordures), il courut se briser la tête contre la muraille. Deux pas à faire, c'est la liberté. Et on voit encore des esclaves (*tam prope libertas est : et seruit aliquis*) !⁵⁷

Certes il ne s'agit pas de n'importe quel enfant dans cet extrait tiré de la lettre 77, et ses origines spartiates (*Lacon ille*) sont déjà un indice de son courage et de sa vertu, mais Sénèque s'amuse à choisir cette image enfantine et innocente plutôt qu'un des grands noms empruntés aux catalogues d'*exempla* moraux officiels pour affirmer avec plus de force sa démonstration. Or l'enjeu de son propos est l'acquisition de la *libertas*⁵⁸, une disposition d'esprit qui, une fois maîtrisée, nous rend même supérieurs au dieu⁵⁹. Accepter la mort c'est en effet accepter sa mortalité, et donc sa propre temporalité, une chose à laquelle le dieu, étant immortel, n'est pas confronté.

Pour conclure, nous aimerions rappeler l'exhortation primordiale et indépassable des *Lettres* : *uindica te tibi* ; une invitation à se revendiquer à soi-même et à maîtriser sa propre temporalité. Pour parvenir à cet état, nous avons vu que Sénèque s'appuie sur la figure de l'*exemplum* dont il fait un des piliers de sa méthode de formation éthique. En réorientant les potentialités fantasmatiques de cette figure dans le sens de l'ascèse philosophique stoïcienne, Sénèque permet au progressant d'inscrire sa démarche dans un véritable *continuum* vertueux. Cependant, le philosophe ne s'arrête pas à faire coïncider dans le présent de l'expérience morale les représentations vertueuses du passé, afin de tendre vers le futur promis par la sagesse. Il concentre plutôt l'attention de son correspondant sur le présent pour méditer leur mortalité, c'est-à-dire le terme de leur propre temporalité. L'exemple, d'abord emprunté aux histoires du passé, puis découvert dans les figures anonymes qui nous entourent, doit finalement s'incarner en la personne du philosophe :

Crois-moi, même sur un lit de souffrance, la force d'âme trouve à s'exercer. Ce n'est pas seulement dans le métier des armes et sur les champs de bataille que se révèle l'énergie d'une âme inaccessible aux alarmes. L'homme fort se reconnaît jusque sous les couvertures d'un grabat. Tu as de quoi t'occuper : lutte bravement avec ton mal. S'il n'obtient rien de toi, par force ou par douceur, tu donnes un grand exemple (*insigne prodix exemplum*). Oh ! quelle occasion de gloire, si nous étions en spectacle au monde dans nos maladies ! Sois à toi-même ton spectateur, ton approbateur (*ipse te specta, ipse te lauda*).⁶⁰

Au cours de notre étude nous avons pu remarquer que la figure de l'*exemplum*, par nature interdiscursive et dialogique⁶¹, se nourrit d'autres formes du dialogisme et de l'interdiscursivité, comme par exemple la citation poétique, la présence de l'interlocuteur dans le discours, ou l'anecdote. Tout se passe comme si Sénèque cherchait à créer, par l'accumulation de ces strates d'hétérogénéité discursive, un texte qui fasse acte de philosophie⁶², une mise en application dans et par le discours de la pratique philosophique stoïcienne. Ces considérations nous poussent à envisager l'emploi de l'*exemplum* dans les *Lettres* comme une tentative d'établir ce que Marie-Françoise Delpeyroux nomme un « discours de l'humain »⁶³, le philosophe se créant liberté *hic et nunc* à travers la fréquentation intime des figures exemplaires qu'il sait faire siennes⁶⁴. La maîtrise des procédés rhétoriques et leur réorientation dans le sens de l'ascèse stoïcienne permettent à Sénèque et Lucilius de construire leur « autonomie

personnelle »⁶⁵. La mise en relation des notions d'exemplarité, d'interdiscursivité et de temporalité, nous invite ainsi à appréhender l'écriture du discours philosophique comme un véritable « exercice spirituel »⁶⁶. Chez Sénèque, la vie philosophique est avant tout écriture de la philosophie.

NOTES :

1 Nietzsche Friedrich, *Crépuscule des Idoles : ou comment philosopher à coups de marteau*, « Divagations d'un "inactuel" », § 1, trad. de J.-C. Hémy, Paris, Gallimard, 1974, p. 58.

2 Schafer John, « Seneca's *Epistulae Morales* as Dramatized Education », *Classical Philology*, n° 106, 2011, p. 33.

3 Cf. Lausberg Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik : eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Steiner, 3e éd., 1990, § 410-426. Plus particulièrement, concernant la place de l'*exemplum* dans les théories de l'argumentation : Codoñer Carmen, « Seneca : *exemplum, similitudo* », *Pallas*, n° 69, 2005, p. 145-146.

4 Cf. Charaudeau Patrick & Maingueneau Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 324.

5 Mayer Roland, « Roman historical *exempla* in Seneca », dans Grimal Pierre (dir.), *Sénèque et la prose latine. Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité classique*, n° 36, Vandoeuvres/Genève, 1991, p. 148 : « [T]here appears to be no philosophical opinion about the value of *paradeigmata* in moral discourse. It is Seneca who seeks to give them an enhanced role. »

6 Cf. Motto Anna Lydia & Clark John R., « Time in Seneca : past, present, future », *Emerita*, vol. 55, 1987, p. 35.

7 Sénèque, *Epistulae morales*, I, 1. Concernant les traductions du texte latin, nous reproduisons celles de Paul Veyne, qui sont une version revue de celles de la CUF : Veyne Paul, *Sénèque. Entretiens. Lettres à Lucilius*, Paris, Robert Laffont, 1993.

8 Cf. Setaioli Aldo, « *Epistulae Morales* », dans Heil Andreas & Damschen Gregor (dir.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 193 : « One theme, which is particularly developed in the letters, is Seneca's reflection on time, whose fleeting transience must be conquered by appropriating it as an ideal present, snatched from contingency. When one has reached moral perfection, one moment does not differ from eternity. »

9 Mayer Roland, « Roman historical *exempla*... », *op. cit.*, p. 153.

10 *Ibid.*, p. 165.

11 Codoñer Carmen, « Seneca : *exemplum*... », *op. cit.*, p. 151-156.

12 Cogitore Isabelle, « Les exemples historiques dans les *Lettres à Lucilius* », dans Guillaumont François & Laurence Patrick (dir.), *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 212.

13 Gavaille Élisabeth, « La force de l'exemple dans les *Lettres à Lucilius* », dans Gavaille Élisabeth & Guillaumont François (dir.), *Conseiller, diriger par lettre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 300 : « Ainsi, la méditation sur des exemples proposés à notre choix articule représentation et action, puisqu'il s'agit de convertir une image en manière d'être et d'agir personnelle. Elle permet de cultiver un rapport véritablement philosophique avec le temps sous ses trois formes : dans la remémoration du passé, dans l'attention au travail actuel sur soi et dans la tension vers l'avenir de la sagesse. »

14 Grimal Pierre, « Place et rôle du temps dans la philosophie de Sénèque », *Revue des Études Anciennes*, n° 70, 1968, p. 99.

15 Cf. Charaudeau Patrick, « La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif », dans Bonhomme Marc & Lugin Gilles (dir.), *Interdiscours et intertextualité dans les médias*, [En ligne], Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel, Neuchâtel, 2006, p. 27-38. URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-situation-de-communication.html>. Ce dernier étudie certes des « cas visuels », mais la description qu'il donne du phénomène d'image symptôme interdiscursive peut sans nul doute être rapprochée de celle de la figure de l'*exemplum* qui servait à l'édification morale des jeunes gens à Rome : « c'est [...] une image simple, réduite à quelques traits dominants et qui apparaît de façon récurrente, tant dans l'histoire que dans le présent, pour qu'elle puisse se fixer dans les mémoires ».

16 Cf. Setaioli Aldo, « *Epistulae Morales* », *op. cit.*, p. 192 : « it must be said that the *Epistulae* are meant as spiritual direction and as a guide to ethical education (including self-education) and moral progress, engaging both the addressee and the writer himself. »

17 Pour une analyse précise de ces deux lettres, nous renvoyons à ces deux études de référence : Bellincioni Maria, Lucio Annaeo Seneca, *Lettere a Lucilio. Libro XV : le lettere 94 e 95*, texte, introduction, traduction et commentaire par M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1979 et Schafer John, *Ars Didactica. Seneca's 94th and 95th Letters*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

18 Sénèque, *Ep.* 94, 1 : *Eam partem philosophiae quae dat propria cuique personae praecepta nec in uniuersum componit.*

19 *Ibid.*, *Ep.*, 94, 39 : *Quid autem ? philosophia non uitae lex est ?*

20 *Ibid.*, *Ep.*, 94, 40.

21 Sur la figure du référent moral telle qu'elle est présentée dans la *Lettre 94*, voir : Hadot Ilsetraut, *Sénèque. Direction spirituelle et pratique de la philosophie*, Paris, Vrin, 2014, en particulier, p. 23 : « Les *Lettres 94* et *95* de Sénèque à son ami Lucilius contiennent un exposé détaillé sur les devoirs et la méthodologie de la direction spirituelle et sur la guérison de l'âme » ; et Roller Matthew, « Precept(or) and example in Seneca », dans Williams Gareth D. & Volk Katharina (dir.), *Roman Reflexions : Studies in Latin Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 133 et 140.

22 Sénèque, *Ep.*, 94, 42 : *aeque praecepta bona, si saepe tecum sint, profutura quam bona exempla.*

23 *Ibid.*, *Ep.*, 94, 42 : *Pythagoras ait alium animum fieri intransitibus templum deorumque simulacra ex uicino cernentibus et alicuius oraculi opperientibus uocem.*

24 *Ibid.*, *Ep.*, 94, 51 : *Pueri ad praescriptum discunt ; digiti illorum tenentur et aliena manu per litterarum simulacra ducuntur ; deinde imitari iubentur proposita et ad illa reformare chirographum : sic animus noster dum eruditur ad praescriptum, iuuatur.*

25 *Ibid.*, *Ep.*, 94, 62-67.

26 Cf. Roller Matthew, « Precept(or) and Example ... », *op. cit.*, p. 134.

27 Sénèque, *Ep.* 94, 68.

28 *Ibid.*, *Ep.*, 95, 67 : *excellentis animi notas esse quas ex alio in se transferre permittitur.*

29 Cf. Bero Francesca Romana, « Seneca, Catone e duccitazioni virgiliane (Sen. epist. 95, 67-71 e 104, 31-32) », *Studi Italiani di Filologia Classica*, n° 104, p. 233-253, qui montre que l'objectif de Sénèque à travers cette citation semble être de fournir « una *imago* di Catone » (p. 234). Elle note également avec justesse que la figure du cheval utilisée à travers la citation virgilienne pour décrire le sage n'est pas évidente et peut même apparaître comme paradoxale (p. 238-241). En ce cas, nous pourrions dire que l'*exemplum* permettrait d'atténuer l'étrangeté de la citation pour faire naître efficacement des images mentales. Il s'agit d'une hétérogénéité discursive montrée, à deux niveaux, celui de la citation poétique et celui de l'*exemplum* forgé à partir de cette citation, pour ancrer avec efficacité les dogmes du stoïcisme dans la psyché du progressant.

30 Sénèque, *Ep.*, 95, 69, après avoir cité Virgile, *Géorgiques*, III, 75 sq. : « Notre Virgile, sans y penser, a décrit l'homme de cœur ; quant à moi, je n'emploierais pas d'autres traits pour peindre une grande âme. »

31 Sénèque, *Ep.*, 95, 69-71.

32 Cf. Dross Juliette, « Du bon usage de l'imagination : l'importance du regard intérieur dans l'œuvre philosophique de Sénèque », *Pallas*, 92, 2013, p. 225-235 et Armisen-Marchetti Mireille, « *Tora ante oculos sortis humanae condicioponatur* : exercice moral et maîtrise des représentations mentales chez Sénèque », *Incontri triestini di filologia classica*, n° 4, 2004-2005, p. 161-179. Cette dernière observe que « la rhétorique, c'est-à-dire la maîtrise des procédés du discours, tient une place importante » (p. 161) dans la *meditatio* et cette « méditation, [c]e travail d'intériorisation des dogmes, repose sur un maniement contrôlé des images mentales, des *phantasiai* » (p. 166).

33 Cf. Sénèque, *Ep.*, 6, 5 : *longum iter est per praecepta, breue et efficax per exempla.*

34 Une position signifiante si l'on considère que Sénèque offre les prémisses de la prochaine étape de sa correspondance avec Lucilius, quittant la partie des *sententiae* pour aller vers une forme qui admet de plus amples développements. Cf. Hadot Ilsetraut, *Sénèque. Direction spirituelle...*, *op. cit.*, p. 116-117.

35 Sénèque, *Ep.*, 24, 1 : *Sollicitum esse te scribis de iudicii euentu, quod tibi furor inimici denuntiat ; existimas me suasurum, ut meliora tibi ipse proponas et adquiescas spei blanda.*

36 *Ibid.*, *Ep.*, 24, 6-7.

37 Cf. Mayer Roland, « Roman historical exempla... », *op. cit.*, p. 154.

38 Sénèque, *Ep.*, 24, 13.

39 Cf. Moreau Joseph, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, « Sénèque et le prix du temps », 1969, 1, p. 122-123.

40 Sénèque, *Ep.*, 104, 22.

41 Nous sommes tenté de dire, après Schafer John, « Seneca's *Epistulae Morales...* », *op. cit.*, p. 43, que le fait que Sénèque rende ces outils méthodologiques si manifestes est une preuve qu'il offre à Lucilius la possibilité de devenir lui-même guide spirituel d'un autre ami.

42 De nombreux travaux sur Sénèque ont pour objet ses *sententiae*. Citons Dinter Martin, « *Sententiae in Seneca* », dans Wildberger Julia & Colish Marcia L. (dir.), *Seneca Philosophus*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, p. 335, qui remarque que le discours sentencieux forme comme une trame intertextuelle au sein du discours sénèqueien. Wildberger Julia, « Seneca and the doxography of ethics », dans Garani Myrto, Michalopoulos Andreas N. & Papaioannou Sophia, *Intertextuality in Seneca's Philosophical Writings*, London/New York, Routledge, 2020, p. 101, citant les *Lettres* 33, 7-8 et 108, 6, insiste quant à elle sur le fait que le sage ne fait pas que répéter la vérité mais l'énonce de manière frappante. Tout se passe donc comme si, d'après Gloyn Elizabeth, « My Family Goes Back to the Romans : Seneca's Approach to the Family in the *Epistulae morales* », dans Wildberger Julia & Colish Marcia L. (dir.), *Seneca Philosophus*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, p. 239-240, Sénèque exhortait Lucilius à apprendre à se faire des autorités philosophiques des « guides » et non des « maîtres ». Ainsi selon les termes d'Armisen-Marchetti Mireille, « Pourquoi Sénèque n'a-t-il pas écrit l'histoire ? », dans Aygon Jean-Pierre, Courtil Jean-Christophe & Ripoll François (dir.), *Seneca saepe noster. Articles de Mireille Armisen-Marchetti sur l'œuvre de Sénèque (1981-2013) réunis en son honneur*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 300, le philosophe « doit être passé de la *memoria* à la *scientia* ». Et cette conjonction des deux phénomènes interdiscursifs que sont les *exempla* et la *sententia* dans cet extrait de la *Lettre* 104 nous font dire, après Gavaille Elisabeth, « La force de l'exemple... », *op. cit.*, p. 31, que nous avons ici affaire à une manière de « s'approprier des notions de façon originale et vivante » par le discours particulière à Sénèque.

43 Sénèque, *Ep.*, 104, 26-27.

44 Cf. Hadot Pierre, *Introduction aux Pensées de Marc Aurèle. La citadelle intérieure*, Paris, Fayard, Le livre de poche, 2006 [1992], en particulier les p. 173-369 dans lesquelles sont évoquées les trois « disciplines » sur lesquelles s'appuie cette citadelle intérieure : la « discipline de l'assentiment » (p. 173-212), la « discipline du désir » (p. 213-294), et la « discipline de l'action » (p. 295-369). Voir également, au sujet de « l'évocation des hommes célèbres du temps passé » comme condition de perfectionnement de la vertu stoïcienne, les p. 437-440.

45 Sénèque, *Ep.*, 104, 31 : *animo complecti [...] illius imaginem temporis*.

46 Ce souci de variation ou de progression dans sa méthode se manifeste également dans la *Lettre* 83, lorsque Sénèque se justifie d'inclure un *exemplum* quasiment contemporain à sa démonstration, soutenant qu'il ne faut pas s'en tenir aux images d'un glorieux passé pour que l'exercice profite pleinement à la conduite morale (Sénèque, *Ep.*, 83, 13) : *Instruenda est enim uita exemplis inlustribus, nec semper confugiamus ad uetera*.

47 Concernant cette lettre, nous renvoyons à la brillante étude de Scarpat Giuseppe, *Lucio Annaeo Seneca. Anticipare la morte o attenderla. La lettera 70 a Lucilio*, Brescia, Paideia, 2007.

48 Sénèque, *Ep.*, 70, 19.

49 Cf. *Ibid.*, *Ep.*, 4, 7 ; 51, 5-6 ; 53, 10 ; 58, 29-32 ; 59, 13-14 ; 67, 12-13 ; 98, 12-14.

50 *Ibid.*, *Ep.*, 70, 25-26.

51 Cf. Cagniard Pierre, « The Philosopher and the Gladiator », *The Classical World*, vol. 93, n° 6, 2000, p. 607-618, qui, même s'il défend l'idée selon laquelle Sénèque est plus familier des combats de gladiateurs qu'on le veut bien le croire, est forcé de reconnaître que la métaphore de la gladiature dans le discours philosophique « serve as models for those who sought wisdom » (p. 618).

52 Cf. Préchac François, « Note sur Sénèque et l'histoire », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 25, 1966, p. 485 : « L'histoire des mœurs se complète de l'histoire anecdotique ».

53 Sénèque, *Ep.*, 77, 5 : *Tullius Marcellinus, quem optime noueras*.

54 *Ibid.*, *Ep.*, 77, 10.

55 Gavaille Elisabeth, « La force de l'exemple ... », *op. cit.*, p. 292 : « Il faut souligner ici à la fois l'efficacité, et la complexité de nature et de fonctionnement de l'exemple dans son usage parénétique. Il associe description et prescription, il noue représentation et action - c'est une "image agissante". Il appartient à la *communis opinio*, il s'appuie sur des représentations communes, mais il est employé à des fins de méditation personnelle et de réformation du comportement individuel. Objet d'une sélection dans la réalité passée ou présente, il implique en même temps une projection dans l'avenir de l'action morale, en fonction d'un but précis à atteindre [...]. Il s'agit donc de s'approprier le contenu de signification de l'exemple pour le convertir à nouveau en acte, pour qu'il repasse dans la réalité. »

56 Delpyroux Marie-Françoise, « Temps, philosophie et amitié dans les *Lettres à Lucilius* », *Epistulae antiquae II, Actes du II^e colloque international "Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens"* (Université François Rabelais, Tours, 28-30 septembre 2000), Paris/Louvain, Peeters, p. 203 : « pour Sénèque, il n'est de temps philosophique que vécu, concret, humain, c'est-à-dire marqué par la finitude ».

57 Sénèque, *Ep.*, 77, 14-15.

58 Ce processus de démonstration, au sein duquel Sénèque choisit librement des exemples empruntés à tous les peuples et à toutes les époques, se confond donc avec l'enjeu de la démonstration, qui est d'affirmer sa *libertas*. Selon les termes de Gavaille Élisabeth, « La force de l'exemple... », *op. cit.*, p. 295 : « l'exemple n'impose pas, mais offre un espace de liberté individuelle ».

59 Cf. Sénèque, *Ep.*, 53, 11-12 ; *De providentia*, 6, 6. Dans la logique du Stoïcisme, penser cette supériorité serait d'ailleurs une expression de la plus pure liberté : cf. Aikin Scott, « Seneca on Surpassing God », *Journal of the American Philosophical Association*, n° 3, 2017, p. 24.

60 Sénèque, *Ep.*, 78, 21.

61 Cf. Roller Matthew, « The Dialogue in Seneca's *Dialogues* (and Other Moral Essays) », dans Bartsch Shadi & Schiesaro Alessandro (dir.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 61.

62 En renvoyant à Foucault Michel, « L'écriture de soi », *Dits et écrits*, tome 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 1234-1249, nous pourrions dire que l'écriture elle-même est chez Sénèque un acte philosophique, une mise en application concrète des dogmes qu'il cherche à intérioriser pour atteindre la sagesse.

63 Cf. Delpeyroux Marie-Françoise, « Temps, philosophie et amitié ... », *op. cit.*, p. 214 et 221.

64 Armisen-Marchetti Mireille, « Sénèque et l'appropriation du temps », dans Aygon Jean-Pierre, Courtil Jean-Christophe & Ripoll François (dir.), *Seneca saepe noster. Articles de Mireille Armisen-Marchetti sur l'œuvre de Sénèque (1981-2013) réunis en son honneur*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 284 : « La connaissance du passé ne vaut que si elle sert à progresser vers la sagesse. Et elle y sert quand elle met l'esprit en contact avec les grandes âmes du passé, qui deviennent des interlocuteurs et en quelque sorte des guides. Ainsi pouvons-nous débattre avec Socrate, pratiquer le doute avec Carnéade, rester en repos avec Épicure, vaincre la nature humaine avec les stoïciens, la dépasser avec les cyniques ».

65 Expression empruntée à Grimal Pierre, « Place et rôle du temps ... », *op. cit.*, p. 97.

66 Cf. Hadot Pierre, *Discours et mode de vie philosophique*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 155-176. Plus particulièrement, sur la place importante laissée à la lecture et à l'écriture dans le projet philosophique sénèque, voir : Setaioli Aldo, « Sénèque et le but de la lettre », dans Gavaille Élisabeth & Guillaumont François, *Conseiller, diriger par lettre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 262.

Diachronie, synchronie et endochronie dans le carnet de voyage en Italie de Marceline Desbordes-Valmore

Catherine Kouyoumdjian-Deplagne

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LA TEMPORALITÉ désigne le caractère de ce qui est dans le temps, de ce qui appartient au temps. Elle désigne aussi la conscience que nous avons du temps. Gaston Bachelard explique que le temps constitue un objet phénoménologique lié au vécu des individus¹. Il présente donc la temporalité comme l'expérience subjective d'un temps non continu, qu'il appelle la « multiplicité temporelle ». Le genre du carnet de voyage entretient un rapport étroit avec le temps, dans la mesure où son écriture est balisée par des signes de temporalité repérables et identifiables, et que soumise aux aléas du voyage, elle se distingue par une esthétique de la fragmentation. Selon Pascale Argod, « le carnet de voyage est le récit visuel et littéraire d'une exploration, qui oscille entre l'art graphique, le journalisme, les sciences humaines et la poésie. Il représente un art singulier et hybride, témoin subjectif de notre histoire et de notre époque »². Le carnet de voyage est un objet polymorphe, proche du journal intime mais ayant ses propres particularités : à l'inverse du diariste qui décrit quotidiennement son vécu, le carnettiste fait part de son expérience uniquement sur une période déterminée, ayant un début et une fin. Une discipline quotidienne d'écriture est exigée, mais l'inconfort et les imprévus du voyage obligent parfois les carnettistes à un report du bilan quotidien. Du 7 juillet au 8 octobre 1838, Marceline Desbordes-Valmore accompagnée de ses deux filles, Inès et Ondine, suit à contrecœur son époux Prosper Valmore dans une tournée théâtrale en Italie qualifiée de « désastre »³ par Francis Ambrière, l'incontournable biographe de l'auteure. Pendant ces quelques mois extrêmement pénibles, la poète note sur deux petits cahiers distincts une série de réflexions qui concernent les surprises ou

les déconvenues de sa famille ; elle recopie aussi les inscriptions de certains monuments italiens, lesquelles jouxtent ses propres vers. L'histoire de la publication de ces deux carnets est complexe⁴. Lucien Descaves, un autre des biographes de Marceline Desbordes-Valmore, a possédé le premier carnet dont Aragon plus tard fera l'acquisition pour le confier ensuite à son ami Jean Ristat avec la recommandation de le garder tel un talisman, à l'abri des spéculateurs. Il existe un deuxième carnet, conservé à la bibliothèque de Douai. Désiré Dubois⁵ le tenait de Marceline Desbordes-Valmore. Ce deuxième carnet comporte 128 feuillets et diffère du premier en ce qu'il regroupe une série de lettres que la poète adresse à ses proches. Un volume publié en 2010 aux éditions La Bibliothèque dans la collection « L'Écrivain Voyageur » sous la direction de Claude Schopp intègre dans l'ordre cité : les deux carnets de voyage de Marceline Desbordes-Valmore, des vers d'Aragon et d'autres lettres écrites par la poète à différents destinataires⁶ pendant son séjour à Milan. Bien qu'édités en un seul volume, les deux carnets diffèrent dans leurs visées respectives. Nous nous concentrerons sur le premier carnet et analyserons les rapports, objectif et subjectif, que la poète y entretient avec le temps, durant son voyage en Italie.

Marceline Desbordes-Valmore ouvre son carnet de voyage le « 7 juillet à midi »⁷, au moment précis de son départ de Paris. Nous remarquons que les informations temporelles sont précédées de la première strophe du poème « La Couronne effeuillée »⁸, qui place son séjour en Italie sous le double signe de la prière et du chagrin – chagrin d'une mère qui voyage sans son fils⁹ ; dès la première page, la carnettiste s'incline devant la poète qui relate sa difficulté à partir sous forme de vers qui constituent une strophe et demie de la première version du poème « Le Dimanche des Rameaux » – publié cinq ans plus tard dans le recueil *Bouquets et prières*¹⁰ :

Oh ! les arbres du moins ont du temps pour fleurir,
Pour répandre leurs fruits à la terre et mourir.
Ah ! je crains de souffrir. Ma tâche est trop pressée.
Oh ! laissez-moi finir la tâche commencée.
Oh ! Laissez-moi m'asseoir sur le bord du chemin,
Mes enfants à mes pieds et mon front dans ma main.
Je ne peux plus marcher...¹¹

Marceline Desbordes-Valmore associe son périple en Italie à un chemin de croix, et paradoxalement, au moment de se mettre en mouvement, elle se plaint de ne « pouvoir plus marcher »¹². Au-delà de

l'analyse psychologique que permet cette information sur son état intérieur, nous percevons déjà ici le germe d'une esthétique de la pause toute entière illustrée par les très nombreuses descriptions qui constituent quasiment le corps du carnet. Dès l'ouverture de son récit de voyage, se devine le rapport particulier que la poète entretient avec le temps.

L'auteure ferme son carnet à la date du « 5 août »¹³, un « dimanche »¹⁴, sans préciser l'année et sur une phrase laissée en suspens¹⁵. Les bornes temporelles sont très resserrées et ne couvrent qu'une partie du séjour de la poète en Italie, un séjour qui se prolongera pourtant jusqu'au 8 octobre 1838. Plusieurs remarques s'imposent : d'une part Marceline Desbordes-Valmore n'écrit pas quotidiennement dans son carnet et ne s'astreint à aucune régularité ; d'autre part, durant cette période, la poète entretient une correspondance avec ses amis et avec son fils ; dans ses lettres, le rythme d'écriture apparaît plus soutenu – elle ne reste jamais plus d'une semaine sans écrire, sauf entre le 8 août et le 7 septembre¹⁶. Nous postulons toutefois que Marceline Desbordes-Valmore consacre les journées qu'elle passe sous silence dans le carnet, à l'écriture poétique : pour preuves les « [Fragments poétiques] »¹⁷ qui ferment ce premier carnet. La carnettiste s'y incline une deuxième fois devant la poète et l'épistolière. L'auteure nous donne une troisième explication à son manque de régularité dans son deuxième carnet car elle s'y plaint d'être sans cesse dérangée et « enlevée à [la] consolation [d'écrire] par mille soins qui ne [la] laissent pas respirer »¹⁸. Contrairement à ce qu'écrit Stéphane Courant au sujet des carnets « interrompu[s] »¹⁹, chez la poète, aucune lassitude d'écrire mais plutôt le regret d'en être empêchée. Nous devinons, dans ce choix d'une écriture suivie, le besoin d'échapper au vertige d'un temps laissé inoccupé.

Trois précisions temporelles, seulement, ponctuent le carnet étudié, les deux premières précisions datent son étape à Turin : « 16 juillet, 11 heures du soir »²⁰, « 17 juillet au soir »²¹, et la dernière précision, « 1838, 27 juillet »²², date sa visite d'une église milanaise. Toutes les autres notes sont privées de datation et ne se distinguent les unes des autres que par la mention du lieu visité : l'auteure privilégie l'inscription spatiale à l'inscription temporelle. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le chagrin, dont elle fait part dans ses comptes-rendus de visites d'églises, la plonge dans un état qui la coupe de toute réalité temporelle. La poète erre de « tombeaux »²³ en ossuaires²⁴, de « tristes

salles »²⁵ d'hôpital en « chapelle des Morts »²⁶ ; de toute évidence, elle ne cherche aucun divertissement – au sens pascalien du terme – et semble même se repaître de tout ce qui peut lui rappeler son propre anéantissement ; ce qui nous permet cette hypothèse, c'est ce qu'elle écrit à Pauline Duchambge dans sa lettre datée du 30 juillet 1838 :

Au milieu de ces choses, je couve un désespoir dont toi seule connais toute l'étendue, et je suis folle à l'intérieur de moi-même, en tâchant de faire bon accueil au malheur. [...] les jours [...] s'envolent, pour moi, vides de travail sérieux Je meurs des fatigues de mon sort sans rien gagner pour l'avenir. Écoute Pauline, je sens en moi-même qu'il y a là-dedans plus que du hasard. Il y a la volonté de la providence qui me châtie [...].²⁷

Plus loin, Marceline Desbordes-Valmore va jusqu'à se dire « ivre de malheur »²⁸. Elle affirme par ailleurs dans le carnet que « [l]es facultés admiratives trop puissamment excitées peuvent produire les ravages d'une grande passion et dessécher le cerveau trop faible ou trop ardent qui les recèle »²⁹.

Dans sa contribution à la *Revue française de psychanalyse*, Claude Cloës distingue la douleur de la souffrance et les associe à deux temporalités différentes : la synchronie propre à la douleur, la diachronie propre à la souffrance. Selon elle,

quel que soit le temps concerné (passé, futur, présent) la douleur et la souffrance trouvent à s'y nicher, chacune à leur manière : les deux phénomènes produiraient des scansion chez l'être humain. L'introduction de l'idée de scansion souligne combien la douleur et la souffrance provoquent chez le sujet un changement touchant à la dimension temporelle [...], la douleur et la souffrance produisent une rupture temporelle dans la vie du sujet qui signe une effraction, une atteinte du réel dans le cas de la douleur et une éternisation, un étirement nostalgique du temps perdu ou non encore advenu (attente) dans le cas de la souffrance.³⁰

Nous remarquons que, durant son séjour en Italie, Marceline Desbordes-Valmore fait la double expérience de la douleur et de la souffrance. Le caractère « irruptif »³¹ de la douleur apparaît dans le carnet lors de sa visite de l'église *Santa Maria presso San Celso* : elle explique son incapacité à trouver le terme juste pour « décrire »³², comme elle le souhaiterait, « les dates, les variétés, toutes les merveilles auxquelles [elle] veu[t] attacher un souvenir »³³ et pour dire, sans détour, la fulgurance de la douleur qui la « brise »³⁴. La douleur, en tant qu'« évènement brut subi par le sujet »³⁵ fait « exploser[r] la

notion de durée »³⁶. L'éclatement temporel s'exprime chez Marceline Desbordes-Valmore par le recours à des phrases nominales, à des phrases inachevées et par le recours à la rareté d'énoncés à thème constant. En voici quelques exemples :

- Chambéry. La douane. Charpentier nous laisse seules. Les cascades [en] écharpes. L'entrée des Alpes. La madone. Le Mont-Cenis. *Ricovero*. L'auberge de l'Anglaise. La Lyonnaise et les fleurs de son jardin³⁷.
- Une chapelle. Un *contadino* apporte sur une charrette [...] ³⁸
- Le parent de M. Martinelli. Le logement de Mlle Mars, les détails. Spéculateurs du couronnement.³⁹

Pour ce qui est de la souffrance, présentée par Claude Coës comme « un étirement du temps »⁴⁰, Marceline Desbordes-Valmore n'est plus apte à en percevoir l'origine : souffre-t-elle de la séparation d'avec son fils laissé à la garde d'un cousin sculpteur, Théophile Bra ? Pleure-t-elle l'absence de Latouche, son amant qui lui avait tant parlé de l'Italie et avec lequel elle aurait ardemment souhaité voyager ? Culpabilise-t-elle d'être, comme sa mère, cette femme rongée par une passion qui la détourne des siens ? Francis Ambrière constate que certains poèmes écrits à Milan sont consacrés à sa mère, dont « La Tombe lointaine »⁴¹ ; le biographe de Marceline Desbordes-Valmore explique qu'« il est symptomatique que Marceline songe à sa mère dans le moment où, tout de même que Catherine Desbordes en son temps, elle s'abandonne [à un] sentiment qui la consume »⁴². Quelle que soit l'origine de la souffrance, le temps s'étire ; un passage du carnet illustre bien cet étirement temporel :

Je reste depuis mon entrée en Italie imprégnée de l'encens et les yeux pleins d'églises.
Le rire enroué de notre *padrone*, les cris inintelligibles, pour nous, de ses garçons, le bruit monotone de l'école voisine, et celui de plusieurs poules errantes dans le petit jardin qui donne un peu d'ombre dans nos chambres me porte[nt] au sommeil et engourdi[sent] mes idées qui restent tristes instinctivement.⁴³

La répétition du verbe imperfectif « rester »⁴⁴ et son aspect inaccompli donnent à voir une femme aux gestes lents. La monotonie des bruits, l'errance des poules, la chaleur – sous-entendue par la recherche de l'ombre – participent de la léthargie ambiante et plongent la carnettiste dans une torpeur physique et mentale.

L'étirement temporel se devine aussi dans la posture de Marceline Desbordes-Valmore, qui oscille entre oraison et contemplation ; en

attestent les très nombreuses séquences descriptives, prédominantes dans le carnet. Nous peignons à recenser des séquences narratives, comme si la poète cherchait à s'extraire du monde agissant. Retrouvons-la dans l'église *San Nazaro Maggiore* :

On [n'] est bien ici que dans les églises aux heures où la foule en est sortie ; leur douce et profonde solitude est bienveillante et l'on peut y respirer de l'étouffante froideur qui vous a chassé de partout.

San Nazzaro, belle et simple église, à la façade de brique, près de la porte de Rome à Milan, où j'entre à toute heure, excepté quand elle est pleine de monde.

Le porche est peuplé de huit tombeaux suspendus en marbre et d'un effet qu'il m'est impossible de décrire. Les hommes et les femmes qu'ils renferment sont représentés en statues couchées sur leurs sarcophages.⁴⁵

L'absence d'indicateurs temporels, plutôt surprenante dans un carnet de voyage, pourrait s'expliquer par le fait que Marceline Desbordes-Valmore, à la fois déchirée par la douleur et paralysée par la souffrance, est sortie du temps collectif. Elle se réfugie dans une endochronie telle que définie par Philippe Amen dans son analyse des récits de vie :

[...] traces d'une temporalité employée par le seul moi du scripteur, d'un temps auto-suffisant, d'un temps qui rompt avec celui du corps social, qu'il agisse dans le fractionnement de ses unités ou qu'il s'ouvre à des élans plus vastes, qu'il illustre un effort de lucidité morale ou un impressionnisme des actes, des pensées et des sentiments.⁴⁶

Parmi les « traces [de ce] temps autosuffisant »⁴⁷ dans le carnet de Marceline Desbordes-Valmore, nous remarquons surtout les descriptions d'œuvres d'art qui, défiant le temps, tendent un miroir à la propre désespérance de la poète ; c'est le cas notamment dans la chapelle des Morts de *San Bernadino alle Ossa*⁴⁸ où elle contemple « la Vierge en deuil, penchée sur le corps étendu du Christ sans vie »⁴⁹ et dans l'église *Santa Maria del Paradiso*⁵⁰, où elle s'attarde devant « Un christ suspendu au milieu de la voûte peu élevée »⁵¹.

L'usage endochronique du temps est particulièrement à l'œuvre dans le récit que nous fait la poète de sa visite de l'église *Santa Maria presso San Celso* et plus précisément de la cour :

Renaissance, cette cour est richement ornée de statues de marbre : Ève rappelant la Vénus antique, prête l'oreille à la

petite tentatrice, dont la figure, la gorge et les bras de femme sont admirables. La séduction présente le fruit. Ce beau groupe est sous une grille. Adam, seul, est de l'autre côté, sous le même treillage conservateur. C'est un bel Italien ; moins divin que sa femme, il est vrai, plus vivant : on ne peut rien voir de plus animé, de [plus] simple, de plus beau. Roméo devait plaire sous de pareils traits. Je comprends Roméo sous de pareils traits et l'amour de Juliette, fût-elle belle comme Ève.⁵²

Cette *ekphrasis* rassemble des références culturelles d'une amplitude chronologique telle qu'elle englobe quasi toute l'Histoire de l'humanité : de la création du monde à l'été 1838 en passant par l'Antiquité, la Renaissance et le théâtre élisabéthain. Cela permet à Marceline Desbordes-Valmore de se placer dans la lignée des grandes amoureuses et de replacer sa tragédie personnelle sur l'échelle atemporelle du mythe. Cent cinquante ans plus tard, Annie Ernaux fera une expérience identique à Florence, expérience qu'elle relate dans son récit intitulé *Passion simple*⁵³ ; la proximité avec le texte de Marceline Desbordes-Valmore est troublante :

J'entrais dans toutes les églises ouvertes, faisais trois vœux [...], et je restais assise dans la fraîcheur et le silence, à poursuivre l'un des multiples scénarios (un séjour ensemble à Florence, nos retrouvailles dans dix ans sur un aéroport, etc.) qui me venaient continuellement, partout, du matin au soir. Je ne comprenais pas que des gens cherchent dans le guide la date, l'explication de chaque tableau, toute chose sans relation avec leur propre vie. L'usage que je faisais des œuvres d'art était seulement passionnel. Je retournais dans l'église de la Badia parce que c'était là que Dante avait rencontré Béatrice. Les fresques à demi effacées de Santa Croce me bouleversaient en raison de mon histoire qui deviendrait un jour comme elles, des lambeaux décolorés dans sa mémoire et dans la mienne. Dans les musées je ne voyais que les représentations de l'amour. [...] Ces huit jours seuls, sans parler, [...] possédée par l'image de A. [...], m'apparaissaient finalement comme une épreuve qui perfectionnait encore l'amour. Une sorte de dépense supplémentaire, cette fois de l'imagination et du désir dans l'absence.⁵⁴

Comme Annie Ernaux, Marceline Desbordes-Valmore, dans son effort de transcender sa souffrance et sa douleur, se libère du temps présent grâce à l'Art qui transfigure son vécu personnel en récit collectif et intemporel.

En conclusion, nous pouvons affirmer que le carnet de voyage en Italie de Marceline Desbordes-Valmore est symptomatique du

rapport particulier que la poète entretient avec le temps durant son séjour. La souffrance inscrit la poète dans un temps diachronique : les très nombreuses églises visitées représentent, à ses yeux de naufragée, de véritables îlots d'éternité. Elle s'installe délibérément dans une pénible errance que métaphorise son choix de la pause répétée, figurée par la prédominance du discours descriptif. Elle réduit au maximum toute forme de mouvement, qu'il soit stylistique, géographique, corporel et mental : stylistique, parce que les phrases souvent piétinent, dans un empilement paratactique de paragraphes. Géographique, parce que chaque déplacement milanais la conduit dans une église et la ramène à la pension où est logée la famille Valmore. Corporel, parce que partout, la poète cherche à s'asseoir⁵⁵, ou à s'agenouiller. Et enfin, mental, parce qu'elle n'offre comme alternative à son « cœur [qui] souffr[e] »⁵⁶ que la maigre consolation d'avoir « des yeux pour admirer »⁵⁷. La douleur, quant à elle, s'exprime dans une fragmentation synchronique matérialisée par le rythme saccadé de monorhèmes, expression spontanée, non médiatisée, marquée par l'affectivité blessée de Marceline Desbordes-Valmore, et par des phrases nominales, morcelées voire inachevées, qui disent l'effraction de la douleur dans le réel. Pour dépasser la tension entre un temps qui s'étire et un temps qui éclate, la carnettiste se réfugie dans un troisième temps, endochronique : Marceline Desbordes-Valmore rejoint en effet tous ceux que la mort a libérés des contingences de la temporalité auprès des statues, des *piéta*, des gisants, des transis, des calvaires, qui lui permettent de réécrire son histoire personnelle à l'aune de ce temps réinventé.

NOTES :

1 Lire à ce sujet, Bachelard Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, Éditions Bovin et Compagnie, 1936.

2 Santucci Nicolas, « Dessins et origines du carnet de voyage », *Libération.fr* [En ligne], 5 décembre 2014 (consulté le 3 juillet 2018). URL : https://www.liberation.fr/voyages/2014/12/05/dessins-et-origines-du-carnet-de-voyage_1155735/

3 Ambrière Francis, *Le Siècle des Valmore*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 521.

4 Lire l'article concernant les dons d'Hippolyte Valmore des papiers personnels de sa mère à la ville de Douai, Lamblin Pierre-Jacques, « Quelques réflexions sur le fond Desbordes-Valmore conservé à Douai », *J'écris pourtant* [En ligne], n° 1, p. 20-25 (consulté le 8 juillet 2022). URL : <https://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/?event=parution-du-bulletin-jecris-pourtant-n1>

5 Économe de l'hôpital général de Douai, où était soigné le frère de Marceline Desbordes-Valmore jusqu'à sa mort en 1851.

6 Nous citons les destinataires dans leur ordre d'apparition dans le volume : Antoine Latour, Hippolyte Valmore, Mlle Mars, Hippolyte Valmore, Rosine Lob-Wintheil, Pauline Duchambge, Frédéric Lepeyre, Caroline Branchu, Mlle Mars, Frédéric Lepeyre, Hippolyte Valmore, Hippolyte Valmore, le docteur Pierre Vinay et Mme Vinay, Pauline Duchambge, Frédéric Lepeyre.

7 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises, Le Voyage d'Italie*, Paris, La Bibliothèque, coll. « L'Écrivain Voyageur », 2010, p. 29.

8 Bertrand Marc, *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre poétique intégrale*, textes versifiés publiés & inédits, partie « Poésies Inédites de 1860 », Lyon, Jacques André Éditeur, 2007, p. 432.

9 La séparation avec son fils est mentionnée deux fois dans les six premières lignes du carnet.

10 Desbordes-Valmore Marceline, *Bouquets et prières*, Paris, Louis Dumont, 1843.

11 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 30.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 50.

14 *Ibid.*

15 « Hier, sur *una piazza* totalement déserte, s'e précipitée tout à coup hors de maisons et des rues voisines, dans le plus grand silence, une foule que rien ne semblait avoir [...]... », *ibid.*

16 L'arrivée de Mlle Mars, le 15 août 1838, le couronnement de Ferdinand I^{er}, le 6 septembre 1838, sont deux événements qui ont dû détourner Marceline Desbordes Valmore de son activité épistolaire.

17 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 51.

18 *Ibid.*, p. 60.

19 Courant Stéphane, « Back Packers et carnets de voyage, récit biographique d'une expérience itinérante », Téoros, *Revue de recherche en tourisme*, 32-1 / 2013, p. 6.

20 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 31.

21 *Ibid.*, p. 32.

22 *Ibid.*, p. 43.

23 *Ibid.*, p. 41.

24 « Les trois murs qui l'entourent sont formés d'ossements de têtes de morts véritables et tellement entassées, enchâssées l'une dans l'autre qu'elles forment d'abord une mosaïque grise, dont on ne distingue que par degrés le triste dessin et la matière. », *ibid.*, p. 39.

25 *Ibid.*, p. 38.

26 *Ibid.*, p. 39.

27 Lettre citée par Schopp Claude, *ibid.*, p. 123.

28 Cité par Ambrière Francis, *Le Siècle des Valmore*, t. 1, *op. cit.*, p. 523.

29 *Ibid.*

30 Cloës Claude, « Les Temporalités propres à la douleur et à la souffrance », *Revue française de psychanalyse* [En ligne], vol. 78, 2014/4, p. 1095-1106 (consulté le 8 juillet 2022). URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2014-4-page-1095.htm?ref=doi>

31 *Ibid.*, par. 3.

32 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 48.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 49.

35 Lacan Jacques cité par Cloës Claude dans « Les Temporalités propres à la douleur et à la souffrance », art. cit., par. 2.

36 Croix Laurence citée par Cloës Claude, *ibid.*, par. 9.

37 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 30.

38 *Ibid.*, p. 38.

39 *Ibid.*, p. 42.

40 Cloës Claude, « Les Temporalités propres à la douleur et à la souffrance », art. cit., par. 3.

41 Bertrand Marc, *Marceline Desbordes-Valmore...*, partie « Pauvres Fleurs », *op. cit.*, p. 321.

42 Ambrière Francis, *Le Siècle des Valmore*, t. 1, *op. cit.*, p. 523.

43 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 42.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 49-50.

46 Amen Philippe, « Une folle liberté que je dois maîtriser pour me dire : endochronies du journal intime », *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires, L'Art intempestif. La Démonstration du temps* [En ligne], 17/2017, par. 9. <https://doi.org/10.4000/polyseme.2011>

47 *Ibid.*

48 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 39.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 43.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 48.

53 Ernaux Annie, *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

54 *Ibid.*, p. 49-51.

55 Desbordes-Valmore Marceline, Aragon Louis, *Les Yeux pleins d'églises...*, *op. cit.*, p. 34.

56 *Ibid.*, p. 71.

57 *Ibid.*

Le temps d'un affreux voyage : un Français dans la Colombie des premières décennies du XIX^e siècle

Daniel López

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

L'EXPLORATEUR FRANÇAIS Gaspard Théodore Mollien a voyagé en Colombie en 1823, territoire s'étant affranchi de l'Espagne seulement quelques années auparavant. Une fois arrivé sur la côte caraïbe du pays, il a dû entreprendre un voyage d'un millier de kilomètres pour gagner la capitale, Bogotá, perchée au sommet des Andes. Il fallait tout d'abord remonter le fleuve Magdalena pendant presque un mois sur des embarcations très rudimentaires, pour continuer ensuite le long périple à dos de mule sur des chemins escarpés pendant quelques journées encore (Figure 1). C'est particulièrement le temps du trajet fluvial qui fera de ce parcours, aux yeux du voyageur, la plus affreuse des expériences : chaleur étouffante, toute sorte d'animaux nuisibles, privations et désagréables compagnons de route rendront la durée de ce voyage fort longue et pénible pour lui. Certes, cette perception s'appuie en partie sur des faits réels, le voyage ayant effectivement eu lieu dans un cadre naturel exubérant mais aussi difficile.

Cependant, ce que nous voudrions faire émerger en particulier dans le récit de cette remontée d'un grand fleuve équatorial, ce sont les différentes manifestations de la perception temporelle en tant qu'expérience relative liée aussi bien à l'époque et aux conditions du voyage qu'à la personnalité et aux attentes du voyageur. Ainsi, de très brèves réflexions préliminaires sur la perception du temps dans les récits de voyage seront proposées, pour présenter ensuite quelques données relatives au protagoniste du voyage en lui-même, à la publication de son récit et aux circonstances dans lesquelles s'inscrivait sa visite en Colombie. Finalement, nous nous pencherons plus en détail

sur une partie du récit : le long et pénible voyage de remontée du fleuve Magdalena. Ce bref parcours nous permettra ainsi de saisir, ne serait-ce que partiellement, la manière singulière dont le voyageur français a vécu et raconté cet *affreux* laps de temps de son périple.



Figure 1 : itinéraire du voyage de G.T Mollien en Colombie en 1823.

Carte originale prise du site

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colombia_relief_location_map_cropped.svg
(© Creative Commons) et modifiée pour l'adapter à l'itinéraire suivi par le voyageur.

La perception du temps dans les récits de voyage

Le déplacement spatial, le voyage, entraîne un bouleversement dans les rythmes quotidiens qui se répercute incontestablement sur la perception du temps propre à chacun. Or, « [n]ous n'avons conscience de la plupart de nos rythmes que lorsque nous commençons à souffrir d'un dérèglement »¹. Le récit de voyage apparaît ici comme un espace

narratif privilégié où la conscience temporelle propre au scripteur, la sensation de dérèglement de ses rythmes habituels, se manifeste de diverses façons, directement ou indirectement. Grégoire Besson² identifie, par exemple, quelques-unes des manifestations du temps récurrentes dans l'écriture du voyage que nous voudrions mentionner brièvement.

La date apparaît tout d'abord comme élément central du récit de voyage mais sa manifestation, précision et valeur, varient d'un écrivain-voyageur à l'autre : certains lui accordent une grande importance en tant que marqueur du récit et du vécu, d'autres privilégient leurs observations et réflexions sur des jalons temporels précis. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un repère usité dans la littérature viatique permettant de suivre l'avancée chronologique du voyage parallèlement au déplacement spatial, bien que souvent « [l]e voyageur perd[e] la notion du temps, malgré ses efforts pour le comptabiliser »³.

L'écriture du temps court, c'est-à-dire, la référence à une durée inférieure à la journée est ensuite un autre indicateur commun du temps. Ce type d'écriture pourrait se classer en trois catégories : les indications horaires (à 18 heures, à midi...), les marqueurs déictiques (maintenant, après...), et les expressions qui se rapportent à des repères préexistants et qui prennent pour référence un point fixe dans le discours, et non dans le contexte (le lendemain, hier...).

La sensibilité du scripteur par rapport au temps peut également se dévoiler, voire être partiellement créée, par effet des temporalités narratives. Des données d'ordre purement linguistique comme les temps grammaticaux contribuent, en l'occurrence, à donner non seulement une organisation au récit, mais aussi à exprimer la perception du temps de la part de l'écrivain-voyageur. En effet, « dans le cadre spécifique du récit de voyage, les réécritures, généralement fréquentes, annulent, masquent ou du moins emmêlent ces différentes temporalités »⁴. Le rythme du récit peut ainsi être marqué par des ruptures temporelles (en l'occurrence, retours en arrière ou avances narratives) qui rendent compte des ressentis du voyageur-écrivain au moment de la (ré)écriture.

Finalement, l'expression explicite des émotions se rapportant à la perception temporelle rend compte directement de l'expérience subjective et relative de l'écrivain-voyageur : vitesse, lenteur, impatience, ennui, remarques concernant l'utilisation du temps dans un cadre social donné, etc., sont autant d'émotions qui s'y rapportent. Certes, des facteurs culturels liés à une époque en particulier ou aux

conditions singulières du voyage entrent aussi en jeu dans cette perception temporelle individuelle ; mais des éléments propres à la personnalité et aux intérêts du voyageur vont également marquer ses sentiments vis-à-vis du temps. En effet, comme l'affirme Grégoire Besson, « écrire le temps pourrait s'apparenter à écrire son temps »⁵, ou pour utiliser les mots d'Odile Gannier, « le voyageur est la mesure de son récit [...], le temps de référence est celui de sa propre personne avant tout »⁶.

En somme, il s'agit de « saisir les modalités de l'écriture du temps dans le récit de voyage et, par là même, les sentiments et perceptions du voyageur », d'identifier « ce qui anime les auteurs lorsqu'ils inscrivent leurs émotions, leurs sentiments et leurs perceptions du temps sur le papier »⁷. Les moments souvent distincts de voyage et d'écriture⁸, les buts, l'époque et le contexte dans lesquels s'inscrivent le voyageur et son voyage, ou encore des attributs ayant trait à son être individuel sont ainsi des éléments qui doivent être considérés dans cette démarche. La manière d'inscrire le temps dans le récit et d'écrire sur le temps seront, dans une bonne mesure, tributaires de ces facteurs. Voyons précisément maintenant quelques aspects de la vie de Gaspard Théodore Mollien et de son récit en terres colombiennes.

Le voyageur et son récit

Gaspard Théodore Mollien (1796-1872), souvent présenté à tort dans divers notes biographiques comme le fils du ministre et comte d'Empire Nicolas-François Mollien, s'intéresse aux voyages depuis son plus jeune âge, ce qui le mène à s'embarquer pour le Sénégal en 1816 comme commis de première classe dans la tragiquement célèbre frégate *La Méduse*, dont il a été l'un des rescapés⁹. Avec le temps, l'explorateur devient aussi diplomate, et ses expériences et notes viatiques se multiplient¹⁰, particulièrement en Afrique et en Amérique, où le déclenchement des mouvements d'indépendance éveille la convoitise des puissances impériales d'alors. Grand nombre de voyageurs européens s'y rendent donc à la recherche de nouveaux marchés et matières premières. Mollien ferait partie de la première vague des voyageurs francophones, pour la plupart issus de milieux aristocratiques ou acquérant des titres de noblesse de leur vivant, qui, fascinés par le succès des publications des voyages de Humboldt (dont Mollien aurait fait la connaissance), « rêvent de publier leurs souvenirs

et d'accéder à la célébrité »¹¹. En réalité, avant de partir en Colombie, Mollien avait déjà gagné une certaine notoriété grâce au récit de son aventure en Afrique, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie* (1820). Son deuxième récit, *Voyage dans la République de Colombia en 1823*, a vu le jour peu de temps après le séjour de l'auteur dans le pays andin, et a aussi connu un vif succès en Europe¹² : deux éditions paraissent successivement en France (1824 et 1825) dans deux tomes comportant quelques images et une carte pliable ; et des éditions presque simultanées sont publiées en anglais (1825), puis en suédois (1826), en allemand et en italien (1830). Or, après cet engouement initial, l'ouvrage de Mollien semblerait être tombé dans l'oubli en France, où il « ne sera jamais réédité jusqu'à nos jours [...], bien que traduit plusieurs fois à l'étranger »¹³.

Mollien visite le pays sud-américain dans sa première époque de vie indépendante, lors de la période d'existence de la *Gran Colombia* (1819-1831), entité formée juste après la séparation de l'Espagne par les actuels territoires du Venezuela, Panama, Colombie et Équateur. Son voyage sur le territoire colombien dure une année environ (arrivée à Carthagène mi-novembre 1822, départ de Panama fin novembre 1823), temps pendant lequel il remonte le fleuve Magdalena (passage obligé pour tous les voyageurs arrivant sur la côte nord du pays et voulant atteindre l'intérieur du pays) pour se rendre à Bogotá où il reste quelque temps. Il visite ensuite la province nord-est du Socorro, retourne à Bogotá et se rend dans la zone sud-ouest pour reprendre la mer au port de Buenaventura sur le Pacifique, puis à Panama pour entreprendre son voyage de retour en Europe en passant par la Jamaïque (cf. Figure 1). Le récit de Mollien est, dans les grandes lignes, rythmé par cet itinéraire bien que des digressions de nature historique, politique, économique ou autres l'interrompent et le complètent souvent.

Or, les raisons du voyage de Mollien restent aujourd'hui encore assez vagues : envoyé par le gouvernement français pour rendre compte de l'état de la nouvelle république et des possibilités d'établir des relations commerciales, simple observateur curieux sans le mandat du gouvernement ou d'une autre institution officielle, ou même agent secret. Quoi qu'il en soit, Mollien d'après lui-même se serait rendu en Colombie, avant tout, en tant qu'observateur politique, curieux de la nouvelle organisation administrative que ces peuples allaient adopter. En effet, dans la préface du récit il justifie en partie son voyage en affirmant qu'il voulait suivre les pas de Humboldt dans ses excursions

dans la partie équinoxiale de l'Amérique ; mais la principale raison de ce périple était l'intérêt que représentait la connaissance du caractère politique de cette nouvelle nation, d'essayer de comprendre « comment un peuple, dont une partie habite au milieu de solitudes aussi affreuses que celles de l'Afrique, avait adopté et proclamé des principes qui semblaient lui être absolument étrangers »¹⁴.

Émissaire gouvernemental ou privé, agent secret ou visiteur curieux, Mollien serait le premier voyageur français en voyage d'étude après l'établissement de la république¹⁵. Il faudra noter, malgré tout, que l'ambiguïté concernant les raisons de son voyage a éveillé des suspicions dans l'élite *criolla*¹⁶ colombienne d'alors, et que le récit de son périple à travers le pays en 1823, ses observations économiques, sociales et surtout politiques ont causé des remous chez les hauts personnages de la naissante nation. Au fil du temps, les sensibilités se sont tempérées et plusieurs chercheurs locaux, avec un esprit toujours plus ou moins critique, ont coïncidé avec des commentateurs français du récit de Mollien sur sa valeur en tant que source informative du début de la vie indépendante du pays¹⁷.

Le temps d'un affreux voyage : la remontée du fleuve Magdalena

Cette mise en contexte nous permet maintenant de nous intéresser à la manifestation de la perception temporelle du voyageur lors de sa remontée du fleuve Magdalena, rappelons-le, ce serait le trajet qui a peut-être laissé l'empreinte la plus désagréable de tout le voyage pour le Français. Après un court séjour dans la ville côtière de Carthagène, Mollien se met en route pour emprunter la voie fluviale du Magdalena afin de se rendre à l'intérieur des terres. Dans son récit, il marquera la date approximative de départ et la date et l'heure exacte d'arrivée à Bogotá : le voyageur part de Carthagène environ le 3 janvier et arrive à Bogotá le 20 février à quatre heures du matin, intervalle qui comprend des séjours de quelques jours dans les villes du parcours. Dans tous les cas, il est vrai que la partie la plus longue de ce trajet sera sur le fleuve, temps interminable et affligeant pour le voyageur tel que nous le verrons par la suite. Cependant, déjà les quelques journées à dos de mule pour atteindre le fleuve se présentent comme une souffrance pour le voyageur. Le terrain est plutôt régulier mais, « la chaleur étouffante qui y règne, l'air rare et brûlant qu'on respire dans les forêts qu'elle traverse, font beaucoup souffrir le voyageur européen »¹⁸. Cette sensation et l'aspect des contrées qu'il traverse transportent le

voyageur vers un temps révolu, celui de son séjour en Afrique. Selon lui, cette région colombienne est : « un territoire cultivé et habité comme les pays que j'avais parcourus en Afrique ; quelquefois j'aurais été tenté de croire que je voyageais encore sur ce continent »¹⁹. Temps du voyage présent et temps d'un voyage passé actualisé par les circonstances et les paysages s'entrecroisent ainsi dans son récit.

Une fois arrivé à Barranca, petit village d'embarquement pour remonter le cours du fleuve Magdalena, Mollien fait savoir au lecteur, de manière explicite, son appréhension face à ce qui s'annonce comme la partie la plus dure et la plus désagréable du périple pour lui. Mollien raconte :

Il faut remonter la Magdaléna pour aller à Bogota ; c'est une navigation fort pénible et fort longue, car elle dure un mois ; cependant on préfère cette voie à la route par terre. Avant de m'embarquer, je consultai mon hôte. Il me donna des conseils en peu de mots et me peignit sous les couleurs les plus noires les souffrances que j'aurais à endurer. Je reconnus qu'il m'avait dit la vérité, en voyant les cinq matelots qui devaient conduire ma pirogue. Ils étaient complètement ivres. Leurs figures sauvages avaient quelque chose de sinistre qui cependant tenait plutôt, ainsi que j'en fis depuis l'expérience, à l'état où ils se trouvaient qu'à un caractère cruel [...] Mes *bogas*, c'est ainsi que s'appellent les mariniers de la Magdaléna, firent leurs adieux à Barranca en chantant les litanies de la Vierge.²⁰

Il convient ici de préciser que la navigation à vapeur a été mise en place de manière plus ou moins régulière pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. À l'époque du voyage de Mollien, il fallait en effet remonter le fleuve dans des embarcations très rudimentaires (Figure 2) poussées à contrecourant à force de bras par les *bogas*, habitants métis, noirs et indiens des rives du fleuve. Ils sont les seuls à se prêter à cette rude tâche, et rendront la traversée encore plus longue et pénible pour le voyageur, tel que nous le verrons par la suite.



Figure 2 : « Vue de la Magdalena », image extraite de *Voyage dans la République de Colombia en 1823, tome 1 (1825)* de Gaspard Théodore Mollien
© Biblioteca Nacional de Colombia

Ainsi, toute une série d'épreuves attendait le voyageur, qui dans l'expression même du temps court rend compte de sa détresse :

Peu accoutumé encore au genre de vie auquel on est condamné sur la Magdaléna, le voisinage des serpents [sic] et des caïmans, les piqûres des moustiques, le froid glacial causé par les rosées et l'humidité du sol, m'avaient empêché de dormir pendant toute la nuit.²¹

Or, si l'environnement dans lequel se déroulait le voyage contribuait à intensifier la perception négative du voyageur par rapport à l'écoulement du temps, le comportement des mariniers ne faisait que l'accentuer. Même si Mollien semble relativiser la valeur de son propre temps vis-à-vis de celui des matelots qui conduisaient son embarcation, il se présente au lecteur du récit comme une victime en quelque sorte de la mauvaise gestion du temps de leur part : « Lorsqu'on est témoin des fatigues que supportent les mariniers de la Magdalena, on se borne, malgré l'empressement que l'on a d'arriver, à gémir, sans se fâcher des retards que l'on éprouve. Les *bogas* s'arrêtent le plus souvent qu'ils peuvent »²². En fait, la relation entre voyageurs et *bogas* était très souvent conflictuelle. La dureté de leur travail semblait s'atténuer avec la consommation d'alcool, raison pour laquelle les voyageurs prévoyaient toujours pour eux de l'*aguardiente*, sorte d'eau-de-vie à base

de canne à sucre. Cela n'empêchait pourtant pas leur fuite, une fois arrivés à un quelconque village sur les rives du fleuve pour partir s'enivrer. Certains ne revenaient jamais, ceux qui revenaient étaient punis, d'autres demandaient une augmentation de salaire²³. La perception du temps des *bogas* était sans doute bien différente de celle du voyageur pressé.

Les pauses obligées dans les villages aux marges du fleuve donneront également lieu à des réflexions de la part du voyageur sur le temps des autres, des gens qui gaspillaient leur existence nonchalamment, qui ne rentraient pas dans les coordonnées temporelles de l'observateur « civilisé ». Lors d'une halte de quelques jours dans un village appelé Mompox, Mollien affirmait ceci : « Ainsi s'écoule la vie des habitants [sic] de Mompox : le jour dans leurs hamacs, la nuit à leurs portes »²⁴. Par ailleurs, le départ de ce village réservait au voyageur des retards additionnels, puisque le rythme, les temporalités des *bogas* et des natifs du pays, encore une fois, n'étaient pas les siens, ou pour le moins, ceux qu'il souhaitait pour mettre fin à son long voyage. Sur un ton proche du désespoir, dont les références temporelles accentuent l'impatience et l'empressement du voyageur, Mollien relate :

Les retards que j'avais éprouvés à cause des fêtes [...] cessèrent enfin le 27 ; mais que de contrariétés à l'instant de mon départ ! J'avais engagé six matelots, je n'en trouvai que cinq ; l'un d'eux, me dit-on, était tombé malade, et avait dépensé une partie de l'argent que je lui avais payé d'avance. Ma pirogue était calfatée avec de la graisse de caïman, il était par conséquent impossible d'y dormir sans être asphyxié par l'odeur infecte qu'elle exhalait. On m'en donna une autre [...] Quand nous nous fûmes un peu avancés dans la rivière, l'eau entra dans la pirogue en telle quantité qu'il fallut regagner la rive. Enfin l'obligeance d'un habitant, qui me loua sa pirogue, me permit de partir à midi. Je n'ai parlé de ces désagréments que pour donner une idée de ceux qui peuvent dans l'Amérique espagnole entraver la marche d'un voyageur.²⁵

Et un peu plus loin, une fois la navigation reprise, il continue ses plaintes :

À chaque instant mes *bogas* faisaient halte au pied des habitations qui couvrent l'île où est bâtie Mompox [...]. Le lendemain nous passâmes devant Guama [...]. Le soir on échoua la pirogue sur un banc de sable, asile où dorénavant je vais passer toutes mes nuits. J'eus d'assez fâcheuses explications avec mes matelots : mécontents d'avoir travaillé jusqu'à la fin du jour, ils parlèrent de me quitter ; je parvins par menaces et surtout par promesses à les apaiser.²⁶

Incommodités et conduite des matelots augmentaient ainsi la sensation d'un voyage long et rude pour le voyageur, intensifiée par le recours à de multiples marqueurs temporels.

Mollien semble compter les jours, les heures qui lui restent pour mettre un terme à ce voyage qui se prolonge, et qui, de surplus par effet de latitude, est rythmé par des variations climatiques rendant le parcours encore plus pénible pour l'Européen. L'espace détermine ainsi la perception temporelle du voyageur. Il raconte : « Depuis plusieurs jours les montagnes paraissaient à l'ouest, et le nombre des caïmans diminuait visiblement ; c'était un indice que la température était moins ardente ; cependant la chaleur était encore brûlante à midi »²⁷. Et un peu plus loin, il évoque avec nostalgie, notamment à l'aide d'indicateurs du temps court, les rythmes et l'atmosphère du Vieux Continent :

Nous avons traversé à cinq heures la Boca Rosario [...] À huit heures du soir, quand nous nous fûmes établis sur notre banc de sable, je me disais: À présent il est minuit à Paris, presque tous mes compatriotes y reposent également; mais, fatigués de mille plaisirs variés, rassasiés de mets exquis, ils se délassent sur le duvet ; des gardes veillent à leur sûreté ; l'hiver et l'industrie les garantissent de mille insectes incommodes, et j'en suis dévoré ; il gèle chez eux, et ils ont chaud ; je me trouve à quelques degrés de la ligne, et je suis glacé.²⁸

Le long et pénible voyage allait bientôt toucher à sa fin. Le voyageur arrive mi-février au village de Honda où le fleuve devenait impraticable. C'était aussi le nouveau point de départ pour l'ascension à dos de mule à Bogotá. Mollien se réjouit tout d'abord de congédier ses compagnons de navigation, de ne plus avoir à passer son temps avec eux : « Je passai sur l'autre rive de la Magdalena où l'on trouve le chemin de la capitale, et je me félicitai beaucoup de pouvoir enfin quitter mes *bogas* »²⁹. Puis, il résume le temps de son voyage fluvial revenant à la sombre introduction que lui-même en avait proposée pour offrir un épilogue encore plus sombre :

Si la vie de l'homme ne court pas de dangers, en revanche il ne goûte pas un moment de repos : le long de ce fleuve, une multitude d'insectes lui font une guerre cruelle ; les moustiques, près de la mer ; plus haut, de petites mouches, les *gegens*, le couvrent de piqûres cuisantes ; entre-t-il enfin dans une région plus fraîche encore ? les *tabanos*, mouches extrêmement grosses, boivent son sang. Veut-on se baigner ? on craint d'être dévoré par les caïmans ; descend-on à terre ? on a souvent à y redouter le venin des serpens [sic]. Rien n'est donc plus affreux qu'un

voyage sur la Magdaléna : rarement même la vue y est réjouie ; car les bords fertiles de ce fleuve, qui devraient être couverts de cacaotiers, de cannes à sucre, de café, de coton, d'indigo, de tabac ; ces bords, qui devraient offrir au voyageur altéré tous les fruits délicieux des tropiques, qui devraient briller de tant de fleurs éclatantes, sont hérissés de buissons, de lianes et d'épines, d'où s'élancent des cocotiers et des palmiers.³⁰

Avec tout cela, citons brièvement en guise de contrepoint la perception temporelle d'un autre voyageur français dans sa remontée du fleuve. Le naturaliste Charles Saffray, qui a visité le pays pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui a voyagé en partie en bateaux à vapeur, en partie en pirogues, faisait le constat suivant :

Quelque lente que soit la navigation sur la Magdalena, on serait tenté de vouloir la ralentir encore pour mieux jouir des beautés du paysage dont l'aspect change continuellement. Chaque heure apporte des sensations nouvelles, chaque détour du fleuve ménage une surprise.³¹

Ainsi, les conditions du voyage affectent certes la manifestation de la perception temporelle du voyageur, mais les intérêts personnels y jouent un rôle primordial en la nuancant ou en l'altérant significativement d'un individu à un autre.

Revenons finalement à Mollien, pour qui l'ascension à la capitale, bien que tortueuse de par l'état déplorable des chemins, offrait cependant quelque répit : un climat plus bénévole, des mœurs et des paysages ressemblant à l'Europe et qui rentraient plus facilement dans les coordonnées du regard du voyageur occidental feront de cette nouvelle traversée une épreuve moins longue et pénible pour lui. Cette ascension de quelques journées à dos de mule était marquée par « une vue magnifique » de la vallée du fleuve Magdalena, comparable à « la Seine serpentant au milieu des prairies de la Normandie »³². Le nouvel espace, plus semblable au « monde civilisé » aux yeux du voyageur, allait ainsi se refléter dans sa propre perception temporelle, plus en harmonie désormais avec ses paramètres d'homme occidental. De passage par le petit village de *Guaduas*, le voyageur se complait, par exemple, à la vue d'un bourg « fort propre », situé dans une vallée de température agréable, où les gens sont « d'une blancheur qui ravit l'Européen quittant les bords de la Magdaléna » ; cependant, les gens de cet endroit « riche de tous les dons de la nature »³³ se caractérisaient, selon lui, par leur négligence et incurie. Arrivé au haut plateau de la plaine de Bogotá, le voyageur s'émerveille de retrouver, à seulement quelques journées des lieux presque en tout point

comparables aux torrides savanes africaines, un endroit plus familier, plus proche de la « civilisation » :

Un autre spectacle s'offrit à moi ; rien ne ressemblait à ce que j'avais vu, je me retrouvais en Europe [...] C'est réellement dans la plaine de Bogota qu'on retrouve cette nouvelle Europe qu'on annonce à Honda au voyageur épuisé de fatigue.³⁴

L'assimilation des zones de hauts plateaux des Andes au paysage européen était ainsi opérée par le voyageur, qui se plaisait « à voir les cultivateurs occupés à tracer de longs sillons avec des charrues trainées par des bœufs, et des bergers chassant devant eux des moutons couverts, comme les nôtres, d'épaisses toisons »³⁵. Cependant, la familiarité pouvait se transformer soudainement en dépaysement, en un déplacement spatial et même en un bond en arrière dans le temps, à la vue d'hommes en décalage avec un paysage relativement policé. Des muletiers à l'« air sauvage » attiraient l'attention du voyageur car leur aspect « contrastait un peu avec la physionomie européenne » qu'il avait trouvée auparavant chez les gens du pays :

Je me serais même cru transplanté sur le plateau de la Tartarie, en voyant ces Indiens presque tout nus et dont la figure offre beaucoup de traits de ressemblance avec les habitants [sic] de l'Asie orientale.³⁶

L'espace andin, ses caractéristiques naturelles et ses habitants fournissaient ainsi au voyageur un cadre plus familier où, malgré la persistance d'*anomalies* inhérentes à ce même espace, la vie « civilisée » semblait récupérer son rythme, son temps propre. Le temps nous fait cependant défaut pour poursuivre ce voyage, pour continuer à déceler la manière dont le voyageur a écrit son temps.

Ce bref parcours nous a permis de mettre en évidence, ne serait-ce que sommairement, les différents modes de manifestation de la perception temporelle qui peuvent apparaître dans un récit de voyage. Dates, indications temporelles approximatives ou l'expression explicite de sentiments par rapport à l'écoulement du temps font partie des mécanismes utilisés de manière plus ou moins récurrente par les voyageurs-écrivains. Cette perception temporelle est certes déterminée, d'une part, par le laps de temps écoulé entre la réalisation effective du voyage et le moment de la (ré)écriture. Dans le cas que nous venons d'étudier, le moment du voyage (1823) et celui de la publication du récit (1824) nous mènent à penser que les souvenirs et ressentis (qu'ils

soient objectifs ou subjectifs) du voyageur ont été fixés de manière fiable. D'autre part, pour interpréter la perception temporelle du voyageur, il faut prendre en compte aussi bien les circonstances relatives au voyage, ses contingences et les espaces où celui-ci se développe, que des aspects propres à la personnalité et aux intérêts du voyageur, marqués à leur tour par les schémas culturels et mentaux propres à une époque donnée. En l'occurrence, des motifs politiques ou commerciaux sembleraient être à l'origine du voyage de Mollien en Colombie, raison pour laquelle la remontée d'un fleuve tropical, avec les rudimentaires moyens de l'époque, une nature fertile mais indomptée et, de surcroît, habitée par des hommes n'étant pas gouvernés par les principes de « civilisation » que le voyageur portait, a été vécue par lui comme une interminable et fatigante épreuve. D'une certaine façon, la remontée de ce fleuve semblerait s'assimiler pour l'écrivain-voyageur à la remontée du temps : la manifestation de la perception temporelle chez Mollien, selon ses paramètres personnels et culturels, s'est ainsi caractérisée par une sorte de recul temporel³⁷, d'où le constat récurrent de deux temporalités différentes, celle du voyageur en tant qu'*émissaire du progrès*, et celle de *bogas* notamment, vestiges d'un temps révolu et sauvage.

NOTES :

1 Lefebvre Henri, Régulier Catherine, « Le projet rythmanalytique », *Communications, numéro thématique : L'espace perdu et le temps retrouvé*, sous la direction de Rémy Lestienne et Edgar Morin, n° 41, 1985, p. 195 (consulté le 11 janvier, 2022). URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1985_num_41_1_1616). Il faudrait également signaler la relation intrinsèque entre la perception temporelle et l'espace, aussi bien au niveau collectif qu'individuel : « le temps est un associé fidèle de l'espace comme dimension de la vie individuelle et sociale » dans Brunet Roger, Ferras Robert, et Théry Hervé, *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*. 3. éd., Paris, RECLUS Documentation française, « Collection Dynamiques du territoire », p. 477.

2 Besson Grégoire, « L'écriture du temps dans le récit de voyage entre Lumières et romantisme », *Viatica* [En ligne], n° 6, 2019 (consulté le 2 octobre 2021). URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=316>

3 Gannier Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 2016, p. 43.

4 Besson Grégoire, « L'écriture du temps... », *op. cit.*

5 *Ibid.*

6 Gannier Odile, *La Littérature de voyage*, *op. cit.*, p. 43.

7 Besson Grégoire, « L'écriture du temps... », *op. cit.*

8 « Le traitement du temps est très variable, car il dépend du temps disponible pour l'écriture, du choix des sujets, du destinataire et du degré de précision dont il se satisfera. Cette temporalité est toujours compliquée du fait de la réécriture postérieure : il existe souvent deux temps distincts, celui du voyage et celui du récit » dans Gannier Odile, *La Littérature de voyage*, *op. cit.*, p. 43.

9 Cet épisode, aux grands retentissements à l'époque en France et qui s'inscrivait dans les luttes des puissances impériales (notamment la France et l'Angleterre) du XIX^e siècle, a été immortalisé dans le tableau *Le Radeau de La Méduse* par Théodore Géricault (1819).

10 Deux ouvrages auraient été publiés (et réédités) de son vivant : *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie, fait en 1818, par ordre du gouvernement français* (1820), et *Voyage dans la République de Colombia en 1823* (1824). D'autres titres issus de ses manuscrits ont été publiés *a posteriori*. Sur les ouvrages de Mollien, [En ligne], voir la base de données de la BNF (consulté le 10 janvier 2022), <https://data.bnf.fr/fr/11916443/gaspard-theodore-mollien/>

11 Merchán Sierra Mónica, *Nymphes exotiques, indigènes victimes ou créatures vulgaires. Images des femmes grande-colombiennes d'après les voyageurs du XIX^e siècle* (thèse), [En ligne], Lyon, École Normale Supérieure de Lyon (ENS LYON), 2003, p. 33 (consulté le 10 janvier 2022). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00849177>

12 Broc Numa, Kirchheimer Jean-Georges, Riviale Pascal, *Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIX^e siècle*, Paris, Éd. du CTHS, 1999, p. 227.

13 Mollien Gaspard Théodore, *Haïti ou Saint-Domingue Tome I* (éditeur scientifique Francis Arzalier), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 18.

14 Mollien Gaspard Théodore, *Voyage dans la république de Colombia en 1823* vol. 1, Paris, Arthus Bertrand Libraire, 1825, p. 1, 2.

15 Posada Eduardo, « El viaje de Mollien a Colombia », *Revista geográfica de Colombia. Órgano del Instituto geográfico militar*, n° 9, p. 27.

16 Dans l'Amérique espagnole le mot *criollo* désignait les fils d'Espagnols nés dans le Nouveau Monde, donc de lignée européenne. En conséquence, il ne faudrait pas assimiler systématiquement ce terme et son équivalent *créole* en langue française, ce dernier désignant, avec le temps, toute personne née dans une des anciennes colonies des régions tropicales de l'Amérique et de l'océan Indien.

17 Broc souligne, par exemple, la valeur de ce récit qui, éloigné d'une vision romantique de la nature américaine, présente des informations générales sur la Colombie de l'époque en matière géographique, économique, institutionnelle, démographique, politique, etc., et donne des renseignements sur les incidents des guerres d'indépendance dans Broc Numa, Kirchheimer Jean-Georges, et Riviale Pascal, *Dictionnaire illustré...*, *op. cit.*, p. 227. C'est peut-être la raison pour laquelle des institutions culturelles colombiennes se sont intéressées au récit de Mollien pour en faire l'objet d'une publication dans les dernières décennies : Mollien Gaspard Théodore, *Viaje por la República de Colombia en 1823*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1992.

18 Mollien Gaspard Théodore, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 24.

19 *Ibid.*, p. 25.

20 *Ibid.*, p. 28, 29. Signalons au passage que la référence aux *bogas* est presque systématique (pour ne pas dire incontournable) dans les récits de voyage de l'époque. Le diplomate français Auguste Le Moynes, qui a résidé dans le pays quelques années après le voyage de Mollien, signalait par exemple que « cette classe de gens [...] qui se recrutent parmi les nègres, les mulâtres et les Indiens de sang mêlé » développait « des formes athlétiques et une démarche imposante » en raison de leur pénible travail. Le Moynes affirme, en effet, que seul ce type de gens, à la « vie déréglée » et qui pour le reste « atteignent rarement une grande vieillesse » de par leur travail de « bêtes de somme », est capable de supporter « sous le ciel enflammé des tropiques [...] les fatigues d'un pareil métier » dans Le Moynes Auguste, *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud : la Nouvelle Grenade. Santiago de Cuba, la Jamaïque et l'isthme de Panama*, Paris, A. Quantin, Imprimeur-éditeur, p. 69, 70.

21 *Ibid.*, p. 33.

22 *Ibid.*, p. 33.

23 Restrepo Manrique Cecilia, « Río grande de la magdalena: la alimentación en los champanes. Siglo XIX », *Credencial Historia* [En ligne], n° 228, 2013 (consulté le 11 janvier 2022). URL : <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/rio-grande-de-la-magdalena-la-alimentacion-en-los-champanes-siglo-xix>

24 Mollien Gaspard Théodore, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 38.

25 *Ibid.*, p. 39.

26 *Ibid.*, p. 40.

27 *Ibid.*, p. 47.

28 *Ibid.*, p. 48, 49.

29 *Ibid.*, p. 65.

30 *Ibid.*, p. 67, 68.

31 Saffray Charles, « Voyage à la Nouvelle-Grenade », *Le Tour du Monde. Nouveau journal de voyages*, deuxième semestre 1872, p. 108.

32 Mollien Gaspard Théodore, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 69, 70.

33 *Ibid.*, p. 72, 73.

34 *Ibid.*, p. 74, 97.

35 *Ibid.*, p. 75.

36 *Ibid.*, p. 75.

37 L'expérience de la temporalité peut aussi être comprise dans son rapport avec l'exotisme en tant que fait anthropologique inséré dans un moment, dans un temps. Dans le cas étudié, la

perception temporelle de la part du voyageur occidental déterminerait ainsi le caractère « exotique » des êtres ancrés dans une époque ne correspondant pas à sa contemporanéité : « El exotismo, antes que cultural, es antropológico, y sólo podemos experimentarlo en un tiempo definido como contemporaneidad. El exotismo tiene que ver con las diferentes maneras de ser “humano” en un tiempo horizontal. *Il Milione* de Marco Polo es exótico pues lo que el autor narra se refiere a culturas contemporáneas y radicalmente diferentes de la cultura europea del siglo XV. Este no hubiera contado con los favores del público de su época si se hubiese referido a culturas antiguas » (L'exotisme, avant d'être culturel, est anthropologique ; nous ne pouvons l'éprouver que dans un temps défini comme contemporanéité. L'exotisme a trait aux différentes manières d'être « humain » dans un temps horizontal. *Il Milione* de Marco Polo est exotique car ce que l'auteur narre fait référence à des cultures contemporaines, radicalement différentes de la culture européenne du XV^e siècle. Il n'aurait pas eu le bon accueil du public s'il s'était rapporté à des cultures anciennes – traduction faite par nos soins) dans Gasquet Axel, *Diez estudios sobre literatura de viajes* : « Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes », Madrid, CSIC, 2006, p. 43.

Du projet collectif à l'échec individuel, la mort progressive du désir de mémoire dans les albums du groupe de rap La Rumeur

Caroline Civallo

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

S I LE RAP S'EST AUJOURD'HUI IMPOSÉ dans le panorama culturel français, peu de genres sont cependant assignés de la sorte à une telle contrainte temporelle. On considère, en effet, le rap comme un genre jeune, dans le sens où il apparaît en France à une date récente : les premiers succès du rap francophone sont identifiés dans les années quatre-vingt. Mais il s'agit également d'un genre « jeune » dans le sens où il se doit d'être pratiqué par de jeunes gens afin d'exprimer toute une palette d'émotions fortes et de constats sociétaux. C'est, en tous cas, l'analyse qui est faite lorsque le rap est diffusé plus largement par des médias généralistes comme le souligne le sociologue Karim Hammou :

La définition du genre rap à la télévision en 1990-1991 permet de préciser ces peurs sociales : elles prennent pour objet une classe d'âge (la jeunesse), une classe sociale (ouvrière) et une classe de race (non blanche). La figure emblématique du jeune de banlieue les condense en un même masque, que les rappeurs se voient imposer au début des années 1990.¹

Ces bornes socio-temporelles ne peuvent qu'entrer en contradiction avec une démarche de création qui façonne un individu autant qu'il façonne son objet. Parce que cette lecture médiatique du genre est dominante, elle conduit à la fragilisation de la carrière d'un grand nombre de rappeurs francophones. Ainsi, dans les années quatre-vingt-dix, l'industrie du disque investit de façon ponctuelle sur certains albums. La majeure partie des contrats ne sont pas renouvelés. C'est ce que Karim Hammou nomme « le temps des paris »².

Afin de ne pas réifier la figure du rappeur sous le masque du jeune de banlieue, nous avons donc choisi, dans la conduite de notre recherche, de nous intéresser plus particulièrement à La Rumeur, groupe de rap français composé de quatre membres : Ekoué, Hamé, Philippe et Mourad. La Rumeur sort un premier EP³ en 1997 et un dernier album en 2015. Les membres du groupe poursuivent ensuite leur carrière en se diversifiant *via* le cinéma et la littérature. Un premier constat peut être établi : leur carrière s'étire dans le temps, sur une vingtaine d'années. On ne peut donc analyser leurs œuvres comme l'émanation d'un malaise de la jeunesse. Le temps, nécessairement, se charge d'infléchir les modes de conception et les cadres esthétiques du groupe. Cette longévité ne s'explique pas simplement par un heureux hasard ou même une bonne qualité de la production. Le rap, pour les membres de ce collectif, est envisagé comme une possibilité de s'exprimer politiquement et existentiellement. Enregistrer sa voix, incruster ses mots dans une ambiance sonore, représentent des enjeux qui dépassent le désir de notoriété et la volonté d'exceller dans un genre nouveau enfin à la portée d'une population jeune et précarisée. Il s'agit d'un projet artistique engagé où la résistance au temps devient un critère de sélection essentiel. Ce souci du temps est peut-être aussi l'occasion de se saisir en tant que sujet historique, porteur de mémoires, individuelles et collectives.

Nous tenterons de démontrer que la temporalité, ce temps vécu par la conscience, est au cœur du processus de création du groupe et nous nous demanderons si l'écriture collective du groupe n'est pas au final une écriture réactionnelle face aux blessures polysémiques du temps, si le rap ne devient pas l'arme de prédilection pour mener une bataille contre le temps, bataille contre l'Histoire, bataille pour que la vie vécue ne soit pas « une mesure pour rien »⁴.

Selon Henri Meschonnic, « l'oralité est collectivité et historicité »⁵. « Le lieu de la voix est le lieu de la poésie et c'est un lieu historique »⁶. Le rap, en tant que genre qui ressuscite la dimension rythmique et musicale de la poésie, peut-il alors apparaître comme ce lieu où la voix est en capacité d'inscrire ou de réinscrire le sujet dans l'Histoire ? C'est ce que nous souhaitons explorer aujourd'hui.

Nous observerons d'abord comment l'oralité, telle que l'entendent les rappeurs, correspond à une entrée collective et engagée dans l'époque contemporaine. Ensuite, nous verrons comment s'articulent et se déploient les données fondamentales pour le groupe que sont l'Histoire et la mémoire. Enfin, nous interrogerons le vécu du

sujet, prisonnier d'une cage à trois dimensions que sont le passé, le présent et l'avenir une fois éteinte la fièvre de l'utopie.

Le projet collectif – Une entrée par effraction dans la temporalité

Contre l'éphémère, l'inscription dans une histoire musicale

Bien qu'ils n'aient qu'une vingtaine d'années lorsqu'ils sortent leur premier EP en 1997, les deux *leaders* du groupe, Mohamed Borokba et Ekoué Labitey, se montrent profondément soucieux de construire une identité artistique qui ne soit pas éphémère mais qui, au contraire, soit en mesure de s'inscrire dans la durée. Ils reviennent longuement sur cette préoccupation dans leur ouvrage autobiographique *Il y a toujours un lendemain*⁷, publié en 2017.

Pas question de maquerauter avec Skyrock.

On en a vu, des rappeurs prendre des carottes puis se faire placardiser parce que leur premier disque n'a pas eu les résultats escomptés. Pour trois artistes qui vivent de leur musique, plusieurs dizaines, voire centaines se retrouvent avec des contrats évidés, sans rien. La musique, c'est 30% d'artistique, et 70% de business. Nous nous imposons d'avoir une lecture à 360° de notre horizon. Jamais nous ne deviendrons le produit du moment d'un directeur artistique ou d'une major, jamais nous ne nous laisserons berner par cette illusion furtive.⁸

Ce souci rappelle l'instrumentalisation des rappeurs décrite par Karim Hammou comme « le temps des paris » pour les majors. Ce processus s'accélère en 1996 lorsqu'est votée la loi sur les quotas de chansons françaises diffusées à la radio. C'est à ce moment précis que Skyrock, souhaitant fidéliser, malgré tout, un public jeune, amateur de musique anglophone, s'intéresse au rap francophone, en tant que genre capable de fédérer des auditeurs juvéniles. Si le passage sur une radio nationale représente une chance réelle d'accéder à la notoriété, pour de nombreux artistes, elle comporte cependant deux risques mortels : celui de construire une carrière éphémère reposant sur le succès d'un seul single ou d'un seul album, celui également de devoir totalement édulcorer son propos afin de correspondre aux grilles de diffusion. Or, le rap est, au moins à ses débuts, un genre qui comporte une dimension contestataire et engagée. C'est ainsi que La Rumeur comprend sa pratique du genre : « Quand à gommer nos textes, alors là... Les mecs nous disent “ fédérer ” , “ pas cliver ” , “ arrondir ” , “ pas forcer le

trait », “ la politique, ça fait pas vendre ». Mauvaise pioche. Tout ce qu’ils disent “ contre », nous on l’entend pour »⁹.

Au-delà de ce qui est revendiqué par le groupe comme une forme d’éthique, alliant intégrité morale et exigence esthétique, on peut aussi inscrire cette méfiance vis-à-vis des grands circuits de production dans une histoire de la musique, notamment des musiques afro-américaines. Dans *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*¹⁰, Christian Béthune démontre que cette angoisse de la dépossession et de la déformation était déjà présente chez les jazzmen.

Mais enregistrée et diffusée par les Blancs, contrôlée par eux dans les réseaux de production et de distribution, évaluée, critiquée, mise en question par des commentateurs occidentaux « d’intelligence moyenne », et bientôt reprise à grande échelle par des musiciens blancs qui s’efforcèrent d’investir le haut du pavé, la musique que les Blancs avaient eux-mêmes désigné par le vocable péjoratif de « jazz » allait dans ces conditions rapidement échapper aux mains de ses créateurs.¹¹

Les multiples refus du groupe, la paranoïa constante, telle qu’ils la définissent eux-mêmes, correspondent à cette nécessité de ne pas travestir la portée singulière de leur message et semble bien s’inscrire consciemment dans une hantise historique de la dépossession. La création d’un label dont ils auront les commandes s’intègre bien dans la mouvance des artistes signés en labels indépendants.

La jeunesse ou l’explosion du son

Nous avons souligné en préambule qu’une analyse du rap en tant que genre de prédilection des jeunes de banlieue pouvait conduire à une impasse. Cependant, force est de constater que nous avons affaire à de jeunes hommes, âgés de vingt ans au moment de leurs premiers pas musicaux. Cette jeunesse se révèle dans plusieurs dimensions des processus créatifs. Dans « le coup monté »¹², premier titre du premier EP, *Le poison d’avril*, la jeunesse est revendiquée, elle participe de l’*ego-trip* des rappeurs :

19-4-75 : date de naissance
1-9-9-6 : premier lance-roquette en direct de nulle part [...]
Je suis l’agréé de Sciences-Po des conversations de bistrot
Diplômé d’argot littéraire, de vocabulaire de més-pau
Bélier dernier décan, rappeur juvénile
Ekoué-Dodji, togolais d’essence, poison d’avril¹³

Le souci du temps participe ici au jeu de l'interprétation rappée : les dates sont intégrées au *flow* du rappeur, date de naissance puis date du premier projet. Il participe à la construction d'une identité codée : le « poison d'avril » est à la fois une paronomase du poisson d'avril et une référence au mois de naissance d'Ekoué. Il signifie qu'un événement envisagé sans importance, comme une farce, peut s'avérer dangereux et avoir des conséquences inattendues. En proclamant leur jeune âge, les rappeurs se plient aux conventions du genre et s'inscrivent dans une mouvance esthétique en vogue à la fin des années quatre-vingt-dix. Le *beat* est dépouillé, le *flow* est à la fois rapide et agressif, en accord avec les critères génériques de l'époque. Cependant la conscience du temps qui passe est bel et bien là, le temps, c'est ce qui permet de gagner en expérience, de s'affirmer professionnellement. Il convient de la comprendre comme la preuve qu'ils n'ont pas cédé aux illusions de la célébrité.

Tu le prends comme tu veux
 Mais ça fait plus un, ni deux, mais trois volets
 Sortis des griffes de quatre nerveux [...]
 Et en tout cas on l'a fait, on a gravé ça sur CDs
 Vinyles, avec une autre conception de l'an 2000¹⁴

Avec ses trois premiers volets, La Rumeur procède à un choix atypique et entreprend de concevoir une signature collective tout en laissant de l'espace à chacun des membres du groupe. C'est la raison pour laquelle chaque *EP* met l'un des rappeurs en avant. Il s'agit aussi de faire exister chacune des voix comme singulière. La place de la voix est bien entendu déterminante dans le rap et le *flow* rapide et nerveux des membres du groupe témoigne à la fois d'une urgence de se faire entendre mais correspond également aux représentations du rap *hardcore* à cette époque.

Le rap comme fièvre collective

Le groupe s'empare donc du rap parce que le genre permet de faire entendre sa voix, au sens premier du terme, une voix scandée, travaillée, qui restructure le discours dans un rythme cadencé. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de faire preuve de virtuosité technique ou de prouesses vocales. La voix est aussi discours, le discours tend à inscrire le sujet dans le politique puis dans l'Histoire. Hamé et Ekoué situent la genèse de leur projet dans les discussions

interminables qu'ils ont eues au cours de nuits blanches ainsi que dans la fièvre des premiers concerts : « On rentre avec des cernes. Hallucinant. On est dans la mythologie du rap. J'écris alors un texte. Fondateur, le texte, dans la génération du rap français : " Blessé dans mon ego ". Pour la première fois, un rappeur noir se démarque du modèle US »¹⁵.

L'effervescence est artistique mais aussi politique ; le projet, dans son idéalisme, est ainsi marqué par les certitudes de la jeunesse. Il s'agit de se réapproprier un espace public dont ils s'estiment écartés. Il y a dans les propos suivants cette conviction que l'œuvre d'art en tant qu'expression de soi et des autres peut infléchir les rapports de force en vigueur dans la société : « Nous sommes des dominés, qui affirment ne plus l'être et qui veulent avancer comme tels. Il s'agit pour nous de renverser la vapeur, ce qui passe par la réappropriation de la parole, donc des mots, donc de l'espace public »¹⁶.

Parler de la domination exercée sur les immigrés de la deuxième génération revient donc à témoigner des conditions de vie de cette catégorie de la population, notamment en banlieue, et d'en faire un objet artistique. Le groupe ambitionne de devenir porte-parole d'une classe de laissés pour compte : des titres comme « Les perdants ont une voix »¹⁷ l'annoncent explicitement. Cette réappropriation de la parole apparaît également clairement comme une inscription dans une époque. L'heure arrêtée au cadran de la montre reprend sa course, que ce soit par le son ou par l'image. C'est ce que nous pouvons constater dans le clip du morceau : « Qui ça étonne encore ? »¹⁸

Et on a noyé dans des litres d'essence
 Le souvenir borgne de l'innocence
 En équilibre sur un fil de feu
 Comme une corde à pendre au cou des fourgons bleus
 C'est ni le pied ni la gloire quand tout crame
 C'est même pas une réponse à la hauteur du drame
 Mais c'est comme ça, c'est tout, c'est tout ce qui reste
 Quand le quartier fait même peur à la peste
 Ma vie, mon cœur ne flanchent pas
 Mon père, ma mère, ne pleurez pas
 Si on se jette dehors avec le diable au corps
 C'est qu'on refuse de vivre sans honorer nos morts¹⁹

Dans ce clip alternent des images d'archives des émeutes de 2005 avec des images du groupe. Or, les quatre rappeurs ne sont pas seuls, ils sont à la tête d'un collectif dont ils tirent leur force. Par ailleurs, ils ne sont pas filmés directement mais ce que l'on aperçoit est

leur reflet incrusté dans le balancier d'une pendule. Cette vision est redoublée par un effet sonore, celui d'une horloge qui sonne l'heure. On peut analyser ce choix de représentation comme une volonté d'inscrire le discours rappé dans une temporalité, celle de l'évènement sociétal et de se constituer comme acteurs d'un rapport de force avec une pensée dominante. Le compte à rebours annonçant d'autres catastrophes sociales est également une hypothèse à prendre en compte.

Une réécriture effective de l'Histoire par le son

Père et fils : à la recherche d'une continuité temporelle

On comprend donc, suite à ce visionnage que l'un des principaux dénominateurs communs aux membres du collectif est l'origine immigrée. Si le clip précédent tend à superposer immigration et banlieue, ce qui apparaît comme un lieu commun du genre, la démarche de La Rumeur se différencie de celle d'autres artistes de sa génération en entreprenant une quête mémorielle, en accordant une place importante aux parents, à leur vécu et leurs drames. Si le silence conduit à l'immobilité, la parole relance le cours du temps. Cette volonté de jeter des passerelles entre les générations est déterminante puisque c'est l'absence de mots qui conduit à l'éloignement des parents et des enfants et à une impossibilité de construire l'avenir. Le morceau intitulé « Le cuir usé d'une valise »²⁰ témoigne de cette volonté de « ne pas oublier » et de mettre en cohérence le parcours des aînés et les épreuves subies par leurs enfants. Ici, la valise apparaît comme le dénominateur commun qui justifie la formation du groupe en tant qu'expérience partagée.

Je suis allé faire parler le cuir usé d'une valise
Entreposée sous la poussière terne d'une vieille remise
Des gerçures l'ont balaférée de part en part
Une étiquette fanée rappelle son premier départ
Et janvier 53 l'a tatouée d'un plein cap sur le froid.
Au fond de ce bagage pas d'invitation au voyage
Mais la plaine de Relizane qui pleure un fils parti
Gagner le droit de ne plus errer affamé.
Au fond de ce bagage, la coupure d'un journal
Où s'étale le résumé du procès des agitateurs d'une usine
embrasée.
C'est une valise dans un coin qui hurle au destin qu'elle n'est
pas venue en vain.²¹

Que ce soit dans le clip ou dans le texte, on retrouve une même démarche. Le rappeur-narrateur-témoin est bien présent dans le processus. Il en est l'initiateur et l'acteur principal. La convocation du passé se fait ensuite grâce à différents procédés : la valise, objet emblématique de la condition de l'exilé, est mise en avant. Elle est à la fois singulière et collective, déclencheur d'écriture pour chacun des rappeurs. Elle est datée historiquement : « janvier 53 » et surtout, elle contient encore d'autres pièces à conviction du drame immigré : « la coupure de journal ». Ce document reste muet, il évoque un événement sans le dévoiler complètement. Le travail de mémoire est donc parcellaire, douloureux ; la mémoire se heurte à l'histoire officielle qui a effacé de ses registres les acteurs des années soixante que sont les immigrés issus des anciennes colonies. Pour autant, l'exhumation de cet épisode fait bien partie encore de la démarche artistique du groupe :

On fait un clip avec des images d'archives. Visages d'immigrés qui descendent du bateau. Mains d'immigrés qui s'usent sur des machines. Dos d'immigrés qui se brisent sur les chaînes Renault. Les sixties version hard. Avec des morceaux comme « Le cuir usé d'une valise », tu fais pas danser le dancefloor.²²

Derrière la mémoire, l'Histoire

C'est en regardant vivre les pères que se développent le goût du savoir et la nécessité de comprendre. Ekoué développe largement dans ses textes les problématiques postcoloniales et évoque de façon virulente les ravages provoqués par la Françafrique. Or, cette dimension de son œuvre est clairement reliée à la figure de son père Kofi, exilé du Togo, qui a longuement théorisé ces questions dans le cadre du foyer familial.

Autrefois nommé la « Côte d'Or », le pays est devenu un corral où chacun cherche la malle d'or. Chacun veut le pouvoir ou le fric. Ou les deux. Finalement, la France, c'est plus calme. Du moins, en France. Car au Togo, la France n'a pas fini de semer la zizanie. Avec ses amis, mon père ne parle que de ça. Kofi note que le Togo a été l'un des premiers pays africains à réclamer son indépendance. Plus tard, Kofi n'abordera jamais le fait que le pays est devenu l'une des plus anciennes dictatures du coin.²³

Le thème de la Françafrique est donc présent dans les textes, inspiré par les discours du père et complété par les observations du fils. Le couplet de rap peut devenir le maillon retrouvé dans une chaîne du

discours incomplète. Le couplet interprété par Ekoué dans « Le cuir usé d'une valise » en est l'illustration lorsqu'il évoque les « ruines traumatisées de Lomé »²⁴ la capitale du Togo.

Le *flow* et le texte ne sont pas les seuls outils propres au rap à être utilisés dans ce travail de relecture historique. L'échantillonnage est également caractéristique et La Rumeur l'utilise pour faire revivre des séquences d'archives. C'est sans doute un des seuls groupes à l'avoir fait de cette façon. Dans le titre « Que dit l'autopsie ? »²⁵ l'introduction est un extrait d'un discours de Patrice Lumumba, figure de l'indépendance du Congo, premier ministre du pays de juin à septembre 1960 et assassiné en janvier 1961, dans des conditions obscures.

*Ils ont voulu me corrompre, m'acheter
J'ai refusé
Ce fut une révolte légitime des militaires contre les vestiges du
colonialisme
Les vestiges du colonialisme...
1 pour le sang, 2 pour l'acier
Et la Françafrique à autopsier
Heure du décès : le plus tôt s'rait l'mieux
Cause du décès : cela nous importe peu
1 pour le sang, 2 pour l'acier
[Ils ont voulu me corrompre pour m'acheter]
Heure du décès : le plus tôt s'rait l'mieux
Cause du décès : cela nous importe peu²⁶*

En italique apparaît le discours de l'homme politique relayé ensuite par un chœur de voix puissantes. Le dispositif est celui d'une scène d'autopsie où les rappers deviennent rhétoriquement médecins légistes et analysent la mort de la Françafrique, personnifiée en cadavre dont on souhaite ardemment se débarrasser. La démarche politique du groupe se place explicitement dans la lignée des indépendantistes africains des années soixante. L'ensemble est fortement dramatisé par la base instrumentale, une ligne de basses et un son électronique dépouillé et angoissant.

On note également une volonté de faire converger les luttes post-coloniales. Si Ekoué alimente la veine africaine de la mémoire, Hamé exhume, au fil des lectures, la part des drames algériens. Dans son EP *Le franc-tireur*, le devoir de mémoire revêt une forme particulière, il fait figure d'impératif éthique face à un État français qui refuse d'assumer ses responsabilités :

On m'a demandé d'oublier les noyades occultées d'une dignité
et sa mémoire
Les chapes de plomb, les écrans noirs
Plaqués sur toute l'étendue des brûlures d'une histoire
Et le prix des soulèvements, les trop pleins
De martyrs étouffés, de lourds silences au lendemain
De pogromes en plein Paris, de rafles à la benne
Et ce 17 octobre 61 qui croupit au fond de la Seine
On m'a demandé d'oublier²⁷

La date du 17 octobre 1961, date de la répression sanglante d'une manifestation d'Algériens qui s'opposaient à un couvre-feu réservé aux seuls maghrébins, est ici nommée explicitement. Elle est intégrée à une accumulation de violences faites aux Algériens et étouffées par l'État français. La réponse du rappeur est fondée sur un oxymore tant dans le texte que dans le *flow*. Le rappeur n'obéit pas à l'injonction anaphorique « on m'a demandé d'oublier » mais s'entête au contraire à dresser la liste des crimes sans reprendre sa respiration. Les caractéristiques du rap, scansion de la parole, travail sur le souffle et la voix, sont ici mises au service du sens et viennent le redoubler.

L'intertexte comme facteur de démultiplication temporelle

Le rap, pratiqué par La Rumeur, devient donc la caisse de résonance d'une expérience antérieure, celle des parents, immigrés de la première génération. Art testimonial, il est aussi un art de l'engagement en exhumant différents épisodes de l'histoire coloniale. Cependant, cela ne suffit pas pour que l'interprétation rappée prenne toute son ampleur. Construction linguistique, elle doit être alimentée linguistiquement. Le moment d'Histoire que l'on souhaite faire revivre doit être irrigué par d'autres pensées classiques, c'est-à-dire par la rencontre avec des œuvres majeures de la littérature et de la philosophie.

Nos lunettes pour regarder le monde, c'est ça. *Le manifeste du parti communiste*. Lire. Puissant. Hamé lit de la poésie, pas trop mon truc. Quoi que. Il absorbe Mahmoud Darwiche, Nâzım Hikmet, Mohammed Dib. Il nous refile Maïakovski, Lautréamont, Gramsci. La curiosité est notre défaut. Les enjeux politiques dans les œuvres d'art ? On se gratte, on picore. On fabrique notre boîte à outils.²⁸

Quelle est donc « cette boîte à outils » si ce n'est la possibilité de plonger dans le temps, de le déployer pour y retrouver du sens ? La

possibilité de se confronter à une autre pensée, exprimée par une autre écriture, permet aux textes du groupe de gagner en épaisseur, de ralentir le flux verbal pour résister aux effets de mode, aux slogans et aux clichés afin de gagner en profondeur. La lecture ralentit le cours du temps et offre à la voix son poids et sa dimension charnelle. De façon plus précise, de nombreux morceaux du groupe s'apparentent à un dialogue ouvert avec l'œuvre de Frantz Fanon. Citée explicitement à de multiples reprises, avec des titres comme « Peau noire, masque blanc »²⁹ ou « Nature morte »³⁰ sa pensée contribue à structurer de nombreux textes.

Qu'as-tu à dire à ces corps pris pour chair à canon
À ces damnés d'la terre chers à Frantz Fanon
Des champs d'coton au ghetto à fond d'cale du bateau
Depuis l'temps qu'on nous enfonce la même lame de couteau³¹

Référence explicite ici au penseur de la décolonisation, le titre même de « Nature morte » fait allusion à l'analyse de l'artiste africain en contexte colonial développée par Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre*³². Selon l'auteur, l'artiste colonisé devait se contenter de peindre des natures mortes, genre inoffensif et apolitique.

Avant l'indépendance, le peintre colonisé était insensible au panorama national. Il privilégiait donc le non-figuratif ou, plus souvent, se spécialisait dans les natures mortes. Après l'indépendance, son souci de rejoindre le peuple le confinerait dans la représentation point par point de la réalité nationale. Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile, qui évoque non pas la vie mais la mort.³³

Philippe joue sur le double sens de l'expression. Sa « nature morte », comme il se l'approprie, devient un tableau des violences historiques exercées sur les peuples colonisés. Le rap devient alors la chambre d'écho sonore d'une pensée politique et philosophique antérieure. Le rap est ici compris comme une réponse nouvelle aux questionnements posés par le philosophe engagé. Il s'agit de comprendre comment les intellectuels et les artistes peuvent être en mesure de poursuivre un combat sans voir leurs œuvres déformées ou récupérées.

Enfin selon Gramsci, « [l]'indifférence est le poids mort de l'histoire, c'est le boulet de plomb de l'inventeur, la matière inerte où s'enfoncent les enthousiasmes les plus éclatants »³⁴. L'auteur italien, qui fait partie des références explicites du groupe, donne ici peut-être

l'un des grands principes éthiques du rap, tel qu'il est conçu par La Rumeur. Il s'apparente à une forme de résistance contre l'indifférence. Par la virulence du fond et de la forme, il donne un souffle à une lecture alternative de l'Histoire, prononcée par ceux qui s'estiment vaincus, évincés et offensés.

Un présent inaccessible : entre maturité et désillusion

Le projet collectif à l'épreuve du temps et du doute

Nous avons remarqué en première partie que l'âge des rappeurs était cité explicitement. Participant d'un *ego-trip* exhibant la vitalité des jeunes hommes, cette habitude n'est cependant pas abandonnée, elle est même reprise dans les derniers albums du groupe. Ekoué est celui qui souligne le plus cette fuite du temps. « À trente-six ans et demi, qui me le reprochera ? »³⁵, « [à] trente-huit et des brouettes, j'crois avoir tout vu, tout fait »³⁶, « [l]e bruit du monde m'éloigne, mes deux fois vingt ans témoignent du grotesque »³⁷. Nous retrouvons une problématique inhérente au genre : le rap envisagé comme un genre de jeunes. Deux solutions s'offrent, semble-t-il, aux artistes dont la carrière se prolonge : soit camoufler les stigmates du temps sous les différents codes propres à la fois à la jeunesse et au genre, soit assumer le vieillissement de leur corps et de leur pensée tout en restant fidèle à d'autres fondamentaux du rap. Dans le clip « un soir comme un autre »³⁸, Ekoué fait le choix de se mettre en scène, seul, confronté à ses angoisses intimes et à son désarroi face à la fuite du temps.

J'ai pris des rides jusque dans ma voix
Du haut d'mes trente-six piges
On arrive tous un jour au même constat
Et ça me fout bien l'vertige
Un soir de cafard comme ça
On sort ou on reste chez soi³⁹

Les rares clips de La Rumeur mettaient en scène un collectif, rassemblé derrière les quatre membres du groupe. Ici, le rappeur est seul, mis en scène dans son quotidien : le métro, puis son appartement. La base instrumentale est mélancolique. La voix laisse passer une certaine émotion, celle d'une tristesse contenue et d'une angoisse face à la solitude. Le temps a donc imposé un infléchissement des conceptions esthétiques et des thématiques. « Tu ne me trouveras plus

au tiequ' que pour les enterrements »⁴⁰, le « tiequ' » est une désignation en verlan du quartier d'origine où le rappeur n'a plus rien à vivre. Il s'agit d'un espace de souvenirs et d'un espace de mort. L'éloignement avec l'univers de la banlieue est ici assumé. De même, l'importance cruciale du message politique à transmettre est également cruellement remise en cause : « Est-ce à toi qu'je cause ? Pfff, j'sais même plus vraiment »⁴¹. Cette perte de sens est redoublée par un travail expressif sur la voix. Le *flow* du rappeur est ralenti à l'extrême, parlé plus que scandé, comme si le rappeur se désintéressait même de ce qui fait la performance du genre. La voix, lieu de l'historicité, devient ici, le point de rendez-vous du charnel et de l'intellectuel : le corps vieillit objectivement, le cerveau se fatigue sous le poids des utopies non réalisées. La voix est celle de l'individu seul, c'est une voix nue qui n'est plus amplifiée par le chœur des projets collectifs, suite aux évolutions diverses de chacun et aux séparations idéologiques ou artistiques.

La violence d'un présent précarisé

Ainsi, progressivement, La Rumeur délaisse une forme d'écriture politique, nourrie par un intertexte littéraire et philosophique pour privilégier une écriture plus intimiste, une écriture de soi, celle d'un sujet pris au piège par un contexte délétère et un quotidien médiocre. C'est ce dont témoigne un titre comme « Ma routine »⁴² et par la comparaison qui s'ensuit « [c]e soir, j'bouffe ma routine comme un steak haché pâtes »⁴³.

Toutefois, cette évocation de la routine et du malaise individuel n'est pas dénuée de tout sens politique. Elle vient traduire, de façon plus intime, le désarroi de l'exilé, du fils d'immigré. Ce désarroi s'inscrit dans un rapport au temps perturbé qui contraint l'individu à une forme d'immobilisme. Dans « L'oiseau fait sa cage »⁴⁴, Ekoué, en tant que « témoin oculaire fatigué »⁴⁵ décrit la descente aux Enfers d'un habitant des quartiers, pris au piège d'un espace-temps délétère :

Dehors en caleçon, il se tape des barres de rire seul
 Dans son bien triste délire et puis il tire la gueule
 En se gardant de toute explication
 Car la démence arrive
 Par vagues successives et s'estompe
 Bref, encore un légume de plus dans le potager
 Pourri par le temps

Ecrasé par le poids de l'échec et les pierres contagieuses des
murs
De ces putains de bâtiments⁴⁶

Le temps qui passe est ici le synonyme d'une accumulation d'échecs qui finit par conduire à un désarroi d'ordre psychiatrique. Cet effondrement du sujet est bel et bien provoqué par une relégation spatiale et existentielle programmée par l'État violemment dénoncée par le rappeur.

Ainsi, le passé occupe l'espace du présent ; le présent, en tant que capacité à vivre dans l'instant, est relégué à un « après » qui n'est jamais véritablement atteint. Le présent rêvé correspondrait à un état d'âme spécifique, celui de la sérénité et de la capacité à se projeter. Le morceau « Des cendres au mois de décembre »⁴⁷ traduit cette angoisse de ne jamais réussir à être heureux ou à jouir de l'instant.

Encore une année pleine, pourvu qu'on y arrive
Il me reste un peu d'encre et des terres arides
Et s'il me semble que la vie n'est pas si tendre
Et qu'il ne reste que des cendres au mois d'décembre
Des cendres au mois d'décembre
Pourvu qu'on y arrive, pourvu qu'on y arrive⁴⁸

Rythme métronomique et *sample* mélancolique redoublent l'expression d'une émotion portée par la voix et le texte. Même si le constat est amer, « il ne reste que des cendres », Philippe espère encore faiblement bénéficier d'un temps supplémentaire pour vivre autrement. Les expressions « cendres au mois de décembre » et « pourvu qu'on y arrive » s'entrelacent pour traduire cet état émotionnel pétri de désillusion et d'espérance.

Métaphysique de l'instant

Comme nous l'avons dit, la carrière de La Rumeur est d'une longévité exceptionnelle dans un milieu marqué par la recherche du coup médiatique et par la valorisation de la jeunesse. Nous analysons ici cette longévité comme le résultat d'une conscience approfondie du temps et d'un ajustement permanent aux contraintes de la maturité. Ainsi, les membres du groupe ont eu à cœur de faire évoluer leur conception du genre ; dans le politique s'infiltré le poétique, et le sujet prend le pas sur la communauté. On transite également, sur le plan générique, des modalités de productions propres au rap *hardcore* des

années quatre-vingt-dix vers une pratique quasi cinématographique de la chanson où les échantillonnages sont fréquemment empruntés à des extraits de films de genre. La voix de Jean Gabin résonne avec ironie et semble donner la réplique à Ekoué dans « Te laisse donc pas aller » :

[Jean Gabin] : T'as voulu faire l'école vétérinaire, t'as voulu faire ton droit, et après t'as voulu faire les beaux-arts et puis finalement tout ça se termine comme barman sur un bateau pour faire du trafic de drogue. T'as pas honte ?⁴⁹

[Ekoué] : Bientôt dix-sept ans, dix-sept putain d'années
A parler fort derrière un micro, pfff, chapeau.⁵⁰

Ce type d'échantillonnage permet de faire évoluer l'esthétique du groupe vers une identité qui lui est propre. Elle permet également de s'extraire des effets de mode, de déplorer la fuite du temps, la mort des illusions tout en gardant une forme d'ironie et une capacité à l'autodérision qui s'apparente à un abandon de l'*ego-trip*, forme de valorisation de soi en vigueur dans l'univers du rap.

Au-delà des constats d'échec, l'écriture participe enfin à l'élaboration d'un instant dont la vocation peut être d'effacer le passé envahissant pour arriver à produire des visions, visions poétiques et cinématographiques, visions intimes d'un paysage d'âme qui émerge au fil des textes. À cet égard, deux titres apparaissent particulièrement pertinents. « Un singe sur le dos »⁵¹ et « Un chien dans ma tête »⁵² donnent à voir les rappeurs déambulant dans les rues de Paris, le texte, le *sample*, le *flow* se mettent au service de la puissance de ces visions.

12 heures plus tard, Paris s'rallume
J'ai un singe sur le dos qui m'traîne à l'apéro
Ma nuit, ma faiblesse, ma maîtresse
Des sentiments les plus beaux, mes éclairs de lucidité
disparaissent
Puis se noient dans l'ivresse
Car quand je cherche le sommeil je tise
Puis je somatise⁵³

« Un singe sur le dos » semble faire écho là encore à un film de 1961 *Un singe en hiver*⁵⁴. Ekoué met ici en scène ses errances alcoolisées dans Paris. Cette écriture de la dérive semble le placer sous la tutelle de figures emblématiques telles que Jean Gabin (acteur principal du *Singe en hiver* jouant le rôle d'un alcoolique) ou de Jacques Dutronc (la référence à la chanson « Paris s'éveille »⁵⁵ est assez explicite). Ces jeux de référence offrent au rap une fonction particulière qui permet de privilégier l'évocation d'un vécu subjectif.

La quête de l'instant est également mise en valeur, semble-t-il, dans cet extrait expressif d'« Un chien dans ma tête » où le rappeur-poète chargé du poids de son passé cherche à s'en débarrasser comme un criminel.

Plus les lampes torches m'encombrent
Et plus j'épouse l'ombre
En quête de quatre mètres carrés
Où je pourrais écrire en paix
Quatre mètres carrés ou je pourrais me débarrasser
De mes aigreurs tassées, de mes erreurs passées
De mes fautes ressassées et balancer le sac
Comme on jette un cadavre au milieu du lac.⁵⁶

Le propos du rappeur est redoublé effectivement par le bruitage d'un poids jeté à l'eau. La composition sonore et textuelle du morceau permet d'accomplir un miracle : se débarrasser du passé, poison toxique qui peut rendre fou comme nous l'avions suggéré précédemment. Dès lors, les visions nocturnes s'intercalent à loisir : « King-kong accroché à l'anneau de saturne »⁵⁷, « Et je tète la belle étoile à pleines mains comme une belle paire de seins »⁵⁸. La mélancolie saturnienne envahit l'instant et il est alors possible de jouir pleinement de la nuit et de ses hallucinations étranges.

Cette quête des visions poétiques entrelacées aux constats sociétaux et aux références autobiographiques peut être mise en relation avec cette analyse des propos de Bachelard au sujet de l'instant :

Dans l'intuition de l'instant, Bachelard considère que le poète construit un instant complexe et noue en cet instant des simultanités nombreuses en détruisant la continuité simple du temps enchaîné. « La poésie est une métaphysique instantanée ». La poésie n'a besoin que de l'instant. Le poète cherche l'instant.⁵⁹

Conclusion

« Nous sommes le présent et l'avenir, nés d'une hérésie et d'une polémique »⁶⁰.

« Que tremblent les Feuilles mortes »⁶¹, l'un des derniers morceaux du groupe raconte la complexité de ce rapport au temps. Temps de l'industrie musicale et des rivalités sanglantes avec d'autres

rappeurs de leur génération, temps exaltant du projet collectif, de l'engagement politique, temps des pères humiliés et de la contre-Histoire, celles des vaincus. Il y a aussi la conscience de la brièveté du temps humain, « La Rumeur respire toujours »⁶² signifie tout à la fois que le groupe a gagné sa bataille contre l'éphémère mais que la fin s'approche en raison tout simplement du vieillissement et de la mort, en raison également d'un panorama politique de plus en plus sombre. Au-delà des constats d'échecs, il semble que le groupe livre cependant l'illustration d'une victoire esthétique et d'une approche singulière de la temporalité. Selon Henri Meschonnic, « [l]e lieu de la voix est le lieu de la poésie et c'est un lieu historique »⁶³, c'est-à-dire qu'elle répond aux codes esthétiques en vigueur dans une époque donnée et le rap, à cet égard, s'avère un genre extrêmement codifié. Mais « [l]a voix unifie, rassemble le sujet ; son âge, son sexe, ses états. On aime une voix ou elle ne vous dit rien. Éros est dans la voix, comme dans les yeux, les mains, tout le corps. La voix est relation. »⁶⁴. On peut se demander alors si ce désir ardent de poursuivre une carrière dans le rap ne correspondait pas justement au désir de trouver, par l'affirmation de sa propre voix, un moyen de reprendre le cours d'une vie interrompue par les humiliations et l'exil, ainsi qu'une opportunité de restaurer un dialogue avec soi et les autres. La découverte de son propre rythme, personnel, intime, devient alors conquête de la temporalité en tant que conscience de sa place à prendre dans l'époque où il nous est donné de vivre.

NOTES :

1 Hammou Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2012, p. 85.

2 *Ibid.*, p. 99.

3 EP : *Extended Play*. Il s'agit d'un disque composé de quatre à six titres.

4 Aragon Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942.

5 Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 280.

6 *Ibid.*, p. 289.

7 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2017,

8 *Ibid.*, p. 194.

9 *Ibid.*, p. 179.

10 Béthune Christian, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, « Mutations », 2003.

11 *Ibid.*, p. 38.

12 La Rumeur, (1997). « Le coup monté » [enregistrement sonore], *Le poison d'avril*, Paris : Fuas Music. CD, 17 mn, [0 :00-3 :21], tous droits réservés.

13 *Ibid.*

- 14 La Rumeur, (1999). « Intro » [enregistrement sonore], *Le bavard et le paria*, Paris : Fuas music. CD, 19 mn 55s, [0 :00-1 :41], tous droits réservés.
- 15 La Rumeur, *Il y a toujours un lendemain*, op. cit. p. 169.
- 16 Tévanian Pierre : « Rap de fils d'immigrés », *Les mots sont importants* [En ligne], 30 juin 2010 (consulté le 10 octobre 2021). URL : <https://lmsi.net/L-intrus-du-groupe-1>
- 17 La Rumeur, (1998). « Les perdants ont une voix » [enregistrement sonore], *Le franc-tireur*, Paris : Fuas Music. CD, EP, 19 mn 28s, [10 :30-15 :30], tous droits réservés.
- 18 La Rumeur, (2007). « Qui ça étonne encore ? » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 58 mn 27 s, [24 :52-26 :04], tous droits réservés.
- 19 *Ibid.*
- 20 La Rumeur, (2002). « Le cuir usé d'une valise » [enregistrement sonore], *L'ombre sur la mesure*, Paris : EMI. CD, album, 55 mn 45 s, [29 :56-32 :50], tous droits réservés.
- 21 *Ibid.*
- 22 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, op. cit., p. 177.
- 23 *Ibid.*, p. 36.
- 24 La Rumeur, (2002). « Le cuir usé d'une valise », op. cit.
- 25 La Rumeur, (2007). « Que dit l'autopsie ? » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records. CD, album, 58 mn 27 s, [35 :32-39 :08], tous droits réservés.
- 26 *Ibid.*
- 27 La Rumeur, (1998). « On m'a demandé d'oublier » [enregistrement sonore], *Le franc-tireur*, op. cit., [6 :22-10 :22].
- 28 La Rumeur, Hamé et Ekoué, *Il y a toujours un lendemain*, op. cit., p. 179.
- 29 La Rumeur, (2007). « Peau noire, masque blanc » [enregistrement sonore], *Les inédits*, 1997-2007, Paris : La Rumeur Records. CD compilation, 77 mn 41 s, [14:06-15 :54], tous droits réservés.
- 30 La Rumeur, (2007). « Nature morte » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, op. cit., [43 :08-47 :08].
- 31 *Ibid.*
- 32 Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
- 33 *Ibid.*, p. 214.
- 34 Gramsci Antonio, *Pourquoi je hais l'indifférence*, trad. de Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque », 2012, p. 55.
- 35 La Rumeur, (2012). « Périphérie au centre » [enregistrement sonore], *Tout brûle déjà*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 49 mn, [10 :48-14 :02], tous droits réservés.
- 36 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller » [enregistrement sonore], *Les inédits 2*, Paris : La Rumeur Records. CD, 77 mn 41 s, [3 :18-6 :21], tous droits réservés.
- 37 La Rumeur, (2015). « Carnet de déroute » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, Paris : La Rumeur Records. CD, album, 40 mn 45 s, [1 :53-4 :58], tous droits réservés.
- 38 La Rumeur, (2012). « Un soir comme un autre » [enregistrement sonore], *Tout brûle déjà*, op. cit. [14 :01-18 :11].
- 39 *Ibid.*
- 40 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller », op. cit.
- 41 *Ibid.*
- 42 La Rumeur, (2015). « Ma routine » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, op. cit., [73 :17-76 :09].
- 43 *Ibid.*
- 44 La Rumeur, (2007). « L'oiseau fait sa cage » [enregistrement sonore], *Les inédits*, 1997-2007, op. cit., [53 :21-57 :30].
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.*
- 47 La Rumeur, (2015). « Des cendres au mois de décembre » [enregistrement sonore], *Les inédits 3*, op. cit. [28 :17-31 :06].
- 48 *Ibid.*
- 49 Grangier Gilles (réal.), *Le cave se rebiffe*, Cité Films, Compagnia Cinematografica Mondiale, 1961 [film cinématographique].
- 50 La Rumeur, (2013). « Te laisse donc pas aller », op. cit.
- 51 La Rumeur, (2013). « Un singe sur le dos » [enregistrement sonore], *Les inédits 2*, op. cit. [00 :00-3 :18].
- 52 La Rumeur, (2007). « Un chien dans ma tête » [enregistrement sonore], *Du cœur à l'outrage*, op. cit., [31 :26-35 :17].
- 53 La Rumeur, (2013). « Un singe sur le dos », op. cit.
- 54 Verneuil Henri (réal.), *Un singe en hiver*, Cipra, Cité Films, 1962 [film cinématographique].
- 55 Dutronc Jacques, (1968). « Il est cinq heures, Paris s'éveille », [enregistrement sonore], Paris : Vogue. 45 tours, [2 :55].

DU PROJET COLLECTIF À L'ÉCHEC INDIVIDUEL

56 La Rumeur, (2007). « Un chien dans ma tête », *op. cit.*

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

59 Weimin Mo, *Entre continuité et discontinuité du temps, l'espace de la traduction*, Rue Descartes, 2013/2, n° 78, p. 101- 106.

60 La Rumeur, (2015). « Que tremblent les feuilles mortes » [enregistrement sonore], *Les inédits 3, op. cit.*, [9:40-13:18].

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 Meschonnic Henri, *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 289.

64 *Ibid.*, p. 294.

La mémoire et la fiction

Étude comparée de *Brothers* de Yu Hua et *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq

Ruike Han

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LA MÉMOIRE est un sujet incontournable dans les œuvres de Houellebecq et de Yu Hua. Les œuvres de Houellebecq illustrent son expérience vécue et la situation de la France contemporaine depuis le mouvement de Mai 68, alors que les ouvrages de Yu Hua évoquent ses souvenirs d'enfance en Chine et les mutations de la société chinoise depuis la Révolution culturelle. En même temps, leur écriture de l'expérience personnelle et sociale, présentée par le dispositif fictionnel, exprime leur posture littéraire et la société envisagée de l'auteur. Cela est particulièrement évident dans *Brothers* de Yu Hua et *Les particules élémentaires* de Houellebecq.

En comparant l'écriture de l'expérience individuelle et sociale chez les deux auteurs, par le biais des théories de Jean-Philippe Miraux et de François de Singly, cette étude propose d'analyser la mise en fiction de la mémoire dans leurs œuvres qui illustre leur expérience vécue et la situation de leur pays depuis les années 60, tout en montrant le processus de construction de l'identité individuelle et de l'identité culturelle dans leurs œuvres. Il s'agit aussi de montrer la fonction de la mémoire et de la fiction dans ce processus de construction.

Les auteurs et leur œuvre

Michel Houellebecq, né en 1956, est un écrivain, poète et essayiste postmoderne français. Yu Hua, né en 1960, est un écrivain avant-gardiste chinois.

Avec des œuvres comprenant des romans, des poèmes, des essais, des films et des photos, Houellebecq est parmi les écrivains français les plus connus et les plus traduits.

Dans *Les particules élémentaires*, c'est à travers le destin de deux demi-frères, Michel, biologiste concentré sur sa carrière scientifique qui manque de vie sentimentale, et Bruno, victime désespérée de ses aventures sexuelles, que Houellebecq a raconté l'histoire de la libération des mœurs depuis mai 1968, tout en intégrant ses propres expériences. Dans une biographie de Houellebecq, Demonpion a constaté : « De manière pesée, appliquée, méthodique, Michel Houellebecq construit sa vie comme un roman, et il en use magistralement »¹. En effet, Houellebecq a déjà reconnu que son récit porte « le caractère partiellement autobiographique »².

En France, Yu Hua est considéré comme un écrivain représentatif de la Nouvelle Vague chinoise.

Dans *Brothers*, l'histoire se passe à partir de la Révolution culturelle jusqu'au début de la période de « l'économie socialiste de marché »³. Yu Hua a montré les destins totalement différents de deux demi-frères de recomposition familiale : l'un, Song Gang, est un bon ouvrier, intelligent et cultivé, bon mari, doux et honnête. Il a subi une vie douloureuse après la faillite de l'usine. L'autre, Li Guangtou, vulgaire et malin, sans honte et sans fortune, est parvenu à remporter une richesse colossale par sa carrière commerciale. Le Prix Courrier international 2008, considère cet ouvrage comme « un grand roman picaresque qui manifeste quarante ans de bouleversements chinois avec un style truculent, de la sanglante Révolution culturelle au capitalisme sauvage »⁴.

Dans un entretien avec Wang Yao, Yu Hua a discuté des influences de l'enfance, notamment des souvenirs de la Révolution culturelle sur son écriture. La Révolution culturelle, événement culturel et politique des années 60, est en effet un sujet incontournable dans son ouvrage.

Houellebecq et Yu Hua ont tous deux représenté les changements historiques en France et en Chine par la mise en fiction de leurs propres expériences. Ce travail consiste alors à illustrer la représentation de soi et de la société chez ces deux écrivains en comparant leurs points de convergence et de divergence.

Les théories littéraire et sociologique

Dans l'*Autobiographie : Écriture de soi et sincérité*, Jean-Philippe Miraux montre les fonctions de l'écriture autobiographique : la publication de ses propres expériences, l'auteur « rend public son texte et se rend public »⁵, l'évaluation et la réflexion sur soi, la reconstitution et la renaissance de soi.

Pour la première fonction, Miraux souligne que cette écriture de soi est une représentation de l'expérience de l'écrivain. « En retraçant le cheminement des épisodes de la vie, l'écrivain parvient à comprendre pourquoi il est devenu l'homme présent, cet être qui s'écrit »⁶. L'identité personnelle est basée sur les expériences qu'il a déjà vécues. Sur l'évaluation et la réflexion de soi, l'écriture de soi a deux fonctions qui nous tournent vers le passé et l'avenir. En réfléchissant sur le passé, l'auteur porte toujours son regard vers l'avenir. Sur la reconstitution et la renaissance de soi, à travers la représentation de ses expériences et la réflexion de soi, l'auteur cherche enfin à réaliser une reconquête de soi, une reconstitution et une renaissance de soi. Par ces trois étapes, l'écriture autobiographique cherche à montrer le dévoilement de l'intériorité, à proposer des vues nouvelles sur les sociétés humaines et à exprimer le désir de changement d'une vie.

Dans *Double Je. Identité personnelle, identité statutaire*, François de Singly a dévoilé trois dimensions de l'identité personnelle : un Je inachevé, un Je étouffé par son rôle et un Je complet. Sur un Je inachevé, François de Singly écrit :

Cette identité personnelle s'élabore non seulement avec les épreuves de ce que la vie impose, mais aussi les expérimentations que Je tente pour savoir ce qu'il peut être (par exemple avec les avatars), et en quoi il peut être original.⁷

Les identités personnelles établies par Houellebecq et Yu Hua sont toutes inachevées, ouvertes à être complétées par de nouvelles œuvres et expériences.

Sur un Je étouffé par son rôle : chacun a un rôle à jouer dans sa vie. Nous sommes tous acteurs ou actrices, comme des personnages dans des pièces littéraires.

Non seulement l'acteur donne « forme à ce rôle », il l'enrichit par son interprétation. « Le comédien n'est pas la marionnette du rôle. » Mais plus important ici, l'individu se modifie par les rôles qu'il interprète tout le long de sa vie.⁸

Par ces deux étapes, l'identité personnelle, toujours ouverte, qui se transforme par les rôles qu'elle joue, peut être renouvelée par de nouvelles épreuves. Pour établir un Je complet, « l'individu doit avoir “ sa valeur ” qui ne lui vienne ni de la fortune, ni de la naissance, ni d'une investiture religieuse, mais de son titre d'homme, cela exige une société qui offre les supports nécessaires à la formation de soi »⁹.

La mise en fiction de la mémoire personnelle : identité personnelle

Chez Houellebecq

Attachement pour la grand-mère

Michel Houellebecq s'appelle Michel Thomas à sa naissance. Ayant une grande affection pour sa grand-mère, il a adopté son nom. Après le divorce de ses parents, c'est sa grand-mère Henriette qui le prend en charge. Elle reporte sur le petit Michel toute l'affection qu'elle n'avait pas toujours le loisir de porter à ses enfants. « Elle l'a choyé, gâté »¹⁰. « En 1978, la mort de la grand-mère Henriette était un grand choc et chagrin pour Michel »¹¹. Il a admis : « Ma grand-mère partie, j'étais condamné à l'autonomie, je n'avais plus de base arrière »¹².

Dans le roman, après avoir été abandonnés par leurs parents irresponsables, les protagonistes ont été élevés par leur propre grand-mère à qui ils ont voué un amour et une admiration sans faille. Après la mort de leur grand-mère, une grande tristesse les submergea. Pour Bruno, « de toute façon, la vraie vie, c'était la vie avec sa grand-mère »¹³. Pour Michel, sa grand-mère était parmi les « êtres humains qui travaillaient toute leur vie, et qui travaillaient dur, uniquement par dévouement et par amour ; qui donnaient littéralement leur vie aux autres »¹⁴.

Les haines pour la mère et la difficulté d'aimer

Avant la séparation de ses parents, la mère de Houellebecq attendait déjà un enfant d'un autre homme. « En 1992, Michel a écrit une lettre à sa mère pour lui réclamer des subsides sur un ton qui a consacré leur rupture définitive »¹⁵. Dans le roman, l'auteur a bien exprimé cette filiation difficile par les gros mots prononcés par Bruno à sa mère avant la mort de cette dernière.

Tu n'es qu'une vieille pute. Tu mérites de crever. [...] À la bonne heure, tu seras incinérée. Je mettrai ce qui restera de toi dans un pot, et tous les matins, au réveil, je pisserai sur tes cendres.¹⁶

Le thème de la filiation interrompue est incontournable dans *Les particules élémentaires*. En effet, les personnages dans les ouvrages houellebecquiens montrent une incapacité d'aimer. « La difficulté d'aimer remonte souvent à l'enfance et au rapport avec la mère »¹⁷.

On peut soutenir que le thème de la filiation interrompue est dominant dans l'ensemble du corpus houellebecquien. Il culmine bien sûr dans *Les Particules élémentaires*, roman de quatre générations. Les grands-mères ont admirablement élevé Michel et Bruno à la place de leurs parents qui se sont évaporés dans la nature après les avoir mis au monde. Mais ce qui a manqué au début de la vie ne pourra être récupéré. La résilience provisoirement réussie grâce à l'affection des grands-mères est suivie d'un effondrement complet au moment de la puberté. La quatrième génération subira les mêmes désordres que la troisième. Ce n'est qu'une ombre, à peine esquissée en une sorte de *et caetera*...qui résume une longue série à venir.¹⁸

Dans le roman, Michel ignorait l'amour d'Anabelle, ce qui provoquait le malheur de cette dernière. Elle s'est suicidée à l'issue de l'aggravation de son cancer.

Par la mise en fiction de sa mémoire, Houellebecq compose une identité réelle par une écriture autobiographique et par deux personnages fictionnels. Un autre hasard romanesque plus surprenant : dans ce roman, parmi les deux demi-frères, Bruno, l'aîné, est né en 1956, comme Michel Thomas, l'autre en 1958, comme Michel Houellebecq. Houellebecq a bien reproduit une présentation de soi par cette écriture autobiographique.

Chez Yu Hua : le dégoût pour le poste de dentiste

Yu Hua a souligné l'importance de l'enfance et de l'adolescence pour lui.

J'ai depuis fort longtemps la ferme conviction que ce qu'un homme a vécu pendant son enfance et son adolescence détermine la direction qu'il suivra toute sa vie. C'est à ce moment-là qu'une certaine image du monde se grave en nous, une image de base qui, au fil de nos années de formation, est reproduite à de multiples exemplaires comme si on la

photocopierait. Une fois parvenues à l'âge adulte, que notre vie soit réussie ou non, grande ou médiocre, toutes nos actions ne sont que des retouches partielles apportées à cette image de base. L'image d'ensemble, elle, reste immuable.¹⁹

Comme dans *Les particules élémentaires*, la mise en fiction des mémoires se manifeste aussi dans *Brothers*. Yu Hua a été dentiste avant de s'engager dans l'écriture. Il s'inspire de cette expérience professionnelle pour créer un personnage dentiste dans son roman : Yu l'Arracheur de dents. Ce choix poétique peut être considéré comme de l'autodérision, par rapport à son ancienne carrière de dentiste. Yu Hua a reconnu dans son essai *La Chine en dix mots* qu'il s'était beaucoup ennuyé dans cette profession. Yu Hua a constaté :

Il y a trente ans, j'étais dentiste et tous les jours une pince à la main j'arrachais des dents huit heures d'affilée dans l'hôpital d'un petit bourg du Sud de la Chine. Mon travail consistait à contempler à longueur de journée des bouches ouvertes, endroits dépourvus de pittoresque s'il en est. J'ai raconté à Pankaj Mishra que, au cours des cinq ans durant lesquels j'ai exercé, j'avais arraché plus de dix mille de dents.²⁰

Ainsi il voulait travailler dans la Maison de la culture pour réaliser son rêve professionnel : travailler tout en flânant dans la rue. Parce qu'il voyait souvent que les employés de ce bureau aller et venir dans les rues pendant qu'ils travaillaient. Pour accéder à la Maison de la culture, il s'est décidé à se lancer dans l'écriture. Yu Hua a bien exposé son dégoût pour son poste de dentiste dans son texte.

Yu l'Arracheur de dents était un révolutionnaire opportuniste. Au client qui arrivait, il ne demandait pas son statut de classe, quand celui-ci s'était allongé sur la chaise en rotin, il ne lui demandait rien non plus, et quand l'autre ouvrait la bouche pour lui montrer la dent gâtée, pas davantage. Il craignait de rater une affaire et de perdre de l'argent si d'aventure il avait dû apprendre que son client était un propriétaire foncier. Cependant, s'il n'avait pas posé la question il n'aurait pas été un dentiste révolutionnaire. Yu l'Arracheur de dents voulait à la fois la révolution et l'argent. Il attendait donc d'avoir introduit son davier dans la bouche du client et de tenir la mauvaise dent pour l'interroger.²¹

Après avoir eu la réponse du client sur son statut de classe, Yu l'Arracheur de dents arracherait la mauvaise dent du client si ce dernier était un paysan pauvre et une bonne dent si le client était un propriétaire foncier. Après l'extraction dentaire, il a dit : « Le président

Mao nous enseigne que la révolution n'est pas un dîner de gala [...] Quand on arrache une dent révolutionnaire, il faut payer un sou révolutionnaire »²². Ici, la mise en fiction de l'expérience de l'auteur exprime non seulement de l'autodérision, mais également l'ironie de la société chinoise sous la Révolution culturelle, une société caractérisée par le mélange des systèmes communistes et capitalistes.

Comparaison des écritures de la mémoire personnelle chez Houellebecq et Yu Hua

À travers la mise en texte de la mémoire, Houellebecq cherche à réaliser dans son roman un récit autobiographique qui illustre son identité personnelle influencée et étouffée par sa situation familiale : à cause d'une carence d'amour maternel et paternel, la filiation interrompue est dominante dans l'ensemble du corpus houellebecquien.

À travers l'autodérision, Yu Hua a bien montré l'écriture de soi, l'évaluation de soi et la réflexion de soi dans son œuvre. Il a cherché surtout à publier un Je étouffé par son ancien emploi de dentiste. En même temps, il a montré que l'identité personnelle est établie avec des expériences et qu'elle est toujours inachevée, ouverte à être complétée par de nouvelles aventures. Le « Je » est toujours inachevé et en voie de construction.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, avec la perte progressive des valeurs traditionnelles telles que la famille, la société, la politique, la culture et l'éthique, les gens semblaient être jetés dans « l'ère du doute » : l'écroulement de la certitude. Par une écriture autobiographique, les deux auteurs montrent que le « je » marginalisé dans la société postmoderne a toujours le désir de parler pour lui-même. Cette écriture autobiographique reflète le moi (l'identité personnelle) fragmenté dans un monde qui dissipe progressivement les certitudes, et la recherche de l'unité et l'intégrité de soi dans la vie consciente.

Les deux auteurs cherchent à mener une réflexion sur leur expérience vécue par une écriture autobiographique. Mais ils ont réalisé cette écriture à l'aide de procédés différents : Houellebecq a traité sa mémoire de manière plus directe que son confrère chinois, il a montré l'amour pour sa grand-mère et la haine pour sa mère de manière radicale et intense dans le roman. Au contraire, Yu Hua a exprimé son expérience de manière ridicule, simple et froide, comme l'ambiance de l'hôpital où il a passé son enfance. Ses parents étaient médecins, c'est

pourquoi il a passé son enfance à l'hôpital avec son frère. Il s'est habitué à l'ambiance de l'hôpital : l'odeur du lysol, les taches de sang sur la blouse de son père, les morts et les sanglots des familles, l'étang rempli par les corps des opérés. Il a passé des moments sur le lit de ciment de la morgue, symbole de mort, pour « ressentir le souffle frais de la vie »²³. C'est probablement pourquoi les œuvres de Yu Hua sont tellement caractérisées par le sang et la mort.

La mise en fiction de la mémoire sociale : identité sociale

Chez Houellebecq

Dans son roman, Houellebecq présente une époque avec les caractéristiques suivantes.

Le capitalisme libérait l'homme des entraves traditionnelles, il apportait une contribution énorme à l'accroissement de la liberté positive et à la croissance d'un moi actif, critique et responsable. Il exerçait en même temps un effet négatif sur l'individu qui se retrouvait sans protection, écrasé, effrayé.²⁴

Chez Houellebecq, les personnages sont comme les particules, indépendants et seuls.

Le manque de l'amour des parents, surtout de la mère hippie est l'une des plus grandes raisons du malheur des personnages du roman et de l'auteur. Les parents ont vécu à l'époque de Mai 68. L'esprit de 68 est considéré comme générateur de permissivité, qui a provoqué la perte d'autorité, l'égoïsme universel et la libération des mœurs.

Le monde occidental est à bout de souffle. Ses heures sont comptées. La faute aux soixante-huitards. Un thème cher à Houellebecq depuis *Extension du domaine de la lutte*, où l'on voit le libéralisme sexuel s'indexer sur le libéralisme économique avec brutalité. En cela, les babas qui ont défilé pour revendiquer davantage de liberté se seraient révélés, trente ou quarante ans après, les complices objectifs d'une déréglementation sauvage et d'un dérèglement de tous les sens.²⁵

Dans ce roman, la mise en fiction du mouvement de Mai 68 pourrait être définie par trois mots-clés : la libération sexuelle, l'individualisme complet et la marchandisation totale.

La libération sexuelle

Les haines des personnages pour leur mère baba se manifestent d'une façon dense dans ce roman. On pourrait ainsi dire que Houellebecq est anti-soixante-huitard. Dans ce roman, il a bien dépeint cette époque libérale.

Sur le plan de l'évolution des mœurs, l'année 1970 fut marquée par une extension rapide de la consommation érotique, malgré les interventions d'une censure encore vigilante. La comédie musicale Hair, destinée à populariser à l'usage du grand public la « libération sexuelle » des années 60, connut un large succès. Les seins nus se répandirent sur les plages du Sud. En l'espace de quelques mois, le nombre de sex-shops à Paris passa de trois à quarante-cinq.²⁶

Par une interprétation complexe et controversée de la libération sexuelle, Houellebecq voulait montrer :

Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois été présentée sous la forme d'un rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée de l'individualisme. Comme l'indique le beau mot de "ménage", le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours.²⁷

L'individualisme complet et la marchandisation totale

Cette libération sexuelle est liée intimement avec un individualisme complet. Et de cette liberté individuelle surgit la compétition économique et sexuelle, comme dans le domaine de marchandise. Denis Demonpion a constaté : « Houellebecq ne va pas jusqu'à dire que le sexe est devenu une marchandise, mais c'est tout comme. »²⁸.

Dans un monde de la marchandisation totale, les êtres humains sont contrôlés par le désir. Comme Houellebecq a confirmé dans *Les particules élémentaires* :

La société érotique-publicitaire où nous vivons s'attache à organiser le désir, à développer le désir dans des proportions inouïes, tout en maintenant la satisfaction dans le domaine de la sphère privée. Pour que la société fonctionne, pour que la

compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et dévore la vie des hommes.²⁹

« Dans la société libérale où vivaient Bruno et Christiane, le modèle sexuel proposé par la culture officielle était celui de l'aventure, mettant en avant la nouveauté, la passion et la créativité individuelle »³⁰. Prenons le cas de Bruno, victime emblématique de cette libération du désir. Il comprend à un moment donné que « l'objectif principal de sa vie avait été sexuel ; il n'était plus possible d'en changer »³¹ et en cela, souligne le narrateur, il « était représentatif de son époque »³².

Dans le roman, Bruno cherchait toujours des nouveautés sexuelles. Après la mort de son amante Christiane à cause d'une activité échangiste, le choc et le chagrin l'ont poussé à la folie et au suicide. Ces nouveautés sexuelles sont comme les nouveaux produits pour attirer les clients, « qui ne font en réalité que transformer leur vie en une quête épuisante et désespérée, une errance sans fin entre des linéaires éternellement modifiés »³³. Et ce désir de l'accroissement illimité va dévorer la vie des hommes. Dans la société de la marchandisation totale, le sexe est devenu un produit : plus on cherche les nouveautés sexuelles, plus on est contrôlé par le désir. Inspiré par Schopenhauer, la vie des êtres postmodernes selon Houellebecq est comme un pendule, qui oscille entre la souffrance et l'ennui. L'homme souffrirait quand il n'arrive pas à satisfaire son désir, et s'ennuierait lorsqu'il n'a rien à désirer. Houellebecq a exposé le monde d'une manière schopenhauerienne : « Le monde est une souffrance déployée »³⁴.

Chez Yu Hua

Par la mise en texte de ses propres mémoires, Yu Hua a démontré la situation de la Chine à l'époque de la Révolution culturelle et de l'économie socialiste de marché. Sa mémoire est étroitement liée avec cette époque particulièrement caractérisée par les *dazibaos*³⁵ qui attaquent la vie privée (des histoires érotiques et des anecdotes sur les rapports extraconjugaux), ce qui constitue une source de l'écriture de Yu Hua. Son récit de l'horreur et de la violence prend son origine de cette époque qui est marquée par l'épidémie, la famine et la mort des gens ordinaires. Fortement affectée par la Révolution culturelle, l'observation de Yu Hua de la nature et de l'histoire humaine est presque complètement négative dans ses œuvres.

Adolescent, j'ai assisté à d'innombrables manifestations, à d'innombrables séances de lutte-critique, à d'innombrables luttes armées entre factions de rebelles, sans compter les incessantes bagarres de rue. Rien n'était plus banal pour moi que de croiser dans les rues couvertes de dazibaos des gens dégoulinants de sang. Mon environnement proche n'était pas moins sanglant. Mes parents étaient tous deux médecins. Mon frère et moi avons grandi dans un hôpital, nous furetions dans les couloirs et dans les chambres des malades, nous étions habitués à l'odeur du lysol, aux hurlements et aux gémissements, aux visages livides et aux expressions des agonisants, aux gazes tachées de sang abandonnées dans les couloirs et dans les chambres.³⁶

Dans *Brothers*, où deux époques sont évoquées, l'histoire se passe dans « notre bourg des Liu », une miniature de la société chinoise. Dans la première époque intitulée « Révolution culturelle », l'auteur a observé son pays à partir des deux dimensions suivantes : la violence politique et l'étouffement politique. Dans la seconde, que nous appelons « économie socialiste de marché », la marchandisation progressive s'invite à son analyse.

La violence politique

Yu Hua montre surtout la violence subie par Song Fanping et sa mort. Fils du propriétaire foncier, Song Fanping a été considéré comme ennemi du peuple. Sa maison a été contrôlée par les gens qui portaient des brassards rouges pour la recherche du titre de propriété. Avec une pancarte sur le cou qui annonçait : Propriétaire foncier Song Fanping, il devait aller aux séances de lutte-critique pour subir obligatoirement des violences physiques et verbales : les gens « lui donnaient des coups de pied, l'insultaient et lui crachaient dessus »³⁷. Song Fanping a été frappé une fois de plus par les gamins parce qu'ils pensaient qu'il avait calomnié le grand leader, le grand guide, le président Mao.

Plus tard, Song Fanping a été battu à mort par les gens avec les brassards rouges quand il voulait prendre le bus pour ramener sa femme à Shanghai. Ces derniers pensaient qu'il voulait fuir de la prison. Ils n'ont pas voulu le laisser filer.

Les six brassards rouges cernèrent cet homme tout juste revenu de son évanouissement et le tabassèrent. Il dégoulinait de sang. Les six brassards rouges le poursuivirent ainsi sans cesser de cogner sur lui jusqu'au perron situé en face de la salle d'attente. Song Fanping se défendait comme un beau diable. Arrivé sur le

perron, il posa le pied dans le vide et roula en bas des marches. Les six brassards rouges l'entourèrent et s'acharnèrent sur lui à coups de pied, ils lui plantèrent dans le corps leurs bâtons cassés devenus maintenant aussi pointus que des baïonnettes. Song Fanping fut pris de spasmes : un des bâtons s'était fiché dans son ventre. Le brassard rouge qui l'avait enfoncé l'en retira, et Song Fanping se redressa aussitôt. Le sang jaillit à flots de son ventre et rougit le sol. Song Fanping ne bougeait plus.³⁸

La violence subie par Song Fanping ainsi que son assassinat montrent la souffrance de la société et le manque de raison à l'époque de la Révolution culturelle. Mais Song supporte sans se plaindre tous les malheurs de la vie. Son attitude envers les violences reflète son attachement à la famille et son manque de considération pour la société. Dans cette société, l'absurde est l'essence de l'existence, la souffrance est le thème éternel de la vie, et la colère et la résistance n'ont aucun sens.

L'étouffement politique

Si l'on dit que les œuvres de Yu Hua appartiennent aux ouvrages des Lumières, c'est parce qu'elles sont marquées par les idées de libération et de réflexion sur l'histoire.

D'après Yu Hua, la Révolution culturelle est une époque où la nature humaine a été étouffée par les contrôles politiques. Dans *Brothers*, l'étouffement politique est bien montré dans les manifestations et les dazibaos des révolutionnaires et leurs slogans répétés, collectifs.

Chaque jour, des troupes de manifestants allaient et venaient. De plus en plus de gens portaient des brassards rouges sur les manches et des badges rouges à l'effigie du président Mao sur la poitrine, et brandissaient le Petit Livre rouge des citations du président Mao. De plus en plus de gens sortaient dans la rue, criant en chantant. Ils brillaient des slogans révolutionnaires. De plus en plus de dazibaos rendaient les murs de plus en plus épais. On commença à voir apparaître des gens coiffés de chapeaux pointus en papier, avec de grandes pancartes suspendues sur la poitrine. On les appelait ennemis de classe.³⁹

Des slogans des manifestants sont plus impressionnants.

Tong, le forgeron de notre bourg des Liu, levait haut son marteau en criant qu'il voulait devenir un forgeron révolutionnaire prêt à défendre sa cause avec courage, promettant d'aplatir

et de réduire en bouillie la tête de chien et les pattes de chien des ennemis de classe. Il en ferait des faucilles et des houes, il en ferait des rebuts de cuivre et de la ferraille.

Zhang, le tailleur de notre bourg des Liu, son mètre ruban autour du cou, criait qu'il voulait devenir un tailleur révolutionnaire lucide et clairvoyant, promettant de coudre pour ses frères et sœurs de classe les vêtements les plus modernes et les plus beaux du monde, et de coudre pour les ennemis de classe des vêtements funéraires, ou plutôt non, des linceuls, les plus usés et les plus déguenillés du monde.⁴⁰

Par toutes ces paroles révolutionnaires, on voit bien le collectivisme dans les activités sociales et le contrôle politique des comportements des citoyens par le pouvoir politique. Sous l'autocratie de Mao, presque tous les domaines sont politisés.

La marchandisation progressive

Pendant dix ans, le pays s'est concentré sur la Révolution, tout a été arrêté : la construction des villes, le développement agricole et industriel et même le baccalauréat. La Chine a connu une grande perte dans le domaine économique. Elle était dans une situation de chaos extrême, dans une misère totale, sans universités et sans intellectuels. À partir de l'année 1978, Deng Xiaoping⁴¹ est revenu au pouvoir avec sa politique de réforme et d'ouverture pour une Chine moderne. La deuxième moitié de *Brothers* raconte des histoires qui se passent à cette époque. Ici, Yu Hua cherche à révéler les problèmes de son pays, dont une marchandisation progressive.

Dans ce roman, Li Guangtou est un commerçant qui a remporté un grand succès. Il a gagné une fortune incroyable parce qu'il a créé plusieurs établissements commerciaux : des restaurants, des grands centres commerciaux, des usines des vêtements, du crématorium et du cimetière, etc. Dans le texte, « notre bourg des Liu » comprend un nombre important de commerces.

L'auteur nous montre une société commercialisée non seulement dans le domaine de l'industrie, mais aussi dans le domaine du sexe. Après que Li Guangtou est devenu très riche, il a organisé le Premier Grand Concours national des Miss vierges. C'était en fait une fête sexuelle : « les candidates admises à participer au deuxième tour, [...] se précipitaient sur les membres du jury pour s'offrir à eux. »⁴². Ce concours s'avère être absurde. En effet, la championne des Miss vierges est mère d'un enfant. À travers ce concours ridicule, Yu Hua a

illustré le fait que le sexe est devenu une marchandise. La liberté sexuelle s'étend aussi en Chine, mais d'une manière plus obscure et moins violente qu'en France.

Comparaison des écritures de la mémoire sociale chez Houellebecq et Yu Hua

Dans son roman, Houellebecq s'attache à présenter les conditions humaines dans la société française après Mai 68. Alors que Yu Hua essaie de montrer la situation dans la société chinoise depuis la Révolution culturelle. Leur écriture démontre une identité culturelle dans la société postmoderne : vivant dans une société postmoderne, les êtres humains exposent toujours une tristesse et une détresse malgré leurs attitudes et comportements dans la vie.

En fait, il existe un rapport inhérent entre ces deux mouvements politiques : Mai 68 et la Révolution culturelle. Ce sont deux mouvements sociaux marqués tous deux par des manifestations, un esprit de révolte et qui sont contre les autorités du passé. Il y avait de jeunes soixante-huitards qui se sont montrés comme maoïstes. Ils étaient convaincus de manifester pour des problèmes sociaux en empruntant les slogans de la Révolution culturelle chinoise, tels que « on a raison de se révolter » (造反有理). Dans une université parisienne, des étudiants ont accroché le portrait du président Mao, hissé le drapeau chinois et affiché des citations du président Mao dans le campus. La revue *The Economist* a publié un article le 18 mai 1968 sur le mouvement du Mai 68 intitulé : *France's cultural revolution*. En 1968, le mot « France » est apparu plusieurs fois dans les titres des articles du journal chinois *Quotidien du peuple*⁴³, qui a établi un lien entre le mouvement de Mai 68 en France et la Révolution culturelle en Chine, soulignant que le mouvement français était inséparable de l'énorme influence de la grande révolution culturelle prolétarienne en Chine. Ces deux mouvements ont aussi des points de divergence : Mai 68 est plutôt dominé par les jeunes manifestants, le mouvement chinois est plutôt contrôlé par le pouvoir politique. Pendant la Révolution culturelle, les intellectuels étaient persécutés, le développement national stagnait et l'ordre social était chaotique. On a renversé les intellectuels capitalistes du passé, mais l'admiration personnelle pour Mao atteint son apogée.

Conclusion

Dans leurs œuvres, par la mise en fiction de la mémoire, Houellebecq et Yu Hua mettent tous les deux en scène l'histoire de deux frères, dont l'un souffre de ne pas avoir de vie sentimentale, l'autre mène une vie remplie d'aventures sexuelles. Vivant tous deux dans une société caractérisée par la perte d'autorité, l'éveil de la connaissance de soi, l'égoïsme général et la libération des mœurs. Tous les protagonistes ont des destins différents, mais se trouvent dans une situation commune de tristesse et de désespoir. Dans *Les particules élémentaires* et *Brothers*, à travers deux personnages avec des caractères contradictoires, les auteurs essaient d'établir deux identités personnelles : un groupe (comme Bruno et Li Guangtou) qui s'adapte aux tendances sociales marquées par le libéralisme économique et sexuel, mais est dévoré par le désir ; un autre groupe (comme Michel et Song Gang) qui ignore les tendances sociales, poursuit une carrière et une vie personnelles, mais perd la motivation de survivre à la fin de sa carrière. L'homme postmoderne, quelle que soit sa situation, se retrouve toujours sans protection, écrasé, effrayé. À l'époque où ils ont vécu, la liberté individuelle était de plus en plus grande. Avec des situations sociales différentes, les auteurs ont établi deux identités culturelles différentes : chez Houellebecq une société marquée par la libération sexuelle, l'individualisme complet et la marchandisation totale ; chez Yu Hua, une société de la violence froide, l'étouffement politique, et la marchandisation progressive. La mémoire et la fiction, deux éléments essentiels dans leurs textes, constituent également les bases élémentaires de cet établissement identitaire.

Par la mise en fiction de leurs propres expériences, les deux auteurs cherchent à réaliser une reconquête, une réflexion et une renaissance de soi. À travers cette introspection de leur passé, leur texte est consacré à exposer le dévoilement de l'intériorité, à proposer des vues nouvelles sur les sociétés humaines et à exprimer un désir de changement de la vie et même d'une reconstruction de soi, et une réforme de la société.

Alors, quelle est leur société envisagée ? Houellebecq propose la chute de la société humaine et une espèce néo-humaine basée sur le clonage et la vie éternelle néo-humaine soutenue par le soleil et l'eau. Son confrère chinois ne donne pas de réponse pour cette question. Pour lui, dans une société postmoderne, la vie elle-même n'a pas de sens, le but de la vie est de vivre.

Cette recherche est financée par le Conseil des bourses du gouvernement chinois (en anglais : China Scholarship Council).

NOTES :

1 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé : Enquête sur un phénomène*, Paris, Libella Maren Sell, 2005, p. 362.

2 *Ibid.*, p. 282.

3 Économie socialiste de marché : l'économie socialiste de marché est un terme employé par les dirigeants de la République populaire de Chine, notamment par Deng Xiaoping, pour signaler leur système économique à la suite des réformes de l'économie planifiée. Dans ce système, le libéralisme économique et le contrôle politique autoritaire se côtoient en une formule spécifique.

4 « Prix Courrier international. Les dix nominés 2008 », *Courrier international* [en ligne], le 21 septembre 2009 (consulté le 7 septembre 2021). URL : <https://www.courrierinternational.com/article/2008/09/11/les-dix-nomines-2008>.

5 Miraux Jean-Philippe, *L'Autobiographie : Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 35.

7 De Singly François, *Double Je. Identité personnelle, identité statutaire*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 159.

8 *Ibid.*, p. 159.

9 *Ibid.*, p. 167.

10 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé...*, *op. cit.*, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 87.

12 *Ibid.*, p. 88.

13 Houellebecq Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 55.

14 *Ibid.*, p. 115.

15 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé...*, *op. cit.*, p. 144.

16 Houellebecq Michel, *Les particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 319.

17 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé...*, *op. cit.*, p. 363.

18 Viard Bruno, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013, p. 131.

19 Yu Hua, *La Chine en dix mots*, trad. d'Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, 2010, p. 90.

20 *Ibid.*, p. 78.

21 Yu Hua, *Brothers*, trad. d'Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, 2008, p. 110-111.

22 *Ibid.*, p. 111.

23 Yu Hua, *La Chine en dix mots*, *op. cit.*, p. 62.

24 Fromm Eric, *La peur de la liberté*, trad. de C. Janssens, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 88.

25 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé...*, *op. cit.*, p. 241.

26 Houellebecq Michel, *Les particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 63.

27 Tamassia Paolo, « La révolution du désir pendant Mai 68 : Houellebecq et Lacan via Žižek », dans Rubino Gianfranco, Viart Dominique (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire : thèmes et formes*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 407- 421.

28 Demonpion Denis, *Houellebecq non autorisé...*, *op. cit.*, p. 168.

29 Houellebecq Michel, *Les particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 200.

30 *Ibid.*, p. 304.

31 *Ibid.*, p. 81-82.

32 *Ibid.*, p. 82.

33 Houellebecq Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 171.

34 Houellebecq Michel, *Rester Vivant*, Paris, Éditions J'ai lu, 2015, p. 9.

35 Dazibao : Une affiche rédigée par un citoyen ordinaire, traitant d'un sujet politique ou moral, et placardée pour être lue par le public. Durant la Révolution culturelle, Dazibao est devenu un pamphlet.

36 Yu Hua, *La Chine en dix mots*, *op. cit.*, p. 90.

37 Yu Hua, *Brothers*, *op. cit.*, p. 100.

38 *Ibid.*, p. 144.

39 *Ibid.*, p. 81.

40 *Ibid.*, p. 83.

41 Deng Xiaoping est le secrétaire général du Parti communiste chinois (PCC) de 1956 à 1967 et plus tard le numéro 1 de la République populaire de Chine de décembre 1978 à 1992. Deng Xiaoping est généralement considéré comme étant à l'origine du développement économique de la Chine actuelle. Il a proposé une économie socialiste de marché pour établir une Chine moderne.

42 Yu Hua, *Brothers*, *op. cit.*, p. 563.

43 Quotidien du peuple : on l'appelle en anglais *People's Daily*, en chinois 人民日报. Ce quotidien est l'organe de propagande officiel du Comité central du Parti communiste chinois. Avec son tirage de trois millions d'exemplaires en 2012, le journal est classé par l'UNESCO parmi les dix plus grands du monde.

Varia

La Sirène médiévale : des bestiaires à l'Art roman auvergnat

Elise d'Inca

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

DE L'*ODYSSÉE* D'HOMÈRE au roman d'héroïc-fantasy *Sirènes* d'Anne Robillard, la sirène hante sans conteste les arts et les littératures. *Eledus et Serene*, roman du Moyen Âge, *Le Purgatoire* de Dante, des poèmes de Mallarmé tel « Salut », *La Petite sirène* d'Andersen, porté ensuite au cinéma par Walt Disney, ou encore le film de Guillermo del Toro *La Forme de l'eau*, illustrent tous parfaitement, dans divers domaines et à différentes époques, la fascination et l'attrait de la figure sirénienne, laquelle trouve racine dans la période du Moyen Âge. Si les sirènes existent depuis l'Antiquité qui les représente sous forme oiseau ou humaine, comme c'est le cas sur les vases antiques par exemple, c'est le XII^e siècle qui les construit telles que nous nous les représentons aujourd'hui, à savoir, pourvues d'une queue de poisson, bifides, et avec une longue chevelure. *Mermaid* en celte, ou encore *roussalki* en russe, la sirène porte bien des noms à travers les siècles et les cultures et se transforme par contamination avec d'autres figures féminines.

L'architecture, ce grand livre de la période médiévale dont la population majoritairement illettrée se fait lectrice, offre aux regards de nombreuses sirènes. Elles apparaissent régulièrement sur les miniatures de manuscrits médiévaux et surgissent de la pierre en sculptures protéiformes plus ou moins lisibles sur les édifices religieux romans à partir du XII^e siècle. Les sirènes s'imposent dans la France médiévale comme le parfait symbole des vices humains et des dangers menaçant l'âme du chrétien. La sirène ailée antique, par sa trop grande ressemblance avec les anges sculptés, et par la confusion qui naît de cette proximité, se voit rabaissée physiquement et moralement. Comme

vouée à chuter au plus profond des eaux troubles de l'Enfer, la sirène devient alors une femme à moitié poisson : expulsée du ciel, elle se voit fermer les portes du royaume céleste et se précipite dans les mers et océans si redoutés au Moyen Âge, sur lesquels elle règne en sa qualité de guide psychopompe.

Cependant, avant d'obtenir le physique hybride que nous lui connaissons dans les films, les séries télévisées et les livres, la sirène était femme à deux queues de poisson bifides. C'est sous cette forme qu'elle se présente la plupart du temps dans ses représentations médiévales, et plus particulièrement dans ses représentations architecturales en Auvergne. En effet, l'Auvergne se donne comme l'un des berceaux les plus florissants des représentations de cet état transitoire de la sirène. Elle orne de nombreux tympan et chapiteaux romans de la région, et c'est sur ceux-ci que nous nous arrêterons quelques instants, afin de tenter de saisir les *senefiances*, c'est-à-dire les significations, de cette femme devenue aquatique, et afin de (re)découvrir certains monuments du patrimoine roman auvergnat. Pour cela, un détour du côté de la littérature médiévale et des origines diverses de la sirène s'impose, qui permettra de saisir la figure avec plus de clarté et de précision, bien que cet exercice n'ait pas pour objectif l'exhaustivité, loin s'en faut, pour des raisons de concision. Ce que la sirène médiévale doit à la sirène antique, c'est d'abord sa monstruosité.

La sirène et le bestiaire monstrueux au Moyen Âge : origines

Les monstres médiévaux sont légion, et proviennent en partie des bestiaires, genre littéraire apparu au XII^e siècle sous la plume de clercs et d'hommes de foi qui s'attachent à décrire, par chapitres et en s'appuyant sur les Écritures, les caractéristiques physiques et morales des animaux et des êtres hybrides, dans une visée moralisatrice et didactique¹. En effet, le bestiaire prend appui sur l'idée que, conformément à ce que nous dépeint la Genèse, il existerait un rapport hiérarchique entre toutes les créatures de Dieu, rapport que présiderait l'homme. C'est cette pensée des Pères qui est à l'origine du genre littéraire – si tant est que nous puissions parler de genre littéraire au Moyen Âge – et qui se lit à travers eux. Ces ouvrages se présentent en prose ou en vers, et utilisent la description d'animaux réels ou légendaires, pour les interpréter symboliquement afin de véhiculer un enseignement moral et souvent religieux. Régulièrement, les valeurs morales promulguées par les comportements anthropomorphiques de

ces *bestes* correspondent aux vertus et aux vices chrétiens et rendent compte de la vision très manichéenne du monde au Moyen Âge. S'il s'agit au XII^e siècle d'écrits adressés au monde aristocratique, le bestiaire tend à des fins philosophiques ou morales, et instaure un climat tout à fait favorable à l'insertion de la sirène, figure déjà présente chez Épicure ou Sénèque, se prêtant parfaitement à l'élaboration de symboliques plurielles grâce à son hybridité, et qui de fait, semble tout indiquée pour s'y faire une place. Or, cette place est bien située au milieu des monstres qui, peuplant la terre, le ciel ou encore les mers et océans, sortent tous de la norme sociale et bouleversent un ordre naturel reconnu fortement ancré dans les mémoires. Du latin *munstrum* qui veut dire « montrer », ils sont étymologiquement ceux que l'on représente en les pointant du doigt, des créatures dérangeantes qui sont souvent perçues comme malveillantes, dans une société où la physiognomonie connaît une grande influence sur la manière de penser et d'appréhender l'Autre. Le monstre, cet « homme défectueux », est porteur de *senefiances*, de signes, de significations. Tantôt il rassure par sa présence, permettant d'expliquer l'incompréhensible, tantôt il véhicule un sens moral fort, un enseignement, en prenant une valeur d'exemple ou de contre-exemple. Dans une société où se développe l'idéal de la courtoisie, s'exprimant par l'élaboration d'une forme d'amour dont le *locus amoenus* est le lieu par excellence, la mer, ce *locus terribilis*, regorge, par système d'opposition, de monstres difformes et hybrides, qui sont en grande partie issus de la pensée de l'Antiquité, et réadaptés, réinterprétés symboliquement et moralement par le discours religieux qui se fait souverain au XII^e siècle. La sirène, *serena* de son nom latin, parce qu'elle est femme et parce qu'elle est hybride, représente bien l'un de ces monstres épouvantables qui participent à structurer la pensée de cette époque. Elle témoigne des croyances relatives à la condition féminine, dans une société misogyne où la femme effraie, se faisant sorcière ou tentatrice, et incarne presque toujours la faute en portant sur elle le poids du péché originel. De fait, la sirène se voit octroyer ces différents rôles dès le XII^e siècle, et bien d'autres encore, qui font d'elle un monstre féminin ambivalent et complexe, que nous tenterons d'appréhender dans sa dimension religieuse, morale et artistique sans prétendre toutefois à en révéler tous les aspects, qui sont bien trop nombreux et complexes, élaborés depuis plusieurs siècles. Les bestiaires la présentent souvent comme symbole du chant des profanes, des hérétiques, desquels le chrétien doit se détourner². Les représentations de la sirène sont également nourries et étoffées

largement par les croyances que le Moyen Âge occidental fonde à partir de sa pensée de l'Orient et des créatures exotiques, dont les auteurs parlent dans leurs écrits de plus en plus puisque le XII^e siècle recèle de nombreuses expériences de voyages³.

Si la sirène devient poisson au XII^e siècle, c'est également durant cette période que l'art roman émerge. Parallèlement à lui ; ou peut être que le second se fait la cause du premier ; au XII^e siècle émerge une culture populaire dans laquelle s'inscrit la sirène. Le caractère ambivalent de cette dernière peut s'expliquer en partie par la convergence d'un héritage de valeurs et de symboles Antiques avec l'apparition d'une nouvelle forme de sirène, moins diabolisée, incarnant plutôt les vices, mais endossant quelquefois un rôle positif de guide ou de mère, issu surtout de la confusion avec d'autres figures féminines. Ce syncrétisme se trouve au cœur de la construction de l'imaginaire de la sirène médiévale, qui tend à s'inscrire dans une réalité concrète pour une majorité de la population, au moins jusqu'à la fin du XIII^e siècle⁴. Parfois assimilée aux Muses pour les poètes, elle est une figure endossant tantôt un rôle positif, tantôt représentant un monstre négativement connoté, qui charme et trompe par ses chants. La sirène est avant tout une forme de représentation des différentes figures féminines médiévales, autant repoussante que source d'inspiration, mystérieuse voire effrayante, mais toujours fascinante. Or, dans la littérature médiévale qui la remet au goût du jour au XII^e siècle, la question se pose d'un possible rachat pour ces figures, dont la rédemption est parfois évoquée, ce qui était impensable auparavant⁵. La figure de la sirène qui se repent se fait petit à petit une place dans la littérature, dans les croyances et dans l'art du Moyen Âge, bien que ce ne soit pas la principale tendance des représentations siréniennes au XII^e siècle.

L'art roman de la « Renaissance du Moyen Âge »⁶, pour citer Jaques Le Goff, se développe particulièrement en Auvergne, laquelle conserve encore une partie importante du patrimoine. L'Église romane organise l'espace social au XII^e siècle, elle qui s'appuie sur la religion et une pensée chrétienne, symbolique et dichotomique. Elle donne alors au clergé la possibilité d'illustrer ses idées, de faire passer des messages, et de donner à comprendre ses doctrines au peuple, mais également à ses propres membres. De fait, les chapiteaux de cette période regorgent de scènes, de représentations d'êtres plus hybrides et plus monstrueux les uns que les autres, apparaissant seuls, ou dans le cadre de représentations bibliques. À première vue, cette diversité et cette pluralité de créatures, comme la sirène ou le satyre, au sein

d'édifices religieux, peut surprendre l'œil du moderne qui serait tenté d'y apercevoir un paradoxe. C'est pourtant dire à quel point le monstre s'érige en *exempla*, en représentation de l'être humain déchu. La sirène, précisons-le, partage nombre de ses *senefiances* avec d'autres créatures. Mais parce qu'elle est femme, et parce qu'elle émerge d'une culture à la fois païenne et savante, elle traduit un double péril pour le corps et l'âme de l'homme chrétien, lié à la Tentation et au détournement de Dieu.

La sirène se fraye une place de premier plan à l'intérieur des édifices, sur les chapiteaux, mais trône également sur les chapiteaux extérieurs et les tympans. En fonction de sa position au sein de l'édifice, et de son environnement, ses significations peuvent varier, mais dans la majorité des cas, elle est porteuse des significations données par les bestiaires médiévaux. Ajoutons que la présence de la sirène est loin de ravir tous les ecclésiastiques, et que leur utilité au sein des édifices religieux est encore plus loin de créer un consensus parmi ces derniers. Bernard de Clairvaux par exemple refuse le statut ostentatoire de l'édifice religieux. Pour lui les sculptures qui s'y érigent n'ont pas pour objectif « l'admiration des sots ou les offrandes des simples », et il refuse toute utilité et toute forme d'intérêt à « ces monstres ridicules [...] ces centaures, ces êtres à demi humains [...] »⁷, qui distraient le fidèle et perturbent le recueillement des moines. À l'inverse, Thomas d'Aquin perçoit ces représentations comme vraies, en ce qu'elles correspondent à l'idée de Dieu, dont elles dépendent toujours⁸.

Philippe de Thaon, auquel est attribué au XII^e siècle le premier bestiaire écrit en langue romane qui initie en partie le succès des bestiaires au XII^e et XIII^e siècles, fait la part belle à la sirène à laquelle il dédie tout un chapitre au centre de son œuvre. Il la présente : « *serena pingitur et facies ejus ut mulieris usque ad umbilicum, pennas / et pedes volucris habens et caudam piscis* »⁹ c'est-à-dire que « de la femme elle a les traits jusqu'à la ceinture, et des pieds de faucon, et une queue de poisson ». Elle recherche les plaisirs qui pourtant lui sont défendus, à l'image d'Ève tentatrice. Avec la sirène, Philippe de Thaon met en garde contre les tentations des richesses matérielles et terrestres, contre le péché en général, mais aussi contre ce qui attend le chrétien s'il n'y résiste pas – il s'agit là des marins noyés¹⁰. Les sirènes sont avant tout des magiciennes des eaux, de belles enchanteresses, et de fatales ensorceleuses. L'étymologie du mot « enchanteresse » se rapporte en effet à tout ce que représentent les sirènes car en latin, *incantare* signifie « chanter »¹¹, comme en grec. Le terme désigne plus

précisément le fait d'« attirer par le chant, consacrer par des charmes »¹². L'enchanteresse est donc en premier lieu, un personnage qui fascine, tant par son apparence que par ses mots, et dont les paroles charment les âmes et peuvent troubler les éléments. Les sirènes, qu'elles soient aquatiques ou aériennes, ont elles aussi ces diverses capacités puisque le chant et l'attrait par la parole les caractérisent, et qu'elles sont liées aux éléments. D'ailleurs Philippe de Thaon, dès l'ouverture du chapitre qu'il leur consacre, affirme que celle-ci « chante en tempête et pleure par beau temps »¹³. De plus, ni l'étymologie du mot *sirène*, ni son origine n'apportent de consensus au sein des études qui ont analysé cette figure, ce qui traduit bien son caractère insaisissable et ambigu.

Du côté de la littérature antique qui a inspiré les bestiaires et les représentations des sirènes, citons d'abord l'épisode d'Ulysse écoutant le chant des sirènes attaché au mât de son bateau dans l'*Odyssée* d'Homère. Dans cet épisode néanmoins, les sirènes ne sont pas décrites physiquement et, bien que leur habitat soit une île, il est plus probable qu'elles aient été à comprendre comme des femmes oiseaux¹⁴. Citons également le *De Dea Syria* de Lucien, qui présente la déesse Derceto comme femme jusqu'au nombril et poisson en dessous de la ceinture¹⁵. Or, les deux sources les plus importantes qui participent au succès de la sirène médiévale sont sans conteste le *Psysiologus*, d'auteur anonyme, qui « en fait le symbole subversif des “ voluptés du théâtre, des tragédies et des diverses compositions musicales ” »¹⁶ et les *Étymologiae* d'Isidore de Séville, composées au XII^e siècle, et dont le livre XII situe la sirène au milieu des oiseaux, et la présente comme un serpent ailé rapide au venin mortel : « *In Arabia autem serpentes sunt cum alis, quae sirenae uocantur, quorum tantum uirus est ut morsum ante mors insequatur quam dolor* »¹⁷, que J. André traduit ainsi :

Il existe en Arabie des serpents ailés appelés *sirenae*, qui sont plus rapides que les chevaux et qui volent même aussi, dit-on ; leur venin est si prompt que la mort précède la douleur de la morsure.¹⁸

C'est néanmoins le *Liber monstrorum* (composé entre le VIII^e et XI^e siècle) qui donne peut-être la première description d'une sirène avec une queue de poisson et avertit son lecteur de la manière suivante :

Et de his primum eloquar quae sunt aliquo modo credenda, et sequentem historiam sibi unus quisque discernat quod per haec antra monstrorum marinae puellae quamdam formulam sirenae depingam, ut sit capite rationabili quod tantae diversorum generum hispidae squamosaeque sequuntur fabulae.¹⁹

À savoir :

Je parlerai d'abord des choses qui sont incroyables jusqu'à un certain point ; et que chacun se fasse une opinion sur l'histoire qui suit : car, dans ces antres peuplés de monstres, je peindrai la description d'une jeune fille des mers, une sirène, à savoir comment elles sont avec la tête d'un être doué de raison, mais après quoi vient une quantité de fables relatives à diverses espèces [de monstres] hérissés et écailleux.²⁰

La sirène médiévale oscille donc entre plusieurs représentations issues de l'Antiquité et du bas Moyen Âge. À celles-ci s'ajoutent des représentations féminines tirées des folklores nordiques, germaniques et scandinaves, qui correspondant à l'image de la sirène poisson que nous connaissons aujourd'hui.

Les *Eddas* par exemple, mentionnent et décrivent Ran, déesse de la mer, dont le prénom signifie « pillage »²¹, « la ravisseuse »²², et son frère Aegir dont le prénom veut dire « mer ». Ces *jotun* sont des entités intermédiaires entre les Dieux et les autres figures fantastiques. Personnifications de la mer et de ses dangers, ils ont neuf filles, qui portent chacune un prénom faisant référence aux différents états de l'eau, et celles-ci sont parfois de véritables sirènes des mers²³. Ran avait la réputation d'attirer les marins dans ses filets vers les rochers dangereux, puis de les entraîner dans son palais marin décrit comme très riche et fait d'or²⁴. Elle est la représentation des dangers de la mer et comme la sirène de Philippe de Thaon, elle symbolise les richesses du monde. Mais pour les Scandinaves, la sirène féminine est autant une figure maternelle que destructrice. Elle est un monstre redoutable appelé *Margygr*, la « géante de mer », dans l'œuvre norvégienne du XIII^e siècle *Konungs skuggsjá* (*Le Miroir Royal* en vieux norrois), où elle est décrite comme une avenante créature féminine à queue de poisson²⁵. À ces figures se superposent les Nixes, femmes proches des fées qui tuent les hommes en les noyant²⁶, ou encore les ondines qui comme la sirène sont parfois pisciformes, symbolisent la femme en perdition à la recherche de son humanité, et se transforment lorsqu'elles sautent dans les eaux si elles échouent à séduire les voyageurs qui se tiennent près des flots²⁷.

Citons enfin les *rusal'ki*, dont le nom désigne les âmes des trépassés en général avant de ne s'appliquer plus qu'à celles des femmes mortes brutalement²⁸, qui sont des nymphes aquatiques peuplant les fleuves d'Europe de l'Est, et que l'on disait hanter la mer Noire. La légende en fait les esprits des filles noyées. Elles étaient de

jeunes et jolies filles, qui, « à l'instar des sirènes, attiraient les promeneurs innocents dans l'eau grâce à leurs chants magiques »²⁹ ou étaient très laides, « considérées comme des créatures malveillantes, débraillées et peu séduisantes qui saisissaient les voyageurs [...] et les traînaient au fond de l'eau pour les noyer »³⁰. Comme les sirènes médiévales elles coiffent leurs cheveux avec des peignes, contemplant leur reflet dans l'eau. Possédant un bras humain d'un côté et de l'autre une nageoire de poisson à la place de la main, elles sont réputées pour leurs chants envoûtants et magnifiques. Ainsi, comme « [l]es sirènes antiques et nordiques, [elles] personnifient l'incantation musicale et la fascination d'un autre monde »³¹. Or, ce monde est au XII^e siècle celui de l'au-delà, de la mort. D'ailleurs, c'est sans doute pour cette raison que la sirène paraît si souvent au sein des édifices religieux : elle rappelle au fidèle la fugacité de son existence sur Terre, et l'invite à préparer le Salut de son âme.

Quelques exemples de sirènes à figure féminine dans l'Art roman auvergnat

De fait, au sein des monuments auvergnats, la sirène conserve son rôle de guide psychopompe issu de l'Antiquité, mais ne subsiste que rarement sous forme d'oiseau. La basilique Notre-Dame à Orcival donne à voir l'une de ces dernières tenant ses longs cheveux, un aigle juché sur son épaule. La sirène figure sur le chapiteau 21, placé dans une chapelle rayonnante. L'aigle semble déployer ses ailes, illustrant, selon Agnès Guillaumont, la citation d'Ambroise de Milan d'après laquelle : « Tu es devenu un bon aigle qui s'élance vers le ciel et méprise ce qui est terrestre »³².



Figure 1 : Sirène oiseau et son aigle, chapelle rayonnante de la basilique Notre-Dame, Orcival. Photographie de l'auteure.

Si tenir ses cheveux longs comme elle le fait peut signifier un geste de contrôle et de réserve, comme le supposent Anne et Robert Blanc, pour qui « ici, la sirène n'a pas pour but de séduire »³³, et si l'oiseau qui lui parle est un conseiller, un guide spirituel invitant au voyage intérieur, alors la sirène serait une forme d'aide et de soutien pour le voyageur.

À côté du chapiteau 21 se trouve le chapiteau 20, nommé « scène démoniaque », sur lequel on peut apercevoir un démon ailé empoignant un soldat par les cheveux. Ce geste nous permet de comprendre que la chevelure est la transition assurant la bonne compréhension de la lecture de ces chapiteaux. La sirène semble alors protéger la sienne. Cette analyse, nous l'avancions grâce au chapiteau 22, représentant Samson et le lion. La lecture du chapiteau 21 semble alors très ambiguë. Les longs cheveux maintenus de la sirène seraient encore la transition entre la lecture des deux scènes, rappelant que Samson tire sa force de ses cheveux tant qu'ils ne sont pas coupés. Ainsi, la sirène protège peut-être sa chevelure, obéissant à son oiseau-conseiller, comme Samson garde ses cheveux longs puisqu'il a été consacré à Dieu. Néanmoins, le chapiteau 20 nous rappelle que Samson se fait finalement couper les cheveux par sa femme, perdant ainsi sa force, et se faisant ensuite mutiler. La sirène serait alors davantage associée au démon que ce que Agnès Guillaumont affirme, puisqu'elle fait écho à deux centaures placés sur un chapiteau face à elle, et surtout, elle effectue la transition entre la victoire de Samson sur le lion et la défaite du héros. Défaite qu'il provoque lui-même en dévoilant le secret de sa force à sa femme. Samson n'a donc pas respecté les paroles que l'ange avait confié à sa mère. En parlant de son secret il se met en péril. La sirène pourrait alors, de façon symbolique, représenter l'instant charnière de l'acte de parole de Samson, et l'oiseau posé sur son dos ferait écho à l'ange, et à sa recommandation. Enfin, la sirène serait alors l'élément annonçant la chute du héros hébreu puisqu'elle incarne un défi à relever dont l'échec mène à la perte.

L'église Saint-Pierre de Blesle nous offre, elle, un duo de sirènes tenant chacune de leurs mains leurs queues de poissons, mais celles-ci ont les cheveux retenus par un voile, et accueillent les visiteurs sur le tout premier chapiteau droit de la nef, à l'intérieur de l'église. Elles ouvrent alors la première page de lecture de *senefiances* de cette dernière, recommandant à qui pénètre au sein du lieu de culte, par leur geste de maintien et leur voile, de se recouvrir d'humilité et de contrôler ses passions, ses désirs. Ainsi, bien que pourvues de deux

queues écartées en guise de jambes, les sirènes sont recouvertes de vêtements, ce qui est assez rare dans l'architecture romane d'Auvergne pour être souligné. L'une camoufle ses cheveux, symbole de beauté mais aussi d'orgueil et parfois de luxure, et l'autre dérobe aux regards le dessous de la ceinture. Le point de jonction entre le corps humain et le corps hybride, c'est-à-dire, la partie du corps hétérogène et mélangée, soit précisément ce qui fait problème au Moyen Âge, n'est pas représentée. Par leur parfait équilibre et leur impeccable symétrie, ces sirènes faisant face à un chapiteau feuillu, bien loin des sirènes luxurieuses et dangereuses que nous avons évoquées, semblent alors illustrer le triomphe et l'harmonie de ceux et celles qui observent les vertus chrétiennes. Cette mixité des genres est d'ailleurs illustrée par la troisième figure sirénienne de l'Église, représentant un triton ou une sirène.



Figures 2 et 3 : Triton ou sirène et hommes sauvages face au jardin, chapiteaux du chœur, église Saint-Pierre, Blesle. Photographie de l'auteure.

Si les deux queues de la créature sont toujours maintenues, le personnage possède des attributs féminins (les cheveux longs, les seins) et des attributs masculins (visibilité des abdominaux, mâchoire carrée et menton proéminent) qui rendent difficile la détermination stricte d'un genre, signe que la sirène, au-delà de sa féminité, symbolise bien le péché humain, menaçant hommes et femmes. D'ailleurs le péché originel est rappelé dans le chapiteau précédant celui du triton, présentant deux hommes barbus, courbés, qui le sont sans doute sous le poids de leurs péchés, face à ce qui ressemble à un jardin rappelant celui de l'Éden dans la Genèse, et la faute d'Ève et Adam. Ces hommes sauvages, en tant que figuration de la nature sauvage que l'homme doit dompter en lui-même, semblent écouter les chimères serpentiformes ailées, image du démon, qui s'approchent de leurs oreilles et qui déjà « *en péchie le[s] maint* », comme le dit Guillaume le Clerc dans son *Bestiaire Divin*³⁴, au sens propre comme figuré. Cette sirène, ou ce triton s'inscrit donc dans une scène de représentation des passions.

Néanmoins, contrairement aux sirènes féminines de Blesle, les sirènes ont le plus souvent les cheveux lâchés. C'est le cas à Brioude, dans la basilique Saint-Julien, qui donne une parfaite illustration de la sirène à deux queues bifides, de même que la petite église de Notre-Dame à Mailhat et celle de Saint-Gal à Antoingt. Toutes ces sirènes sont des femmes-poissons, aux cheveux longs et lâches, aux seins nus, mais leurs *senefiances* divergent quelque peu. Celles qui se font face à Notre-Dame de Mailhat possèdent toutes deux des queues à nageoires, mais se lisent comme les deux faces d'une même figure.





Figures 4 et 5 : Sirènes se faisant face, chapiteaux du chœur de Notre-Dame, Mailhat. Photographies de l'auteure.

La première, aux cheveux disciplinés, pendant vers le bas, la terre, regarde le visiteur avec un sourire inversé, et se trouve à côté d'un chapiteau végétal présentant des fruits, ou bien des bourgeons. Il est ceinturé d'une lourde corde en laquelle Anne et Robert Blanc reconnaissent une métaphore de l'Église³⁵. Face à elle se trouve un personnage à genoux, levant vers elle ses deux mains ouvertes au niveau de la poitrine, les présentant comme pour repousser cette dernière : il s'agit là sans doute d'un fidèle se défendant d'elle, repoussant ses passions intérieures et protégeant son cœur de l'impureté, ce que confirment la position fermante des genoux qui se touchent, position de défense et de prière, ainsi que les ailes de son dos qui tendent vers la terre. Sinon, il s'agit peut-être d'un ange bénissant mais cette dernière hypothèse ne tient pas compte la présence de la sirène et semble alors moins probable. La deuxième sirène elle, sourit, et ses cheveux sont épars, encadrant son visage à l'image de rayons solaires. Le chapiteau feuillu qu'elle côtoie est libéré de la corde, et les fruits se sont ouverts en formes suggestives et provocantes rappelant le sexe féminin. Cette image rappelle que la luxure n'est jamais une idée très éloignée de la sirène, et que celle qui se défait des dogmes de l'Église comme le fait symboliquement la sirène souriante par l'absence de la corde sur le chapiteau accolé au sien, tombe en péché. Cependant ce duo peut également symboliser le cycle des saisons, soulignant que la sirène est métaphore de vie et de mort au Moyen Âge. Il illustre à la

fois l'immobilisme de celles et ceux qui sont métaphoriquement attirés vers le bas, vers les choses Terrestres comme les cheveux et le sourire inversé de la première sirène le symbolise, à la fois, l'abondance qui récompense celles et ceux qui observent les principes et les vertus de la chrétienté, c'est-à-dire, ceux qui tendent vers le haut comme la sirène solaire. La sirène, liée à la météo et au temps dans sa généralité, semble hériter de celle que décrit Philippe de Thaon, selon lequel « *Serena en mer hante, / Cuntre tempeste chante / E plurë en bel tens, / Itels est sis talenz* »³⁶. Elle s'inscrit donc dans un cosmos, et se fond avec les forces de la nature, incarnant de fait, la fatalité du temps qui passe.

À Brioude, ce n'est pas un, mais deux duos de sirènes que Saint-Julien met à l'honneur. On décompte en totalité huit figures siréniennes dispersées à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice. Au sein de la nef, le couple de jeunes sirènes trouve son avatar vieilli dans le duo de vieilles sirènes, affermissant encore le lien essentiel entre la sirène des chapiteaux romans et le temps. Le cycle des saisons de Mailhat cède sa place à une autre représentation du temps, qui se donne à voir grâce à la métaphore de la vieillesse signifiée par les visages plus allongés et les seins tombant des sirènes de Brioude. Notons que si un chapiteau représente, face à l'un des duos de sirènes, deux tritons, l'un jeune, l'autre plus âgé (en témoigne sa tonsure), l'édifice privilégie la multiplication des représentations féminines, lesquelles se trouvent entourées de chapiteaux représentant métaphoriquement la luxure. Les queues des sirènes et des tritons sont végétalisées, cependant, celles des sirènes sont bien plus riches en arabesques, plus ostentatoires que celles des tritons. Les sirènes maintiennent cette fois la queue de leur compagne, créant par ce geste, un signe de croix, symbole du carrefour auquel elles président : celui entre le bien et le mal, entre la jeunesse et la vieillesse.

À Antoingt, la petite église de Saint-Gal présente un chapiteau unique, orné de deux magnifiques sirènes, dont les queues de poissons pourvues de nageoires ne se croisent pas. Elles sont surmontées de l'inscription latine « *riv(u)s v(i)ta* » d'un côté et « *h(a)ec est : dom(inus)* » de l'autre, que l'on traduit : « la rivière est la vie, elle est le Seigneur » de façon très littérale, ou bien : « la rivière du Seigneur est la vie ». Ces sirènes se font alors guides spirituels. L'eau participe de l'image du baptême, lequel selon saint Basile « promet de faire reflurir ton âme [celle du chrétien] que tu as ruinée, que tu as ridée et maculée par tes iniquités [...] »³⁷.



Figure 6 : Sirènes du chapiteau de la nef, église Saint-Gal, Antoingt. Photographie de l'auteur.

La queue remémore le poisson, qui est l'un des symboles de la chrétienté. La sirène serait alors l'image de celui qui, métaphoriquement, renaît, connaît une seconde naissance par le baptême. Sa partie basse signifie la vie terrestre de péché, qui, maintenue et contrôlée, peut mener à une vie spirituelle. La sirène aquatique, en tant qu'être sortant des eaux, est symbole de celui qui, une fois plongé dans les péchés du monde, s'en extrait. Elle se donne comme illustration des paroles d'Ambroise de Milan, invitant le spectateur à devenir lui « aussi un poisson, pour que la vague du monde ne [l']engloutisse pas »³⁸. Parce qu'elles sont la seule représentation au sein de l'église, leur symbolisme s'en trouve accru, mais il est surprenant que ces sirènes soient figurées comme femmes et non comme figures masculines, du fait de leur connotation très positive, et même, uniquement positive, ce qui est assez rare pour être mentionné. En effet, si les êtres hybrides des chapiteaux romans sont presque toujours pourvus d'une double symbolique à la fois négative et positive, et majoritairement chargés de la première du fait de leur hybridité, les sirènes féminines et à queue de poisson sont le plus souvent symbole de luxure, comme à Brioude, ou d'orgueil. Aussi, en règle générale, les sirènes qui se donnent à lire comme figures positives de l'abondance sont des sirènes à queues végétalisées, comme les duos siréniens de

Brioude, et non à queue de poisson. Cela tient sans doute au fait que le végétal, métaphore de l'Église florissante au Moyen Âge comme dans la pensée des Pères de l'Église, accepte une connotation plus positive que les animaux. En effet, la nature est le jardin créé par Dieu. Les tritons eux, endossent des significations plus positives en règle générale, et ont des queues végétalisées la plupart du temps.

Quelques exemples de tritons dans l'Art roman auvergnat

Si les sirènes féminines sont bien plus présentes que leurs homonymes masculins dans la littérature médiévale, notamment la littérature religieuse, il en va un peu différemment dans l'architecture qui se plaît à représenter également les tritons. Bien que les sirènes soient plus fréquemment des femmes, les édifices religieux d'Auvergne exposent plusieurs tritons, généralement en duo, mais quelquefois, seuls. Citons par exemple l'église Saint-Priest à Volvic, ou l'église Saint-Jean à Glaine Montaigu. À Brioude, c'est un vieux triton, barbu et moustachu, qui trône sur une chapelle rayonnante de la basilique Saint-Julien.



Figure 7 : Vieux triton barbu, chapelle rayonnante de la basilique Saint-Julien, Brioude. Photographie de l'auteure.

Par les deux caractéristiques que sont la vieillesse et la pilosité, et puisque sa queue est végétalisée, ce triton illustre les bienfaits du baptême tel que Basile de Césarée l'entend, à savoir que « celui qui a vieilli corrompu par les désirs trompeurs est de nouveau vitalisé,

rajeuni, et revient à l'authentique fleur de la jeunesse »³⁹. Le fait que ce triton soit végétalisé, au contraire de la sirène représentée seule dans le même monument, se rapporte aussi à l'idée que le féminin est péjorativement connoté par rapport au masculin. Cette représentation fait écho à celle de la sirène non végétalisée et lubrique que nous avons évoquée, mais également à un autre triton bien plus jeune, ornant l'extérieur de l'édifice, et faisant face à un visage difforme crachant de sa bouche ouverte deux chimères semblables à des serpents. Par la métaphore du venin qu'ils illustrent, ceux-ci symbolisent les paroles empoisonnées et fausses, des bavards, des impies, des hérétiques. Rejeté à l'extérieur de la basilique, ce triton, rappelle alors la dualité de l'être, et de sa parole. Parole qui se fait double, menteuse et hypocrite, à l'image de celle que dénonce Pierre de Beauvais dans son *Bestiaire*, plus précisément dans son chapitre dédié à la sirène et au centaure : « *li home portent sa samblance qui ont doubles c[ue]rs et doubles paroles, c'est quant il dient bien devant et mal deriere* »⁴⁰. Il est peut-être alors, une image de la jeunesse aux paroles inconstantes et volages, à laquelle succédera un âge plus sage et plus avancé, métaphorisé par le vieillard aux queues végétales. Par ses cheveux tressés ou du moins retenus en arrière en signe de contrôle des passions, et par le port du pagne, ce triton est néanmoins moins indécent que ceux de l'église Sainte-Martine à Pont-du-Château par exemple. La très petite église de Saint-Géraud à Lempdes-sur-Allagnon présente également deux tritons à deux queues végétalisées, surmontés d'une frise, elle aussi végétale, rejoignant la métaphore de pierre de l'Église comme cordage.

De même que dans la basilique Saint-Julien, deux tritons d'un âge différent aux queues végétalisées⁴¹ forment un duo dans l'église de Saint-Nectaire, ornant cette fois un chapiteau du déambulatoire. Tous deux sont vêtus d'un pagne. Ils tiennent chacun leur propre queue écartée, comme une invitation à dominer la partie sauvage, animale de la nature humaine. La forte végétalisation de ces hybrides pourrait remémorer le motif de la vitalité, mais, du fait de leur vêtement, ces deux figures seraient plutôt une image de la Chute : ils sont alors couverts de leur « robes de peau » pour reprendre le terme biblique, au contraire des tritons de Brioude, libres et nus, rappelant Adam dans l'Éden.



Figure 8 : Duo de triton symbolisant le cycle de la vie, chapiteau du déambulatoire, Saint-Nectaire. Photographie de l'auteur.

Aux tritons végétaux à valeur positive de Brioude répondent ces deux représentations de Saint-Nectaire, à valeur plus négative, comme en témoigne le visage inquiet et cornu placé entre les hybrides. Il y aurait alors deux types différents de vitalité représentés : d'un côté, la vitalité religieuse et paradisiaque des tritons de Brioude, et de l'autre, une vitalité païenne, voire démoniaque, figurée à Saint-Nectaire⁴². La végétation rappelle au chrétien que ces tritons sont des chimères, que ce qu'ils représentent véritablement se trouve sur la terre ferme. La présence du masque nous engage de nouveau à lire l'ensemble du chapiteau comme une image de l'hypocrite, dont l'âme, partagée comme ses paroles, se voit symbolisée par les deux tritons. Le plus jeune est situé à gauche du chapiteau vu de face, et le plus âgé se trouve à droite, illustrant le cycle de la vie humaine, puisque l'Occident lit de gauche à droite. Ainsi, ce chapiteau illustre la permanence de la dualité humaine, et la permanence du combat intérieur des hommes contre les vices et les passions.

Pour des questions de clarté et de concision, seuls quelques monuments auvergnats qui semblent figurer avec particulièrement de

justesse la pensée chrétienne des bestiaires du Moyen Âge à propos des sirènes, ou bien les représentations particulières de ces sirènes, ont fait l'objet d'analyses dans le présent article, mais d'autres pourraient s'ajouter à ces dernières avec beaucoup de pertinence, et mériteraient un approfondissement du sujet. C'est le cas par exemple des représentations de sirènes, hommes ou femmes, oiseaux ou poissons, qui figurent sur les édifices de l'église Saint-Pierre à Bournoncle, de Saint-Nicolas à Nonette, de Saint-Austremoine à Égliseneuve d'Entraigue, ou encore de l'église Saint-Marcellin à Chanteuges, et bien d'autres encore. Notons que si les sirènes majestueuses paraissent dans les grands édifices tel Brioude, elles figurent aussi au sein des plus petites églises, dont elles sont parfois l'un des rares chapiteaux ornés, voire même, le seul. D'une part, ce détail soulève la popularité du motif à l'époque romane. D'autre part, il met en lumière l'importance toute particulière de la sirène : elle peut apparaître de manière autonome comme à Antoingt, ce qui est un privilège assez rare pour une figure hybride sculptée sur un chapiteau. La sirène se démarque donc des autres hybrides dès le Moyen Âge, et c'est sans doute cela qui, combiné à la porosité et l'ambivalence de la figure, explique, au moins en partie, la permanence du motif sirénien jusqu'à nos jours.

NOTES :

1 Sur le genre du bestiaire voir Malaxecheverria Ignacio, « Le bestiaire médiéval et l'archétype de la féminité », dans Burgos Jean, *Le bestiaire*, Paris, Circé, Cahiers de recherche sur l'imaginaire, éditions Lettres Modernes, 1982, ou encore Pastoureau Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, éditions du Seuil, 2011.

2 Voir par exemple Guillaume le Clerc de Normandie, *Bestiaire Divin*, et Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, trad. par Gabriel Bianciotto dans *Bestiaires du Moyen Âge : Pierre de Beauvais, Guillaume Le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon*, Paris, édition Stock, « Moyen Âge », 1980.

3 Sur ce point voir Lecouteux Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale Européenne*, Paris, 3^e édition, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

4 Leclercq-Marx Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : Du mythe païen au symbole Chrétien*, Académie Royale de Belgique, publication de la classe des Beaux-arts, coll. In-4, 3^e série, 1997, p. 118. Elle cite Thomas de Cantimpré, lequel assure : « Nous croyons que [les sirènes] sont de véritables monstres marins dépourvus de raison ».

5 Voir par exemple Faral Edmond, « La queue de poisson des sirènes », *Romania* [En ligne], n° 296, vol. 74, 1953, p. 433-506 (consulté le 06 mars 2022). URL : http://www.persee.fr/doc/AsPDF/roma_0035-8029_1953_num_74_296_3384.pdf

6 Le Goff Jacques, *L'Imaginaire médiéval : Essais*, Paris, Bibliothèque des histoires, Gallimard, « NRF », 1985.

7 Citation de Bernard de Clairvaux, dans Phalip Bruno, *Art roman, culture et société en Auvergne*, « La sculpture à l'épreuve de la dévotion populaire et des interprétations savantes », Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1997, p.79.

- 8 *Ibid.*, p. 146.
- 9 Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, trad. par Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine Reprints, 2014, v. 1377-1378.
- 10 Philippe de Thaon, *Bestiaire, Base de Français médiéval* [En ligne], trad. par Walberg Emmanuel, Lünd-Paris, 1900, v. 1377-82 : « les sereines ki sunt / Richeises sunt del munt ; / La mer mustre cest munt, / La nef gent ki i sunt, / E l'anme est notunier, / Nef cors ki deit nagier. » URL : <http://catalog.bfm-corpus.org/bestiaire>
- 11 Gaffiot Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, Gaffiot de poche, Grenelle, 2001.
- 12 *Ibid.*
- 13 Philippe de Thaon, *Le Bestiaire...*, *op. cit.*
- 14 Sur ce point voir Vial Hélène, *Les sirènes ou le savoir périlleux : d'Homère au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2014.
- 15 Remacle Philippe, « Lucien de Samosate, LXXII : Sur la déesse Syrienne », *L'Antiquité grecque et latine du Moyen Âge*, n° 14, (consulté le 03 janvier 2022). URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/deessesyr.htm>
- 16 L'ouvrage est vraisemblablement composé en Égypte entre le II^e et le VI^e siècle.
- 17 Isidore de Séville, *Étymologiae* [XII], trad. par André Jacques, « Des animaux », Paris, « Les Belles Lettres », 1986, p. 8.
- 18 *Ibid.*
- 19 Liber Monstrorum : Traditions tératologiques ou récits de l'Antiquité et du Moyen Âge en Occident sur quelques points de la fable, du merveilleux et de l'histoire naturelle, trad. par Berger de Xivrey Jacques, Paris, Imprimerie royale, 1836, p. 126-127.
- 20 *Ibid.*
- 21 Sturluson Snorri, *l'Edda poétique*, trad. par Boyer Régis, Paris, Fayard, « l'Espace intérieur », 1992, p. 652, strophe 7.
- 22 Cotterell Arthur, *Encyclopédie de la mythologie : Nordique, Classique, Celte*, trad. par Cavallaro Régine, Capmarty Jean-Max, Fleuraud Olivier, Coulombs En Valois, éd. Lorenz Joanna, Les Éditions de l'Orxois, 1996.
- 23 Sturluson Snorri, *l'Edda poétique*, *op. cit.*, p. 273.
- 24 *Ibid.*
- 25 Lehn Waldemar H. et Schroeder Irmgard I, « *Hafgerdingar* : a mystery from the *King's Mirror* explained Waldemar H. Lehn », [En ligne], United Kingdom, Winnipeg, Canada, University of Manitoba, 2002, (consulté le 12 décembre 2021). URL : https://home.cc.umanitoba.ca/~lehn/Papers_for_Download/PolarRecord-hafg.pdf
- 26 Brassey Édouard, *Sirènes et Ondines*, Paris, éd. Pygmalion, « L'Univers Féérique », 1999.
- 27 *Ibid.* p. 18.
- 28 Dumézil Georges, *Le problème des Centaures : étude de mythologie comparée Indo-Européenne*, Paris, Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-arts t. 41, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929, p. 45.
- 29 Cotterell Arthur, *Encyclopédie de la mythologie...*, *op. cit.*, p. 122.
- 30 *Ibid.*
- 31 Bulteau Adeline, *Les sirènes : la divine sirène erre, belle, puissante et lugubre. Son âme liquide la féconde. La mer est son mélodieux miroir...*, Puiseaux, Bibliothèque des Symboles, Pardès, 1995, à propos des nixes, p. 50.
- 32 Guillaumont Agnès, *Pourquoi des sirènes dans nos églises romanes ?*, Saint-Saturnin, fascicule, 2000, p. 6.
- 33 Blanc Anne et Robert, *Monstres, Sirènes et Centaures : symboles de l'art roman*, Lonrai, éd. du Rocher, 2006, p. 121.
- 34 Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Bestiaire Divin...*, *op. cit.*, v. 1049.
- 35 Voir Blanc Anne et Robert, *Nouvelles clefs pour l'art Roman : l'Homme de la Chute*, préface de Arès (d') Jacques, Paris, Dervy-Livres, « Les guides de la traditions », 1987.
- 36 Philippe de Thaon, *Bestiaire...*, *op. cit.*, v. 1361-64. Il est écrit que la sirène mi femme, mi poisson, habite la mer mais est pourvue de pattes d'oiseau, chante lors des tempêtes et pleure les jours de beau temps.
- 37 Basile de Césarée, « Protreptique du saint baptême », dans A.G. Hamman et Alii, *Le baptême selon les Pères de l'Eglise*, Paris, Migne, Les Pères dans la foi, « Lettres chrétiennes » n° 5, 1995, p. 104.
- 38 Guillaumont Agnès, *Pourquoi des sirènes dans nos églises romanes ?*, *op. cit.*
- 39 Basile de Césaré, *Le baptême d'après les Pères de l'Eglise*, *op. cit.*, p. 104.
- 40 Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire* [XXIII] : *La Seraine*, version longue par Baker Craig, Paris, Honoré Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2010. Il est écrit que « li home portent sa samblance qui ont doubles c[ue]lrs et doubles paroles, c'est quant il dient bien devant et mal deriere ». Autrement dit, il faut se méfier de l'homme hypocrite, qui a un cœur double et une parole menteuse, car il dit du bien des personnes qu'il a face à lui alors qu'il en dit du mal « par derrière ».

41 L'un est un homme adulte (en témoigne sa barbe), tandis que l'autre est un jeune homme imberbe aux traits plus fins.

42 Baschet Jérôme, Bonne Jean-Claude et Dittmar Pierre-Olivier, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Arkhê, « Les belles-lettres », 2012, p. 248.

L'imaginaire thanatologique de Joseph Delaney sous le signe de l'ouroboros : de vie à trépas, du trépas à la vie

Florie Maurin

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Beaucoup meurent trop tard, et quelques-uns trop tôt. Le précepte « Meurs à temps » nous est encore étranger¹.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

« LA MORT EST TEMPORAIRE »² déclare un personnage quasi immortel d'*Arena 13* de Joseph Delaney. Loin de ne s'appliquer qu'à ce cycle, la citation a aussi force de loi dans la majeure partie de l'œuvre de l'auteur ; une œuvre vaste, publiée depuis 2004, et relevant de la *dark fantasy*³. Fantômes, entités démoniaques assoiffées de sang, défunts revenus à la vie et monstres à demi-humains hantent les pages de l'écrivain britannique. Appartenant à la littérature de jeunesse, les romans de Joseph Delaney sont néanmoins lugubres, voire horribles, tant par leur contenu que par son traitement, à tel point que des mentions destinées à avertir les plus jeunes et plus sensibles lecteurs et lectrices apparaissent sur les couvertures⁴.

Traduit dans une trentaine de langues et ayant reçu de nombreux prix⁵, *L'Épouvanteur*⁶ raconte l'apprentissage de Tom Ward, âgé de treize ans dans le premier tome de la saga, aux côtés de son maître, John Gregory. Sa formation d'épouvanteur le conduit de maisons hantées en villages de sorcières et lui fait sillonner le Comté – un pays évoquant une Grande-Bretagne rurale et préindustrielle – pour combattre les créatures de l'obscur. L'intrigue d'*Aberrations*⁷, un cycle aujourd'hui constitué de deux tomes, se déroule quant à elle dans un

univers dévoré par le Shole, un étrange brouillard s'étendant de façon progressive sur le monde et tuant ou métamorphosant en monstres les humains sur son passage. Crafty, un jeune garçon immunisé contre ce phénomène, est enrôlé pour l'étudier et l'affronter. Dans *Arena 13*⁸, c'est un adolescent, Leif, qui s'entraîne à combattre pour affronter Hob, l'assassin de sa mère, dans le futur de notre monde, Midgard⁹.

Ces trois cycles, qui constituent presque l'intégralité des romans de l'auteur¹⁰, sont gouvernés par une logique destructrice et la mort instille ses noirs effluves dans l'ensemble de la production de Joseph Delaney. Toutefois, qui dit « mort » ne dit pas « fin » : les personnages, s'ils meurent, reviennent incessamment à la vie, souvent sous une autre forme, en transgressant les lois les plus élémentaires de notre monde et, parfois, du leur. La mort devient féconde dans les romans et offre une nouvelle forme de vie aux trépassés. Mais ces existences dégénérées semblent alors s'approcher d'une condamnation. Les romans permettent également d'interroger la notion de finitude en ce qu'ils dérogent à l'achèvement : un monstre relève son congénère, à un épouvanteur en succède un autre, un antagoniste remplace le précédent, et un nouveau tome vient indéfiniment et paradoxalement prolonger la destruction. Rien n'est jamais définitif et toutes les fins (des personnages, de l'univers, des cycles) semblent relever de l'impossible, raison pour laquelle nous considérons les romans de l'auteur comme placés sous le signe de l'ourobos. Ce symbole ancien¹¹, figurant un serpent se mordant la queue, représente « un cycle d'évolution refermée sur elle-même » et « renferme en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence, d'éternel retour »¹². Ces notions de « cycle d'évolution », de « continuité » et d'« éternel retour » retiendront particulièrement notre attention dans la lecture des textes de l'auteur britannique. À travers un corpus de vingt-et-un romans, nous nous proposons de faire la lumière – d'un point de vue esthétique, symbolique et narratif – sur un imaginaire ô combien sombre et souvent paradoxal chez Joseph Delaney : celui de la mort.

« J'ai tué, tué à en avoir la nausée »¹³ : de vie à trépas

La destruction constitue le *leitmotiv* des œuvres et il n'y a qu'à regarder les titres pour s'en convaincre : *Le Combat* ou *Le Sang de l'Épouvanteur*, *La Proie*, *Le Guerrier*... Pour Tom, comme pour Crafty, il s'agit de détruire des monstres, qu'ils soient nommés

« créatures de l'obscur » ou « aberrations », le deuxième terme soulignant l'inhumanité des adversaires et soustrayant, par là même, toute cruauté au jeune garçon. En effet, ce ne sont pas des hommes et des femmes que Crafty affronte, mais des « monstres »¹⁴ excessivement pourvus de griffes, de dents et d'appendices en tous genres. Et quand il se retrouve face à d'anciens humains, il s'agit d'humains *transformés* par le Shole et généralement nuisibles, à l'image de cet enfant :

Ça avait deux jambes et deux bras, une tête presque humaine. Ça se déplaçait bizarrement [...] Si cette chose avait été un enfant, elle avait subi une horrible métamorphose. Deux pupilles verticales fendaient ses yeux rouges. Sa bouche ouverte révélait une triple rangée de dents pointues [...] Il avait la taille d'un enfant de cinq ans, mais ne demandait qu'à déchirer de la chair !¹⁵

La répétition du pronom « ça » réifie et accentue encore davantage la monstrosité de la créature, qui n'a presque plus rien d'humain. Joseph Delaney exploite le thème du mort-vivant/zombie récurrent dans les littératures de l'imaginaire, mais nul virus¹⁶ n'a contaminé les êtres vivants, seul le brouillard surnaturel les a atteints. Davantage encore que les aberrations, c'est le Shole lui-même, cette « énorme bête qui s'éveille peu à peu, grandit en taille et en dangerosité »¹⁷ que Crafty doit affronter et le deuxième tome se clôt par ces mots : « Ils avaient peut-être perdu une bataille, mais la guerre contre le Shole continuait »¹⁸. Le brouillard se hisse alors au rang d'ennemi principal, source de tous les malheurs et incarnation du Mal absolu, comme le suggère l'onomastique puisque le glossaire précise que Shéol est l'« Autre nom de l'Enfer. Le mot *Shole* serait une déformation de ce terme »¹⁹.

L'Épouvanteur connaît lui aussi le Mal, ou plutôt l'obscur, incarné sous les traits du Malin. Si Tom et son maître font face à tout un bestiaire fantastique gouverné par un puissant syncrétisme (gobelins, fantômes, sorcières, vampires, etc.) et se concentrent sur un adversaire particulier par tome²⁰, notons qu'à partir du quatrième roman, le Malin, invoqué par les sorcières, entre en scène et grossit les rangs des ennemis. Il s'agit dès lors de le détruire et aux grands maux les grands remèdes ! John Gregory, Tom et Grimalkin, leur alliée sorcière, épinglent le maître de l'obscur au sol en lui transperçant le corps et le cœur de pointes d'argent, la sorcière lui brise les dents d'un coup de marteau, Tom lui coupe la tête, puis ils recouvrent son corps

de terre, scellent la fosse d'une gigantesque dalle de pierre et placent un rocher sur ce couvercle²¹. Loin d'être mort, le Malin est seulement « entravé »²². Et Tom de déclarer : « Un jour ou l'autre, il se libérera »²³. Ce n'est qu'au tome 13 (dont la résonance symbolique est très forte²⁴), que le Malin sera définitivement anéanti, dans une scène tout aussi macabre²⁵. Entre temps, les personnages cherchent un moyen d'en finir avec lui une bonne fois pour toutes et se lancent dans des quêtes destinées à réunir les objets rituels permettant de le réduire à néant. L'histoire de Tom, c'est l'histoire d'une destruction. Sa propre mère, décédée au milieu du cycle, mais qui continue à lui parler depuis l'au-delà, le lui exprime ainsi : « Détruis le Malin, c'est tout ce qui compte. Telle est ta destinée ! Tu es né pour l'accomplir »²⁶. Une véritable évolution a lieu au fil des romans : durant ses premières années d'apprentissage, le jeune Tom, guidé par son maître, s'acharne non à tuer, mais à entraver les créatures de l'obscur (ils enferment les sorcières dans des fosses sans les tuer, par exemple) et cherche même à convaincre les gobelins de quitter un territoire avant de les en chasser, en cas de refus, par des moyens plus expéditifs que la parole. Au fur et à mesure, c'est pourtant bien vers l'anéantissement que se tourne Tom. Il troque alors le traditionnel bâton de sorbier des épouvanteurs ainsi que leurs armes habituelles (sel et limaille de fer) pour une épée, devenant ainsi un guerrier. Au terme du treizième tome, le héros, qui décide d'abandonner la *Lame-Étoile*, son épée forgée par Grimalkin, déclare : « J'ai vu trop de morts, ces derniers temps. J'ai tué, tué à en avoir la nausée »²⁷. Mais rien n'est jamais définitif, et Tom aura tôt fait de reprendre la *Lame-Étoile* dans la suite des romans, lui qui est devenu, conformément à la prédiction de sa mère, non « plus la proie mais le chasseur »²⁸.

Si Crafty et Tom répugnent à donner la mort, ne s'y résignant qu'en cas d'absolue nécessité, Leif, en revanche, ne vit que pour le combat et rêve de vengeance – raison pour laquelle il gagne la capitale, Gindeen, et l'arène 13. Son but est en effet de tuer Hob, un djinn²⁹, qui a provoqué la ruine de sa famille : il a tué sa mère, ce qui a rendu son père fou de douleur et l'a poussé à incendier sa demeure avant de se donner la mort. Les combats rythment la vie de Leif et la destruction, ramenée à un jeu lucratif dans l'arène, est omniprésente, en témoignant les règles du combat qui ouvrent le premier tome : « L'objectif du combat dans l'Arène 13 est de couper la chair et de verser le sang d'un combattant humain »³⁰. Les trois romans relatent non seulement les affrontements de ces gladiateurs du futur, mais également la quête de

Leif et de ses alliés pour anéantir Hob, la créature qui fait régner la terreur parmi les habitants de Midgard. Mais détruire le djinn n'est pas chose aisée puisqu'il possède de multiples corps, gouvernés par un seul esprit, et capables de se régénérer.

Ce qui frappe d'emblée à la lecture des œuvres et qui explique les nombreux avertissements aux jeunes lecteurs et lectrices est la poétique de ces destructions (nous pourrions parler, pour reprendre l'expression d'Isabelle Casta, de « nécropoétique »³¹). En effet, Joseph Delaney joue avec les frontières de l'insoutenable et du morbide en développant une véritable esthétique du morcellement de l'organique. Comme nous l'avons vu dans la destruction du Malin, les têtes sont régulièrement tranchées : celle de John Gregory, encore capable de parler et de souffrir, apparaît dans un coffret au tome 10 de *L'Épouvanteur*³² et Hob en fait une véritable collection dans sa citadelle. Le héros qui y pénètre découvre

des centaines de grosses boules grises [qui] se balançaient dans l'obscurité [...] Ces choses bizarres ressemblaient à des champignons soutenus par de très minces pédoncules. La caverne en était pleine, à croire qu'on les y cultivait par rangées entières. Une forte odeur de pourriture flottait dans l'air [...] Il ne s'agissait pas du tout de champignons. C'étaient des têtes humaines coupées, au bout de longues tiges qui nous arrivaient à l'épaule. Elles avaient les yeux ouverts et nous regardaient fixement.³³

Ces comparaisons biologiques, qui évoquent la putréfaction, ont vocation à susciter horreur et dégoût. Le corps humain est réduit à l'état de matière organique (à l'instar des champignons), mais continue, incroyablement, à vivre. C'est notamment cette vie, symbolisée par le regard conscient, qui génère un malaise de l'ordre de l'*unheimlich*³⁴. Joseph Delaney se plaît à mutiler les corps dans ses œuvres et on ne compte plus le nombre pléthorique de globes oculaires crevés, de pouces tranchés (certaines sorcières de *L'Épouvanteur* récupèrent leurs os pour augmenter leur magie) et les litres de sang versés qui imbibent les pages des romans. « Les rêves façonnent souvent mes livres, y compris mes cauchemars... »³⁵ déclare l'écrivain sur son site. Et, de fait, sa fantasy flirte bien souvent avec l'horreur³⁶. Elle exacerbe les peurs enfantines, la peur du noir, de la dévoration, l'angoisse de la claustrophobie, de la mort, etc. Les lectrices et lecteurs désireux de se faire peur sont plongés dans une histoire « à ne pas lire la nuit »³⁷. L'immersion est accentuée par la rédaction à la première personne

d'*Arena 13* et de *L'Épouvanteur*, qui permet une forte identification, ainsi que par certaines adresses directes au lectorat : « Oseras-tu t'aventurer dans le brouillard ? » peut-on lire en quatrième de couverture du premier tome d'*Aberrations*, ou « Entrez dans l'arène 13 » sur celle du roman centré sur Leif. Si lecteurs et lectrices sont à l'abri du danger et protégés par la frontière livresque, tel n'est pas le cas des protagonistes et aucun des héros, ni leurs compagnes et compagnons, ne ressort indemne de ses aventures. Certains sont détruits psychologiquement – à l'image d'Alice qui est gagnée par la folie après son séjour dans l'obscur et dont Grimalkin dit qu'elle « en avait trop vu »³⁸ – d'autres sont blessés (Leif perd une oreille dans son duel contre Hob) et d'autres encore, comme Tom, Donna ou Thorne, trouvent la mort. Que l'on se rassure cependant, la mort elle-même n'est pas irrévocable.

« Ce qui est mort ici n'est pas mort pour toujours »³⁹ : du trépas à la vie

Fondées sur une dichotomie corps/âme, les œuvres de Joseph Delaney présentent différentes morts : celle du corps et celle de l'âme, qui ne sont pas toujours simultanées, loin s'en faut. Dans *L'Épouvanteur*, lorsque le corps succombe, l'âme trépassa, au sens de « passer au-delà »⁴⁰, et gagne alors la lumière ou l'obscur. Elle peut aussi errer dans les Limbes, tel est le sort des « morts sans repos »⁴¹ parmi lesquels se trouvent les fantômes, par exemple. Certains Anciens Dieux, nécromanciens, et certaines sorcières retiennent des âmes captives afin de les torturer ou de donner vie à de nouvelles créatures. C'est le cas des antriges, « créés en emprisonnant, grâce à la magie noire, l'âme d'un marin mort dans son cadavre »⁴². La mort devient alors paradoxalement source de « vie » ; ce phénomène se répercute en écho dans *Aberrations* où les membres de la secte des Capuchons Gris attendent que le Shole, en les tuant et en les ramenant, les rende « immortels »⁴³. Mais ces formes d'existence sont dégradées, les morts-vivants arpentent la Terre dans une condition bien inférieure à celle qu'ils possédaient auparavant et deviennent souvent monstrueux. Il en va ainsi des sorcières mortes : à la lumière de la pleine lune, les cadavres de ces femmes reviennent à la vie, mais leur existence est alors lamentable. Agnès, la tante d'Alice « dont la maison et la tenue avaient toujours été impeccables, portait à présent une robe en lambeaux, maculée de terre. Sa chevelure grasseuse grouillait de vers,

et elle dégageait une forte odeur de feuilles pourries »⁴⁴. Cette dernière déplore sa faiblesse qui ne lui permet d'« attraper que des insectes, des mulots et des campagnols »⁴⁵ pour se nourrir.

Les sorcières, lorsqu'elles sont brûlées ou lorsque leur cœur est dévoré (ce qui les empêche de devenir des sorcières mortes), gagnent l'obscur, une sorte d'Enfer dont les territoires sont gouvernés avec un grand syncrétisme par d'Anciens Dieux et d'Anciennes Déesses, comme Pan ou Hécate. Les tomes 12 et 16, qui se déroulent en grande partie dans l'obscur, donnent une vision de ce sombre au-delà. Alice et Grimalkin s'y rendent sous des conditions différentes, l'une est vivante, l'autre vient de mourir, mais toutes deux retrouvent alors d'anciens ennemis : Tusk, Morwène ou Lizzie l'Osseuse, dont les héros s'étaient débarrassés, réapparaissent alors de nouveau... pour mieux mourir une deuxième fois. L'immortalité a tout de même ses limites et Thorne, décédée, explique à Alice que « [s]i c'est un mort qui meurt ici, il tombe en poussière et cesse d'exister »⁴⁶. Le néant, bien plus que la mort, marquerait donc la fin de l'existence. De l'obscur à la Terre, de la vie à la mort, les frontières sont éminemment poreuses et permettent plusieurs fois le basculement d'un état ou d'un lieu à un autre. Dans ces fictions, le voyage n'est plus à sens unique. Grimalkin, morte en affrontant un Ancien Dieu et qui trouve une nouvelle forme de vie dans l'obscur, n'aura de cesse de retourner sur Terre pour poursuivre sa lutte. En détruisant Hécate, la déesse des carrefours et des routes, la sorcière acquiert de nouveaux pouvoirs et revient à la vie à son gré durant les heures nocturnes. Cette renaissance a néanmoins des conditions et Grimalkin ne sent « ni les battements de [s]on cœur dans [s]a poitrine ni la chaude pulsation de [s]on sang dans [s]es veines »⁴⁷, pas plus qu'elle ne peut boire ou manger. Son humanité a bien été laissée derrière elle, ce qu'atteste le fait qu'elle ne puisse revenir durant le jour, période d'activité humaine. Une fois encore, transgresser des lois aussi fondamentales que celles de la vie et de la mort a un prix et, comme les autres, la sorcière tueuse du clan Malkin ne peut qu'accéder à une existence dégradée.

Un cas fait cependant exception à cette règle : Tom Ward. Le jeune Épouvanteur, en figure messianique, connaît de véritables résurrections. À partir du deuxième tome, il revient en effet plusieurs fois des sombres rivages de la mort. Après avoir affronté le Fléau, Tom expérimente ce qui s'apparente à une *Near Death Experience*⁴⁸ : il pense se réveiller dans « le plus merveilleux des paysages »⁴⁹ aux côtés du Petit Peuple quand les ongles d'Alice s'enfonçant dans sa chair le

font revenir à lui et le ramènent parmi les vivants, bien que John Gregory « aurai[t] juré qu'il n'y avait plus un souffle de vie dans [s]on corps »⁵⁰. Et c'est encore le visage d'Alice qui semble sauver Tom après son affrontement avec Siscoï, le Dieu vampire, alors qu'il explique par la suite que « [s]on cœur avait cessé de battre » et qu'il « ne respirai[t] plus »⁵¹. La résurrection la plus manifeste est toutefois celle de l'avant-dernier tome⁵² où le héros est mort et enterré, mais

une créature planait très haut au-dessus de la tombe, dans une lumière argentée, ses ailes immenses déployées [...] Avec une saccade, le cercueil s'arracha à la fosse, s'éleva dans les airs et se mit à tourner [...] un éclair bleu, fourchu, avait jailli de la créature. Il frappa le cercueil avec un craquement [...] Le cercueil se désintégra [...] le corps de Tom tournoyait [...] Il redescendait vers la tombe, les yeux fermés par la mort. Ses bras et ses jambes s'agitaient comme ceux d'un pantin attachés à des cordes invisibles. [...] Un dernier éclair jaillit, et le corps de Tom chuta [...] Puis le cadavre émit un grognement. Impossible de se méprendre sur ce que cela signifiait.⁵³

La créature, décrite comme un ange et nommée de cette manière, est le fruit de la magie noire. C'est un mage qui la crée et qui rend la vie à Tom, mais le héros apparaît quoi qu'il en soit aux yeux de tous et toutes comme un élu, un envoyé divin. Et le protagoniste connaît bien des tourments, à l'instar du Christ : le terme du cycle le voit transpercé de six pieux⁵⁴ qui convoquent l'image d'une double crucifixion⁵⁵. C'est en acceptant sa part surnaturelle, sa part lamia⁵⁶, que le sauveur de l'humanité parvient, encore une fois, à déjouer la mort qui le guette : sous sa forme bestiale, il arrache ses pieux, guérit instantanément et tue ses bourreaux. Rien n'est blanc ou noir chez Joseph Delaney et c'est en prenant conscience de la part d'obscur enfouie en lui et en l'assumant pleinement que Tom peut finalement s'en sortir.

En raison de ces éternels retours à la vie, les romans de Joseph Delaney sont frappés du sceau de l'ouroboros, ce serpent qui se mord la queue et dont le symbole surgit, comme un emblème, dans *Aberrations*. Click y explique à Crafty, qui découvre le serpent sur le poignard de Bertha que « le grand serpent appelé Ouroboros [...] est un symbole de renaissance. [...] C'est intéressant quand on songe que Bertha elle-même a connu en quelque sorte une deuxième naissance »⁵⁷. De façon explicite, ce symbole est associé aux nouvelles existences après la mort. Remarquons aussi que ce sont les Segantii, également nommés Petit Peuple, qui vénèrent l'Ouroboros⁵⁸ et, précisément, ce sont eux que Tom aperçoit, comme nous l'avons noté ci-avant, lors de son expérience de mort imminente.

Ce parcours dans l'œuvre de l'écrivain britannique nous invite à distinguer deux types de renaissances : d'une part, les résurrections, rares, qui relèvent d'une élection céleste et qui permettent à un élu de revenir à la vie dans un état égal ou supérieur à sa condition humaine passée ; d'autre part, ce qu'on pourrait nommer « régénération »⁵⁹, un retour à la vie qui ne relève plus du sacré, mais du profane, et qui permet de gagner une existence dégradée (limitée, monstrueuse, précaire...).

Dégénérescence et décadence

« Nous sommes les élus, nous ne mourrons pas. Nous serons changés, c'est vrai, mais pour le meilleur. Nous serons les maîtres du monde »⁶⁰ proclame le bien nommé Vipère, membre de la secte des Capuchons Gris qui vénère le Shole dans *Aberrations*. Tromper la mort, rendre la vie ou devenir immortel sont des défis prométhéens que l'on trouve dans les trois cycles étudiés. Il est alors question d'une dégénérescence de l'humanité puisque, comme nous l'avons vu, ceux et celles qui réussissent à vaincre la mort sont changés, contrairement à ce qu'affirme Vipère, pour le pire. Ils sont immortels ou presque, mais à quel prix ? Celui de la monstruosité et de la déficience ; ceux et celles qui ont connu une régénération dégènèrent. À une plus grande échelle, c'est la société entière qui semble décadente et qui paraît expier ses fautes et sa mégalomanie. Ainsi, le monde de *L'Épouvanteur*, avec ses vertes collines, paraît tout d'abord agréable, mais il s'assombrit au fil des romans : les familles se divisent⁶¹, les habitants et habitantes ne font plus confiance à leur voisin ou voisine⁶², la méfiance règne et nous assistons à une escalade de violence, tant en ce qui concerne la société que le personnage de Tom. Plusieurs procès et bûchers de sorcières illustrent par exemple ce phénomène et nous avons vu que le héros, plus qu'un épouvanteur, devient un guerrier. L'obscur, qui étend son emprise, exacerbe cette violence au fil des tomes et le monde devient alors bestial. Précisément, ce sont des créatures animales, des sortes d'hommes-loups aux mœurs cruelles⁶³ – les Kobalos – qui menacent d'anéantir les hommes et de donner naissance à un « Âge de Glace »⁶⁴. Confrontés à cette vision déshumanisée de leur futur, à la bête qui sommeille en eux et que représentent les Kobalos, les personnages de tous bords (sorcières, épouvanteurs, villageois, lamia, goblin...) unissent leurs forces. C'est dans cette entraide, dans cette association, que l'humanité – et la Terre de manière plus générale – trouve son

salut. La vie est toujours plus forte que la mort et le printemps de l'Ancien Dieu Pan l'emporte sur l'hiver glacial des Kobalos et de leur divinité, Talkus⁶⁵. La résurrection annoncée dès le titre du tome 15 de *L'Épouvanteur* sera non seulement celle de Tom, mais celle du monde entier, qui échappe à la chute.

À l'inverse, c'est un monde d'après la décadence qui s'offre aux lecteurs et lectrices dans *Arena 13*. Des indications éparses permettent de retracer, comme dans un jeu de piste, l'histoire de Midgard. Les aventures de Leif se déroulent plusieurs centaines d'années après le XXI^e siècle (les ordinateurs appartiennent alors à l'« autrefois »⁶⁶ et la bombe atomique est qualifiée d'« arm[e] ancienn[e] »⁶⁷), sans que l'époque soit davantage précisée ; il s'agit du futur de manière vague. Dans un temps reculé, les humains, riches de connaissances technologiques et informatiques, auraient créé de super-robots, les djinns, destinés à faire la guerre et à combattre à leur place. Mais les créations s'affranchirent et se retournèrent contre leurs programmeurs :

[les djinns] se rebellèrent et menèrent contre leurs créateurs une guerre impitoyable, qui se solda par la défaite et la quasi-extinction des humains. Les djinns dressèrent alors la Barrière, emprisonnèrent les humains survivants dans l'enceinte de Midgard, et chargèrent le Protecteur de régner sur ce pays en leur nom.⁶⁸

À cette même époque, la mort ne marque plus une fin pour l'humanité, du moins pour certains élus puisqu'un « décret impérial autorisait à conserver [...] quelques âmes douées de talents exceptionnels, dans le but de les faire renaître un jour »⁶⁹ en leur fournissant un nouveau corps, fait de chair de synthèse. Les propos du philosophe Christian Godin sont bien confirmés chez Joseph Delaney : « la science a pris le relais de la religion pour [...] promettre l'immortalité »⁷⁰. Bien que rare car très coûteuse, la pratique a toujours cours du temps de Leif et de la Barrière. C'est ainsi qu'Ada, une programmeuse particulièrement habile dont le nom est une référence à Ada Lovelace⁷¹, expérimente une métémpsychose et se réincarne dans le corps « d'une femme séduisante, de moins de trente ans »⁷² lorsque son âme est achetée par un certain Tallus. On le comprend aisément, l'*hybris* des humains les a menés à leur perte et leur espèce a presque été entièrement exterminée par les djinns. Cependant, loin de s'amender, les survivants et survivantes continuent à jouer les démiurges et à avoir foi en la programmation, ce qu'attestent les citations en exergue de chapitres qui mentionnent *Nym*, le « langage de programmation »⁷³, et la *wurde*,

« l'unité de base »⁷⁴ de ce langage. Les nouvelles technologies (plus si nouvelles à l'époque de Leif...) sont érigées au rang de déesses et sont sources d'un nouveau panthéon : Nym est ainsi nommée « déesse de tous les programmes »⁷⁵, donne lieu à une « vision »⁷⁶ sacrée, et fait l'objet d'une adoration quasi religieuse. Seuls les genthai, un peuple d'hommes et de femmes proches de la nature qui forment une tribu, paraissent s'en défier et écrivent dans l'*Amabramsum*, le livre genthai de la sagesse, une œuvre fictive dont les passages sont régulièrement cités :

Au commencement était la wurde.
Puis la wurde fut faite chair.
C'est la plus grave erreur que nous ayons jamais commise.⁷⁷

Pastichant les premiers mots de l'Évangile selon Jean⁷⁸, l'*Amabramsum*, judicieusement qualifié de livre « de la sagesse », condamne les transgressions commises par le peuple humain. Notons que ce sont d'ailleurs les genthai qui bouleversent le système en place : ils prennent le pouvoir, participent à l'assaut de la citadelle de Hob pour éliminer ses corps et se préparent à franchir la Barrière pour « reprendre possession de [leur] monde »⁷⁹. Les sauveurs ne peuvent qu'appartenir à un peuple sage, qui ne s'est pas livré à la mégalomanie créatrice : les genthai (notons que Leif, le héros, est à moitié genthai). La nature pourra alors triompher de l'artifice. *Arena 13* regorge ainsi de questionnements contemporains et interroge les technologies, notamment représentées par les figures de robots plus ou moins évolués et conscients que sont les djinns et les lacres⁸⁰. Les trois romans jouent sur les frontières, parfois poreuses, de l'humain (voire du post-humain), et renvoient à des questionnements éthiques : peut-on ressusciter un mort « sans lui demander son avis »⁸¹ ? Peut-on vendre une âme ? Et Thrym, le lacre conscient de Leif, doué de parole, capable de prendre ses propres décisions et, semble-t-il, de ressentir des émotions⁸² n'est-il rien de plus qu'une sorte de robot ? Ces interrogations poussent quoi qu'il en soit le lectorat à la réflexion et trouveront peut-être une réponse dans un prochain tome, puisque l'histoire de Leif et de Midgard, relatée sur trois romans et dont la fin est ouverte, semble appeler une suite.

L'impossible fin ? Un imaginaire de la surenchère

Les ennemis se suivent et se ressemblent dans le cycle de *L'Épouvanteur* ; il s'agit généralement pour Tom et son maître

d'affronter un ou plusieurs des personnages suivants : gobelin, sorcière ou Ancien Dieu, ces différentes luttes étant parfois entrecoupées d'un tête-à-tête avec un fantôme. Le Malin, qui appartient au type des Anciens Dieux, occupe à lui seul pas moins de neuf tomes⁸³ et se présente, selon une mythologie toute biblique, comme l'essence même du Mal. Mais une fois vaincu au terme du treizième roman, c'est un nouveau Dieu, Talkus, qui reprend son flambeau et endosse le rôle d'opposant menaçant la Terre entière et, donc, d'ennemi à abattre. Cet adversaire relègue alors le Malin au rang de monstre presque « acceptable », Alice soutenant par exemple que « [l]e règne du Malin est infiniment préférable »⁸⁴. Le « méchant » est alors remplacé par un « méchant » plus grand encore. Avec sa kyrielle de monstres de toutes sortes propices à d'infinis développements, le cycle *Aberrations*, dont seuls deux tomes sont parus à ce jour, semble bien lancé sur les mêmes rails que son aîné *L'Épouvanteur*.

Un autre élément favorise cette extraordinaire croissance des cycles : le thème de l'apprentissage. Non seulement les romans racontent une formation en cours (celle d'épouvanteur pour Tom, de combattant Min⁸⁵ pour Leif et de Mouche de porte⁸⁶ pour Crafty) qui permet donc de développer sur plusieurs tomes les différentes étapes du parcours des héros, mais ils mettent également en scène les relais entre maîtres et élèves. Le personnage de l'Épouvanteur est ainsi immortel puisqu'il se renouvelle en permanence : un Épouvanteur succède à un autre. À chaque fin de roman, Tom fait mine d'être l'auteur du livre que les lecteurs et lectrices tiennent entre leurs mains (« Comme à mon habitude, j'ai écrit ce récit de mémoire, me servant au besoin de mon cahier de notes »⁸⁷, dit-il). Cette partie du texte sert à faire le bilan de l'apprentissage de Tom et de ses aventures, et ne cesse de rappeler la filiation :

Dans deux ans, j'aurai achevé mon apprentissage. Mon maître me dit qu'il se reposera alors sur moi pour les tâches les plus importantes. C'est ainsi qu'en tant que jeune épouvanteur, il a travaillé auprès de son maître, Henry Horrocks, jusqu'à la mort de ce dernier, et tous deux y ont trouvé leur compte. Ainsi en a-t-il été décidé. Il est toujours l'Épouvanteur, et je suis son apprenti.⁸⁸

Après le décès de son maître, Tom Ward acquiert ce statut et prend à son tour une apprentie (la déclinaison au féminin est remarquable, d'autant plus que les femmes ont généralement eu les mauvais rôles dans le cycle). Cette nouvelle formation est alors prétexte à de

nouveaux enseignements et, de fait, à de nouveaux romans accompagnés, comme nous l'avons vu, de leur nouveau « méchant », Talkus. Si Tom est, à quelques exceptions près, le narrateur principal des treize premières œuvres, publiées au Royaume-Uni sous le titre de *The Wardstone Chronicles*⁸⁹, Jenny – son apprentie – prend le relais de la narration dans certains chapitres à partir du tome 14, ce qui permet de renouveler le cycle en le nourrissant d'un sang neuf. Nous retrouvons cette même logique avec le personnage de Grimalkin, la sorcière tueuse du clan Malkin : elle est la narratrice du neuvième roman, qui lui est consacré, et forme elle aussi une apprentie, nommée Thorne. Comme les épouvanteurs, les tueuses se succèdent et le tome 9 narre tout à la fois l'histoire de la destitution de l'ancienne tueuse, Kernolde, la formation que s'est imposée Grimalkin et l'apprentissage qu'elle fait suivre à celle qui espère prendre sa relève, Thorne. De Kernolde à Thorne, de John Gregory à Jenny, s'élabore toute une généalogie. Si les romans des cycles *Aberrations* et *Arena 13* sont aujourd'hui bien moins nombreux que ceux de *L'Épouvanteur*, le terrain n'en semble pas moins préparé et la mort du maître de lame de Leif pourrait permettre à l'adolescent de devenir, à son tour, pédagogue.

La gigantesque œuvre de Joseph Delaney se place donc sous le signe de l'ouroboros : une œuvre sans fin qui laisse ouverts les possibles narratifs et qui, lorsqu'elle semble terminée (le treizième roman de *L'Épouvanteur* présente la fin du Malin et de John Gregory), renaît finalement de ses cendres. Ne perdons pas non plus de vue le fait que ces romans répondent aussi à une logique éditoriale et commerciale : les cycles et les séries, souvent riches en suspense, font vendre. Les trois ensembles romanesques étudiés, à l'atmosphère sépulcrale, parlent de la mort auprès d'un jeune public. Souvent, les œuvres de jeunesse permettent de l'appréhender, de l'imaginer, de la comprendre et, surtout, de l'accepter. *Aberrations*, *Arena 13* et *L'Épouvanteur* ne font pas exception à la règle : bien qu'ils montrent des personnages ayant vaincu la mort, la condition de ces derniers n'a rien d'enviable. La fresque peinte par l'auteur britannique invite à grandir et est assurément à comprendre, pour reprendre l'expression d'Anne Besson, comme un « hymne à la mortalité »⁹⁰. Malgré leur succès, les romans de Joseph Delaney semblent être passés entre les mailles des recherches universitaires (françaises, tout du moins) et nous regrettons de n'avoir pu lire de travaux à leur sujet. Ce présent article

visé donc à ouvrir la voie et à amorcer une analyse qui mériterait d'être élargie et approfondie. Si les cycles que nous avons choisi de mettre en lumière repoussent indéfiniment leur fin pour le plus grand plaisir d'opiniâtres lecteurs et lectrices, il est temps pour nous d'inscrire un point à notre étude. À peine ouverte, la porte reste entrebâillée, et le point ne saurait toutefois être final...

À la mémoire de Joseph Delaney, qui nous a quittés en août 2022.

NOTES :

1 Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de G. Bianquis, Paris, Aubier, 1962, p. 161.

2 Delaney Joseph, *Arena 13, t.3 : Le Guerrier*, trad. de S. Van den Dries, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2018, p. 206.

3 2004 est la date de parution du premier tome de *L'Épouvanteur*.

« La dark fantasy représente une avancée extrême de la fantasy en direction du fantastique » explique Jacques Goimard dans *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, « Agora », 2003, p. 220. Denis Labbé parle quant à lui d'un « genre qui combine un merveilleux accepté à des éléments horribles » dans Titterton Valérie (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 291.

4 « Attention ! Histoire à ne pas lire la nuit... » peut-on lire sur la quatrième de couverture de Delaney Joseph, *L'Apprenti Épouvanteur*, trad. par M.-H. Delval, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2005. Ou encore « Cet ouvrage comporte des scènes susceptibles de heurter la sensibilité de trop jeunes lecteurs », *idem*.

5 Indications présentes sur le site officiel de l'auteur. URL : www.josephdelaneyauthor.com/author-info/my-biography/ [consulté le 22 mai 2021].

6 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, trad. par M.-H. Delval, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2005-2019, 16 tomes. En accord avec la désignation de Bayard Jeunesse, nous nommons *L'Épouvanteur* le cycle de l'auteur. De même, nous reprenons la toponymie de l'éditeur français qui rattache les trois derniers romans (*Thomas Ward l'Épouvanteur*, *La Résurrection de l'Épouvanteur* et *L'Héritage de l'Épouvanteur*) au cycle de *L'Épouvanteur* (*The Wardstone Chronicles*), contrairement aux éditeurs anglais qui en font une nouvelle trilogie intitulée *The Starblade Chronicles*.

7 Delaney Joseph, *Aberrations*, trad. par M.-H. Delval, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2019-2020, 2 tomes.

8 Delaney Joseph, *Arena 13*, trad. par S. Van den Dries, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2015-2018, 3 tomes.

9 Ce toponyme est une référence explicite au « domaine où vivent les hommes, et [...] champ de bataille » de la mythologie scandinave (Delaney Joseph, *Arena 13*, t.1, op. cit., p. 387).

10 En plus des trois cycles susmentionnés, l'auteur a publié quatre hors-série sur le monde de *L'Épouvanteur*, le premier tome d'une nouvelle saga dans ce même univers (*Brother Wulf*) ainsi que deux romans indépendants.

11 Il apparaît par exemple sur des sarcophages et papyrus de l'Égypte ancienne (Hélène Bouillon, *Les 100 mythes de l'Égypte ancienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020), mais aussi en Grèce ou à Rome. À ce sujet, voir : Sheppard H. J., « The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins », dans *Ambix*, n° 10, 1962, p. 83-96.

12 Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, 1982, p. 828.

13 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur, t.13 : La Revanche de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 337.

14 En témoigne le titre du premier tome : *Le Réveil des monstres*, op. cit.

15 Delaney Joseph, *Aberrations, t.1*, op. cit., p. 80-81.

16 Vincent Paris remarque que les transformations en zombies sont généralement dues à un

sorcier vaudou, à un savant fou, à des extraterrestres ou, plus fréquemment et plus récemment, à un virus, dans *Zombies : Sociologie des morts-vivants*, Montréal, Éditions XYZ, 2013, p. 31-32.

17 Delaney Joseph, *Aberrations*, t.1, op. cit., p. 85.

18 Delaney Joseph, *Aberrations*, t.2 : *L'Avvertissement de la sorcière*, op. cit., p. 362.

19 *Ibid.*, p. 371.

20 Ainsi de Lizzie l'Osseuse pour le tome 1, du Fléau pour le tome 2, de Golgoth pour le tome 3...

21 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.8 : *Le Destin de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 268-272.

22 Comprendons emprisonné, mis hors d'état de nuire.

23 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.8, op. cit., p. 272.

24 Censé porter malheur, le nombre 13 est néfaste (pensons aux 13 convives de la Cène). Il est aussi synonyme de fin : « 13 marque une évolution fatale vers la mort, vers l'achèvement d'une puissance [...] Chez les Aztèques, c'est le chiffre des temps lui-même, celui qui représente l'achèvement de la série temporelle. » (Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1114).

25 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.13, op. cit., p. 289-297.

26 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.10 : *Le Sang de l'Épouvanteur*, p. 49.

27 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.13, op. cit., p. 337.

28 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.6 : *Le Sacrifice de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 285.

29 Une créature créée artificiellement par les humains au moyen de programmes informatiques. Certains d'entre eux, comme Hob, sont qualifiés de djinns scélérats en ce qu'ils « se sont affranchis des programmes qui les ont façonnés » (Delaney Joseph, *Arena 13*, t.1, op. cit., p. 384).

30 *Ibid.*, p. 9.

31 Casta Isabelle, *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 48.

32 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.10, op. cit., p. 131.

33 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.3, op. cit., p. 282-283.

34 L'*unheimlich* est « l'inquiétante étrangeté » qui suscite une forme d'angoisse, « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (Freud Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté », trad. par M. Bonaparte et E. Marty, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 1933, URL : www.classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf [consulté le 23 mai 2021]).

35 « Dreams often shape my books and I include my nightmares... » (Delaney Joseph, « Source of Inspiration », URL : www.josephdelaneyauthor.com/author-info/source-of-inspiration/ [consulté le 23 mai 2021]). Nous traduisons.

36 L'auteur confirme cette accointance dans une interview : « I write fiction and my books are mainly fantasy with the associated genres of the Supernatural, Horror and Ghost Stories » (Adam Nicola Kristine, « 10 questions with " Spooks " author Joseph Delaney », 16 juillet 2020, URL : www.nicolakristineadam.com/10-questions-with-spooks-author-joseph-delaney/?fbclid=IwAR3BXCW8IKCl6h4PCslGxo1kxGNqiz_CXEEDc9Uh1xMXT4Ws15ye1Zc21eM [consulté le 23 mai 2021]). Nous traduisons : J'écris de la fiction et mes livres relèvent principalement de la fantasy associée aux histoires surnaturelles, d'horreur et de fantômes.

37 Mention apparaissant sur les quatrièmes de couverture de *L'Épouvanteur*, op. cit.

38 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.9 : *Grimalkin et l'Épouvanteur*, op. cit., p. 288.

39 Delaney Joseph, *Aberrations*, t.1, op. cit., p. 14.

40 Cettour Denis, « Trépas », dans Di Folco Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Mort*, Paris, Larousse, 2010, p. 1049.

41 Delaney Joseph, *Le Bestiaire de l'Épouvanteur*, trad. par M.-H. Delval, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2013, p. 183.

42 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.4 : *Le Combat de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 215.

43 Delaney Joseph, *Aberrations*, t.1, op. cit., p. 209.

44 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.10, op. cit., p. 22.

45 *Ibid.*, p. 23.

46 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.12 : *Alice et l'Épouvanteur*, op. cit., p. 58.

47 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.16 : *L'Héritage de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 115.

48 Une expérience de mort imminente.

49 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.2 : *La Malédiction de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 344.

50 *Ibid.*, p. 346.

51 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.10, op. cit., p. 306-307.

52 Qui porte précisément le titre *La Résurrection de l'Épouvanteur*, op. cit.

53 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.15 : *La Résurrection de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 15-17.

54 Le projet originel est de le transpercer de sept pieux, symbolisant sa condition de septième fils d'un septième fils, mais les Kobalos ne parviennent à en planter que six avant que Tom ne se libère.

55 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.16, op. cit., p. 304-311.

56 Les lamias sont des créatures originaires de Grèce prenant deux formes : la lamia sauvage est bestiale, se déplace à quatre pattes, possède des ailes d'insectes, une peau écailleuse et des

griffes, tandis que la lamia domestique a l'apparence d'une femme, hormis une ligne d'écailles le long de son dos. La mère de Tom est Lamia (avec une majuscule), elle est aussi la mère de toutes ces créatures.

57 Delaney Joseph, *Aberrations*, t.1, op. cit., p. 239.

58 *Ibid.*, p. 347.

59 La « régénération » relève davantage de l'organique que la « résurrection » et ne comporte pas de dimension sacrée.

60 *Ibid.*, p. 209.

61 Par exemple, après la mort de leurs parents, le frère aîné de Tom ne veut plus l'accueillir chez lui de nuit, par crainte.

62 Dans le tome 13, M. Briggs accuse son ex-femme et voisine de sorcellerie. Quant aux habitants de Todmorden, ils se méfient à juste titre de leurs voisins et voisines de l'autre rive et se calfeutrent chez eux à la nuit tombée (tome 10).

63 Ayant tué toutes les femelles de leur espèce, les Kobalos se reproduisent avec des humaines qu'ils gardent comme du bétail pour se nourrir de leur sang et qui sont leurs esclaves. Ils tuent tous les hommes.

64 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.15, op. cit., p. 188.

65 Alice explique à Tom au sujet de Pan : « Il est du côté de la vie, Tom. Du côté de tout ce qui verdoie [...] Pan veut un monde de verdure fourmillant de vie, c'est pourquoi il combattra avec nous » (*idem.*).

66 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.1, op. cit., p. 126.

67 *Ibid.*, p. 366.

68 *Ibid.*, p. 128.

69 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.2 : *La Proie*, op. cit., p. 300.

70 Godin Christian, « Mortalité », dans Di Folco Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Mort*, op. cit., p. 704.

71 Le glossaire explique ce choix : « Elle tient son nom d'Ada Augusta, comtesse de Lovelace, qui écrivit le tout premier algorithme pour un ordinateur » (Delaney Joseph, *Arena 13*, t.3, op. cit., p. 339). La réalité s'entremêle ici à la fiction.

72 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.2, op. cit., p. 134.

73 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.1, op. cit., p. 390.

74 *Idem.*

75 *Ibid.*, p. 195.

76 *Ibid.*, p. 225.

77 *Ibid.*, p. 163.

78 « Au commencement était le Verbe » (Jean. 1:1).

79 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.3, op. cit., p. 338.

80 Utilisés pour le combat en arène, les lacres (de « simulacres ») « ressemblent aux humains en apparence, mais possèdent de longs bras et une fente gutturale à la base du cou. Lorsqu'une lame s'y introduit, elle les plonge instantanément dans l'inconscience » (Delaney Joseph, *Arena 13*, t.3, op. cit., p. 353).

81 Delaney Joseph, *Arena 13*, t.2, op. cit., p. 106.

82 Ce que semblent suggérer certaines phrases à son sujet, comme celles-ci : « Sa mine était sombre, mais son visage exprimait une certaine noblesse. Ses yeux brillants étaient empreints de gravité » (Delaney Joseph, *Arena 13*, t.3, op. cit., p. 276).

83 Il est présent des tomes 4 à 13, mais nous excluons le tome 11, centré sur le personnage de Sliter, qui ne se déroule pas dans le Comté et qui ne prend pas pour sujet la lutte contre l'obscur.

84 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.13, op. cit., p. 191.

85 Dans l'arène, les combattants Min se battent derrière un lacre, les combattants Mag derrière trois.

86 Il s'agit d'enfants Fey, immunisés contre le Shole, qui parviennent à localiser objets, humains et créatures grâce à un portail d'argent. Ils travaillent au château de Lancaster sous la direction des manceiens de porte.

87 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.4, op. cit., p. 405.

88 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t.7 : *Le Cauchemar de l'Épouvanteur*, op. cit., p. 350-351.

89 Nous traduisons : *Les Chroniques de la Pierre des Ward*. Le titre de cet ensemble montre bien que ce sont finalement les chroniques de Tom que nous lisons, dont le nom de famille est Ward. Rien d'étonnant à ce qu'il en soit le narrateur.

90 Besson Anne, « “ Forever young ” ? La mortalité comme issue heureuse dans la *fantasy* jeunesse contemporaine », *La Revue des lettres modernes*, vol. 2, « Quand la mort n'est pas une fin... *young adult* et fantômes », Classiques Garnier, 2019, p. 13-25.

Le traitement de la Guerre du Pacifique entre la Bolivie, le Pérou et le Chili (1879-1884) dans les publications françaises

Alice Vasseur

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

AU COURS DE LA GUERRE DU PACIFIQUE, la France joue un rôle diplomatique officiel assez discret, mais actif, pour défendre les intérêts de ses nationaux touchés par le conflit. De son côté, la presse française a généralement parlé en détail de cette guerre, tout au long de son déroulé. C'est pour cela que nous avons souhaité voir si ce conflit avait intéressé d'autres types de publications et de personnes, au-delà de la presse et de la diplomatie. Nous avons appelé cela « publications françaises » afin de rassembler des livres de droit, d'histoire, de littérature, de géographie, de récits de voyage, tout comme des livres traitant de l'univers militaire.

La Guerre du Pacifique trouve son origine dans un conflit de frontière entre le Chili et la Bolivie au sujet d'une zone disputée où se trouvaient des gisements de salpêtre et de guano¹. En 1878, le président bolivien Hilarión Daza augmente les impôts payés par les entreprises étrangères, majoritairement chiliennes, sur les exploitations salpêtrières dans le désert d'Atacama². Après le refus des compagnies chiliennes de payer cet impôt, la Bolivie décide de vendre leurs biens aux enchères³. Alors, le 14 février 1879, un bataillon chilien occupe le port d'Antofagasta pour défendre les biens des entreprises, et le 1^{er} mars, la Bolivie déclare la guerre au Chili⁴. Un traité secret d'assistance mutuelle entre le Pérou et la Bolivie est révélé au public, et le 5 avril 1879 le Chili déclare la guerre aux deux alliés⁵. Les Chiliens parviennent à signer un traité de paix avec le Pérou le 20 octobre 1883, et une trêve indéfinie avec la Bolivie le 4 avril 1884⁶.

Pour cet article, nous avons utilisé uniquement les ressources numérisées par la Bibliothèque Nationale Française sur son site internet

Gallica.fr. Il s'agit avant tout d'une analyse quantitative. Ce qui nous intéresse, c'est de voir si cette guerre est simplement mentionnée dans des ouvrages parus en français entre 1879 et 1885. En ce sens, nous avons même recensé, et cité ici, les fois où le conflit n'apparaît qu'à travers une rapide allusion. Cela nous permet déjà de faire un bilan de l'intérêt porté à cette guerre. Au-delà de cette étude quantitative, nous avons fait un traitement qualitatif de la plupart des extraits choisis pour cet article, afin de souligner les prises de parti, les inexactitudes dans la transmission d'informations, ou bien pour voir dans quels contextes et pour servir quels propos les auteurs font référence à la guerre. Pour cela, nous avons voulu savoir sous quel angle ces livres écrits et publiés en France ont présenté ce conflit, alors qu'en parallèle ce pays menait une diplomatie d'influence pour défendre les intérêts de ses nationaux⁷.

Il était possible de suivre une organisation chronologique ou bien quantitative des extraits. Nous avons préféré une organisation thématique, réunissant deux par deux les thèmes des ouvrages étudiés : militaire et droit, littérature et exploration, géographie et histoire. Enfin, nous précisons que certains livres étudiés ne sont pas écrits par des Français mais ils ont été traduits et publiés en France rapidement et pendant la guerre, nous les avons donc gardés parce qu'ils montrent un intérêt porté à ces ouvrages par les Français.

La Guerre du Pacifique vue par les militaires et les analystes du droit

Les ouvrages militaires

Un premier type de publications s'est intéressé un peu à ce conflit, de manière logique : les publications traitant de sujets militaires. Les premiers mois de combats ont lieu sur mer⁸. Ces batailles navales ont été souvent suivies et commentées dans la presse française⁹. De plus, certains pays européens avaient des flottes présentes sur la côte Pacifique du Chili, du Pérou et de la Bolivie, notamment la France avec le *Petit-Thouars*¹⁰. Ici, une publication en particulier a consacré plusieurs lignes à un combat qui a été très commenté dans les journaux français : la bataille d'Iquique en mai 1879. On peut ainsi lire dans *Les torpilles : art militaire sous-aquatique* écrit par le major H. de Sarrepoint en 1880 :

Le nom de ce cuirassé péruvien [le *Huascar*] devait bientôt se trouver mêlé à d'autres événements : ceux de la guerre du Chili contre la Bolivie et le Pérou. Au cours du mois de mai 1879, deux navires chiliens bloquaient le port d'Iquique ; c'étaient : la *Esmeralda*, corvette en bois, commandant don Arturo Prat, et la *Covadonga*, aviso-transport également en bois, commandant don Carlos Condell. Le 21 mai, vers huit heures du matin, ils étaient attaqués par des navires péruviens : le *Huascar* et l'*Independencia*. Le récit du combat d'Iquique ne saurait entrer dans le cadre de cet ouvrage. Il convient, toutefois, de rappeler ici que le *Huascar* prit à partie la *Esmeralda* ; qu'il la frappa trois fois de son éperon et, du dernier coup, la coula ; enfin, que l'action engagée entre les deux navires ne dura pas moins de trois heures quarante-cinq minutes [...].¹¹

Ce combat a impressionné les Européens, notamment les Français, comme on peut le voir dans la presse, mais aussi dans la note de bas de page insérée par l'auteur vers la fin du paragraphe :

La *Esmeralda* coulant n'en continuait pas moins le feu de ses pièces ; elle avait cloué le pavillon national à son grand mât ; l'équipage criait : " Viva Chili [sic] ! ". Son héroïque commandant, don Arturo Prat, s'était jeté à l'abordage sur le pont du *Huascar*...il s'y fit tuer, la hache à la main.¹²

La référence à cette bataille navale de la Guerre du Pacifique a pour but de faire des observations purement techniques sur les capacités de combat de certains navires. On le remarque dans ce paragraphe, mais surtout dans une autre note de bas de page où il détaille l'artillerie et la composition du *Huáscar* et de l'*Independencia*. Cela s'adresse donc à un public restreint intéressé par ces questions techniques. Toutefois, l'auteur ne se contente pas de ces descriptions factuelles puisqu'il ajoute du *récit historique*, en dépit de cette prétention : « Le récit du combat d'Iquique ne saurait entrer dans le cadre de cet ouvrage ». En effet, après avoir introduit l'événement, il commence bien par dire : « Au cours du mois de mai [...] »¹³. Le présupposé ici, comme fonction discursive, est que les lecteurs français seront intéressés par ces quelques lignes de récit épique de ce conflit lointain. La qualification du commandant chilien Arturo Prat comme étant « héroïque » n'est pas à considérer comme une prise de parti pour le camp chilien : cette histoire a été admirée de manière unanime déjà à l'époque, et encore aujourd'hui dans l'historiographie internationale.

Pour terminer, nous avons recensé dans le *Répertoire d'articles militaires pris des journaux de l'Allemagne, de la France, de l'Italie et de la Suisse*¹⁴ de 1882, plusieurs références à des articles publiés dans

le *B.R.O.*, le *Bulletin de la Réunion des Officiers*, au sujet de la Guerre du Pacifique. Au total, dans cet ouvrage de 1882 nous pouvons recenser six articles. Malheureusement, aucun n'est trouvable en format numérique.

Les ouvrages de droit

Conflit de frontière en premier lieu, la Guerre du Pacifique a pour conséquence la conquête de territoires boliviens et péruviens par le Chili. De ce fait, les questions liées au droit international ont rapidement été soulevées, notamment au sujet de la souveraineté des États.

On trouve ainsi une évocation de ce conflit dans le livre *Études sur la juridiction consulaire en pays chrétiens et en pays non chrétiens et sur l'extradition* écrit par William Beach Lawrence et publié en français en 1880. Le problème posé ici est celui de l'achat d'un bateau au Pérou par un Américain pendant la guerre :

Une question s'étant levée pendant la guerre actuelle entre le Pérou et le Chili, quant aux droits d'un navire acheté à l'étranger par un Américain de hisser le drapeau des Etats-Unis, M. Evarts écrivit à M. Christiancy, ministre à Lima, le 8 mai 1879 : Il est vrai qu'il n'y a aucune loi qui permette à un vaisseau étranger de se servir du drapeau américain, mais il n'y a aucune prohibition de le faire au-delà de la juridiction des États-Unis, ni aucune loi qui le punisse [...].¹⁵

La guerre n'est pas étudiée en particulier ici, ni le droit international ; il s'agit de la citer comme prétexte pour s'interroger sur le droit nord-américain surtout.

Dans une autre publication, on trouve une analyse de la question de la médiation des États-Unis entre les belligérants. On peut ainsi lire dans le premier tome du *Traité de droit international* de F. de Martens :

Les États-Unis de l'Amérique du Nord ont la prétention de diriger les relations extérieures de tous les États américains. On connaît l'aphorisme : « l'Amérique appartient aux Américains ». Les États-Unis l'ont modifié depuis longtemps de la manière suivante : « l'Amérique appartient aux Américains du Nord – aux yankees. » Ils ont défendu au Chili, vainqueur du Pérou après une guerre de presque deux ans, de s'annexer la moindre portion du territoire péruvien. En novembre 1881, ils ont déclaré au gouvernement chilien qu'il était « contraire aux lois qui doivent régir les relations entre peuples civilisés, d'imposer, comme condition *sine qua non* de la paix, l'annexion au Chili de territoires appartenant incontestablement au Pérou.¹⁶

L'allusion à la doctrine Monroe, nommée ainsi directement ou non, est souvent soulignée de manière assez amère de la part des puissances européennes dans les correspondances diplomatiques françaises¹⁷. De plus, la critique de l'annexion de territoires par le Chili, est, elle aussi, communément critiquée à cette époque parmi les puissances neutres en particulier, car cela va à l'encontre de leurs intérêts économiques dans ces territoires.

Dans le troisième tome du même ouvrage on peut lire : « En 1882 les États-Unis offrirent d'intervenir comme médiateurs lors de la guerre entre le Chili et le Pérou d'une part et d'autre part la Bolivie, et ils s'acquittèrent en cette circonstance de toutes les obligations d'une puissance médiatrice »¹⁸. À la page 458, l'auteur ajoute dans la « Table générale alphabétique et analytique » : « CHILI (Le). – En 1881, les États-Unis de l'Amérique du Nord lui interdisent de s'annexer la moindre portion du territoire péruvien, I, 399 »¹⁹. La médiation des États-Unis dans cette guerre a beaucoup intéressé les Français, du point de vue diplomatique et financier. En effet, les ministres plénipotentiaires français à Lima et à Santiago racontent dans de nombreuses correspondances les différents échecs de médiation des États-Unis, et combien ceux-ci excluent pour cette raison les Européens dans les négociations de paix, les empêchant de défendre les intérêts de leurs nationaux impliqués dans le commerce au Pérou²⁰.

Pour finir, l'occupation des terres boliviennes et péruviennes fait aussi l'objet d'une rapide évocation de la guerre dans une autre publication sur le droit international : *Nouveau droit international public suivant les besoins de la civilisation moderne* de Pasquale Fiore. Il écrit ainsi dans une note de bas de page au sujet de l'occupation des territoires pendant une guerre : « [...] De même, le Chili occupa le Pérou plus d'un an »²¹.

La Guerre du Pacifique dans les ouvrages littéraires et récits d'exploration

La littérature

La catégorie dans laquelle nous avons recensé le moins d'occurrences de la Guerre du Pacifique est celle de la littérature. En effet, c'est seulement dans l'œuvre *Les Parisiennes* de Gaston Bérardi, publiée en 1882, que l'on trouve une référence directe à ce conflit à la page 342 :

[...] le professeur Herrmann, de Vienne, [...] vient de nous revenir, après avoir [...] consolé le Chili et le Pérou des horreurs de la guerre et fait un voyage étourdissant qui demanderait un Dumas [...].²²

D'abord, comme souvent dans ces évocations de la Guerre du Pacifique, la Bolivie est totalement oubliée ; ce conflit est à nouveau présenté comme une guerre seulement entre le Pérou et le Chili. On peut voir cela dans la presse, puisque le journal *La Lanterne* avait créé une rubrique nommée « la guerre chilo-péruvienne », excluant la Bolivie de fait, tout comme on retrouve souvent l'expression « conflit chilo-péruvien » dans les correspondances diplomatiques. Ensuite, comme il ne s'agit que d'une allusion en passant, cela laisse entendre un présupposé de l'auteur envers son lecteur selon lequel ce dernier aurait déjà connaissance de cette guerre. Il renvoie ici à une culture et une connaissance communes, puisqu'il ne prend pas la peine d'explicitier plus que cela son propos. Il se contente d'une phrase elliptique, sans besoin de dire de quelle guerre ou de quelles « horreurs » il s'agit. Cela s'explique par la présence assez importante de ce conflit dans la presse française entre 1879 et 1884.

Les récits de voyages

Pendant que les Chiliens combattaient les Péruviens et les Boliviens, et avançaient peu à peu vers la capitale Lima, en conquérant de plus en plus de territoire, au terme de leur victoire sur la mer²³, les voyageurs et explorateurs européens n'ont pas mis un terme à leurs explorations des terres et des mers sudaméricaines. Ce conflit apparaît ainsi dans certains récits. Nous en trouvons une référence dans *Gil Blas*, par exemple, alors que le journaliste raconte, dans un article du 21 septembre 1881, une anecdote de cette guerre rapportée par un certain M. Reclus (sans préciser lequel des célèbres frères)²⁴.

Un autre récit de voyage publié en 1881 évoque, sur plus d'une page, la Guerre du Pacifique. Il s'agit d'*À bord de « la Junon » : Gibraltar, Madère, les îles du Cap-Vert*, écrit par Gaston Lemay. À la page 301 il écrit d'abord sur le Chili :

La politique extérieure est occupée de quelques démêlés avec la Bolivie au sujet de tarifs douaniers et de rectifications de frontières. La discussion paraît calme quant à présent ; mais l'histoire contemporaine des républiques de l'Amérique du Sud nous a réservé déjà trop de surprises, pour qu'on puisse compter sur une longue paix.²⁵

Il ajoute une note de bas de page précisant que « [...] c'est ce différend, en effet, qui a amené la guerre actuelle entre le Chili, d'une part, la Bolivie et le Pérou, d'autre part »²⁶. L'auteur a écrit ces pages en 1878, ce qui explique le fait qu'il sous-estime ce conflit de frontière, et pourquoi il ne parle pas encore du Pérou, car le traité secret d'assistance mutuelle entre le Pérou et la Bolivie n'est pas encore révélé à ce moment-là²⁷. À travers la volonté de G. Lemay de démontrer sa thèse selon laquelle le Chili est en pleine ascension économique et à l'abri de crises majeures, à cette époque, on remarque la présence de préjugés courants sur « l'instabilité » des peuples hispano-américains²⁸. Ainsi, les intellectuels français ont utilisé les stéréotypes envers les Espagnols, en les associant à d'autres clichés sur les peuples indigènes, pour « expliquer » les fluctuations politiques de ces territoires. L'évocation de la Guerre du Pacifique semble ici avoir une fonction de recherche d'exactitude, de correction des informations précédemment écrites sur les pays étudiés, mais l'auteur souligne qu'il ne remet pas en question ce qu'il a écrit en 1878. On peut ainsi lire :

Malgré les désastres soufferts par le Pérou dans la guerre qu'il soutient contre le Chili, notre appréciation sur l'avenir de ce pays reste la même. De telles crises relèvent les nations, dont l'unité ne résulte pas d'une agglomération prématurée ou d'un expédient diplomatique.²⁹

En ce qui concerne le Pérou, l'auteur lui consacre deux pages (355-356), détaillant la situation politique du pays, avant le début de la guerre. Après avoir parlé de l'instabilité de ce contexte politique, il ajoute une note précisant :

Il est à craindre que la mort du président du Sénat n'ait entraîné la désorganisation du parti civil, amené par le président Prado à accentuer sa politique de militarisme et concouru ainsi à l'immixtion armée du Pérou dans le différend entre la Bolivie et le Chili qui vient d'éclater.³⁰

Un autre récit de voyage, en 1882, évoque rapidement la Guerre du Pacifique. Il s'agit d'un passager du même navire que précédemment : *Souvenirs d'un naturaliste à bord de la « Junon », suivis d'observations sur la météorologie et sur les colorations accidentelles des eaux de la mer* par L. Collot. Il écrit à la page 66 : « Lorsque j'ai passé à Lima pour la seconde fois, la question des nitrates et du Guano, qui devait amener un peu plus tard la Guerre du Pérou et de la Bolivie contre le Chili, préoccupait déjà vivement les esprits »³¹. Il convient de

noter que pour sa part, l'auteur ne se penche pas sur des explications politiques de la guerre, mais, cette fois-ci, il focalise le discours sur ce qui l'intéresse en tant que naturaliste, à savoir, que le conflit est né de la volonté de posséder les gisements.

Les évocations de la Guerre du Pacifique dans les ouvrages de géographie et d'histoire

La guerre vue par les géographes

Les publications de géographie sont, après celles d'histoire, celles ayant fait le plus de références à la Guerre du Pacifique entre 1879 et 1885. Cela s'explique d'abord parce qu'à chaque évocation de l'un des trois belligérants, il convenait de faire une rapide allusion au conflit en cours ou terminé, puisque celui-ci a engendré des changements frontaliers.

D'une part, on trouve ainsi plusieurs évocations succinctes de cette guerre dans plusieurs ouvrages. Dans *Géographie physique et politique de la France & des cinq parties du monde* (10^e édition entièrement refondue) de M. H. Pigeonneau publié en 1881, on peut lire à la page 518 : « Le Chili vient d'enlever à la Bolivie les ports qu'elle possédait sur l'océan Pacifique »³². Il convient de remarquer la formulation de cette information qui emphatise volontairement la « culpabilité » du Chili par l'utilisation d'un verbe à connotation presque sentimentale et une forme de personnification ; « enlever » au lieu de « conquérir », « annexer », « occuper », pour souligner une idée d'arrachement et de privation de ses biens. Cela renvoie à l'avis unanimement négatif des puissances étrangères sur l'action du gouvernement chilien pendant la guerre, comme nous l'avons vu dans les analyses des publications précédentes.

La même année, un ouvrage anonyme, imprimé par Schiller, intitulé *Quelques Mots sur la Guyane française* évoque très rapidement la Guerre du Pacifique au moment d'expliquer comment faire venir de la main d'œuvre vers la Guyane française :

Toutefois, la situation faite aux États-Unis aux enfants du céleste Empire, la ruine des grandes plantations du Pérou, par suite de la guerre entre ce pays et le Chili, permettent de pouvoir envisager cette question sous un nouveau jour et peut-être d'en trouver la solution pratique.³³

Ici, le conflit est cité pour représenter une forme d'espoir pour la France de récupérer les populations chinoises immigrées au Pérou, pour qu'elles viennent travailler en Guyane. Cela contraste fortement avec toutes les autres raisons pour lesquelles le conflit est évoqué dans les autres livres.

À la fin de la guerre, un ouvrage de géographie publié en 1884 par la Société de Géographie de Toulouse, *Congrès national des Sociétés françaises de géographie, 5^e, 7^e session, Toulouse, août 1884 : comptes rendus des travaux du congrès* fait une remarque succincte sur la Guerre du Pacifique dans une note de bas de page :

Depuis la guerre du Pérou et du Chili, ces États, pressés par le besoin d'argent, ont changé et abaissé le titre de leurs monnaies qui n'ont plus cette valeur ; mais il faut espérer qu'après la paix, la frappe se fera au titre primitif.³⁴

Il s'agit de la première évocation de la guerre pour un propos sur des questions économiques.

Un autre ouvrage de 1884, que l'on peut considérer comme géographique même s'il a la forme d'un récit de voyage, intitulé *Les contrées mystérieuses et les peuples inconnus*, écrit par Victor Tissot et Constant Améro, fait une rapide allusion au conflit à la page 319 : « Mais nous demandons la permission de dire quelques mots du désert d'Atacama, situé au point de jonction du Chili, du Pérou et de la Bolivie et pour la possession duquel a éclaté la guerre de 1879, le Chili ayant pour adversaires la Bolivie et le Pérou »³⁵.

Deux ouvrages de géographie consacrent plus de lignes à la Guerre du Pacifique, dans ce cadre chronologique. D'abord, un ouvrage scolaire intitulé *Géographie de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique et de l'Océanie... : classe de cinquième (2^e édition, revue et augmentée)* écrit par Louis Grégoire et publié en 1882, dans lequel il est écrit :

Les limites de la Bolivie et du Chili ont été longtemps incertaines. Des contestations se sont élevées entre les deux États, au sujet de dépôts de guano [...] ; mais surtout au sujet des mines d'argent et de salpêtre de Caracolés et d'Antafagosta [sic], exploitées par des Chiliens, et dont la Bolivie s'empara violemment. La guerre a éclaté en 1879, entre le Chili et la Bolivie, soutenue par le Pérou ; il paraît, d'après les dernières nouvelles que la Bolivie doit être réunie au Pérou et que le Chili doit entrer en possession des territoires contestés (?) [sic].³⁶

Ce qui est le plus notable dans cet extrait, c'est en premier lieu la présentation de l'éclatement du conflit comme étant la faute de la Bolivie. Dans aucun autre ouvrage que nous avons cité plus haut, la situation est présentée ainsi. En second lieu, la fin du paragraphe montre une grande incertitude dans les informations énoncées, soulignée par ce point d'interrogation entre parenthèses, mis par l'auteur lui-même. En effet, les conditions de paix n'ont cessé d'évoluer, dès 1879, à chaque tentative et échec d'accord entre les belligérants. Ainsi, comme l'évoque l'auteur, en 1880, le Pérou et la Bolivie ont rapidement envisagé de former une Confédération, mais cela n'a pas abouti³⁷.

Enfin, la dernière évocation que nous avons pu recenser dans une publication de géographie, provient de l'ouvrage *Géographie physique, politique et économique de l'Afrique, de l'Asie, de l'Océanie et de l'Amérique*, écrit par H. Pigeonneau en 1884. L'auteur parle de la Guerre du Pacifique à quatre reprises, à chaque fois pour souligner les changements apparus dans les pays en question à la suite du conflit. D'abord, à la page 374, au sujet de la Bolivie :

Les ports de la Bolivie, sur le littoral du Pacifique, *Cobija*, bourgade de 2000 habitants, et *Antofagasta* ont été conquis par le Chili [...]. Le commerce extérieur de la Bolivie, difficile à apprécier en l'absence de documents authentiques, variait avant la guerre avec le Chili, entre 35 et 48 millions [...].³⁸

En ce qui concerne le Pérou, l'auteur parle deux fois de la guerre. D'abord, page 374 : « Une guerre récente avec le Chili a désorganisé et ruiné la république péruvienne qui a dû céder la province de *Tacna* et abandonner pour dix ans celle d'*Arequipa* une des plus riches et des plus peuplées [...] »³⁹. Ce sont des termes et une présentation de la situation du Pérou que l'on lit régulièrement dans les correspondances diplomatiques françaises en provenance de Lima, ou bien dans la presse. Il poursuit ensuite à la page 375 :

Payta, Truxillo, Pisco, Arica, Iquique et *Islay* ces trois derniers cédés aux Chiliens en 1883, sur la côte. Le Pérou possède plusieurs îles importantes par leurs gisements de guano (en partie occupées par le Chili) [...] Superficie, 1 120 000 kilom. carrés avant la guerre avec le Chili, environ 1 090 000 depuis la guerre, y compris la province d'Aréquipa.⁴⁰

Les ouvrages d'histoire

C'est dans les ouvrages d'histoire que l'on peut retrouver le plus de références à la Guerre du Pacifique entre 1879 et 1885 en France.

Comme dans les autres exemples de publications, les références à cette guerre vont de la simple allusion à la description détaillée de certains événements.

Une première mention du conflit dans un livre d'histoire est présente dans la neuvième édition du manuel *Répétitions écrites d'histoire de France, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1880, à l'usage de toutes les classes*, de C. Raffy, publié en 1881. On peut lire dans le chapitre dédié aux événements marquants de la présidence de Jules Grévy, à la page 608 : « 1881. [...] Amérique : [...] médiation des États-Unis entre le Pérou et le Chili toujours en guerre »⁴¹. Il est très intéressant de voir que l'auteur ait jugé pertinent et important de mentionner cette médiation comme événement dont il faut se rappeler pour la présidence de Grévy en 1881. En effet, cette année-là, Jules Grévy outrepassa ses fonctions de président de la République en s'immisçant directement dans les affaires étrangères, à la place du Président du Conseil⁴², lorsqu'il convoque le ministre des États-Unis à Paris, M. L. P. Morton, à l'Élysée, afin de lui proposer directement l'aide diplomatique de la France dans la médiation des Nord-américains pour obtenir la paix entre les belligérants⁴³. Cette action a fait grand bruit, surtout au Chili, d'autant plus que les États-Unis ont refusé cette offre⁴⁴.

Parmi les allusions rapides au conflit, on retrouve plusieurs ouvrages de Gustave Ducoudray. Il est intéressant de remarquer qu'il écrit lors de chacune des trois dernières années de cette guerre. D'abord, en 1882, dans le *Memento du baccalauréat ès lettres conforme aux programmes de 1880. Premier examen, partie historique* en collaboration avec R. Cortambert, il écrit page 204 : « Le Chili, par suite de la guerre avec le Pérou, s'est étendu dans le N. et a obtenu la cession d'*Antofagasta*, de *Tarapaca*, de *Tacna* [...] »⁴⁵. En 1882, les Chiliens ont pris le contrôle de la capitale péruvienne, marquant ainsi leur domination sur le conflit. De ce fait, les combats majeurs sont finis. C'est pourquoi l'auteur parle déjà de la guerre au passé, alors que le traité de paix n'est pas encore signé et que ces territoires ne sont pas officiellement une extension du Chili.

À la page 203 on peut aussi lire sur la Bolivie :

Le commerce extérieur est peu considérable par suite de la rareté des ports. [...] Les relations maritimes de la Bolivie ainsi que celles du Pérou ont beaucoup souffert de la guerre entre ces pays et le Chili, qui s'est emparé de plusieurs de leurs ports, et a annexé celui d'*Iquique* et le désert d'*Atacama* ; il est riche en salpêtre, en azotate de soude [...].⁴⁶

Comme d'autres commentateurs de cette guerre, l'auteur ici focalise son propos sur la culpabilité du gouvernement chilien à propos des conséquences économiques de ce conflit sur ses deux ennemis. En ce sens, Ducoudray écrit dans son ouvrage *Histoire de France et histoire contemporaine de 1789 à la constitution de 1875 rédigée conformément aux programmes de 1880*, édité en 1883 : « Les Chiliens ont occupé Lima et imposé au Pérou une paix onéreuse (1883) qui lui fit perdre une partie de son territoire »⁴⁷. En effet, le traité de paix d'Ancón spécifie la cession perpétuelle de la province de Tarapacá par le Pérou au Chili, ainsi que des villes de Tacna et Arica pendant dix ans.

Finalement, dans son *Cours d'histoire. Cours supérieur. Notions élémentaires d'histoire générale et d'histoire de France* de 1884, Ducoudray écrit à la page 465 :

Le Chili désolé par l'anarchie jusqu'en 1850, est devenu plus calme, mais cet admirable pays est exposé à d'affreux tremblements de terre. Le Pérou affranchi, se démembra en deux républiques, le Pérou et la Bolivie. Ces deux républiques n'ont cessé d'être désolées par les tremblements de terre, les guerres intérieures ou les luttes avec le Chili.⁴⁸

Toutefois, à part ces différentes références succinctes à la Guerre du Pacifique, cet historien lui a consacré plus de lignes dans l'édition de 1882 de son *Histoire de France et histoire contemporaine de 1789 à la constitution de 1875 rédigée conformément aux programmes de 1880*. Il écrit ainsi à la page 883 dans la rubrique « Amérique du Sud » :

Le principal fait qui domine en ces dernières années l'histoire de l'Amérique du Sud, est la grande guerre, dite du Pacifique, entre le Chili, la Bolivie et le Pérou, guerre amenée par des discussions relatives aux limites respectives de ces États qui se disputent des territoires presque déserts. Les deux flottes chiliennes et péruviennes se livrèrent de fréquents combats ; celui qui eut le plus de retentissement en Europe ce fut la victoire du monitor péruvien le *Huascar* (9 juillet 1879), mais le 8 octobre ce monitor fut détruit dans un grand combat naval, véritable désastre pour la flotte péruvienne. Ce désastre excita encore davantage l'ardeur des Péruviens, mais les troupes chiliennes s'emparèrent de *Pisagua* malgré l'héroïque résistance de cette ville, remportèrent une victoire à *Aguas-Santas*, occupèrent la ville d'*Iquique*. Des révolutions intérieures s'accomplirent à Lima et en Bolivie, mais le Pérou n'a pu, malgré ses efforts, reprendre l'avantage.⁴⁹

D'abord, il est vrai que, parmi tous les faits qui se sont produits en Amérique du Sud et centrale durant cette période, les médias français ne se sont intéressés pratiquement qu'à cette guerre pendant toute sa durée. Hormis cela, la presse a relayé en partie le conflit de l'Araucanie, tout comme la construction du canal de Panama. On voit aussi à nouveau combien le sort du navire *Huáscar* a marqué les esprits jusqu'en Europe. Pour finir, comme on pouvait le lire entre les lignes dans les précédents extraits des ouvrages de Ducoudray, vers la fin du paragraphe une subtile compassion envers le Pérou transparait encore à travers les termes tels que « l'héroïque résistance » ou « malgré ses efforts ».

En plus des courtes références à la Guerre du Pacifique, nous avons aussi recensé trois longs passages sur ce sujet dans des ouvrages d'histoire. D'abord, dans le livre *L'aristocratie en Amérique* de Frédéric Gaillardet de 1883. Les différents extraits que nous avons sélectionnés sont compris entre les pages 354 et 357, et ont tous pour sujet la médiation et l'ingérence des États-Unis dans cette guerre ; sujet qui, nous l'avons vu précédemment, intéresse visiblement la France. L'auteur se montre très critique face à la politique nord-américaine sur le continent :

M. Arthur sera-t-il plus heureux que M. Blaine ? ce dernier a été également déçu dans le projet qu'il avait conçu de réunir à Washington une conférence de toutes les Républiques hispano-américaines, devant servir ses idées d'agression, sous prétexte d'entente internationale et de médiation ; car il ne s'agissait nullement d'un arbitrage accepté par les divers belligérants, soit par le Chili en guerre avec le Pérou et la Bolivie, ou par le Mexique et le Guatemala à la veille aussi d'en venir aux mains. Les Républiques hispano-américaines étaient invitées à envoyer des délégués à Washington pour y délibérer en commun sur les questions qui intéressent chacune d'elles, et pour régler ces questions en principe, à la majorité des voix. Or, chaque gouvernement ne devant être représenté que par un délégué, le Chili n'aurait eu qu'une voix à opposer aux deux voix du Pérou et de la Bolivie, [...] Aussi le Chili et le Mexique ont-ils décliné l'invitation de M. Blaine.⁵⁰

Nous retrouvons ici l'amertume des Européens devant la doctrine Monroe, à travers l'ironie acerbe de l'auteur. Il fait référence en particulier à James Blaine, homme politique nord-américain républicain et secrétaire d'État en 1881 sous la présidence de James A. Garfield, qui a géré cette année-là la politique étrangère états-unienne pendant la Guerre du Pacifique. L'auteur poursuit, plus spécifiquement sur la Guerre du Pacifique :

Le Congrès a voté une enquête portant sur des manœuvres financières et politiques d'une certaine gravité. Elles étaient résumées comme suit dans un article du *New-York Herald* du mois d'avril 1882. « Une grande partie du public croit et avec de bonnes raisons, qu'il y a quelque chose de plus qu'une question d'argent véreux dans la politique de M. Blaine, à l'égard du Chili et du Pérou, et que, tandis qu'il avait indubitablement l'intention de pousser le pays à une guerre avec le Chili, ce n'était encore cependant qu'une partie d'un complot formé et préparé secrètement, pendant la longue maladie du général Garfield. Ce complot, comme le prouvent les dépêches publiées, visait : " Première, à une guerre avec le Chili et à l'établissement d'un protectorat sur le Pérou [...] »

[...] L'enquête a disculpé, je crois, M. Blaine des accusations de spéculations véreuses portées contre lui, mais non de ses menées politiques. Si, sous sa direction, le cabinet de Washington avait persisté à imposer au Chili et au Pérou son arbitrage, rappelant la fable du troisième larron, c'eût été la guerre avec les puissances maritimes de l'Europe. [...] Mais, comme je l'ai déjà dit, l'esprit d'accaparement et de domination est devenu la faiblesse de la nouvelle génération américaine, qui la prend pour un signe de force. Elle se croit assez puissante pour jeter le dé à l'Europe entière, et lui fermer l'accès d'un continent qu'elle regarde comme sa propriété.⁵¹

La presse française a mentionné de nombreuses fois l'affaire Blaine, tout comme les correspondants diplomatiques français durant la guerre⁵². De plus, cette affaire est évoquée assez longuement dans *La question chilo-péruvienne et l'intervention européenne au point de vue des intérêts français* rédigé par la *Compagnie du Pacifique* en 1882, afin de réclamer l'intervention du gouvernement français pour défendre les intérêts de ses nationaux impliqués dans la guerre, et on peut lire un extrait d'une lettre de Blaine au général Hurlbut, ambassadeur des États-Unis à Lima de 1881 à 1882, du 4 août 1881 qui explicite les propos de Frédéric Gaillardet :

Vous ferez tous les efforts que vous jugerez utiles pour obtenir en faveur de Landreau un règlement équitable de sa réclamation. Vous aurez bien soin de faire une notification formelle aux autorités chiliennes et péruviennes au sujet de la nature et condition de cette réclamation, de sorte qu'aucun traité de paix définitif ne puisse se faire au mépris des droits pouvant appartenir au dit Landreau.⁵³

L'avant-dernière mention de la Guerre du Pacifique que nous avons trouvée dans une publication d'histoire, provient de *La Croix-Rouge : son passé et son avenir* de Gustave Moynier, publiée en 1882.

D'abord, il indique, à la page 75, « [qu'en] 1879 et 1880, la Bolivie, le Chili et le Pérou, en lutte les uns avec les autres, adhèrent tous à la Convention [de Genève] »⁵⁴. Aux pages 192 et 215 on trouve ensuite deux autres références au conflit :

Une autre guerre encore doit être citée dans ce chapitre, où elle forme une catégorie distincte, en ce sens que la Croix-Rouge d'outre-mer y a seule participé. C'est celle qui, de 1879 à 1881, a sévi dans l'Amérique du Sud, entre le Chili d'une part, la Bolivie et le Pérou de l'autre. Des trois États belligérants, il n'y en eut qu'un, le Pérou, où une association nationale représenta l'œuvre dont nous nous occupons. Encore cette Société péruvienne de la Croix-Rouge ne naquit-elle qu'après que la lutte eut été engagée, et disparut-elle de la scène avant l'heure critique de la prise de Lima. Une de ses ambulances, celle du Callao, remplit un rôle actif dans ce port, mais c'est l'unique trace qu'elle ait laissée de ses bonnes intentions [...].⁵⁵

Et :

Dans l'Amérique du Sud, la guerre que se firent pendant près de deux ans, de 1879 à 1881, le Chili, la Bolivie et le Pérou, a fourni un certain contingent de faits pour l'histoire de la Convention de Genève ; mais, là encore, l'imprévoyance fit sentir ses funestes effets. Ce fut seulement après l'ouverture de cette campagne, que les trois belligérants prirent le parti d'adhérer à la Convention, et ils n'eurent pas le temps de transformer les habitudes de leurs soldats. Aussi s'accusèrent-ils réciproquement d'avoir outrepassé leurs droits en maintes circonstances. Il est difficile de porter un jugement éclairé sur ces épisodes, qui ne sont encore que très imparfaitement connus en Europe ; mais des récits dignes de foi attestent que la Convention a rendu possibles des évacuations de blessés par mer, dans des ports bloqués par l'ennemi, ce qui, sans elle, n'eût certainement pas eu lieu [...].⁵⁶

La Guerre du Pacifique est ici mentionnée pour un tout autre but que ceux déjà vus auparavant, à savoir : promouvoir les bienfaits de la Convention de Genève de 1864. Comme l'ouvrage a été publié avant la fin des combats, l'auteur n'a pas encore le recul nécessaire pour dresser un bilan total.

En dernier lieu, le plus grand nombre de pages consacrées à la Guerre du Pacifique, parmi tous les extraits que nous avons trouvés et étudiés, se trouve dans la huitième édition de l'ouvrage *Histoire contemporaine, depuis 1789 jusqu'à nos jours : rédigée conformément au nouveau programme officiel de 1880, prescrit pour la classe de philosophie*, de E. Maréchal publié en 1882. Nous n'allons pas citer

l'extrait en son intégralité puisqu'il est long de six pages (p. 878-883). De manière générale, il est intéressant de souligner le fait que la « Guerre entre le Chili et la Bolivie soutenue par le Pérou (1879-1881) »⁵⁷, telle qu'elle est présentée dans ce livre, soit au programme de philosophie, et qu'elle intéresse donc les auteurs des programmes pour l'éducation en France. La limite de cet extrait est que la guerre n'est pas terminée quand il est rédigé et publié, c'est pourquoi on lit à la page 878 : « Au sud-ouest seulement, la Bolivie possède, entre le Pérou et le Chili, un petit espace de côtes sur le Grand Océan, avec le port de Cobija ou Puerto-la-Mar, dans le désert d'Atacama »⁵⁸. En réalité, la Bolivie n'avait déjà plus ces ports, mais tant que le traité de paix n'était pas signé, il était toujours envisageable que le Chili les restitue.

Ensuite, dans le long récit de la guerre, l'explication des origines du conflit est très partisane, en faveur du Chili :

Le Chili eut dès lors une supériorité marquée sur les autres républiques hispano-américaines. L'ordre, le travail, le bien-être, le progrès, y furent rapides [...]. Comment trouver de nouvelles ressources ? Les Chiliens les cherchèrent au nord. Là se trouvait, entre leur territoire et celui du Pérou, l'aride désert d'*Atacama*, possession nominale de la Bolivie, mais dont les limites étaient très incertaines. Des dépôts de guano ayant été découverts sur la partie de la côte qui s'étend du port de *Coquimbo* au cap *Mejillones*, chacun de ces deux États en réclama la possession. Un traité conclu en 1866 stipula que le territoire compris entre le 23° et le 25° degré de latitude méridionale serait exploité en commun, et les produits des mines partagés par moitié.⁵⁹

En effet, le désert d'Atacama était d'abord considéré comme appartenant à la Bolivie. En ce sens, dans ses Constitutions de 1822, 1828 et 1833, le Chili écrit que ses limites naturelles au Nord vont « jusqu'au désert d'Atacama » ; là réside le problème de précision cité par l'auteur, à savoir, si cela signifie jusque-là où commence ou finit le désert. Mais au cours des années où la Bolivie a mené des expéditions et extrait des minerais sur ce territoire, le Chili n'a fait aucune réclamation, ce qui semblait montrer qu'il ne comprenait pas le désert d'Atacama dans son territoire⁶⁰. L'auteur poursuit :

Des Chiliens ayant découvert en 1871 entre ces limites, dans le désert d'Atacama, des mines d'argent et de nître, y fondèrent les villes de *Caracoles* et d'*Antofagosta* [sic]. [...] Par le traité de 1874, la Bolivie s'engageait à ne pas augmenter, pendant 25 ans, les droits d'exportation payés par les Chiliens établis dans

la zone commune. Cependant, grâce à l'énergie et à l'intelligence des Chiliens, et quoiqu'on fût réduit dans ces districts miniers, par l'absence d'eau douce, à distiller l'eau de mer pour la boire, il y eut bientôt à *Antofagosta* [sic] 20 000 ouvriers chiliens. La Bolivie s'émut de voir, en fait, la possession de ce pays lui échapper de plus en plus, à mesure qu'elle devenait plus profitable. [...]. Voyant donc en eux des concurrents qui le ruinaient, [le Pérou] engagea la Bolivie à revenir sur les concessions qu'elle leur avait faites par le traité de 1874, et lui promit, en cas de guerre, l'appui de ses armes. Ces excitations produisirent leur effet. Le 11 février 1878, le congrès bolivien, violant le traité conclu quatre ans plus tôt, éleva les droits sur l'exportation du salpêtre. Après de longues négociations, le 18 décembre 1878, la Bolivie refusa de faire droit aux réclamations des Chiliens.⁶¹

En réalité, l'idée de l'impôt bolivien de 10 centavos sur l'exploitation du guano et du salpêtre a pour origine la volonté de trouver un financement pour réparer les dommages causés par un séisme ayant eu lieu en 1877 sur tout le littoral⁶². Ainsi, au lieu d'en faire un conflit entre une entreprise privée chilienne et le gouvernement bolivien, cette compagnie parvint à obtenir le soutien de son gouvernement en proclamant une violation du traité de 1874. On remarque donc la critique d'E. Maréchal envers le gouvernement bolivien, en omettant les complexités de l'origine de ce conflit. L'auteur, ensuite, raconte les faits majeurs et les batailles les plus marquantes de la guerre, de manière assez exacte, toujours dans un registre épique. Il n'y a plus de prise de parti pour le Chili ; il admire à plusieurs reprises les faits héroïques péruviens. Il conclut à la page 883 en disant :

Enfin, après les deux batailles de *Chorillos* et de *Miraflores* (13-15 janvier 1881), les Chiliens sont entrés à Lima, où tout était dans la confusion. Ils y ont établi un gouvernement provisoire sous la direction de M. Calderon. Le dictateur péruvien Piérola s'est enfui dans l'intérieur. Toutefois la paix n'était pas encore signée au début de l'année 1882...[sic].⁶³

Conclusion

Cette brève analyse d'une sélection restreinte de publications françaises de 1879 à 1885 nous permet de remarquer que la Guerre du Pacifique est convoquée dans ces ouvrages pour défendre des propos et des arguments très divers : le droit international, le droit nord-américain, l'armement des navires de guerre, la Convention de Genève,

les répercussions de la guerre sur la monnaie, les causes du conflit et les conséquences sur le commerce et les frontières des belligérants. Dans la majorité des cas, la Guerre du Pacifique est citée ou racontée de manière allusive, et sans prise de parti. Les ouvrages dans lesquels les auteurs marquent un peu plus leur opinion correspondent toutefois à des avis exprimés assez communément dans la presse au cours de la période. Cependant, les auteurs de ces ouvrages ne font jamais écho aux intérêts financiers des créanciers et des compagnies françaises impliquées dans cette guerre, telles que *La Compagnie du Pacifique* et *Dreyfus frères et Cie*, défendus par les représentants diplomatiques français. De la même façon, aucun n'évoque les répercussions sur les Français installés au Pérou pendant les bombardements chiliens. Il conviendrait en ce sens de pousser l'étude jusqu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque les procès de réparation des dommages subis par les neutres pendant la guerre ont lieu et sont connus en Europe.

NOTES :

1 Pacheco Zegarra Gavino, *Guerre déclarée au Pérou et à la Bolivie par le Chili*, Nancy, G. Crépin-Leblond, 1879.

2 Bulnes Gonzalo, *Guerra del Pacífico*, V. I, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico S. A., 1911-1919.

3 López Urrutia Carlos, *La Guerra del Pacífico, 1879-1884*, Pozuelo de Alarcón, Ristre, 2003.

4 Bulnes Gonzalo, *op. cit.*

5 *Ibid.*

6 López Urrutia Carlos, *op. cit.*

7 Archives du ministère des Affaires étrangères de la Courneuve : Correspondances politiques/Lima 1879-1884 et Correspondances politiques/Santiago du Chili 1879-1884.

8 López Urrutia Carlos, *op. cit.*

9 Nous pouvons citer quelques exemples parmi beaucoup d'autres : sur la destruction des ports péruviens méridionaux dans *Gil Blas* et *La Lanterne*, voir les numéros du 19/05/1879 ; sur le combat naval d'Iquique dans *Gil Blas* et *La Lanterne*, voir les numéros du 31/05/1879 ; sur la capture de toute la flotte péruvienne dans *Gil Blas*, 11/10/1879 et *La Lanterne*, 13/10/1879.

10 Larroquette Janie, *Les Relations franco-péruviennes (1850-1885) : la Guerre du Pacifique*, Paris 10, 1986.

11 Hennebert Eugène, *Les torpilles : art militaire sous-aquatique*, Paris, J. Dumanie, 1880, p. 203.

12 *Ibid.*, p. 203.

13 *Ibid.*, p. 203.

14 Hirsch, *Répertoire d'articles militaires pris des journaux de l'Allemagne, de la France, de l'Italie et de la Suisse*, Cologne, Charles Warnitz, 1882.

15 Beach Lawrence William, *Études sur la juridiction consulaire en pays chrétiens et en pays non chrétiens et sur l'extradition*, Leipzig, Brokhaus, 1880, p. 560.

16 Martens (de) Fedor Fedorovič, *Traité de droit international*, V. I-III, Paris, Librairie A. Maresq, 1883-1887, p. 399.

17 Voir par exemple : De Vorges a Gambetta, Valparaíso, 07/01/1882, AMAE, 99CP/40 (avec les annexes). Baron d'Avril à Barthélemy-Saint-Hilaire, Santiago, 09/10/1881, AMAE, 24CP/23.

18 Martens (de) Fedor Fedorovič, *op. cit.*, p. 138.

19 *Ibid.*, p. 458.

20 Voir par exemple : De Vorges à Gambetta, Valparaíso, 07/01/1882, AMAE, 99CP/40. Tallenay à Duclerc, Lima, 11/02/1883, AMAE, 99CP/41. Tallenay à Challemel-Lacour, Lima, 22/07/1883, AMAE, 99CP/41.

21 Fiore Pasquale, *Nouveau droit international public suivant les besoins de la civilisation moderne*, Paris, G. Pedone-Lauriel, 1885, p. 347.

22 Bérardi Gaston, *Les Parisiennes. Par Mardoche et Desgenais*, Paris, E. Dentu, 1882.

23 Bulnes Gonzalo, *op. cit.*

24 On peut ainsi lire : « À défaut de documents bien précis sur les faits d'armes de la guerre des « pays latins de l'Amérique du Sud » - suivant l'expression de M. Reclus, un de nos compatriotes qui arrive du Pérou et qui s'est trouvé mêlé de près à ses péripéties nous raconte un épisode qui ne manque pas d'une certaine saveur. [...] », *Gil Blas*, 21/09/1881.

25 Lemay Gaston, *À bord de « la Junon » : Gibraltar, Madère, les îles du Cap-Vert*, Paris, G. Charpentier, 1881.

26 *Ibid.*, p. 301.

27 Castro y Luna Victoria A., *Revelaciones históricas sobre la guerra y la paz en el Perú*, Lima, Imprenta del Universo, 1884.

28 Les stéréotypes attribués aux Espagnols ont été poursuivis contre leurs héritiers latino-américains. Des clichés que l'on retrouve dans cet extrait que nous avons traduit et expliqués par F. Archilès Cardona : « [...] la prédominance, en résumé, de l'instinct sur la raison et la réflexion [...] », Archilès Cardona Ferran : « ¿Materia de España? Imaginarios nacionales y persistencia del estereotipo español en la cultura francesa (1898-1936) », *Ammis* [En ligne], 2018, (consulté le 20 avril 2022). URL: <https://journals.openedition.org/ammis/3265>.

Ou bien, chez Andrea Díaz Rodríguez, on peut lire que les romantiques ont présenté les Espagnols comme individualistes, anarchistes, passionnés, non civilisés et *guerrilleros*. Díaz Rodríguez Andrea, «Desmontando la Leyenda Negra: tópicos sobre los españoles en el aula E/LE», Universidad de Oviedo, 2015, p. 27, (consulté le 21 avril 2022). URL: https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/34637/TFM_%20D%EDaz%20Rodr%E Dguez.pdf?jsessionid=7C0545538788F57B632B88503D536C0D?sequence=8.

29 Lemay Gaston, *op. cit.*, p. 358.

30 *Ibid.*, p. 356.

31 Collot Louis, *Souvenirs d'un naturaliste à bord de la « Junon », suivis d'observations sur la météorologie et sur les colorations accidentelles des eaux de la mer*, Paris, Savy, 1882.

32 Pigeonneau Henri, *Géographie physique et politique de la France & des cinq parties du monde*, E. Belin et fils, 1881.

33 *Quelques Mots sur la Guyane française*, Paris, Schiller, 1881, p. 70.

34 Congrès national des Sociétés françaises de géographie, 5^e, 7^e session, Toulouse, août 1884 : *comptes rendus des travaux du congrès*, Société de Géographie de Toulouse, 1884, p. 137.

35 Tissot Victor, Améro Constant, *Les contrées mystérieuses et les peuples inconnus*, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 319.

36 Grégoire Louis, *Géographie de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique et de l'Océanie... : classe de cinquième*, Paris, Garnier frères, 1882, p. 158.

37 Voir De Vorges à Freycinet, Lima, 12/07/1880, AMAE, 99CP/38 et De Vorges à Freycinet, Lima, 08/1880, AMAE, 99CP/38.

38 Pigeonneau Henri, *Géographie physique, politique et économique de l'Afrique, de l'Asie, de l'Océanie et de l'Amérique*, Paris, E. Belin et fils, 1884.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Raffy Casimir, *Répétitions écrites d'histoire de France, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1880, à l'usage de toutes les classes*, Paris, Thorin, 1881.

42 C'était le Président du Conseil, chef du gouvernement et ministre des Affaires étrangères, qui concentrait l'essentiel du pouvoir exécutif sous la Troisième République.

43 Voir De Vorges à Gambetta, Valparaíso, 07/01/1882, AMAE, 99CP/40.

44 Un article est paru dans le journal chilien *El Comercio*, le 29/03/1881 (paragraphe que nous avons traduit) : « Quel droit avait M. Grévy de déchirer une page du livre de Napoléon III et, en mettant de côté le ministre des Affaires étrangères (qui est responsable de la politique extérieure de la France [...]), de faire appel de manière privée au ministre Morton pour insister auprès de notre gouvernement au sujet de l'opportunité d'une intervention collective [...] ? ».

45 Ducoudray Gustave, Cortambert Richard, *Memento du baccalauréat ès lettres conforme aux programmes de 1880. Premier examen, partie historique*, Paris, Hachette et Cie, 1882.

46 *Ibid.*

47 Ducoudray Gustave, *Histoire de France et histoire contemporaine de 1789 à la constitution de 1875 rédigée conformément aux programmes de 1880*, Paris, Hachette, 1883.

48 Ducoudray Gustave, *Cours d'histoire. Cours supérieur. Notions élémentaires d'histoire générale et d'histoire de France*, Paris, Hachette, 1884.

49 Ducoudray Gustave, *Histoire de France et histoire contemporaine de 1789 à la constitution de 1875 rédigée conformément aux programmes de 1880*, Paris, Hachette, 1882.

50 Gaillardet Frédéric, *L'aristocratie en Amérique*, Paris, E. Dentu, 1883, p. 354.

51 *Ibid.*, p. 357.

52 Voir par exemple les deux longs articles parus dans *Le Temps* le 21/12/1881 et le 08/01/1882.

53 AMAE, *Guerre du Pacifique, Bolivie, Chili, Pérou : mélanges*, 298 A 17.

54 Moynier Gustave, *La Croix-Rouge : son passé et son avenir*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1882.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 Maréchal E., *Histoire contemporaine, depuis 1789 jusqu'à nos jours : rédigée conformément au nouveau programme officiel de 1880, prescrit pour la classe de philosophie*, Paris, Delalain frères, 1882, p. 878.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 Querejazu Calvo Roberto, *Guano, salitre, sangre*, La Paz, Los amigos del libro, 1979.

61 Maréchal E., *op. cit.*, p. 879.

62 Querejazu Calvo Roberto, *op. cit.*

63 Maréchal, E., *Histoire contemporaine...*, *op. cit.*

Compte-rendu

Compte-rendu du colloque « Amazones et Femmes sauvages : quelles évolutions de la littérature médiévale à l'imaginaire contemporain ? »

Elise d'Inca et Florie Maurin

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

DU 7 AU 8 AVRIL 2022 s'est tenu à la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand le colloque de jeunes chercheurs et de jeunes chercheuses « Amazones et Femmes sauvages : quelles évolutions de la littérature médiévale à l'imaginaire contemporain ? ». La manifestation scientifique, coorganisée par Elise d'Inca (doctorante de l'Université Clermont Auvergne, CELIS) et Florie Maurin (doctorante de l'Université Clermont Auvergne, CELIS), de l'équipe « Littératures et Représentations de l'Antiquité et du Moyen Âge », s'est construite et développée autour de onze communications, rythmées par des temps d'échange.

Le colloque qui nous a réunis fut l'aboutissement d'un projet commun, d'un projet diachronique : celui de faire dialoguer la littérature médiévale avec la culture et l'imaginaire contemporains autour du vaste sujet des figures féminines. La femme sauvage est un motif défini dans les arts et la littérature du Moyen Âge, elle tient d'abord lieu de compagne à l'homme sauvage que le tout début du XII^e siècle invente, mais ses représentations et apparitions se sont ensuite diversifiées. Plus délaissée de la critique littéraire que son compagnon masculin pendant longtemps, la femme sauvage, comme ses avatars, traverse les siècles et se trouve aujourd'hui réinterrogée, à l'instar de l'Amazone, notamment sous l'éclairage des *women's studies*. Si la critique littéraire se penche peu à peu sur ces figures de femmes plus ou moins subversives¹, leur analyse reste encore à étoffer et leur présence dans

¹ En témoigne l'ouvrage de Bruno Boerner et Christine Ferlampin-Acher, *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

l'imaginaire contemporain est à questionner. Sans vouloir enfermer ces personnages mythiques – qui se jouent par ailleurs des frontières – dans des (stéréo)types, nous souhaitons au contraire mettre en avant la grande perméabilité qui s'instaure entre elles : ces figures sont des personnages poreux aux caractéristiques mouvantes. Des interrogations communes ont ainsi émergé des différentes communications : quels dialogues se créent entre femmes sauvages et Amazones ? Quelles relations tissent ces femmes marginales avec autrui ? Dans quelle mesure les femmes velues et sauvages du Moyen Âge, comme les femmes guerrières et autres filles de Penthésilée, incarnent-elles des modèles féminins contemporains ?

Le 7 avril, après la présentation générale du colloque par les organisatrices et Bénédicte Mathios, directrice du CELIS, quatre communications ont été entendues. Les deux premières se sont intéressées aux figures d'Amazones et de femmes sauvages en Orient et en Amérique du Sud, tandis que les deux suivantes ont pris pour sujet le Moyen Âge occidental. Toutes ont porté leur attention sur les questions de représentations culturelles et religieuses des femmes et se sont appuyées sur les *topoi*, les stéréotypes qui émergent et se construisent au Moyen Âge.

Seyedeh Fatemeh Hosseini Mighan (docteure de l'Université Clermont Auvergne, CELIS) a ouvert ce colloque sur le thème suivant : « Les femmes guerrières dans le *Shâhnâme* de Ferdowsi ». Le *Shâhnâme* ou *Livre des Rois*, grande épopée du peuple iranien écrite par Ferdowsi au XI^e siècle, retrace en plus de cinquante mille vers l'histoire réelle et mythique de la Perse et met en scène plusieurs personnages féminins que Seyedeh Fatemeh Hosseini Mighan a confronté entre eux tout en les comparant à ceux des grandes épopées occidentales, notamment l'*Iliade* et l'*Odyssée*. L'intervante a également pris en compte les influences littéraires de Ferdowsi, comme les écrits du Pseudo-Callisthène, afin de montrer en quoi les figures de femmes guerrières du *Shâhnâme* diffèrent de celles de ses homologues décrites à la même période en Occident.

Viktoriia Kokonova (doctorante d'Aix-Marseille Université, CIELAM) a ensuite présenté « L'Indienne dans les récits viatiques français du XVII^e : une nouvelle “ femme sauvage ” ? ». Elle a étudié les représentations des Indiennes dans les textes de Claude d'Abbeville et d'Yves d'Evreux, en mettant en avant la manière dont ces Indiennes s'inscrivent dans la lignée des femmes sauvages telles que le Moyen Âge les a pensées. En s'appuyant sur les aspects de nudité, de laideur,

et de vieillesse des Indiennes, Viktoriia Kokonova a soulevé les questions relatives à l'opposition entre « nature » et « culture ». Elle a aussi interrogé les mécanismes culturels et sociaux qui ont transformé l'Ève tentatrice en sorcière répugnante dont les missionnaires, scandalisés, décrivent les rites cannibales, et a démontré que les Amazones de ces récits viatiques sont finalement renvoyées à l'image de femmes indépendantes, ayant quitté leurs maris.

Après un temps d'échange portant sur les deux premières interventions de l'après-midi, Elise d'Inca (doctorante de l'Université Clermont Auvergne, CELIS) a communiqué sur les figures d'Amazones dans les romans antiques du XII^e siècle. Après avoir analysé de quelle manière Camille du *Roman d'Énéas*, Penthésilée du *Roman de Troie*, et les autres Amazones des romans d'Alexandre s'inscrivent dans la merveille médiévale, elle a interrogé le rôle subversif de ces figures. Elle a mis en avant le fait que ces femmes guerrières tenaient un rôle stratégique au sein des narrations médiévales, soit en convergeant vers l'image de la fée, soit en faisant l'objet d'une véritable déconstruction littéraire et sociale par le biais d'un jeu de renversement que les auteurs du Moyen Âge ont en affection.

Pour conclure la journée, Maline Kotetzki (doctorante de l'Université de Kiel) s'est penchée sur les représentations de Lespîa dans le *Wigamur*, un texte du haut Moyen Âge allemand. Elle a porté son attention sur l'ambivalence du personnage incarnant à la fois l'idéal d'une mère aimante au cœur de la cellule familiale, à la fois la femme sauvage, animalisée, en marge de la société courtoise, et poussée à la plus grande violence par sa soif de vengeance. La chercheuse s'est aussi intéressée aux espaces investis par Lespîa, qui traduisent toute son ambiguïté, puisque celle-ci passe de la cour à l'univers marin. Ravisseuse d'un enfant, gardienne des portes, veuve et, surtout, mère, Lespîa questionne le monde courtois en lui tendant un miroir tout en offrant un nouveau visage aux femmes sauvages.

La journée du 8 avril, dont les interventions se sont fondées sur des corpus littéraires, mais également sur des œuvres cinématographiques, sérielles et ludiques, a permis d'explorer une vaste période temporelle, en allant de la fin du XVI^e siècle au domaine ultracontemporain. Les deux premières interventions de la matinée sont le fruit d'anglicistes.

Pauline Durin (doctorante de l'Université Clermont Auvergne, IRHIM) s'est intéressée à des figures féminines hybrides, décrites

comme monstreuoses, dans sa communication « La représentation animale des femmes rebelles dans le théâtre anglais de la première modernité ». En se fondant sur quatre pièces de théâtre (*The Taming of the Shrew*, *The Tamer Tamed*, *The Roaring Girl* et *The Tragedy of Mariam*), la chercheuse a non seulement étudié les représentations physiques des femmes rebelles, notamment traduites par des métaphores animales, mais a également interrogé leurs rapports à l'ordre patriarcal. Si les décrire comme bestiales permet de rétablir le patriarcat, leur réappropriation de ce motif ne permet-elle pas de le mettre en péril ?

Rose Borel (doctorante de l'Université Bordeaux-Montaigne, CLIMAS) a ensuite présenté une étude sur l'altérité féminine dans le récit autobiographique *True at First Light* d'Ernest Hemingway, en opposant notamment la figure de Marie, chasserresse animalisée au caractère viril et épouse d'Hemingway, à celle de Debba, jeune indigène fétichisée et hypersexualisée à l'origine des différents fantasmes impérialistes du narrateur. L'intervenante a articulé sa communication autour des questions relatives à l'altérité et au potentiel subversif des personnages, notamment en relation aux normes patriarcales et genrées. En examinant la représentation de deux figures littéraires complexes, elle a montré dans quelle mesure Marie et Debba se développent selon leur capacité ou non à menacer la virilité du narrateur et selon qu'elles reconduisent les stéréotypes de genre ou, au contraire, les font voler en éclats.

En livrant une analyse du *Chevalier des Touches*, un roman historique paru en 1864, Patrick Teichmann (doctorant de l'Université de Mayence) a interrogé le personnage de Barbe de Percy lors de son intervention intitulée : « “ L'amazone de la Chouannerie ” : l'androgynie et la décadence dans *Le Chevalier des Touches* de Jules Barbey d'Aurevilly ». Femme guerrière par excellence, Barbe est aussi caractérisée par la répugnance qu'elle inspire et par son infécondité. En présentant cette figure virile, mais aussi exclue du nouvel ordre social après la Chouannerie, Patrick Teichmann a suggéré d'analyser la protagoniste comme une personnification de la décadence de l'aristocratie.

Jelena Zečević (doctorante de l'Université Autonome de Barcelone) a ensuite proposé une analyse comparée de deux œuvres, un texte de Monique Wittig, et un long-métrage de Julia Ducournau en soulignant son souhait d'étudier des femmes créées par des femmes. Durant sa communication, « *Les Guérillères* vs *Titane* : de la collectivité à l'individualité », Jelena Zečević a ainsi examiné des

Amazones contemporaines et leur reconfiguration à travers le personnage d'Alexia (un « je ») et de la communauté féminine (un « nous ») de *Guérillères*. La marginalisation de ces nouvelles femmes sauvages, leur « cou-rage » associant bravoure et violence, ainsi que leur sauvagerie, traduite par la danse et la sexualité, ont notamment retenu l'attention de la doctorante.

L'après-midi du 8 avril a accueilli trois chercheuses qui se sont intéressées aux Amazones et femmes sauvages de l'imaginaire contemporain. Sarah Ghelam (titulaire d'un Master de l'Université Paris Nanterre) a tout d'abord examiné le pendant enfantin de ces femmes mythiques dans la littérature de jeunesse à travers l'interrogation suivante : « La fille sauvage est-elle une figure subversive de l'album jeunesse ? ». En se fondant sur trois albums (*Sauvage*, *Hilda et la sorcière* et *Jamèdlavie*), Sarah Ghelam a mis en lumière des personnages d'enfants sauvages vivant en retrait de la société et se soustrayant, dès lors, à ses normes genrées. Certaines, à l'image de Camélia et de Capucine, remettent également en question un modèle hétéronormatif, un phénomène qui demeure encore rare en littérature de jeunesse. En arpentant d'autres voies, marginales, les filles sauvages diversifient les modèles proposés aux jeunes lecteurs et lectrices.

Dans sa communication intitulée « La sauvageonne en fantasy : figure essentialiste ou modèle écoféministe ? », Angélique Salaun (docteure de l'Université Rouen Normandie, CÉRÉDI) a pris pour sujet quatre héroïnes de cycles de fantasy contemporains : Ellana, Arka, Mérianne et Maura. En analysant les représentations physiques, mais aussi les modes de vie de ces jeunes filles, Angélique Salaun a dégagé quelques caractéristiques des sauvageonnes tout en interrogeant leur féminisation et leur éventuelle portée politique. Faut-il voir, dans ces modèles féminins, une reconduction de stéréotypes sexistes associant les femmes à la nature ou, au contraire, peut-on appréhender les sauvageonnes comme des figures féministes, voire écoféministes ?

Enfin, la dernière intervention, de Clémence Huguet (titulaire d'un Master de l'Université Paris Sorbonne), a fait dialoguer plusieurs médias : des œuvres littéraires et leurs adaptations en série et jeu vidéo. La contribution de la chercheuse, « Les femmes sauvages dans l'univers du Sorceleur : détour par la forêt de Brokilone », s'est ainsi fondée sur les dryades de Brokilone créées à l'origine par Andrzej Sapkowski. Clémence Huguet a ainsi souligné les liens que tissent ces femmes sylvestres avec d'autres figures mythiques, comme Diane, les fées ou les Amazones, tout en examinant leur attachement profond à la

forêt, dont elles se font les gardiennes. Mais ce sont aussi les rapports sociaux qu'entretiennent les dryades avec le monde extérieur qui ont été étudiés par le biais des différents supports médiatiques proposés.

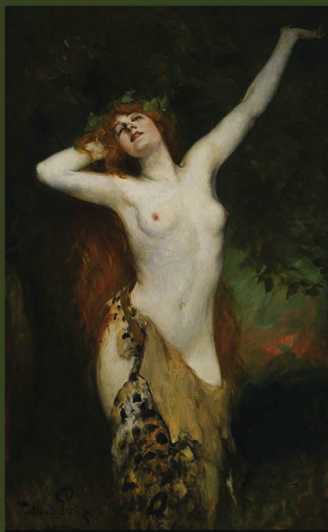
Finalement, ce colloque a permis de mettre en évidence la grande permanence des figures de femmes sauvages et d'Amazones, tout en confrontant leurs différents aspects à travers les siècles, les disciplines et les sociétés. Les participantes et participant travaillant sur des aires géographiques et culturelles variées ont apporté des éléments d'analyse pluriels, tout en mettant en avant les évolutions littéraires et sociales des deux figures féminines. Au fil du temps, ces figures de femmes mythiques fantasmées issues de mondes lointains et inaccessibles tendent à s'incarner et à gagner leur propre individualité, leur propre personnalité. Le terme même d'*amazone* entre dans le langage courant pour désigner un type de femme ; son sémantisme traduisant une forme de rationalisation de la figure autrefois mythologique. Amazones et femmes sauvages déjouent toutes frontières et se métamorphosent à travers les époques où elles se fondent sous diverses apparences, conservant toutefois de nombreux *topoi* hérités du Moyen Âge. Leur empreinte mythique se lit tantôt dans des personnages de femmes rebelles et animales, tantôt de guerrières androgynes ou encore de fillettes et d'adolescentes déjouant les normes. Parfois devenues figures féministes, les Amazones et les femmes sauvages possèdent un potentiel subversif et continuent à symboliser des sociétés alternatives où règnent d'autres lois, à la marge.

Colloque de jeunes chercheurs et jeunes chercheuses

Amazones et Femmes sauvages : quelles évolutions de la littérature médiévale à l'imaginaire contemporain ?

Responsables scientifiques :

Elise d'Inca et Florie Maurin (Université Clermont Auvergne, CELIS)



Bocchontin, Ferdinand Léelle (1859-1937)

7-8 avril 2022

MSH 4 rue Ledru Clermont-Ferrand, Amphi 219

Mesures sanitaires de rigueur

Entrée libre et gratuite

Achevé d'imprimer
novembre 2022

Service Reprographie – Université Clermont Auvergne
Campus universitaire des Cézeaux – 1 place Vasarely
CS 60026 – 63178 AUBIÈRE CEDEX

dépôt légal trimestre 4
2022

