

PENSÉES VIVES

La revue de l'école doctorale LSHS



Dossiers :

L'Orientation

Intermédialités à l'œuvre

n° 1 | Automne 2021
nouvelle série



ÉCOLE DOCTORALE
DES LETTRES,
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 :

Elise d'Inca (CELIS)

Armistice Dossa (ComSocs)

Ningfei Duan (CELIS)

Valérie Geneste (Gestionnaire de l'École Doctorale)

Mathilde Lavenu (Ressources - CHEC)

Daniel López (IHRIM)

Florie Maurin (CELIS)

Juliette Robert (ACTé)

Valeria Tettamanti (CELIS)

Pensées vives

La revue de l'école doctorale LLSHS

nouvelle série : n° 1

Automne 2021

© 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 « L'Orientation »

Introduction

PIERRE SOUQ 11 **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

Voix du sage, voie du dieu. La pratique citationnelle dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque : une technique d'orientation spirituelle

GRÉGOIRE BLANC 17

Ad te : le schème augustinien de l'orientation vers Dieu

JEAN-BAPTISTE LÉTANG 39 **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

Orientation et déplacement dans l'Auvergne médiévale

GILLES CHASTAING 59

Que peut signifier l'Orient pour un oriental ? Un intermède persan

ANTHONY MOREL 73

L'attraction du « sol natal » chez Marceline Desbordes-Valmore

CATHERINE KOUYOUMDJIAN-DEPLAGNE 81

Évaluation d'un dispositif d'accompagnement à l'orientation d'étudiants de licence : inscription, participation et apports perçus

JULIETTE ROBERT 93

Dossier « Intermédialités à l'œuvre »

Introduction

NINGFEI DUAN, LUCIE CASTELLA, MARION CLAVILIER 113

La dévotion au Nom de Jésus au Moyen Âge : approches spirituelles et mentales, pratiques intermédiales

AMAURY RAPALY 117

La pratique intermédiaire dans quelques éditions illustrées de <i>François le Champi, Le Petit Chose et Germinal</i> BLECK ULRICH NZENGUE	131
Stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Marcel Duchamp DIDIER JONCHÈRE	145
L'intermédialité peut-elle renouveler l'approche de la « musique » d'Église du XVIII ^e siècle ? PIERRE MESPLÉ	165
La musique sacrée ès lettres, le cas de George Sand NINGEI DUAN	187
Du romantisme à la pop-rock. Quand Obispo chante Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) CATHERINE KOUYOUMDJIAN-DEPLAGNE	207

Varia

Transferts et re-significations : la traduction comme transfert culturel dans le processus d'émancipation et de consolidation nationale en Amérique hispanique au XIX ^e siècle DANIEL LÓPEZ.....	223
Les bestiaires fantastiques aujourd'hui : le renouvellement d'un genre dans les univers d' <i>Harry Potter, L'Épouvanteur</i> et les <i>Chroniques de Spiderwick</i> FLORIE MAURIN	243
Sous les bombes allemandes : l'épreuve de mai – juin 1940 en Auvergne HÉLÈNE SAINT-ANDRÉ.....	269

Dossier « Intermédialités à l'œuvre »

Journée d'étude « état de la recherche sur les récits de voyage entre l'Europe et l'Amérique latine (XVIII ^e -XIX ^e siècles) » MATTHIAS SOUBISE ET DANIEL LÓPEZ.....	297
--	-----

MOT DE LA RÉDACTION

Nous présentons ce nouveau volume de *Pensées vives*, à la fois ancré dans la continuité et marqué par la nouveauté, puisque la mise en page de notre revue de l'École Doctorale LSHS a évolué et son contenu a été étoffé. Ce numéro est le fruit du travail coordonné de doctorantes et doctorants attentifs et attachés à leur ED, dont le spectre disciplinaire est particulièrement large, ce qui constitue une source de richesse certaine et rend d'autant plus importante l'existence de lieux de rencontres et d'échanges. *Pensées vives* a vocation à accueillir les contributions aux Journées transdisciplinaires annuelles de l'ED, ainsi que d'autres textes, de format et de natures variés. Elle est ouverte à chaque doctorant(e) de l'ED, mais aussi à celles et ceux (enseignants-chercheurs de l'UCA, collaborateurs de projets lancés par la jeune recherche des laboratoires de l'ED) qui les encadrent et les accompagnent. Dans les pages de ce volume, sont donc présentés deux dossiers issus des Journées transdisciplinaires *L'orientation* (26 septembre 2019) et *Intermédialités à l'œuvre* (13 octobre 2020), avec une section de Varia qui ne demande qu'à prendre plus d'ampleur. Au sein d'une université de belle taille, fédérées par des structures et des lieux partagés (au premier chef, l'Institut LLSHS, la Maison des Sciences de l'Homme et l'École Doctorale), les Langues, Lettres et Sciences Humaines de l'UCA s'appliquent à construire et habiter une maison commune. *Pensées vives*, à travers le travail collectif et le regard pluridisciplinaire de ses doctorants et doctorantes, participe à cette dynamique.

Dossier
L'Orientation

Introduction

Pierre Souq

Laboratoire PHIER (Philosophies et Rationalités)

« La nature de l'homme n'est pas d'aller toujours : elle a ses allées et venues. »
(Blaise Pascal, *Pensées*¹)

LE SENS D'UNE REVUE réside sûrement dans la volonté de ceux qui l'écrivent. Cette volonté est toujours tributaire d'un contexte qui nourrit leurs pensées, mais aussi d'événements qui, bien souvent, ne sont pas choisis. Dans ce sens, si la revue *Pensées Vives* renaît de ses cendres, ses plumes sont celles d'un phœnix désorienté par une « crise » sans précédent. Cette crise, si elle paraît évidente sous l'augure de la pandémie de Covid-19, est aussi celle des manifestations nombreuses en France et des jours de grève : le mouvement des Gilets jaunes, l'opposition à la réforme des retraites, mais aussi la refonte du baccalauréat qui présage un enseignement supérieur différent. Le 8 novembre 2019, un étudiant de 22 ans s'immole par le feu à Lyon, pour dénoncer sa précarité. Il écrit sur son compte Facebook : « Je tiens à dire à toutes les personnes qui me liront de lutter pour leurs droits car ce n'est pas dans la passivité qu'on arrive à défendre, et encore moins à gagner, de bonnes conditions de vie. » Ces dernières années semblent avoir un goût de lutte. Mais, qu'est-ce que la lutte, sinon la manifestation de nos combats intérieurs ? Si « la » crise est facilement identifiable à partir d'événements marquant l'histoire, elle est plus simplement celle de nos existences humaines qui ont été (et sont encore) « ébranlées »². Cet ébranlement, qui montre nos doutes et nos peurs, traduit au fond notre désorientation dans un monde qui nous paraît étrange. Sans lendemain et déçus par le passé, nous tentons d'avancer sans savoir où aller, à la recherche d'un sens perdu, que nous devons alors recréer. Crise du sens... crise de la vie... *Nul orietur*³...

disait Rimbaud... il nous faut créer nos propres valeurs et assumer notre volonté d'exister, traverser cette tempête ou ce déluge, éviter la dérive ou le naufrage, ses *fluctuat nec mergitur*⁴... tout en faisant d'la littérature.

Bien que portant les stigmates de notre désarroi, ce numéro tente de s'en dissocier, à partir de l'étude de deux thèmes fédérateurs, qui ont aussi été ceux des deux dernières Journées Transdisciplinaires de l'École Doctorale « Lettres Sciences Humaines et Sociales » (LSHS). Ayant proposé le thème de *l'orientation*, je me dois de proposer quelques pistes introductives afin d'éclairer son sens, comme un halo pour ce numéro.

L'orientation de nos mots est conditionnée par nos existences qui, ébranlées par le monde, veulent essentiellement s'exprimer. Être ébranlé signifie être secoué par quelque chose. Dans l'ébranlement, il y a l'idée que le sujet n'est plus maître de lui-même, qu'il n'agit plus avec conscience, qu'il est soumis à une force extérieure qui l'empêche d'agir conformément à sa raison. Être ébranlé, c'est aussi être ému, c'est-à-dire être affecté par des événements qui nous échappent, mais qui retentissent au fond de nos êtres. Cette crise donc, qui conditionne nos lettres, manifeste une certaine maladie qui est celle du monde, comme l'étymologie du mot peut le dire⁵. Et dans la manifestation de la maladie, nous tous étudiants et jeunes chercheurs, nous avons l'occasion de « juger », non pas de la crise elle-même, mais de nos propres objets d'études qui, de fait, s'insèrent dans ce qu'elle est. Nos vies ont été durement bousculées et forcées à s'adapter. Elles sont sorties de leurs trajectoires ordinaires, confrontées à des vents contraires et violents. Elles ont dû emprunter des chemins de traverse pour continuer d'exister. Des solidarités se sont créées, des réflexions sont apparues, en rapport à nos façons de vivre, mais aussi de déprimer et de mourir. Cette crise a donné l'occasion d'apprécier le monde dans sa complexité fragile et a fondé la nécessité d'adopter une attitude plus critique, plus lucide, plus proche de ce que nous sommes vraiment, en tant qu'êtres humains et comme étudiants. Au fond, si cette crise a montré notre origine fondamentale, elle a conforté notre orientation vers la littérature, les sciences humaines et sociales, parce que nous croyons, non seulement dans le pouvoir des lettres, mais aussi dans la vigilance qu'il faut apporter à la science lorsqu'il s'agit de penser l'humain.

Alors, nous, doctorants et doctorantes nous voulons faire de cette revue un horizon plus humain, « trop humain »⁶, pour l'avenir de notre École, et peut-être, de façon plus large, de l'Université tout entière.

Pour autant, cet horizon nous paraît incertain car c'est au fond ce qui définit nos êtres. Nos travaux sont toujours en mouvement et cherchent encore leurs points de départ, mais aussi leurs arrivées, dont les lignes demeurent cachées. Nous ne savons pas encore où aller. Si l'horizon de l'École représente le trait de démarcation entre le ciel des idées et la terre des humains, sa ligne éditoriale est tributaire à la fois des aléas météorologiques et de la physionomie d'un sol mouvant. Plus que jamais, il est nécessaire aujourd'hui de prendre en compte les effets de nos actions *dans* et *sur* le monde, en tant qu'étudiants, mais étudiants « chercheurs ». Au jour où nous écrivons donc, bien ébranlés et mal assis, nous avons essayé de forcer notre regard pour mieux voir et penser le monde tout en demeurant réaliste. C'est une nouvelle orientation dont il s'agit. Dans le renouveau de notre revue, il y a, certes une volonté de retrouver son origine, mais aussi d'ouvrir un horizon, destiné à un nouveau monde. Mais, pour qu'il s'agisse vraiment d'une renaissance, il faut que nous tous, étudiants et enseignants, apprenions à nous réorienter, c'est-à-dire à regarder le passé avec ses défauts marquants, mais aussi le futur avec ses possibles progrès. Dans cette renaissance, nous, étudiants de l'Université Clermont Auvergne (UCA), nous avons assurément pour vocation de redresser une des voiles de l'École Doctorale, afin d'orienter les travaux de celles et ceux qui voudraient monter à bord, et pourquoi pas, ramer, tenir la barre, prendre le gouvernail... orienter la boussole, lire la carte... bref, être en vigie⁷.

La lanterne que nous rallumons, à la fin du XVIII^e siècle, dans un autre contexte de crise, celui des révolutions européennes, Emmanuel Kant la portait déjà en se demandant ce que pouvait signifier l'expression « s'orienter dans la pensée ? »⁸. Prenant modèle sur l'orientation géographique, il expliquait que s'orienter, c'était d'abord éprouver « le sentiment d'une différence subjective »⁹. En effet, lorsque le sujet est perdu en forêt¹⁰ et qu'il ne sait pas où aller, il est vrai qu'il existe un chemin logique qui consiste à suivre une ligne droite afin d'en trouver la bordure ; mais, derrière l'apparente géométrie, ce qui fonde essentiellement son mouvement, c'est d'abord la peur de mourir et le sentiment de rester immobile dans un espace vécu comme incertain ou inconnu. Alors, si la raison contribue à l'orientation du sujet, elle ne peut être que le vassal du sentiment, qui repose essentiellement sur la volonté d'exister. Au fond, d'ailleurs, lorsqu'il s'agit de s'orienter, c'est toujours la question du sens de la vie qui persiste, comme si les différentes variations théoriques n'étaient en fait que secondaires. *Quod vitae sectabor iter ?*¹¹... quel chemin dois-je

suivre dans la vie ? Voilà la question que nous essayons de poser dans cette revue renaissante, où chaque article est comme un compas montrant les aiguilles de nos existences, sans qu'aucun de nous n'ait fait le choix facile d'employer un GPS, un prêt à penser, un dogme, une idéologie dominante. Alors dans nos écrits, comme l'affirmait déjà Kant, il ne peut s'agir de mesure objective où chaque article serait le produit d'une ratiocination contrôlée ; au contraire, il s'agit de nos sentiments subjectifs qui consistent à percevoir nos objets de recherche, en toute simplicité, et à leur donner du sens en vue d'une transmission commune au sein de notre Université. Ce sens, qui émerge de ce qu'un autre philosophe appelait la « solidarité des ébranlés [c'est-à-dire de] ceux qui comprennent »¹², repose essentiellement sur nos volontés de vivre et le désir de les partager comme un projet renaissant. Et dans cette renaissance, qui est toujours incertaine, il y a l'occasion certaine de découvrir d'autres chemins, des sentiers perdus, des impasses, mais aussi de rencontrer d'autres voyageurs et de monter une compagnie dans la recherche d'un sens commun.

Dans cette embarcation de fortune, l'orientation du numéro de cette revue est double. Premièrement, elle répond à une crise historique majeure à partir des critiques opérées par plusieurs doctorants. La « critique » et la « crise » partagent une étymologie commune, qui est celle du jugement (du grec κρίσις, *krisis*, « jugement »), car pour écrire un texte, il faut bien sûr sa raison, mais aussi ressentir l'aspect problématique de son temps, dont les événements paraissent « polémiques ». La polémique ici, ne se veut aucunement agressive, mais simplement l'expression de l'attitude critique de ceux qui ont bien voulu penser et exposer leurs travaux avec une certaine authenticité, laquelle implique des qualités, mais aussi des défauts. Deuxièmement, l'orientation de ce numéro répond au renouveau nécessaire de l'École Doctorale LSHS de l'Université Clermont Auvergne (UCA), qui n'est plus l'Université Blaise Pascal, depuis quatre ans. Si le nom de la Revue conserve la référence aux « Pensées », il possède aussi l'attribut « Vives » qui rappelle la Renaissance, en d'autres termes une période où les conceptions du monde ont fondamentalement changé. Rabelais parlait déjà du « Phoenix »¹³, qui est l'emblème de cette revue. Il opposait aussi les « pierres mortes » des bâtisseurs, aux « pierres vives », qui sont « Hommes »¹⁴. Alors, si chaque doctorant peut apporter une pierre à l'édifice d'une revue, ce n'est pas tant en vertu de la pensée qui la taille que du cœur qu'elle renferme, lequel est plus dur que tous les marteaux, et plus à même d'orienter la vie d'une structure fondée sur et par les humanités. C'est ici, peut-être, que les mots de

Pascal résonnent, lorsqu'il écrit que « la grandeur de l'humanité se trouve dans le milieu »¹⁵, c'est-à-dire à l'intersection de la raison et du cœur, lorsque les pensées se font vives, parce qu'elles refusent de rester figées comme des pierres, mais préfèrent s'aventurer dans l'espace incommensurable de la vie, bien qu'elles sachent que ses capacités sont limitées. Ce numéro, donc, se veut salvateur en ce qu'il rappelle qu'une revue est à la fois le lieu de l'essai et de l'avancée, mais aussi du dortoir et de la pièce à coucher. La compilation des textes, présentée ici, comporte l'aspect polémique des pensées vives, mais la qualité des cœurs aguerris, qui dans l'assise de feuillets libres, veulent orienter les travaux d'autres étudiants-chercheurs et leur permettre d'aller et venir au sein d'une École Doctorale fondamentalement orientée par la vie.

Les articles présentés s'enchaînent ainsi. Grégoire Blanc (CELIS) décrit la pratique citationnelle dans les *Lettres à Lucilius* chez Sénèque comme une technique d'orientation spirituelle. À partir de l'écriture de lettres est questionnée la possibilité d'une orientation pédagogique de Sénèque vis-à-vis de Lucilius, plus précisément d'une aspiration à la sagesse et d'une élévation de l'esprit. Jean-Baptiste Létang (PIER) interroge le schème augustinien de l'orientation vers Dieu. Comment rendre à Dieu la louange qu'il mérite si celui qui écrit n'est pas capable de faire la vérité dans son cœur ? Ce n'est alors pas tant Dieu qu'une réflexion sur le sens même de sa quête qui s'imisce, celui qui le recherche se présentant comme un pécheur dont la vocation est en fait de le louer. Gilles Chastaing (CHEC) décrit l'orientation et les déplacements dans l'Auvergne médiévale. Après avoir présenté les développements de la cartographie médiévale, l'auteur montre que notre région était seulement un lieu de passage pour les voyageurs au long cours, et que ceux qui y vivaient s'orientaient sans carte, à partir de la transmission orale. Anthony Morel (PIER) questionne le sens que peut revêtir l'Orient pour un oriental. Confronté au problème de l'ethnocentrisme lié à la culture occidentale de celui qui écrit, l'auteur hésite à dire s'il est possible ou non de décrire le sens constitué par l'autre, si cet autre est en fait différent. La différence géographique et culturelle entre l'oriental et l'occidental est ainsi l'occasion d'explorer le problème de l'intersubjectivité et de ce que peut devenir un sens commun. Catherine Kouyoumdjian-Deplagne (CELIS) questionne ce qu'elle appelle l'attraction du « Sol Natal » dans les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore. Pourquoi, alors même que l'auteure se présente comme une « chanteuse errante », se sent-elle aussi désorientée lorsque ses vécus l'éloignent de la terre de son enfance ? Si la nostalgie valmorienne fait l'éloge de sa terre natale, elle montre ainsi

la désorientation que l'être humain peut éprouver lorsqu'il s'agit de changer de lieu et de vivre ailleurs. Enfin, en partant du constat d'un taux élevé d'échec des étudiants à l'Université depuis les années 2000, Juliette Robert (ACTé) prend pour objet un dispositif d'accompagnement à la réorientation d'étudiants de première année de Licence implanté à l'UCA. Elle s'intéresse à la façon dont ces derniers vivent leur participation, afin d'identifier des axes de perception du dispositif, médiateur d'un contenu indispensable pour la construction d'un projet d'orientation.

Nous vous souhaitons, à tous, une très bonne lecture.

NOTES :

1 Pascal Blaise, *Pensées*, § 318, Paris, Le Livre de poche, 1962 [1670], p. 148.

2 Concept fréquent sous la plume du philosophe Jan Patočka, porte-parole de la Charte 77 en Tchécoslovaquie.

3 « Là pas d'espérance, / Nil orietur. / Science avec patience, / Le supplice est sûr. » (Rimbaud Arthur, « L'Éternité », 1872).

4 « Il est battu par les flots, mais ne sombre pas »... devise de Paris, mais allusion à « la Méduse ce bateau », dans la chanson de Georges Brassens *Les copains d'abord*.

5 Du latin *crisis*, « manifestation d'une maladie grave » ; le grec *krisis* parle lui de « jugement ».

6 Paraphrase du titre de l'ouvrage de Nietzsche : *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres (Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister)* publié en 1878.

7 Notons les liens de parentés entre les étymologies latines des termes « orientation », « origine » (*origo*), « soleil levant » ou « orient » (*oriens*), « naître », « sortir de » ou « tirer son origine de » (*orior*).

8 Emmanuel Kant publie « Que signifie s'orienter dans la pensée ? » (*Was heißt: sich im Denken orientieren?*) en 1786 dans la revue mensuelle berlinoise *Berlinische Monatschrift*.

9 Kant Emmanuel, *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ? et autres textes*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 57.

10 Exemple célèbre de René Descartes tiré de la partie III du *Discours de la méthode* (1637).

11 Question d'un poète latin signifiant « Quel chemin dois-je suivre dans la vie ? ». C'est Adrien Baillet qui rapporte la lecture de cette question par Descartes dans un songe. Une note du dossier ajouté au *Discours de la méthode* par Laurence Renault explique qu'il s'agit du début d'un poème d'Ausone qu'on trouve dans le *Corpus omnium veterum Poëtarum latinorum* (Lyon, 1603), à la même page que l'idylle XVII, qui commence par les mots *Est et Non*, qui figurent dans le même songe. Ce recueil était utilisé par Descartes à la Flèche (Descartes René, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion, 2016 [1637], note p. 117).

12 « La solidarité des ébranlés, c'est la solidarité de ceux qui comprennent » (Patočka Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 213).

13 « J'y vy quatorze Phœnix. J'avois leu en divers auteurs qui n'en estoit qu'un en tout le monde, pour un aage ; mais, selon mon petit jugement, ceux qui en ont escrit n'en veirent onques ailleurs qu'au pays de tapisserie, voire fust-ce Lactance Firmian » (Rabelais François, *Les Cinq Livres*, Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 1451).

14 « Des planteurs de vigne, je suis trop vieux pour me soucier : je acquiesce on soucy des vendangeurs : et les beaulx bastisseurs nouveaulx de pierres mortes ne sont escriptz en mon livre de vie. Je ne bastis que pierres vives, ce sont hommes » (*ibid.*, p. 587).

15 Pascal Blaise, *Pensées*, *op. cit.*, p. 147.

Voix du sage, voie du dieu.
**La pratique citationnelle dans les *Lettres à Lucilius* de
Sénèque : une technique d'orientation spirituelle**

Grégoire Blanc

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LE CORPUS que nous avons choisi d'étudier fait le lien entre deux étapes de l'échange épistolaire entre Sénèque et Lucilius. Les *Lettres* 22-29 poursuivent la méthode qui a été mise en place dès le début de la correspondance : Sénèque réagit à un propos de Lucilius, ou bien présente une situation personnelle, ce qui est l'occasion d'une prise de distance philosophique vis-à-vis des événements, avant que le philosophe ne conclue par une citation d'auteur, le plus souvent attribuée à Épicure. Cette citation n'a pourtant jamais le dernier mot et, suivant une méthode qu'il explicite dès la *Lettre* 21¹, Sénèque prend soin de décrire à son destinataire la « digestion » du bon mot qu'il vient de convoquer selon un procédé que Mireille Armisen-Marchetti a bien mis en évidence, le philosophe stoïcien interprétant la sentence qu'il cite pour en exploiter toute la force rhétorique². Les lettres postérieures à la *Lettre* 29 proposent, quant à elles, une orientation différente, vers ce qu'Ilsetraut Hadot nomme les *breuaria*³ : le philosophe souhaite que son correspondant se confronte à des résumés d'ouvrages philosophiques plus étoffés que de simples maximes afin de se familiariser plus intimement avec les différentes doctrines. À ce titre, Ilsetraut Hadot parle d'un contexte de « direction spirituelle », Sénèque servant de guide, de directeur de conscience, à un Lucilius qui aspire à la sagesse.

Dans cette étude, nous souhaitons illustrer et interroger cette question de la direction spirituelle à travers l'analyse de la pratique citationnelle opérée par Sénèque dans son discours. Nous ne parlerons pas simplement de « citation » au sens strict, car ce terme moderne n'a pas d'équivalent dans la rhétorique antique. En outre, pour tenter une

approche plus englobante que celles de travaux qui portent sur les références au sein du discours sénéquien à un auteur précis, Virgile ou Épicure par exemple, nous essaierons de mettre en résonance les différentes voix de l'hétérogénéité discursive. Cette hétérogénéité, toutefois, devra toujours être « montrée », selon la terminologie adoptée par Jacqueline Authier-Revuz dans ses travaux de référence sur la question⁴. Nous intégrerons également à notre approche les conclusions du groupe de recherche Ci-Dit, qui s'intéresse au discours rapporté en tant que pratique, questionnant ainsi les enjeux du « discours comme faisant partie d'un processus de circulation »⁵. Ces points de vue innovants sur la question, qui comportent même des réflexions sur l'autocitation, constituent une base particulièrement féconde pour l'analyse du discours à la fois dialogique et méditatif de Sénèque. En interrogeant la poétique du discours philosophique, nous montrerons que les trois fonctions de la pratique citationnelle antique, telles qu'elles sont définies par Christian Nicolas dans l'introduction de son ouvrage de référence sur la question⁶, à savoir rhétorique, pédagogique et sociale, s'interpénètrent dans le texte sénéquien et en constituent même la substantifique moelle.

Du Jardin au Portique ?

La *Lettre* 23, qui a pour thème les relations entre joie véritable et bonne conscience, se conclut par une sentence épicurienne qui n'a apparemment aucun lien avec le contenu du corps de la lettre :

C'est ici le lieu de solder ma dette (*soluendi aeris alieni*). Je puis te payer avec un mot (*uocem*) de ton cher Épicure (*Epicuri tui*), qui acquittera la lettre de ce jour : « Il est fâcheux d'en être toujours au début de sa vie » ou, si la pensée a ainsi plus de relief (*magis sensus*) : « C'est mal vivre que de toujours commencer à vivre ». « Comment cela ? » dis-tu (*Quare ? inquis*). Le mot (*ista uox*) réclame, en effet, une explication. Pareille vie est toujours imparfaite. Or, on ne peut se tenir prêt à mourir, si l'on commence seulement à vivre. Faisons en sorte d'avoir toujours assez vécu : cette condition, l'homme qui prépare tout juste la trame de sa vie ne la remplit point. Ne pense pas que le cas s'applique à un petit nombre de personnes ; c'est à peu près celui de tout le monde. Certains commencent au moment où il faut finir. Tu t'en étonnes ? Voici de quoi t'étonner davantage : certains ont cessé de vivre avant d'avoir commencé.⁷

Si le lecteur peut être en premier lieu dérouté par l'emploi de la pratique citationnelle par Sénèque, il faut imaginer que la citation

fonctionne comme une « pièce autonome de la structure épistolaire »⁸, employée dans une situation de direction de conscience. La répétition de l'énoncé sert ainsi à faire entendre la vérité philosophique d'une autre manière à Lucilius et à l'orienter efficacement sur la voie de la sagesse. L'isotopie du remboursement, qui ouvre notre exemple, est d'ailleurs un indice de la direction spirituelle à laquelle s'adonne ici le philosophe stoïcien, présentant la citation épicurienne comme une dette pécuniaire à son correspondant (*soluendi aeris alieni*). Cependant, les savants qui se sont intéressés à la question révèlent que ces références pécuniaires sont, plus largement, inhérentes à une modalité d'échange fréquente à Rome entre citoyens et entre amis⁹. Sénèque prend d'ailleurs grand soin d'identifier la nature de ce présent : il s'agit d'une *uox*, terme qui désigne dans la rhétorique romaine la *repetitio uerborum*, la répétition des mots, « conforme à notre emploi actuel de la citation »¹⁰. Mais la « citation » en ce cas ne s'arrête pas à la présentation du bon mot d'Épicure. Aussi l'« explication » à laquelle se livre Sénèque se solde par une reformulation qui entraîne le philosophe stoïcien à supplanter la « voix » (*ista uox*) d'Épicure. Ce processus peut paraître déroutant pour le lecteur moderne qui s'étonne de voir ainsi trahir le texte d'Épicure, alors que le travail qui accompagne ici la citation illustre la tentative, de la part de Sénèque, d'orienter l'épicurisme de Lucilius. Le philosophe stoïcien prend en effet grand soin, au moment d'évoquer Épicure, de mettre en relation l'antique représentant de la doctrine du Jardin avec son correspondant (*Epicurii tui*), une expression qui recèle sans doute une pointe amicale, clin d'œil malicieux opéré par Sénèque à l'égard de son correspondant qui a déjà fait état de sa sensibilité épicurienne¹¹.

Sénèque redouble la *uox*, la reformule, soit en adaptant la traduction pour que la formule acquière une plus grande efficacité, soit en proposant une autre sentence d'Épicure mise sur le même plan que la précédente, et nous renseigne ainsi sur le processus d'appropriation discursive qui était pratiqué par certaines écoles philosophiques de l'Antiquité. L'enjeu est en effet de donner du sens (*sensus*) à la *repetitio uerborum* qu'incarne la *uox*, et, par la pratique citationnelle, Lucilius est convié à s'exercer à une méthode méditative. La pratique citationnelle révèle donc dans ce premier niveau d'analyse une orientation à deux niveaux : Sénèque oriente, ou plutôt réoriente, la *uox* d'Épicure afin de lui faire acquérir une plus grande efficacité, rhétorique et morale, et, dans le même temps, il l'oriente son destinataire sur la voie de la sagesse.

Lucilius apparaît donc être au cœur de la pratique citationnelle sénèqueenne, car c'est son éventuel épicurisme qui motive la citation. Il

est en outre pleinement intégré dans le processus de reformulation et d'appropriation qui a lieu dans la *Lettre 23*, par l'intermédiaire d'une tournure dialogique qui met en scène son intervention (*Quare ? inquis*). Tout se passe comme si, à ce moment charnière du recueil, la présence du personnage de Lucilius était renforcée. Cette évolution est d'ailleurs mise en évidence dans certains passages citationnels des lettres suivantes. Sénèque en vient même à citer un vers de son destinataire à la fin de la *Lettre 24* :

Souffre qu'à cet endroit je cite un de tes vers (*referre uersum tuum*), non sans t'avoir engagé à reconnaître que tu écrivais ceci moins encore pour les autres que pour toi. [...] Je me souviens que tu as traité une fois ce thème, que nous ne tombons pas soudainement dans la mort, que nous nous acheminons petit à petit vers elle : nous mourons chaque jour. Oui, chaque jour nous retire une portion de notre vie : alors même que l'être est en croissance, la somme de ses jours décroît. Nous avons laissé derrière nous le bas-âge, l'enfance, l'adolescence. Tout le temps écoulé jusqu'à hier est perdu pour nous ; ce jour même que nous vivons est partagé entre la vie et la mort. [...] Après cet exposé que tu présentais avec ton habituelle éloquence (*ore*), toujours grand certes, plus énergique cependant que jamais aux endroits où tu mets la parole au service de la vérité, tu disais (*dixisti*) : « La mort ne vient pas en une fois : il est une dernière mort, celle qui nous emporte. » Relis-toi plutôt que de lire ma lettre : il t'apparaîtra que cette crise redoutée est notre dernière, non notre seule mort. Je vois où vont tes yeux : tu cherches ce que j'ai mis dans cette lettre, parole généreuse d'un penseur, utile précepte (*praeceptum utile*). Le sujet même que nous tenions en main fournira l'envoi. Épicure gourmande également ceux qui souhaitent la mort et ceux qui la redoutent. Il déclare : « C'est chose ridicule de courir à la mort par dégoût de la vie, alors que c'est ton genre de vie qui t'a obligé de courir à la mort. » Ailleurs encore : « Quoi de plus ridicule que d'aspirer à la mort, alors que tu as détruit le repos de ta vie par la peur de mourir ! » On peut y ajouter encore ceci, du même cru : telle est l'imprévoyance ou plutôt la démence des hommes ; plusieurs, par peur de la mort, sont réduits à mourir. Quelle que soit celle de ces maximes que tu auras méditée (*Quicquid horum tractaueris*), tu donneras à ton âme la force d'endurer ou la mort ou la vie. Car c'est en prévision d'un double excès qu'il convient de nous avertir, de nous affermir : n'aimons pas trop, ne haïssons pas trop la vie. Lors même que la raison nous conseille d'en finir, ne nous précipitons pas à la légère et comme à corps perdu. L'homme de cœur, le sage (*Vir fortis ac sapiens*) ne s'enfuit pas de la vie ; il en sort. Surtout évitons jusqu'à cette passion qui s'est emparée de beaucoup : l'envie de mourir.¹²

La sentence rapportée d'Épicure est précédée d'un résumé de thèses défendues par Lucilius dans un vers (*uersum tuum*), peut-être

extrait d'un ouvrage que nous avons perdu. De manière tout à fait signifiante, le correspondant de Sénèque est ainsi présenté comme un auteur, un poète, et non comme un sage ou un philosophe. Le résumé auquel se livre ici le philosophe stoïcien a d'ailleurs moins pour but de contextualiser la citation que de rappeler la toute première lettre du recueil : le discours rapporté par Sénèque insiste sur la question du temps qui passe et dont il faut accepter le caractère éphémère¹³. Ce rappel de la teneur de la première lettre possède sans nul doute une valeur structurante pour le discours sénéquien, en instaurant une sorte de continuité. Sénèque souhaite signifier, par sa gestion du discours citationnel, que Lucilius a passé un cap dans son apprentissage de la sagesse et qu'il est prêt à se réaliser en tant qu'homme (*uir fortis ac sapiens*).

Pour indiquer à son ami qu'il a fait des progrès, Sénèque lui propose un florilège de citations d'Épicure, mises sur le même plan, et lui laisse le choix de la sentence qu'il voudra intégrer à sa méditation (*quicquid horum tractaueris*). Il en profite également pour mettre en pratique l'intériorisation des préceptes à partir de la citation épicurienne (*praeceptum utile*). Tout se passe comme si le premier moment de la sagesse correspondait à l'application de règles générales à des problématiques humaines, trop humaines : ici la peur de mourir. Cette utilisation des citations sentencieuses dans le domaine des préceptes révèle la forte valeur pragmatique de la pratique citationnelle : la répétition du dit et du dire encourage à penser et, partant, à agir de telle ou telle manière en accord avec le *sensus* que l'on a su révéler par la méditation de la citation.

Sans précédent dans l'œuvre de Sénèque, ce passage superpose différentes strates du discours citationnel : parti du rappel, indirect, d'un propos tenu par Lucilius, le philosophe stoïcien en vient à le citer explicitement et, en faisant résonner sa voix dans le discours, il veut lui faire entendre sa propre sagesse. Cette exhortation à prendre confiance en son propre discours moral se matérialise ensuite par la gestion des citations épicuriennes. Trois formules d'Épicure sont en effet convoquées, sur le mode de l'accumulation, et l'on perçoit alors la valeur performative et pragmatique du processus de citation antique¹⁴. Comme le déclare Lloyd Reinhardt¹⁵, la connaissance se construit de voix en voix, dans l'optique de faire naître un discours intérieur personnel et cohérent. L'objectif s'apparente moins à l'échange de connaissances qu'à la création d'un réseau de vérités, dont la citation, digérée en vue de devenir un précepte, demeure l'instrument principal.

Bien qu'il semble agir pour le bien de son correspondant, cette utilisation intime des sentences épicuriennes pose toutefois la question

d'un éventuel électisme de Sénèque. Or une étude précise de la pratique citationnelle des dits d'Épicure dans la correspondance permet d'apporter une réponse à ce problème. En effet dès la *Lettre 22*, Sénèque n'hésite pas à se positionner clairement par rapport à la « voix » du maître du Jardin :

Déjà je mettais le cachet à ma lettre, mais il faut la rouvrir pour qu'elle t'arrive avec le petit présent d'usage (*solemni munusculo*), porteuse de quelque magnifique parole (*uocem*). En voici une qui se présente à moi et me paraît aussi vraie qu'éloquente (*utrum uerior an eloquentior*). « De qui ? » dis-tu ; d'Épicure : cette fois encore, ce sont articles d'emprunt (*alienas sarcenas*) que j'apporte. « Il n'est personne qui ne sorte de la vie tout comme s'il venait d'y entrer. » Prends qui tu veux, jeune homme, vieillard, homme entre deux âges ; tu les trouveras tous, au même degré, effrayés de la mort, ignorants de la vie. Nul n'a rien d'achevé, car nous avons toujours remis nos affaires à l'avenir. Ce qui me plaît surtout dans la maxime (*ista uoce*), c'est ce reproche d'enfance fait au vieillard. Épicure dit : « Il n'est personne qui ne sorte de la vie en même point qu'il était à sa naissance. » Il se trompe (*falsum est*) : nous mourons plus mauvais que nous sommes nés. C'est notre faute, non celle de la nature. Elle serait en droit de se plaindre de nous et de dire : « Qu'est-ce que cela ? Je vous ai mis au monde purs de passions, étrangers à la peur, à la superstition, à la perfidie, à toutes les pestes de l'âme. Sortez-en tels que vous y êtes entrés. »¹⁶

Tout part à nouveau d'une citation d'Épicure à laquelle le philosophe stoïcien reconnaît une valeur autant rhétorique que morale (*utrum uerior an eloquentior*). Cette fois cependant le maître du Jardin n'est pas présenté comme relié à Lucilius, mais comme énonciateur de préceptes rattachés à une autre secte (*alienas sarcenas*). En effet, si Sénèque semble reconnaître à ce propos épicurien une valeur méditative, l'appropriation de la citation révèle non pas une volonté d'électisme mais une orientation de la *uox* dans le sens du stoïcisme.

Les strates de discours rapporté se confondent dans la méditation : Sénèque convoque par deux fois des formules d'Épicure, voisines par le sens, tout en prenant soin de les séparer par une intervention, sur le mode dialogique, de Lucilius. Cette organisation l'amène ensuite à proposer lui-même une explication à la *uox* épicurienne. C'est finalement la nature elle-même, raison et guide du monde pour les stoïciens, qui, par le discours sénéquien, vient répondre à Épicure et corriger ses erreurs d'appréciation (*falsum est*). Loin de rentrer dans une confrontation directe avec les tenants de la doctrine épicurienne, l'important dans le processus d'appropriation des

sentences du maître du Jardin semble être la recherche du *sensus*, ce sens commun que Sénèque oriente savamment en direction du stoïcisme¹⁷.

Cette présentation d'un grand thème stoïcien ne passe pas pour autant par la référence à une autorité stoïcienne textuelle précise, mais Sénèque, dès la *Lettre 22*, cherche à remplacer la figure discursive autoritaire d'Épicure. Pour ce faire, il encourage Lucilius à se libérer de l'emprise des sentences et l'oriente savamment vers une nouvelle étape de sa formation philosophique. Cette première lettre du livre III offre donc déjà les clés pour comprendre comment évolue la pratique citationnelle à ce moment crucial du recueil. Le philosophe stoïcien ne cesse d'encourager son destinataire à ne pas être l'esclave des citations qu'il lui donne à méditer, afin qu'il en comprenne la portée universelle. Aussi la *Lettre 29* présente-t-elle avec force l'aboutissement de cette pratique :

Si tu étais un créancier délicat, tu m'aurais tenu quitte du dernier versement. De mon côté, je ne lésinerai pas sur la question du règlement final et je vais t'asséner ce qui t'est dû. « Jamais je ne me suis piqué de plaire au peuple. Les choses que je connais ne sont pas approuvées du peuple ; celles que j'approuve, je ne les connais pas. » « De qui cela ? » demandes-tu, comme si tu ne savais pas sur qui je fais traite. Le mot est d'Épicure, mais tous les philosophes de toute provenance t'en rebattront les oreilles, péripatéticiens, académiciens, stoïciens, cyniques. En effet, qui peut être aimé du peuple, du moment qu'il aime la vertu ? C'est par de mauvais moyens que se gagne la faveur populaire. Il faudra donc te rendre semblable, toi, à ces gens-là ! Tu ne les auras pas pour toi, s'ils ne se sont reconnus en toi. Or, ce qui importe par-dessus tout, c'est l'opinion que tu as de ta personne, et non celle qu'en ont les autres.¹⁸

Le philosophe stoïcien, comme il en a pris l'habitude, nous livre ses réflexions sur sa propre pratique citationnelle. Aussi, si le travail qui accompagne la citation reprend les mêmes ingrédients que dans les exemples précédents, à savoir l'isotopie de la dette, l'insistance sur l'origine épicurienne de la citation, et l'intégration de la réaction de Lucilius au dispositif, l'appropriation méditative révèle cette fois l'universalité du bon mot d'Épicure. Tout se passe comme si les sentences devaient maintenant être mises en application. Autrement dit, les préceptes tirés des sentences épicuriennes convoquées doivent être réalisés et, partant, amener à une transformation dans la vie de Lucilius¹⁹. La direction de conscience se mêle ainsi à l'exercice des *officia*, des devoirs, entre amis qui étaient au fondement de la vie civique romaine. Le travail de la citation encourage donc à une

conversion à soi et une réflexion sur le mode de vie à adopter. La pratique citationnelle possède une valeur performative telle qu'elle encourage une orientation sociale et politique.

L'appel de la retraite (otium)

S'il est vrai que Sénèque poursuit sa méthode de méditation appliquée à des sentences épicuriennes jusqu'à la *Lettre 29*, il met en place dès la *Lettre 22* une savante gestion des discours autres. Cette dernière semble avoir pour but de décider Lucilius, exerçant alors la fonction de procureur en Sicile, à s'éloigner des affres du pouvoir²⁰ :

T'offenseras-tu, si, non content d'intervenir au conseil (*in consilium*), j'y appelle (*aduoco*) d'autres personnes, à vrai dire plus éclairées que moi, à qui ordinairement j'en réfère, quand j'ai un parti à prendre ? Lis une lettre d'Épicure se rapportant à mon sujet. C'est la lettre à Idoméne. Il lui demande de fuir de tout son pouvoir sans perdre un instant, avant qu'une force dominante ne s'interpose, ôtant le champ libre à la retraite. Néanmoins, il ajoute en même temps que tout ce qu'on tente, il le faut tenter à propos et en temps opportun ; mais, déclare-t-il (*ait*), l'heure tant épiée une fois venue, on n'a plus qu'à sauter le pas. Il interdit le sommeil à qui médite de fuir, et il espère qu'on peut se tirer avantageusement des cas les plus difficiles, si l'on évite toute précipitation avant l'heure et tout relâchement quand l'heure est venue. Tu voudrais, je pense, avoir par surcroît l'avis des Stoïciens (*Puto, nunc et Stoicam sententiam quaeris*). Nul n'est en droit de les taxer devant toi de témérité : ils sont encore plus précautionnés que courageux. Tu attends peut-être qu'ils te disent : « C'est une honte de plier sous le faix. Débats-toi avec lui une fois que tu l'as pris sur tes épaules. Qui fuit le labeur n'est pas homme brave et vaillant ; si son courage ne croît par la difficulté même des événements. » Voilà ce qu'on te dira, dans les cas où il vaudra la peine que la constance intervienne, où il n'y aura rien à faire ni à subir qui soit indigne de l'honnête homme. Autrement, celui-ci ne s'usera pas dans un ignoble et humiliant labeur, ne vaquera pas aux besognes pour la besogne. Il ne fera pas même ce que tu t'attends à lui voir faire. Engagé dans la haute politique, il n'en essuiera pas perpétuellement les remous. Quand il aura vu les bas-fonds malsains où il se roule, dans l'incertitude et les périls, il reculera, ne tournera pas le dos, mais, petit à petit, se retirera en lieu sûr.²¹

Sénèque dans la situation qu'il présente ici joue avec l'image du conseil (*consilium*) qui entoure le magistrat à Rome, mais la réoriente dans le sens de la délibération philosophique. Le philosophe se présente ainsi comme un conseiller qui fait la présentation de son

tribunal intérieur par l'intermédiaire du discours rapporté. Nous sommes ici face à un cas-limite du phénomène citationnel, mais notons néanmoins que Sénèque insiste sur la mise en voix des propos d'Épicure qu'il va rapporter (*aduoco*, puis *ait*). Ce résumé vivant de la lettre à Idoménée se conjugue de plus à l'injonction à l'égard de son correspondant de pratiquer une lecture attentive de ce texte. Tout se passe comme si la situation politique de Lucilius nécessitait dès ce moment une méditation philosophique qui ne s'arrête pas à l'appropriation de sentences mais qui s'étend à la lecture de textes philosophiques plus étoffés. D'autant qu'à ce résumé, Sénèque ajoute, dans la deuxième partie de l'extrait, une prosopopée de la *doxa* stoïcienne. Là encore, ce mode de citation collective semble employé pour questionner les attentes erronées de Lucilius : même le stoïcisme le plus orthodoxe ne lui enjoint pas à tout prix de rester dans une position difficile, aux prises avec un danger évitable. La pratique citationnelle, qui prend ici de nouvelles formes, encourage donc au retrait de la vie publique, et le philosophe stoïcien n'hésite pas à orienter sa gestion des discours autres dans un sens qui dépasse déjà, dès la *Lettre 22*, le cadre de l'appropriation des *sententiae*.

Plus qu'une direction de conscience personnelle, c'est la mise en place d'une communauté de pensée que semble viser Sénèque dans cette partie charnière de la correspondance. Sa pratique citationnelle étendue non pas simplement à la restitution de pensées toutes faites à méditer, mais à la présentation de multiples voix, comme celle de son tribunal intérieur dans la *Lettre 22*, possède une valeur sociale qu'il convient de mettre en lumière. Ainsi le début de la *Lettre 36* nous présente un Lucilius lui-même conseiller philosophique auprès d'un ami, et Sénèque emploie alors le mode dialogique, mettant en scène les propos contradictoires de son destinataire, pour qu'il arrive à construire un discours d'orientation spirituelle cohérent, dont la finalité s'apparente toujours à la mise en retrait de la vie publique²². La pratique du discours d'orientation spirituelle semble donc hiérarchisée au sein du corps social romain dans le sens du clientélisme, qui demeure, même à l'époque impériale, un phénomène central. Cette hiérarchie est mise en scène, dans le discours sénéquan, par l'intermédiaire des discours autres.

C'est peut-être ainsi qu'il convient également de comprendre l'utilisation des citations poétiques dans cette partie du recueil. En effet, Sénèque appuie dans la *Lettre 31* sa description d'une subjectivité accomplie sur une citation de l'*Énéide* de Virgile :

Cherchons quelque chose qui ne se détériore pas de jour en jour et à quoi rien ne puisse faire obstacle. Et quelle est cette chose ? C'est l'âme, j'entends une âme droite, bonne et grande. On ne saurait la nommer qu'en disant (*uoces*) : c'est un dieu qui s'est fait l'hôte d'un corps mortel. Cette âme peut tomber dans le corps d'un chevalier romain, comme dans le corps d'un affranchi, d'un esclave ? Qu'est-ce qu'un chevalier romain, qu'est-ce qu'un affranchi, un esclave ? Des noms issus de l'orgueil ou de l'injustice. Du plus humble logis on peut s'élancer jusqu'au ciel. Debout donc. « Façonne ton être ; rends-le, lui aussi, digne du dieu. »²³ Mais tu ne façonneras pas l'ouvrage dans l'or ou dans l'argent, matière inapte à reproduire en traits ressemblants l'image de la divinité. Songe qu'au temps où nous nous faisons écouter des dieux, ils étaient d'argile.²⁴

Remarquons qu'il s'agit à nouveau d'une forme plus lâche (ou du moins sans référent apparent) de la citation par rapport aux sentences épicuriennes que nous avons évoquées en première partie. Sachant que le latin ne possède pas de signe typologique pour rendre compte du métalangage, il convient d'observer que nous avons ici affaire à une citation implicite, dans le sens où l'autorité de Virgile n'est pas nommée. Sans nous attarder sur l'origine précise de la citation virgilienne et les éventuels effets intertextuels qui en découlent²⁵, nous préférons nous concentrer sur la mise en discours de cette voix poétique étrangère. La parole est en effet donnée à Virgile, au discours direct libre²⁶, et deux interprétations semblent possibles : ou bien Sénèque intègre l'autorité du dire virgilien à son propos, renforçant ainsi la leçon offerte par son rôle de guide spirituel²⁷ ; ou bien prend-il subtilement en compte la condition de son destinataire. Peut-être souhaite-t-il en effet orienter la perception du monde d'un Lucilius que l'on sait poète, en tenant compte de sa sensibilité. Dans les deux cas, car il n'est sans doute pas nécessaire de choisir entre ces deux possibilités qui se renforcent l'une l'autre, l'autorité de l'énoncé et de l'énonciation virgiliens servent justement à mettre en garde contre la richesse, en invitant à cultiver l'humilité par rapport à son rang. Le dit virgilien, qui ne peut être envisagé, nous l'avons vu, sans l'autorité de son dire, sert donc le projet d'une « sociabilité sélective »²⁸, et la citation ne saurait être en aucun cas la poétisation d'un isolement romantique. Certes la formule virgilienne est précédée d'un passage dialogique qui pose les fondements du discours intérieur (*uoces*), mais cette concentration vers l'intime ne peut être comprise que comme une invitation à ressentir l'universalité de la condition humaine. La citation virgilienne réalise ce double mouvement avec brio : elle apparaît, de par sa nature et sa perfection formelle, comme le *nec plus ultra* de la romanité, que les citoyens accomplis se plaisent à reconnaître, mais,

par le sublime qu'elle véhicule, elle ne s'arrête pas à cette fonction de clin d'œil érudit et permet d'illustrer avec force les décrets immuables de la sagesse²⁹.

La citation poétique virgilienne n'est pas la seule arme utilisée par Sénèque pour faire résonner, dans le cœur de Lucilius, la quintessence de la romanité tout en permettant l'élaboration d'un discours intime et, partant, d'une subjectivité accomplie. Ainsi rencontre-t-on la figure rhétorique de l'*exemplum*, rappel des hauts-faits d'un héros de l'histoire nationale pour conférer au discours davantage d'efficacité³⁰, mais réorientée par le discours sénéquien dans le sens d'une convocation discursive :

J'accumule ici les exemples (*exempla*) non pour donner à mon esprit de l'exercice (*ut ingenium exerceam*), mais pour t'exhorter contre ce qui passe pour le plus terrible. Mon exhortation sera facilitée, si je te fais voir que ce ne sont pas seulement les cœurs bien trempés qui ont méprisé ce fatal moment où le souffle s'échappe ; que certains personnes, pusillanimes pour d'autres choses, ont égalé en cette affaire les plus intrépides. Témoin Scipion, le beau-père de Pompée. Un vent contraire le rejette sur la côte d'Afrique : voyant son vaisseau capturé, il se transperce de son épée ; on demande où est le général. « Pour le général, dit-il, cela va bien. » Une telle parole (*uox*) a fait de cet homme l'égal de ses ancêtres ; elle a permis qu'il n'y eût pas d'interruption dans la gloire prédestinée aux Scipions en terre d'Afrique. C'était beaucoup de vaincre Carthage ; c'est un mérite plus grand de vaincre la mort. « Pour le général, cela va bien. » Un général, le général de Caton, devait-il mourir autrement ? Je ne te renvoie pas aux récits de l'histoire ; je ne procéderai pas d'âge en âge au long dénombrement des contempteurs de la mort. Je jette les yeux sur notre époque, taxée par nous de mollesse et de sensualité : elle te mettra en présence d'hommes de tout rang, de toute fortune, de tout âge, qui, par la mort, ont coupé court à leurs maux. Oui, Lucilius, loin d'avoir à redouter la mort, nous lui devons de n'avoir plus rien à craindre.³¹

Le philosophe stoïcien semble en effet réfléchir sur sa propre pratique car il indique dès le début de l'extrait la réorientation d'un exercice (*ut ingenium exerceam*) rhétorique, le catalogue d'*exempla*, à des fins parénétiqes. Toutefois avant de livrer, dans la dernière phrase, une leçon que Lucilius pourra méditer, Sénèque prend soin de s'arrêter sur une figure qui n'a rien d'idéal, et à laquelle son correspondant pourra plus aisément s'identifier : Metellus Scipion, beau-père de Pompée et général de Caton. Cette focalisation se double même d'une mise en voix et l'*exemplum* débouche sur l'énonciation d'une *uox* attribuée à Scipion. De manière significative, le philosophe stoïcien

prend soin de mettre en scène cet énoncé et cette énonciation, n'hésitant pas à les répéter, signe qu'ils marquent, dans le discours, le passage à un moment de méditation parénétiq. En d'autres termes, l'exercice de rhétorique que Sénèque se refusait de perpétrer se transforme en exercice spirituel. Cette réorientation d'une figure rhétorique n'a d'ailleurs rien d'étonnant car, comme le souligne Isabelle Cogitore, l'*exemplum* chez Sénèque est « un lieu de parole, contenant des paroles et facilitant par lui-même la parole »³². Dans le cas de l'exemple précédent, cette parole est savamment orchestrée dans le sens du discours intérieur et du dialogue méditatif. La finalité de ce dispositif révèle cependant une tentative d'orientation autant politique que philosophique. L'*exemplum* historique, qui concentre l'attention sur la fin de la période républicaine, mêle des considérations sur la sagesse et l'histoire. Sénèque veut, de cette manière, faire comprendre à son destinataire que devenir un sage revient à devenir un homme courageux, un *uir fortis*, qui a surmonté sa peur de la mort : ce serait par la sagesse que l'on réaliserait pleinement sa romanité.

La pratique citationnelle, au sens large, c'est-à-dire entendue comme une convocation discursive, comme une mise en scène d'autres voix dans le discours sénéquien, se trouve concentrée, dans cette partie du recueil, vers une exhortation à la retraite. À cet égard, un dernier procédé citationnel doit d'ailleurs être analysé, car il montre que Sénèque pousse assez loin la gestion des différentes voix dans son discours. Il s'agit de l'allusion au domaine mythologique, et en particulier à celui de l'*Odyssée*. Ainsi dans la *Lettre 31* le philosophe stoïcien revient sur les efforts de son correspondant et l'exhorte à poursuivre dans cette voie :

Bref, pour être un sage, il te reste à boucher tes oreilles, mais ne te contente pas de les enduire de cire ; il y faut un tampon plus solide que ce qui servit, raconte-t-on (*ferunt*), à Ulysse pour son équipage. La voix (*uox*) redoutée était caressante, mais n'était pas celle de tout un peuple ; la voix à redouter vient à retentir autour de nous non d'un simple écueil, mais de tous les points de la terre. Ce n'est donc pas seulement un rivage suspect pour ses voluptés perfides que tu as à doubler, c'est toutes les villes. Montre-toi sourd aux paroles de ceux qui t'aiment le plus. Pleins de bonnes intentions, ils ne forment que des souhaits de malheur ; et, si tu prétends à la félicité, prie les dieux de ne t'envoyer rien de ce qu'on souhaite pour toi.³³

Nous sommes face à un cas-limite de la pratique citationnelle, car Sénèque n'intègre à son discours qu'une référence, collective et indirecte (*ferunt*), à l'histoire d'Ulysse, mais cette allusion à l'épisode

des Sirènes³⁴ provoque, dans le discours sénèque, une focalisation sur le thème de la voix (*uox*) et de la parole. Tout se passe comme si la multiplication des voix dans le discours devait finalement encourager Lucilius à faire taire toutes les voix extérieures, bourdonnement indistinct et inassimilable par le philosophe en devenir. Ce phénomène d'allusion, s'il ne rentre pas de plein droit dans notre analyse, qui se concentre sur les passages dans lesquels Sénèque pratique explicitement la répétition du dit et du dire, crée un effet polyphonique. Il poursuit en outre le même objectif que la citation poétique et l'*exemplum* précédemment évoqués : Lucilius ne doit plus accorder d'importance à sa *fama*, à sa renommée d'homme politique. Par le mode citationnel indirect qu'est l'allusion, Sénèque en vient à cette ultime conclusion : pratiquer la sagesse nous entraîne à être plus fort qu'un héros, Ulysse, pourtant le plus malin d'entre eux. De manière tout à fait significative, en outre, l'allusion à l'*Odyssee*, et au même chant XII, se poursuit dans la lettre 31, montrant une fois de plus la cohérence de la pratique citationnelle sénèque :

« Mais comment parvenir si haut ? » demandes-tu. La route ne passe par les Alpes Pennines et les Alpes Grées ou par les déserts de Candavie ; tu n'auras pas à braver les Syrtes, Scylla, Charybde, lieux que tu as cependant tous traversés au prix d'une pauvre mission de procureur. Le chemin est sûr, il est charmant ; et la nature t'a muni de ce qu'il te faut. Oui, elle t'a pourvu de ses dons ; garde-les fidèlement ; ils te porteront si haut que tu marcheras de pair avec le dieu.³⁵

L'allusion aux aventures d'Ulysse se trouve cette fois introduite par la modalité dialogique, Sénèque s'appuyant sur une interrogation de son destinataire. Il passe ainsi efficacement d'une géographie humaine, celle que Lucilius peut connaître en sa qualité de procureur de Sicile, à une géographie mythique. Cette orientation du discours permet au philosophe stoïcien de faire comprendre à son correspondant que sa charge politique ne l'a mis aux prises qu'avec des mensonges. L'allusion répond donc à la détresse de Lucilius, présentée dans les paroles qui sont rapportées, et Sénèque réoriente l'univers mensonger du mythe dans la fin de l'exemple pour conclure sur la question du divin, du dieu à trouver en soi. Ainsi, après avoir observé que la pratique citationnelle, dans sa diversité, semble suivre un but social et politique autant que pédagogique et parénétiq, il nous faut désormais expliciter les rapports du discours autre avec le discours intérieur que Sénèque nous somme de cultiver, et qui nous mettrait en relation avec le dieu.

Poétique du discours à « vocation citationnelle »³⁶

La relation que Sénèque tisse avec Lucilius est une relation d'écrivains. Aussi le rapport à l'écriture du progressant sur la voie de la sagesse est-il également questionné dans le corpus de lettres que nous avons choisi d'étudier. Nous trouvons d'ailleurs, au cours d'une nouvelle allusion à Homère, une réflexion sur la rhétorique du discours philosophique que Sénèque livre à l'attention de son destinataire :

Tu m'écris que tu as été entendre le philosophe Sérapion, quand il faisait escale en Sicile. « Son éloquence va grand train. Elle lui arrache une masse de mots qui ne s'épanchent pas d'un cours uniforme, c'est une presse, un écrasement, car il en vient trop pour la capacité d'un unique gosier. » Je n'approuve pas ce procédé chez un philosophe, dont l'élocution même, comme la conduite, doit être réglée. Or, la précipitation, l'excès de mouvement excluent tout principe d'ordre ; c'est pour cette raison qu'Homère prête à un jeune orateur ces paroles passionnées qui arrivent sans arrêt comme flocons de neige en hiver, tandis que des lèvres du vieillard la parole coule avec lenteur, plus douce que le miel.³⁷

Sénèque s'appuie sur les propos rapportés de son destinataire, très critiques vis-à-vis du philosophe verbeux qu'il vient d'entendre en Sicile. À ce moment de sa formation, Lucilius s'interroge, ou devrait s'interroger, sur la question du style propre au discours philosophique. C'est à travers une nouvelle allusion à Homère que Sénèque fait passer son message : encore une fois, l'honnête homme qui s'oriente sur le chemin de la sagesse est invité à dépasser l'exemple d'Ulysse, dont l'éloquence est marquée par la rapidité et l'abondance³⁸, pour devenir l'émule de Nestor, dont la voix prudente possède le charme de la vieillesse³⁹. La potentialité citationnelle de cet extrait, s'appuyant sur l'intervention, suivant un procédé dialogique, du destinataire et sur une allusion homérique⁴⁰, demeure certes assez faible, mais elle nous permet de comprendre que la « conquête spirituelle progressive »⁴¹ de Lucilius mise en place dans la correspondance passe en grande partie par une réflexion sur les rapports entre rhétorique et philosophie, ou, plus précisément, sur la poétique du discours philosophique, que l'on y soit confronté en qualité d'auditeur, comme dans le cas de l'écoute de la leçon de Sérapion, ou d'auteur.

Bien sûr, l'œuvre qui découle de la mise en pratique de cette poétique du discours philosophique ne nous a, dans le cas de Lucilius, pas été transmise. Il nous reste toutefois la correspondance, l'échange épistolaire, l'union entre deux âmes, qui forme l'œuvre principale⁴², et,

à l'intérieur de celle-ci, les passages considérés comme introspectifs qui révèlent la mise en œuvre de cette poétique spirituelle :

« Le pire des dommages, dis-tu, c'est de diminuer, de s'en aller, c'est, pour employer le vrai mot, de se fondre. Nous ne succombons pas à un coup subit : nous sommes grignotés ; chaque jour nous soustrait quelque chose de nos forces. » Est-il meilleure façon de finir que de s'écouler par dissolution naturelle vers son terme marqué ? Non qu'il y ait rien d'un mal à sortir d'un coup et soudainement de la vie, mais c'est une allure commode d'en être retiré par étapes. Pour moi, comme si l'épreuve approchait et que le jour, qui doit porter sentence sur toutes mes années, fût venu, je m'examine et m'interpelle de la sorte (*ita me obseruo et alloquor*) : « Jusqu'ici, tout ce que nous avons traduit en actes ou en mots est sans valeur : gages de l'âme légers, trompeurs et enveloppés d'enjolivements multiples. Sur le progrès moral que j'aurai pu faire, j'en croirai la mort. Je me prépare donc sans défaillance à ce jour où, subterfuges et faux-semblants rejetés, je me ferai juge de moi-même et connaîtrai si j'ai la vertu sur les lèvres ou dans le cœur, s'il n'y a eu que feinte et comédie dans ces paroles de révolte que j'ai lancées contre la fortune. Rejette l'opinion des hommes, toujours incertaine et partagée entre le pour et le contre ; rejette ces travaux poursuivis durant toute une existence. La mort va prononcer sur toi. Je le répète (*Ita dico*) : les disputes philosophiques (*disputationes*), les conversations érudites (*litterata conloquia*), les collets de mots tirés des maximes des sages (*ex praeceptis sapientium uerba collecta*), un docte langage (*eruditus sermo*) ne démontrent pas la force de l'âme : les plus lâches savent parler en héros. Si tu as ou non perdu ta peine, on le verra quand tu perdras la vie. J'accepte la condition, je ne redoute pas le jugement. » Ce que je me dis, prends-le comme si je le disais à toi-même (*Haec mecum loquor, sed tecum quoque me locutum puta*). Tu es plus jeune. Qu'importe ? La mort ne compte pas les années. Tu ne sais où elle t'attend : attends-là donc en tout lieu.⁴³

Remarquons premièrement que la pratique citationnelle se trouve ici à nouveau renforcée par la modalité dialogique, facilitée par le genre épistolaire. Ce passage issu de la lettre 26 nous montre un Sénèque qui, même en pleine période dite des *sententiae*, mime un dialogue philosophique où il répond à Lucilius en mettant en scène sa propre voix, son propre discours. Non seulement Sénèque met en scène son discours intérieur (*ita me obseruo et alloquor*; puis *ita dico*), mais il théorise également la vocation citationnelle de ce discours (*Haec mecum loquor, sed tecum quoque me locutum puta*). Dans l'exemple précité, il est à ce titre intéressant d'observer que la citation intime, l'énoncé répété et l'énonciation répétante du discours intérieur, ont pour vocation à être méditées par Lucilius. Son avancée sur la voie de la

sagesse passe par la mise en pratique d'une poétique du discours philosophique qui se réalise, en premier lieu, dans le dialogue de l'âme avec elle-même⁴⁴. Dès la lettre 26, Sénèque prépare donc une nouvelle étape dans la correspondance philosophique qu'il a engagée avec Lucilius, et la démultiplication du dialogue, permise par l'emploi de procédés citationnels, ouvre la voie au dialogue intérieur. En d'autres termes, Sénèque utiliserait les procédés de la polyphonie pour faire parvenir son correspondant à l'homophonie du discours philosophique accompli, la gestion contrôlée de sa propre voix intérieure.

Cette étape semble être en outre décisive pour l'appropriation des dogmes fondamentaux du stoïcisme. Nous pouvons en effet remarquer que la même poétique du discours philosophique se trouve employée, dans la suite de la correspondance, non plus seulement dans des passages introspectifs mais également lorsqu'il est question des théories essentielles à la métaphysique du Portique :

La mort ? Elle n'a rien de mauvais. L'effet d'une chose ne peut être mauvais, sans la présence de l'être qui ressentira cet effet. Mais si tu as une telle envie de te prolonger dans le temps, dis-toi que de tous les êtres qui disparaissent pour retourner au sein de la nature, d'où ils venus et d'où ils sortiront bientôt encore, aucun ne s'anéantit. Tout cela finit mais ne périt pas. La mort, dont nous nous effrayons, contre laquelle nous regimons, interrompt notre existence, elle ne nous l'arrache point. De nouveau viendra un jour qui nous remettra dans le monde, et contre qui beaucoup regimberaient, si la mémoire n'était abolie chez ceux qu'il ramène. Je montrerai ailleurs plus en détail, qu'en fait ce qui semble périr change de forme (*Sed postea diligentius docebo omnia, quae uidentur perire, mutari*). Or donc on est tenu de partir de bonne grâce quand c'est pour revenir. Considère le retour circulaire des choses sur elles-mêmes (*Obserua orbem rerum in se remeantium*) : tu constateras que dans notre univers rien ne s'éteint, mais que les phénomènes ont alternativement leur déclin et leur retour.⁴⁵

Dans ce passage de la *Lettre 36*, la méditation sur la mort entraîne l'introduction de la théorie de « l'éternel retour ». Or cette orientation vers un des décrets métaphysiques du stoïcisme passe par une savante gestion des discours autres. Sans qu'il soit explicitement fait référence à une parole extérieure, le philosophe stoïcien invite son correspondant à interioriser la doctrine (*obserua orbem rerum in se remeantium*). Remarquons en effet que le même verbe (*obseruo*), déjà présent dans la *Lettre 26* pour introduire le dialogue intérieur, se retrouve ici. Nous passons ainsi habilement du dire circulaire au voir circulaire. La théorie de l'éternel retour possède de fait une potentialité phantasmatique telle qu'elle se pare d'une vocation citationnelle mise

en scène dans le texte même : elle est appelée à nourrir la méditation et le discours intérieur de Lucilius, tout comme elle nourrit et enrichit le discours sénèqueien. Cependant les enjeux du dire circulaire dans cet extrait ne s'arrêtent pas là. Aussi, pour offrir plus de profondeur à la méditation à laquelle il convie son correspondant, Sénèque pratique un phénomène quasiment d'autocitation en faisant référence à une œuvre à venir (*sed postea diligentius docebo omnia, quae uidentur perire, mutari*). Il s'agit sans nul doute des *Naturales Quaestiones*, dédiées au même Lucilius, et sans doute au livre III⁴⁶, volume qui traite principalement des eaux terrestres, mais dans lequel Sénèque prend soin de mettre en place une méthode d'appréhension du monde. Le mot d'ordre de cet ouvrage se trouve en effet exprimé dès la préface du livre III : *animo omne uidisse* (« tout voir par l'esprit ») ; une libération du regard humain qui, pour parvenir à un regard cosmique, va insister sur la complémentarité des éléments et le caractère cyclique de la nature. L'éternel retour dont il est question dans cette *Lettre* 36 est en effet également présent au cœur du livre III des *Naturales Quaestiones* lorsqu'il est question de l'embrasement universel et du déluge⁴⁷. Tout se passe comme si Sénèque instaurait par les indices du dire circulaire une complémentarité entre les différentes œuvres qu'il destine à Lucilius⁴⁸.

La pratique citationnelle occupe ainsi une place centrale, à ce tournant de la correspondance, dans la transmission des thèses stoïciennes. C'est également de cette manière que nous pouvons interpréter la présence de Virgile à ce moment du recueil :

Tu fais chose excellente et qui te sera salutaire, si, comme tu me l'écris, tu t'achemines avec persévérance vers cette sagesse qu'il serait déraisonnable d'appeler par des vœux, alors que tu peux l'obtenir de toi-même. Il ne s'agit pas d'élever les mains vers le ciel, de décider un sacristain à nous laisser arriver jusqu'à l'oreille de la statue, comme si de cette façon nous pouvions nous faire mieux entendre : le dieu est près de toi ; il est avec toi ; il est en toi. Oui, Lucilius : un auguste esprit réside à l'intérieur de nous-mêmes, qui observe et contrôle le mal et le bien de nos actions (*Ita dico, Lucili : sacer intra nos spiritus sedet, malorum bonorum nostrorum obseruator et custos*). Comme nous l'avons traité, il nous traite. Homme de bien, aucun ne l'est, en vérité, sans l'intervention du dieu. Qui donc, s'il n'avait eu de lui assistance, pourrait surmonter la fortune ? C'est lui qui inspire les grands, les héroïques desseins. Dans le cœur de chaque homme de bien « un dieu habite. Quel est-il ? Nulle certitude, mais c'est un dieu (*Quis deus incertum est, habitat deus*) ». ⁴⁹

La citation poétique semble en effet dépasser le simple appel au retrait de la vie politique dans le cas de cet exemple, issu de la *Lettre* 41. La formule rapportée de l'*Énéide*⁵⁰ vient clore un passage dans lequel le philosophe stoïcien insiste sur le caractère essentiel du dialogue à faire naître entre soi et le dieu ; le *sacer spiritus* dont il est ici question rappelant fortement le *daimôn* de la pensée hellénique, le démon de Socrate, sorte d'inspiration à la fois éthique et logique⁵¹. Or Sénèque, dans la suite du propos, oriente cette thématique du démon intérieur dans le sens du dieu des Stoïciens, entité qui nous dépasse mais dont nous possédons tous une étincelle en nous. Il n'est ainsi plus question de *spiritus* dans la suite de l'extrait, mais le terme *deus* prend sa suite, et se trouve même magnifié par la formule virgilienne. La citation n'introduit donc pas la divinité en nous, elle en est l'énonciation même. Si la figure du poète est ainsi donnée à voir comme une sorte de *uates* philosophique, il ne saurait cependant être ici question d'une stoïcisation de Virgile par Sénèque. L'orientation spirituelle à laquelle le philosophe stoïcien convie son destinataire est présentée comme une expérience du sacré, ce qui fait ressortir le caractère rituel de l'écriture philosophique antique⁵². Or la pratique citationnelle occupe une place de choix dans ce dispositif, en tant que référent culturel et « nourriture spirituelle »⁵³. Intégrée à la méditation stoïcienne, elle s'apparente également à l'énoncé pragmatique de la fin de progression, sublime et inatteignable, du philosophe, éternel *progrediens* dans l'optique du Portique. Notons enfin l'aspect esthétique de cette pratique de la citation poétique. Le vers virgilien est en effet employé comme clause, en fin de paragraphe, une preuve sans aucun doute de l'influence de la rhétorique sur la philosophie impériale. Toutefois, loin d'être un simple ornement stylistique, la perfection formelle de la formule est complètement intégrée au discours philosophique qui en oriente l'efficacité pragmatique et la résonance phantasmatique, c'est-à-dire sa capacité à faire naître des images mentales, des représentations qui, nous l'avons vu, viendront nourrir le discours intérieur du philosophe.

La pratique citationnelle encourage donc la constitution d'un discours intérieur et, au sein même de ce dialogue intime, elle en demeure un phénomène essentiel. C'est du moins de cette manière que Sénèque présente les choses à son destinataire dans la *Lettre* 33 :

N'exige donc pas de maximes détachées (*excerpta*), de pensées recueillies de-ci de-là (*repetita*) : le stoïcisme présente comme un tout continu ce qui ailleurs n'est donné qu'en extraits. Le colifichet tapageur est un article que nous ne tenons pas ; nous n'abusons pas l'acheteur qui, une fois dans le magasin, n'y

trouvera rien de plus que les objets accrochés à la montre. Nous laissons chacun libre de choisir ses échantillons. Suppose que nous voulions isoler de la masse certaines pensées saillantes (*singulares sententias*) : à qui les attribuerons-nous ? à Zénon ? à Cléanthe ? à Chrysisse ? à Panétius ? à Posidonius ? Nous n'obéissons pas à un roi ; chacun ne relève que de lui-même (*Non sumus sub rege ; sibi quisque se uindicat*). Mais chez ces gens-là, tout ce qu'a dit Hermarchus, tout ce qu'a dit Métrodore n'est imputé qu'à un seul. Le moindre propos, tenu par n'importe qui dans la communauté, est une vérité formulée sous la direction (*ductu*) et sous les auspices d'un seul. Non, je le dis, nous aurions beau le tenter, nous ne pourrions rien extraire d'une telle profusion de pensée d'égale valeur. « C'est au berger pauvre à faire le compte de son troupeau (*Pauperis est numerare pecus*). » Où que tu jettes les yeux, tu ne rencontreras rien qui ne pût ressortir, si on le lisait parmi des choses toutes pareilles. [...] « Zénon a dit ceci. » Et toi, que dis-tu ? « Cléanthe pense ainsi. » Et toi, que penses-tu ? Marches-tu toujours sous les ordres d'autrui ? Sois un chef ; prononce des paroles qui puissent se graver dans les mémoires. Produis quelque chose de ton propre fonds.⁵⁴

L'intériorisation des modèles et des préceptes semble bien être une étape essentielle de la formation stoïcienne, envisagée comme une entreprise de libération des esprits⁵⁵. Cet extrait, décisif dans l'évolution de la correspondance, présente ainsi les différences entre la direction de conscience (*ductu*) épicurienne et l'orientation spirituelle à laquelle invite le stoïcisme. Or la pratique citationnelle, et les diverses manières de l'envisager, sont au cœur de la polémique : on ne saurait en effet se contenter d'extraits choisis (*excerpta*), aussi brillants soient-ils (*singulares sententias*). La *sententia* semble de fait être la forme citationnelle questionnée ici. Le terme, désignant dans la rhétorique impériale aussi bien la maxime que le trait⁵⁶, est interrogé dans sa singularité et dans la répétitivité qu'il donne à voir et à entendre. La *sententia* épicurienne est essentiellement rattachée à la figure du maître, alors que, dans l'optique stoïcienne, la forme sentencieuse accède à l'universalité justement parce qu'elle émane d'une conscience individuelle parfaitement accomplie qui a intériorisé, dans son discours même, la perfection de la doctrine. Le progressant sur la voie de la sagesse stoïcienne est ainsi encouragé à devenir un forger de sentences, ou, en d'autres termes, à produire un discours à vocation citationnelle. Pour faire passer ce message, Sénèque use d'ailleurs d'une gestion particulièrement signifiante des discours autres. Ainsi, pour prendre en considération la particularité de son destinataire, que nous savons poète, il ne s'arrête pas à le convoquer dans son discours par l'intermédiaire d'un passage dialogique, mais il en vient à citer

Ovide (*pauperis est numerare pecus*⁵⁷), en prenant soin de vider la citation poétique de toute l'autorité de son auteur. L'hémistiche cité s'apparente en effet à une leçon proverbiale et Lucilius, poète, est invité à suivre la trajectoire que Sénèque imprime à cette citation. L'universalité de la formule se fonde sur son anonymat, mais par un tour-de-force poétique c'est finalement la perfection ovidienne qui est répétée. Le discours de Lucilius, image de lui-même, doit tendre vers cette esthétisation, cette poétisation, cette vocation citationnelle. C'est sans doute pourquoi l'expression *uindica te tibi* (« revendique-toi à toi-même »), qui ouvre le recueil⁵⁸, se retrouve énoncée ici, cette fois au nom de tous les Stoïciens (*non sumus sub rege ; sibi quisque se uindicat*). La dramatisation de la conversion à soi et l'évolution de la pratique citationnelle dans cette partie de la correspondance révèlent donc une forte opposition à l'épicurisme. La direction de conscience serait épicurienne, tandis que l'orientation spirituelle serait stoïcienne.

Au terme de ce parcours nous pouvons affirmer que le stoïcisme est présenté par Sénèque, à travers les différentes modalités de sa pratique citationnelle, comme une grande entreprise de libération spirituelle. La médiation de certaines paroles, dans le discours, amène à prendre en compte sa propre voix intérieure et à s'orienter sur la voie de la sagesse. Cette orientation, encouragée par la méditation de voix étrangères que l'on fait siennes, doit se matérialiser par un retrait de la vie publique, une distanciation vis-à-vis des affres du pouvoir. À travers la polyphonie créée par la convocation des discours autres dans les lettres de Sénèque, c'est une véritable communauté de pensée qui se met en place, à laquelle Lucilius est encouragé à prendre part. Enfin, ce trajet émancipateur permet de donner voix au dieu en nous et, ainsi, d'ouvrir la voie à une sagesse qui se réalise dans la production d'un discours à vocation citationnelle.

NOTES :

1 Sénèque, *Epistulae morales*, 2, 4 : « Lis donc toujours des auteurs d'une autorité reconnue ; et si l'envie te prend de pousser une pointe chez les autres, reviens vite aux premiers. Assure-toi quotidiennement une défense contre la pauvreté, contre la mort, sans oublier nos autres fléaux. De tout ce que tu auras parcouru extrais une pensée à bien digérer ce jour-là. » Nous avons choisi de reproduire les traductions de Paul Veyne, qui sont une version revue de celles de la CUF : Veyne Paul, *Sénèque. Entretiens. Lettres à Lucilius*, Paris, Robert Laffont, 1993.

2 Armisen-Marchetti Mireille, « La digestion du philosophe : le commentaire des citations finales dans les vingt-neuf premières *Lettres à Lucilius* de Sénèque », dans Jean-Pierre Aygon, Jean-Christophe Courtil et François Ripoll (éd.), *Seneca saepe noster. Articles de Mireille Armisen-Marchetti sur l'œuvre de Sénèque (1981-2013) réunis en son honneur*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 262.

3 Hadot Ilsetraut, *Sénèque. Direction spirituelle et pratique de la philosophie*, Paris, Vrin, 2014, p. 116-117.

4 Authier-Revuz Jacqueline, *La Représentation du Discours Autre : principes pour une description*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020. Sur le rapport entre la citation et la représentation du discours autre : p. 360-371.

5 López Muñoz Juan Manuel, Marnette Sophie et Rosier Laurence, « Les enjeux du *dire circulaire* », *Monografias de Cédille*, n° 1, 2010, p. 10.

6 Nicolas Christian (éd.), *Hôs ephat', dixerit quispiam, comme disait l'autre... Mécanismes de la citation et de la mention dans les langues de l'Antiquité*, Grenoble, Université Stendhal, 2006, p. 9.

7 Sénèque, *Ep.*, 23, 9-11.

8 Armisen-Marchetti Mireille, « La digestion du philosophe ... », *op. cit.*, p. 255.

9 Armisen-Marchetti Mireille, « La digestion du philosophe ... », *op. cit.*, p. 259 ; Hadot Ilsetraut, *op. cit.*, p. 314-315.

10 Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016 [1979], p. 182.

11 Motto Anna-Lydia et Clark John R., « *Paradoxum Senecae* : The Epicurean Stoic », *The Classical World*, n° 62, 1968, p. 39.

12 Sénèque, *Ep.*, 24, 19-25.

13 Sénèque, *Ep.*, 1, 2 : « Peux-tu me nommer un seul homme qui sache que le temps a un prix, qui fasse l'estimation de la valeur de la journée et qui réalise qu'il meurt un peu chaque jour ? Là est l'erreur, en effet : nous ne voyons la mort que devant nous, alors qu'une grosse partie de la mort est déjà dans notre dos ; tout ce que nous laissons derrière nous de notre existence appartient à la mort. Fais donc, cher Lucilius, comme tu me l'écris : saisis-toi de toutes tes heures. Ainsi tu dépendras moins du lendemain, pour avoir opéré une saisie sur le jour présent. La vie court, pendant qu'on la remet à plus tard. »

14 Darbo-Peschanski Catherine (éd.), *La citation dans l'Antiquité*, Grenoble, Jérôme Million, 2004, p. 18.

15 Reinhardt Lloyd, « The Words of Others », *Philosophy*, n° 87, 2012, p. 281.

16 Sénèque, *Ep.*, 22, 13-15.

17 Sénèque, *Ep.*, 26, 8-10 : « Je voulais finir et ma main se préparait au point final ; mais il faut payer le tribut et verser quelque chose pour que cette lettre puisse faire sa route. Suppose que je ne dise pas où j'ai l'intention d'emprunter : tu sais bien à quelle caisse je puise. Attends-moi un petit bout de temps, et le paiement se fera sur mes fonds. Dans l'intervalle, Épicure prêtera. Il déclare : « Exerce-toi à mourir » ou, si la pensée est de la sorte plus facile à transposer chez nous (*si commodius sic transire ad nos hic potest sensus*) : « Il est beau d'apprendre à mourir ». Tu juges superflu peut-être d'apprendre ce qui n'est applicable qu'une fois. Mais c'est précisément pour cela que s'exercer est nécessaire : il faut étudier sans cesse ce que, faute d'expérience, on n'est pas certain de bien savoir. « Exerce-toi à mourir. » C'est me dire : exerce-toi à être libre. Qui sait mourir ne sait plus être esclave : il s'établit au-dessus, du moins en dehors de tout despotisme. »

18 Sénèque, *Ep.*, 29, 10-11.

19 Le *progreddiens* doit apprendre à devenir son propre guide et la citation fonctionne alors comme un rite de passage entre les dogmes et leurs applications : Comella Jordi Pià, « Prière et appropriation des dogmes dans le stoïcisme impérial romain », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 90, 2016, p. 152-153.

20 L'idée d'un Lucilius inventé pour les besoins de l'écriture doit ainsi être fortement remise en cause, le thème de l'amitié et la valeur non plus seulement didactique mais également sociale de la pratique citationnelle le prouverait : Schafer John, « Seneca's *Epistulae Morales* as Dramatized Education », *Classical Philology*, n° 106, 2011, p. 44.

21 Sénèque, *Ep.*, 22, 5-7.

22 Sénèque, *Ep.*, 36, 1-2 : « Exhorte ton ami à mépriser bravement ces gens qui lui font un crime d'avoir cherché l'ombre et le loisir [*otium*], déserté par sa haute situation et, quand il pouvait obtenir davantage, subordonné tout à son repos [*quietem*]. [...] " Tel pourtant porte bien sa félicité. " Comme on porte bien le vin. Ne te laisse donc pas persuader par ces gens que celui-là est heureux qui se voit assiégé de tout un monde. Ils s'empressent autour de lui comme autour d'un réservoir que l'on épuise en troublant le fond. " Un esprit puénil, un incapable, c'est ainsi qu'on l'appelle. " Tu n'ignores pas que certains brouillent tout dans leurs propos et qu'ils expriment les choses à contre-sens. »

23 Virgile, *Énéide*, VIII, v. 365.

24 Sénèque, *Ep.*, 31, 1.

25 Sur ces questions, voir : Papaioannou Sophia, « Reading Seneca reading Vergil », dans Garani Myrto, Michalopoulos Andreas N. et Papaioannou Sophia (éd.), *Intertextuality in Seneca's Philosophical Writings*, London, Routledge, 2020, p. 107-131.

26 Il convient, concernant les textes antiques, de rester extrêmement prudent face à une telle classification, d'autant que le rythme de l'hexamètre virgilien est sans doute déjà en soi un indice citationnel pour le lecteur originel de Sénèque.

27 Cette figure d'autorité est en outre renforcée par le fait que Virgile était étudié par les jeunes romains, et ce dès qu'ils fréquentaient le *grammaticus*.

28 Nous empruntons cette belle expression à Jean-Pierre de Giorgio qui l'emploie à propos de la poésie de Catulle : « Écriture de soi, discours sur soi à Rome aux marges de l'identité citoyenne », dans Borello Céline et Pollini Airton (éd.), *Questions d'appartenance. Les identités de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Orizons, p. 120.

29 Voir à ce sujet : Auvray-Assayas Clara, « La citation virgilienne dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque. Des *praecepta* aux *decreta* du stoïcisme », *Bulletin de la Faculté des lettres de Mulhouse*, n° 15, 1987, p. 31.

30 Sur le bon emploi de la figure de l'*exemplum*, voir : *Rhétorique à Herennius*, IV, 2.

31 Sénèque, *Ep.*, 24, 9-11.

32 Cogitore Isabelle, « Les exemples historiques dans les *Lettres à Lucilius* », dans Guillaume François et Laurence Patrick (éd.), *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2012, p. 212.

33 Sénèque, *Ep.*, 31, 2.

34 Cf. Homère, *Odyssée*, XII, v. 47 sq.

35 Sénèque, *Ep.*, 31, 9.

36 Nous empruntons ce concept à Barthes Roland, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, p. 1187, repris par Macé Marielle, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, n° 155, p. 11-16, lorsqu'elle définit ce qu'elle nomme le « citable », c'est-à-dire la « force d'insinuations des pensées » qu'implique l'activité de lecture.

37 Sénèque, *Ep.*, 40, 2.

38 Cf. Homère, *Iliade*, III, v. 222.

39 Cf. Homère, *Iliade*, I, v. 249.

40 D'autant que l'exemple de l'éloquence abondante d'Ulysse était servi dans les écoles de rhétorique à en croire Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 64 sq.

41 André Jean-Marie, « La présence de Virgile chez Sénèque. Zones d'ombre et de lumière », *Helmantica*, n° 100, 1982, p. 220.

42 Cf. Sénèque, *Ep.*, 34, 1-2.

43 Sénèque, *Ep.*, 26, 4-7.

44 Sur cette « illusion d'une intériorité multiple et protéiforme » et ses liens avec la sagesse : Laurand Valéry, « Les liens de la vertu : la doctrine stoïcienne de l'amitié », *Vita Latina*, n° 178, 2008, p. 57.

45 Sénèque, *Ep.*, 36, 9-11.

46 Vraisemblablement le premier de l'ensemble qui nous est parvenu : Hine Harry M., *An edition with commentary of Seneca's Natural Questions, Book two*, New York, Arno Press, 1981, p. 6-19.

47 Sénèque, *Naturales Quaestiones*, III, 27-30.

48 Peut-être une preuve de l'argument d'Ilsetraut Hadot, qui soutient que les œuvres adressées à Lucilius formeraient un programme organisé de lecture : Hadot Ilsetraut, *Sénèque. op. cit.*, p. 116-117.

49 Sénèque, *Ep.*, 41, 1-2.

50 Virgile, *Énéide*, VIII, v. 352.

51 Cf. Platon, *Phédon*, 107d-108c ; *République*, 617e-620e ; *Timée* 90 a-c.

52 Armisen-Marchetti Mireille, « L'expression du sacré chez Sénèque », *Pallas*, n° 36, 1990, p. 94.

53 Setaioli Aldo, « La philosophie comme thérapie, transformation de soi et style de vie chez Sénèque », *Vita Latina*, n° 187-188, 2013, p. 216.

54 Sénèque, *Ep.*, 33, 3-4.

55 Cf. Reydams-Schils Gretchen, « Authority and Agency in Stoicism », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n° 51, p. 299.

56 Cf. Faure-Ribreau Marion, « Présence et fonctions de la *sententia* dans la déclamation latine », dans Schneider Catherine et Poignault Rémy (éd.), *Fabrique de la déclamation antique. Controverses et suasoires*, Lyon, MOM, 2016, p. 211-226.

57 Ovide, *Métamorphoses*, 13, v. 823.

58 Sénèque, *Ep.*, 1, 1 : *Ita fac, mi Lucili, uindica te tibi* (« Oui, tu feras bien, cher Lucilius : entreprends de te libérer toi-même. »).

pages 39-58

Ad te : le schème augustinien dans l'Auvergne médiévale
Gilles Chastaing, PHIER (2021)

Archive numérique absente

Orientation et déplacement dans l’Auvergne médiévale

Gilles Chastaing

Laboratoire CHEC (Centre d’Histoire « Espaces et Cultures »)

SE DÉPLACER est un acte courant au Moyen Âge. Les registres de comptes et les comptes-rendus de visites ecclésiastiques qui ont servi de sources principales pour cet article en témoignent. Mais, de façon assez surprenante, l’espace correspondant à l’Auvergne actuelle, qui regroupe schématiquement les anciennes provinces médiévales de Haute-Auvergne et de Basse-Auvergne, le sud du Bourbonnais et le nord du Velay, reste mal connu du point de vue des voies de circulation qui le parcouraient au Moyen Âge, en particulier dans la période s’étalant du XIII^e au XV^e siècle.

Pour un marcheur contemporain usant de topoguides, de cartes topographiques au 1/25 000, voire de systèmes de localisation satellitaire de type GPS, la façon dont les médiévaux se dirigeaient pose également question.

Pour aborder le thème de l’orientation, cet article débute par une présentation des développements de la cartographie médiévale. La seconde partie est consacrée à une réflexion sur les principaux moyens dont disposaient les voyageurs pour trouver leur chemin et se diriger, ce qui correspond à une des définitions de l’orientation, dans cet espace limité qui, à la fin du Moyen Âge, ne se caractérisait pas par son dynamisme commercial, ou culturel. Les universités, les centres proto-industriels se trouvaient ailleurs. Les textes ne citent pas de foires d’importance s’y déroulant et les pèlerinages majeurs ne faisaient que le traverser. Il était cependant situé en position centrale, à la croisée des grandes destinations de la période (Paris et le nord du royaume de France, Lyon et au-delà l’Italie et l’Allemagne, Avignon et le Midi méditerranéen, Toulouse et l’Espagne...).

L’ensemble de ces paramètres suggère donc plus un espace de passage pour les voyageurs au long cours, alors que les locaux, laïcs ou religieux, y rayonnaient en fonction de leurs activités.

La cartographie médiévale

Le développement de la cartographie médiévale

À l'origine, la cartographie médiévale ne se place pas sur un plan local ou régional. Les auteurs, le plus souvent religieux, se situent plus globalement dans le cadre de l'œcoumène, c'est-à-dire de la description de l'espace habité de la surface terrestre.

La cartographie médiévale se développe à partir du milieu du XIII^e siècle. Cette époque correspond en fait à la multiplication des voyages et des récits s'y rapportant : récits de pèlerins en route vers Jérusalem (Burchard de Mont Sion entre 1283 et 1285, Simon Semeonis en 1323), rapports des missionnaires mendiants de retour d'Asie (Jean de Plan Carpin en 1245, Guillaume de Rubrouck en 1253). C'est également l'époque où Marco Polo fait son voyage en Chine, de 1271 à 1295¹.

Les œuvres encyclopédiques se multiplient et s'accompagnent de représentations figurées sous forme de schémas et de figures simplifiées qui illustrent les ouvrages pour en assurer une meilleure compréhension.

De cette époque date la seule représentation actuellement identifiée correspondant à un itinéraire, l'*iter de Londinio in Terram Sanctam*, conduisant de Londres à Jérusalem. Elle figure dans un ouvrage du moine bénédictin anglais de l'abbaye anglaise de Saint-Albans, Matthew Paris, daté approximativement de 1253². La partie de l'itinéraire traversant le royaume de France se présente sous la forme de deux bandes parallèles. Il se lit de bas en haut et de gauche à droite. Les villes citées sont représentées par des vignettes et les routes qui les joignent sont rectilignes.

Des mappemondes de taille réduite figurent dans quelques manuscrits. D'autres, plus imposantes par leurs dimensions, telles les mappemondes de Hereford et d'Ebtorf, à usage dévotionnel, sont destinées à orner les murs d'abbayes ou de palais seigneuriaux et constituent alors l'équivalent figuré des encyclopédies en rassemblant toutes les connaissances d'ordre religieux, géographique ou historique, qu'il convient de posséder à la fin du XIII^e siècle. La mappemonde de Hereford est la seule existante avec les photos de la mappemonde d'Ebtorf, détruite dans les bombardements de la seconde guerre mondiale. Toutes deux sont datées des environs de 1300.

Autres représentations, les cartes marines sont contemporaines des grandes mappemondes. La carte marine conservée considérée

comme la plus ancienne, la carte dite pisane, est datée de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Contrairement aux mappemondes, ces cartes marines ont une application pratique : elles représentent le tracé des côtes avec les îles et les ports. De même la nomenclature, souvent en langue vulgaire, est abondante et mise à jour. Réalisées par des marins pour des marins dans les ateliers de Gênes et de Majorque, les cartes marines abandonnent le schéma circulaire des mappemondes³. Elles vont cependant demeurer dans le domaine maritime, n'entraînant pas le développement d'équivalents terrestres.

Les cartes régionales

La seule référence locale actuellement identifiée

Patrick Gautier Dalché s'est livré en 2012 à un inventaire des plans et cartes locales de la France médiévale en prenant 1530 comme borne ultime⁴. Il a identifié au total, plus de 125 opérations aboutissant à des cartes conservées ou mentionnées, entre le milieu du XII^e siècle et le premier tiers du XVI^e siècle, la plupart datant des XIV^e – XVI^e siècles et témoignant d'un recours de plus en plus fréquent au dessin.

Pour l'Auvergne, il s'appuie sur le travail d'André Bossuat sur *Le bailliage royal de Montferrand (1425-1556)*, publié en 1957⁵. Dans le litige opposant devant le Parlement, vers 1484, les deux « bonnes villes » de Montferrand et Cusset, au sujet du siège de la juridiction des exempts transféré par décision royale, de Cusset à Montferrand, André Bossuat cite le « Contredits présentés au Parlement par les consuls et habitants de Montferrand pour répondre aux faits allégués par l'abbesse et les habitants de Cusset ». Un des arguments présentés par les Montferrandais reposait sur le positionnement favorable de Montferrand vis-à-vis de la majorité des villes concernées par la juridiction des exempts. Pour défendre cet argument, les Montferrandais présentèrent une carte de l'Auvergne centrée sur Montferrand et montrant Cusset excentrée au nord en Bourbonnais. La carte était cependant seulement mentionnée puisqu'elle ne figurait plus dans les Archives départementales du Puy-de-Dôme en 1957.

Quelques cartes postérieures, datant du XVI^e siècle

Les cartes disponibles sont postérieures. Trois cartes correspondant à l'espace étudié sont actuellement connues. Elles sont datées du milieu du XVI^e siècle et correspondent à un recours de plus en plus fréquent à la cartographie, constaté à partir de cette période.

La carte de Limagne ou *La Limagna d'Overnia*⁶ est l'œuvre de Gabriele Simeoni, humaniste florentin proche de l'entourage de la reine Catherine de Médicis, ainsi que de l'évêque de Clermont, Guillaume du Prat. Cette carte fait partie d'un ouvrage publié en italien en 1560, intitulé *Dialogo pio et speculativo, con diverse sentenze latine e volgari*. Ce livre a été traduit en français dès l'année suivante, sous le titre de *Description de la Limagne d'Auvergne en forme de dialogue*. En fait, la partie strictement relative à la Limagne n'occupe qu'une partie du document, celle consacrée à la recherche de l'emplacement de la bataille de Gergovie, remportée en 52 av. J.-C. par les forces gauloises de Vercingétorix contre les légions romaines. Pour cela, Simeoni se base sur le récit fait par Jules César dans la *Guerre des Gaules*.

Simeoni se situe en fait dans la tradition cartographique médiévale. En témoigne le choix de représenter la Limagne orientée d'est en ouest, à partir des hauteurs surplombant Thiers où Simeoni se dessine lui-même en bas de la figure, en train de faire le relevé du terrain. Il ne fait pas appel à des conventions cartographiques et utilise une perspective empirique qui situe le *MONT D'OR* sur le même plan que le *PUY DE DOME*. L'importance donnée au réseau hydrographique témoigne aussi de cette empreinte médiévale. Il conserve de même la forme circulaire des mappemondes médiévales.

Montagnes, forêts, ainsi que les principales étendues d'eau et marais sont représentées. La toponymie est donnée, villes et châteaux sont figurés par des vignettes plus ou moins réalistes. Cette carte ne représente aucune route ou voie. On peut cependant noter l'existence d'un pont à cinq arches, permettant de traverser l'Allier à Pont-du-Château. C'est le seul pont représenté sur cette rivière. D'autres franchissements de rivières sont matérialisés sur la Morge, à Maringues, sur la Dore en aval de Courpière, sur l'Artière à Aubière, sur le Jauron, en aval d'Espirat, sans qu'il soit possible d'identifier s'ils correspondent à des gués ou à des ponts. De même, la présence de plusieurs bateaux sur l'Allier confirme que cette rivière était navigable au XVI^e siècle en aval de Pont-du-Château.

La seconde carte identifiée concerne le Bourbonnais. Elle illustre un ouvrage intitulé *Description générale du Bourbonnais*, publié en 1569 par Nicolas de Nicolay⁷. Ce dernier est alors géographe du Roi. La carte se présente sous forme rectangulaire et elle obéit aux conventions cartographiques du moment : orientation nord-sud, présence d'une échelle rudimentaire. Comme pour la carte précédente, les voies ne sont pas représentées dans ce document.

La dernière représentation locale identifiée est antérieure de quelques années, puisque datée de 1544 – 1545⁸. Elle est associée à une requête des consuls de la ville d'Ambert qui désiraient intégrer l'assemblée des États de Basse-Auvergne représentée par les treize « bonnes villes » qui étaient alors Aigueperse, Auzon, Billom, Brioude, Clermont, Cusset, Ébreuil, Issoire, Langeac, Montferrand, Riom, Saint-Germain-Lembron et Saint-Pourçain.

La figure originale a été perdue, mais la Bibliothèque du patrimoine de Clermont-Ferrand en conserve une copie, placée en tête du rouleau que Mathieu Columbier, consul d'Ambert, fit établir en février 1545, pour résumer l'ensemble de ses démarches, après que celles-ci eurent été repoussées par les « bonnes villes ». Dans son analyse récente, Juliette Dumasy-Rabineau, explique qu'il s'agit d'une réduction, puisqu'un des deux actes d'authentification précise que l'original était fait sur deux peaux de parchemins. De plus, elle est lacunaire puisqu'elle ne porte ni toponymes (ceux indiqués sur la carte à l'encre noire seraient d'une époque récente et erronés, à l'exemple des localisations de Brioude et de Langeac, curieusement situées en rive gauche de la Dore), ni les distances entre les villes dont l'existence est attestée sur l'original⁹.

Cette copie a été réalisée par Jacques Buysson, un peintre ambertois manifestement dépourvu de notion de cartographie, ce qui explique l'absence d'échelle et l'orientation surprenante nord-ouest/sud-est. Il représente les principales rivières surdimensionnées, les montagnes grossièrement esquissées, ainsi qu'une sélection des éléments du paysage directement appropriés à l'objet de sa commande, à savoir les villes, représentées par des vignettes et les voies qui les font communiquer.

Ambert est placée au premier plan. Les textes montrent que la ville est alors aussi en relation à l'est, par la vallée de l'Ance, avec le Forez et le Lyonnais, ainsi qu'au sud, avec la haute vallée de la Dore qui permet de communiquer avec le Velay. L'objectif étant d'intégrer le réseau des « bonnes villes » de Basse-Auvergne, le dessinateur ignore ces destinations en insistant sur la barrière naturelle représentée à l'est par le Forez, et il fait le choix de ne pas représenter la barrière montagneuse de l'ouest constituée par le Livradois qui ne permet qu'une communication difficile avec la vallée de l'Allier.

Selon cette carte, Ambert apparaît comme le point de départ d'un faisceau primaire de sept routes, en direction de la Basse-Auvergne et des villes en relation directe avec Ambert (Clermont, Billom, Issoire, Cusset, Nonette, Thiers). À partir de ces villes carrefours, un réseau

secondaire se déploie ensuite en direction du nord et de l'ouest, desservant la plupart des autres « bonnes villes ».

Alors que la carte ignore quasiment les actuels massifs des Dômes et du Sancy, un de ses intérêts est de montrer l'existence de relations, vraisemblablement d'ordre commercial, avec les principales villes médiévales des Combrailles, donc de l'ouest du massif (Herment, Auzances, Pionsat, Montaigut-en-Combrailles, Evaux-les-Bains, Chambon-sur-Voueize, Montluçon), mettant ainsi en évidence des voies transversales en direction du Limousin et au-delà de l'Aquitaine, voies qui sont difficilement identifiées dans les sources écrites de l'époque.

Ces quelques exemples de cartes locales représentatives de cette époque charnière de la fin du Moyen-Âge montrent qu'elles sont alors utilisées exclusivement comme support documentaire et confirment que la notion de carte routière n'est pas une notion médiévale : les voyageurs se déplaçant ou traversant la région ne disposaient pas de cartes.

S'orienter dans un monde sans carte

Comment envisager de s'orienter dans un monde sans carte ? Il faut forcément garder en mémoire le fait que, les voyageurs se déplaçant à pied, à cheval ou en chariot, la transmission orale des informations devait jouer un rôle prépondérant en cours de route et n'a bien sûr pas laissé de traces. De même, alors que des travaux de bornage sont parfois cités dans les sources médiévales, aucune référence à l'existence d'éventuels panneaux indicateurs n'est retrouvée dans les sources consultées.

Les déplacements locaux

Si on se réfère aux textes, les médiévaux avaient manifestement une connaissance appropriée de leur environnement local que l'on peut évaluer à partir de diverses sources.

Les titres de propriété

En l'absence de plans ou de cadastre, les cartulaires sont extrêmement détaillés. Les limites de propriétés sont décrites à partir d'éléments remarquables du terrain (croix, bornes, rochers, arbres,

rivières et bien sûr routes). Un exemple caractéristique est présenté dans l'accord passé en 1295 entre Pierre de Madic, précepteur des commanderies du Temple en Auvergne, Robert Dauphin, comte de Clermont et Hugues Dauphin, seigneur de Léotoing, sur la justice du village de Farreyroles. Ce village est alors situé en position particulièrement sensible, à quelques kilomètres au sud-est du château de Léotoing, aux confins du comté de Clermont et de la baronnie de Mercœur. C'est un carrefour médiéval important où sont possessionnés les Templiers, l'abbaye de Blesle et qui justifie la présence à proximité d'une institution hospitalière, la *domus infirmorum de Belregart*.

*... et ab ipsa meta, recte descendendo versus Ferreirolas usque ad stratam publicam qua itur d'Ardes versus Brivatam, inter ipsam stratam, ab oriente, et terram dels Beguos et terram Templi ab occidente ; et ab ipsa meta, recte veniendo per ipsam stratam publicam versus Ardes usque ad quadrivium vie publice qua itur de Sancto Floro versus Brolium ; ... recte veniendo usque ad metam sitam juxta viam publicam qua itur del Monteilh versus Ferreirolas, ab oriente, juxta terram abbatisse Blasilie, a borea, et terram Templi, a meridie...*¹⁰

Ce texte apporte une série d'informations. Sa lecture littérale confirme que les médiévaux :

ont une notion pratique des points cardinaux et s'orientent par rapport à eux : *ab oriente, ab occidente, a borea et a meridie*, les formes occitanes correspondantes étant le plus souvent *soleil levant, noit, biza et meidia* ;

ont une connaissance pratique des voies qui maillent localement leur territoire, ici la voie qui conduit d'Ardes à Brioude. Ils savent également que cette voie coupe la route de Saint-Flour au Breuil-sur-Couze en formant un carrefour à quatre voies (*quadrivium*) qui constitue un autre point mémorable.

Ils intègrent ainsi des parcours significatifs, puisque la distance de Brioude à Ardes est approximativement de trente kilomètres alors que celle de Saint-Flour au Breuil-sur-Couze est de l'ordre de soixante kilomètres, distance correspondant alors, en région accidentée, à deux ou trois jours de trajet, selon le moyen de transport utilisé.

L'espace perçu à travers ce texte reste aussi un espace local, car si Brioude et Ardes sont deux villes importantes localement, elles correspondent aussi à deux carrefours médiévaux majeurs, Brioude ouvrant à l'est sur le Livradois et au-delà sur Lyon alors qu'Ardes constitue à l'ouest la porte du Cézallier et au-delà celle du Limousin et de l'Aquitaine.

Pour la voie de Saint-Flour au Breuil-sur-Couze, c'est encore plus évident puisque cette route correspond à une portion de la voie médiévale conduisant du Languedoc à Paris, en passant au sud par Millau et le Gévaudan, et au nord par Clermont et Bourges.

Cette notion d'espace perçu, réduit à l'espace localement utile, apparaît également pour la grande voie nord-sud conduisant de Paris à Montpellier. En 1242, le terrier clermontois connu sous le nom de terrier « *Dogue* » la mentionne comme la voie qui conduit à Orcet, village situé à une quinzaine de kilomètres de Clermont, ... *l'estrada cuminal per ont hom vai da Montferrant a Orset deves soleil levant...* Cette voie apparaît dans le même document sous l'appellation de *via del peleris del Peu*, c'est-à-dire la voie des pèlerins du Puy¹¹. Pour les Clermontois du XIII^e siècle, cette voie avait donc surtout un intérêt local, voire régional puisqu'elle permettait aussi d'aller en pèlerinage au Puy-en-Velay, alors qu'un siècle auparavant, aux alentours des années 1110, le chroniqueur bourguignon de la *Chronique de Saint-Pierre-le-Vif de Sens*, sans référence régionale, la mentionnait quant à lui comme la *publica via qua ad Sanctum Egidium itur* (la voie publique qui conduit à Saint-Gilles-du-Gard)¹².

- Ces quelques exemples confirment que, pour les locaux,
- la majorité des déplacements sont d'ordre régional,
 - l'espace perçu est associé à la connaissance du réseau routier, et
 - les voyageurs développent leur propre système de mémorisation en fonction de leur destination.

Les registres de comptes

Les *Comptes des consuls de Montferrand* montrent que les consuls se déplacent personnellement, le plus souvent par deux, à cheval, dans toute la Basse-Auvergne, lorsque leur présence ou un entretien est indispensable.

Ils sont ainsi amenés à rencontrer diverses autorités tels l'évêque à Beauregard¹³, *monsenhor de Monfort*, le gouverneur royal, qui réside à Joze en 1352¹⁴, le connétable à Châteldon¹⁵ ou monseigneur Béraud de Mercœur à Ardes¹⁶, mais aussi à conclure des affaires au nom de la ville, tel que commander des armes à Billom¹⁷, chercher du charbon de bois à Vic-le-Comte¹⁸, négocier un prêt à La Sauvetat auprès du prieur des hospitaliers de Saint-Jean¹⁹, faisant ainsi preuve d'une connaissance élargie de toute la Basse-Auvergne.

Les sources religieuses

Les visites réalisées par l'ordre de Cluny, entre 1290 et 1359²⁰, sont également caractéristiques du mode d'orientation des clercs médiévaux.

Ces visites concernent les différentes provinces clunisiennes et sont réalisées chaque année par deux prieurs différents, nommés par l'ordre, qui rédigent ensuite un compte-rendu. Pour la province clunisienne d'*Alvernie*, ces inspections portent sur un certain nombre de sites qui sont visités systématiquement, dans un ordre sans véritable logique apparente si ce n'est en fonction du site qui sert de porte d'entrée à la visite et vraisemblablement aussi en fonction de l'origine géographique des visiteurs.

Ces sites de départ sont le plus souvent, ceux situés à l'est, en direction de Cluny, à savoir les prieurés de Souvigny, Châtel-Montagne, Noirétable, Ris, Laveine ou Rozier-Côtes-d'Aurec. Après cette visite inaugurale, les deux prieurs organisent leur circuit dont le point le plus oriental est généralement le prieuré de Rozier-Côtes-d'Aurec en Velay. De là ils gagnent la vallée de l'Allier et le prieuré de Lavoûte-Chilhac, puis se rendent à Saint-Flour en Haute-Auvergne, avant d'aller visiter les prieurés limousins du Moustier-Ventadour et de Bort-les-Orgues. Le site visité le plus septentrional est généralement Souvigny.

À l'intérieur de cette province, les visiteurs se rendent habituellement également dans les sites majeurs que sont l'abbaye de Mozac et le prieuré de Sauxillanges, ainsi que dans d'autres sites tels l'abbaye de Thiers et les prieurés d'Arronnes, d'Augerolles et de Laveine.

L'organisation de ces voyages est manifestement laissée à l'appréciation des deux visiteurs qui sont renouvelés tous les ans et ne parcourent donc pas un circuit standardisé, si ce n'est par le passage, semble-t-il obligé, par un certain nombre de prieurés et d'abbayes.

On peut donc penser que le réseau local des prieurés et abbayes clunisiennes est la première source d'information et d'orientation pour ces voyageurs.

Traverser la région

Le réseau des prieurés et monastères

On retrouve vraisemblablement le même type d'informations fournies dans le réseau des établissements religieux au niveau

« national ». Ce mode d'orientation apparaît nettement dans le cas des rouleaux mortuaires. Cette institution médiévale consiste à recueillir des intentions de prières à l'intention d'un défunt, au sein de la communauté religieuse. Pour cela, un messenger se déplace d'établissement religieux en établissement religieux, fait inscrire les intentions de prière sur un parchemin, puis retourne à son lieu de départ.

Ces cheminements à travers le pays se déroulent selon un parcours qu'il semble difficile de planifier, peuvent durer des années et regrouper des centaines de témoignages, ainsi qu'il apparaît dans les deux exemples suivants datés des années 1400.

Le rouleau mortuaire de Godfried et Pieter, moines de S. Pieters de Gent circule du 28 mai 1399 au 1^{er} août 1400. Pendant cette période, le porte-rouleau a recueilli 520 titres. Arrivant de Bourgogne, après un passage à Lyon, il quitte la vallée du Rhône, à Vienne, le 9 janvier 1400 pour se rendre au Puy en suivant la voie médiévale passant à Saint-Sauveur-en Rue et Dunières. Du Puy, il part pour La Chaise-Dieu, puis traverse le Livradois et s'arrête successivement à Sauxillanges, Manglieu, Billom avant d'atteindre Clermont. Il se rend ensuite à Montferrand, Riom, Mozac, Aigueperse, Saint-Didier-la-Forêt, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Verneuil-en-Bourbonnais, Souvigny et atteint Moulins le 2 février 1400, avant de continuer en direction de Nevers²¹.

Le Deuxième rouleau mortuaire de Jean III de Marigny, abbé de Saint Etienne de Dijon circule, quant à lui d'avril 1401 à mars 1402 et regroupe 516 titres. Le porte-rouleau, en provenance cette fois de Toulouse, passe à Rodez, le 1^{er} août 1401 et se trouve au Puy deux jours plus tard. Il suit alors le parcours semble-t-il habituel, en direction de La Chaise-Dieu, avec cependant une étape intermédiaire à la collégiale Saint-Georges de Saint-Paulien, puis se rend à Sauxillanges et Manglieu. Contrairement au trajet du porte rouleau précédent, il oblique par la suite vers l'ouest pour se rendre à l'abbaye du Bouschet puis à Issoire. Après une étape dans un lieu indéterminé, il arrive à Clermont, passe à Chamalières, Chantoin, Montferrand, Riom, Mozac et Aigueperse. Le rouleau est ensuite présenté à Gannat, Ébreuil et Saint-Pourçain-sur-Sioule, avant un détour par Saint-Didier-la-Forêt pour arriver à Moulins. Le messenger poursuit son chemin en direction de Bourges qu'il rejoint le 21 août 1401, après s'être arrêté successivement à Souvigny, Saint-Menoux et Hérisson²².

Les rouleaux disponibles sont tous différents, ne traduisent pas un parcours standardisé et il faut donc supposer que le messenger

obtenait les renseignements nécessaires à son orientation au fur et à mesure de sa progression, dans les établissements religieux visités.

Rendre des comptes ou demander justice

Bien sûr, les laïcs se déplacent également et les registres de comptes, par exemple, confirment la réalité des déplacements lointains. Dans la période 1259-1272 par exemple, qui correspond à l'administration d'Alphonse de Poitiers et à une période de calme, les consuls Montferrandais ou leurs messagers se rendent plusieurs fois par an à Paris ou plus généralement en *Fransa*²³, en empruntant la *voie françoise*. Dans cette période, Lyon et à un degré moindre, Bourges, sont également des destinations courantes²⁴ alors que les déplacements à Chalon-sur-Saône, Limoges, Mende, Autun, Poitiers, La Rochelle, Toulouse restent exceptionnels²⁵.

Les guides locaux

On pourrait penser que ces voyageurs font appel à des guides rémunérés. En fait, le recours à des guides est quasi inexistant et ne se produit qu'en cas d'anomalie ou d'insécurité dans une région particulière. Ainsi, aucun défraiement de guide n'apparaît dans les comptes de Montferrand.

Les listes de toponymes

En l'absence de cartes, les historiens de la géographie s'accordent pour conclure à l'existence de listes de toponymes ordonnés de façon géographique, qui jalonnent les itinéraires des voyageurs médiévaux et traduisent donc un besoin et une volonté de mettre en commun leurs connaissances.

Une de ces listes est connue sous le nom d'*Itinéraire Brugeois* ou *Itinerarium de Brugis*. C'est un recueil copié au xv^e siècle, donc antérieur, qui mentionne une série d'itinéraires au départ de Bruges, en direction des principales destinations du monde connu et vraisemblablement destinés à l'origine aux marchands brugeois.

Au départ de Bruges, la seule destination locale proposée par cette liste est *Nostra Domina de Podio*, Notre Dame du Puy. L'itinéraire indiqué passe par Paris et correspond ensuite à une des routes utilisée alors pour se rendre d'Auvergne à Paris, celle passant à

Nevers. L'*Itinerarium* signale l'entrée en *Borbonia* puis mentionne des passages à Villeneuve-sur-Allier, Moulins, Bessay, Saint-Pourçain, Escolles, Gannat avant d'arriver dans le *ducatus Alvernie*. Au-delà, il passe à Aigueperse, Riom, Montferrand ou Clermont, Veyre, signale le fleuve Allier avant d'arriver dans le *Comitatus Alvernie*, le comté d'Auvergne. Les jalons suivants sont situés à Issoire, Le Breuil, Vergongheon, Brioude ou Vieille-Brioude, La Chomette, La Brequeuille, Fix-Saint-Genès avant d'arriver au Puy-en-Velay²⁶.

En fait, les distances mentionnées entre deux jalons sont pour la plupart comprises entre dix et quinze kilomètres et ne dépassent vingt kilomètres que lors de l'étape finale conduisant de Fix au Puy. Donc une précision de cet ordre devait convenir alors aux attentes des voyageurs.

Si on se réfère toujours à ce document, Le Puy-en-Velay constituait alors un carrefour commercial et religieux particulièrement important pour les Brugeois, puisque l'*Itinerarium* mentionne également au départ du Puy deux autres itinéraires, l'un en direction de Montpellier et l'autre en direction d'Avignon²⁷, ces trois itinéraires étant les seuls mentionnés pour tout le Massif central.

La diffusion de ce document en dehors du circuit brugeois est totalement inconnue, mais il est effectivement probable, vu la simplicité du procédé, que le principe de ces feuilles de routes se soit multiplié en ne laissant pas de traces écrites.

Le mode d'orientation des voyageurs médiévaux reste encore largement du domaine de l'inconnu. Les sources d'informations concernant les itinéraires étaient alors essentiellement orales et se partageaient entre voyageurs, vraisemblablement durant le trajet ou à l'étape.

Comme on pouvait s'en douter, les médiévaux ne disposaient pas de cartes adaptées à leurs déplacements, puisque les techniques cartographiques étaient encore balbutiantes. De même, il ne semble pas qu'ils aient pensé à associer cartographie et réseau routier. Leurs connaissances du terrain étaient cependant adaptées à leurs déplacements de proximité et ne justifiaient pas, sauf exception, de faire appel à des guides.

Les voies faisaient alors partie des moyens locaux permettant de définir les titres de propriétés, les droits de justice ou les limites de paroisses et à ce titre participaient à la définition d'un espace perçu pouvant correspondre au maximum à deux ou trois jours de trajet.

Les voyageurs au long cours disposaient vraisemblablement, quant à eux, de listes d'itinéraires leur donnant une vue globale des trajets à parcourir, avec des jalons régulièrement indiqués, correspondant à des possibilités d'hébergement.

NOTES :

1 Deluz Christiane, « Une image du monde. La géographie dans l'Occident médiéval (v^e - xv^e siècle) », dans Gautier Dalché Patrick (dir.), *La Terre. Connaissance, représentation, mesure au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 68-84.

2 British Library, Royal MS. 14.C. VII.

3 Deluz Christiane, « Une image du monde... », *op. cit.*, p. 110-115.

4 Gautier Dalché Patrick, « Essai d'un inventaire des plans et cartes locales de la France médiévale (jusque vers 1530) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 170, livraison 2, 2012, p. 421-471.

5 Bossuat André, *Le bailliage royal de Montferrand*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1986, p. 76.

6 Simeoni Gabriele, *Dialogo pio et speculativo, con diverse sentenze latine e volgari*, dans Lione, Apresso Guglielmo Roviglio, 1560, Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Communauté, R 5286 – carte visible sur le site de la bibliothèque numérique *Overnia*.

7 Nicolay Nicolas de, *Description générale du Bourbonnais en 1569*, Moulins, Imprimerie de C. Desrosiers, 1875, p. 201.

8 *Enquête de l'an 1544 pour la ville d'Ambert représentée par maître Mathieu Columbier l'un des consuls à effet d'établir les droits de cette ville à sa réunion aux 13 bonnes villes de la Basse-Auvergne*, Clermont-Ferrand, Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Communauté, ms. 9778 – carte visible sur le site de la bibliothèque numérique *Overnia*.

9 Dumasy-Rabineau Juliette, Gastaldi Nadine et Serchuk Camille, *Quand les artistes dessinaient les cartes : Vues et figures de l'espace français Moyen Âge et renaissance*, Paris, Le Passage, 2019, p. 30-31.

10 Chassaing Augustin, *Spicilegium Brivatense, recueil de documents historiques relatifs au Brivadois et à l'Auvergne*, Paris, Imprimerie Nationale, 1886, Document 86, p. 234, item 20.

11 Grelois Emmanuel et Chambon Jean-Pierre, *Les noms de lieux antiques et tarδο-antiques d'Augustonemetum / Clermont-Ferrand*, Strasbourg, Société de Linguistique Romane, 2008, p. 143 et p. 16.

12 *Chronique de Saint-Pierre-le-Vif de Sens, dite de Clarius, Chronicon Sancti Petri Vivi Senonensis*, texte édité, traduit et annoté par Robert-Henri Bautier et Monique Gilles, avec la collaboration d'Anne-Marie Bautier, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1979, p. 151.

13 Lodge R. Anthony, *Les comptes des consuls de Montferrand (1346-1373)*, Paris, École des chartes, 2010, item 8.158, p. 19, item 13.171, p. 396 et item 14.117, p. 425.

14 *Ibid.* item 9.3498, p. 165, item 9.3509, p. 166, item 9.3519, p. 167 et item 10.100, p. 177.

15 Lodge R. Anthony, *Les comptes des consuls de Montferrand (1273-1319)*, Paris, École des chartes, 2006, item 3.113, p. 15.

16 *Ibid.* item 3.271, p. 21.

17 Lodge R. Anthony, *Les comptes des consuls de Montferrand (1346-1373) ... op. cit.*, item 11.2648, p. 314.

18 *Ibid.* item 11.327, p. 236.

19 *Ibid.* item 9.3484, p. 164.

20 Charvin Gaston (Dom.), *Statuts, chapitres généraux et visites de l'ordre de Chuny*, Paris, De Boccard, 1967, tome II, 1290-1324, p. 83-86 et p. 281-285.

21 Dufour Jean et Favier Jean (dir.), *Recueil des rouleaux des morts (viii^e siècle - vers 1536)*, Paris, De Boccard, Vol III, 2007, p. 47-51.

22 *Ibid.*, p. 126-132.

23 Lodge R. Anthony, *Le plus ancien registre de comptes des consuls de Montferrand en provençal auvergnat 1259-1272*, Clermont-Ferrand, La Française d'Édition et d'Imprimerie, 1985. Dans la période 1259-1272, le registre signale plus de 20 déplacements en *Fransa*.

24 *Ibid.*, une dizaine de déplacements à Lyon et quatre voyages à Bourges sont comptabilisés dans la période.

25 *Ibid.*, p. 68, p. 73, p. 95, p. 98, p. 124, p. 125, p. 126.

26 Hamy E. T., *Le livre de la description des pays de Gilles de Bouvier, dit Berry*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1908, p. 181-182.

27 *Ibid.*, p. 182-183.

Que peut signifier l'Orient pour un oriental ? Un intermède persan

Anthony Morel

Laboratoire PHIER (Philosophies et Rationalités)

En ce sens l'extension du Dispositif veut dire l'extension de l'*Abendland* à la terre toute entière. C'est la terre elle-même qui est entrée dans le soir dont elle est désormais en tout et pour tout le domaine. L'Orient en ce sens, le *Morgenland*, a-t-il disparu de la surface de la Terre ? Ne demeure-t-il rien d'oriental, de matinal sur cette terre où nous nous tenons désormais dans un soir qui assombrit toute possibilité d'un autre matin, s'étendant sur le *Morgenland* lui-même ?¹

TELLE QUESTION peut, nous semble-t-il et de prime abord, être entendue ou reçue en deux sens au moins :

(1) *Soit* qu'on la rapporte au champ d'une géographie *empirique*, et c'est alors sur l'histoire de la cartographie, notamment arabe et perse, qu'il faudrait d'abord faire porter l'examen, en commençant, pourquoi pas, par focaliser l'attention sur la nomenclature, le lexique mobilisé par ces lointains géographes pour nommer ce que leur réserve l'Est et ses confins, sans négliger ce qu'il en va de l'orientation des cartes.

Dans cette direction, on ne saurait pas, certainement, faire l'économie d'une étude des récits de voyages, plus généralement des archives, et cela mènerait à laisser se déplier toute l'histoire des relations et connexions entre le *Moyen* et l'*Extrême-Orient*².

Poussant plus loin encore l'investigation, on rencontrera la question des cosmologies « savantes » qui sous-tendent, en en fournissant le cadre, de telles représentations de l'espace, et viennent, ce faisant, fonder le tracé des cartes, la constitution des atlas de ces terres qu'on arpente, de ces mers sur lesquelles on navigue.

Finalement, en viendra-t-on peut-être à s'interroger sur la signification pour ainsi dire vécue que prend l'espace, en tant qu'il est habité par des hommes : la chose s'achèverait ainsi en géographie phénoménologique ou en mésologie.

(2) *Soit* qu'on lui fasse faire fond sur l'*imaginaire*, c'est-à-dire sur l'irréel. C'est alors la manière dont a été imaginé, fantasmé même, l'*Extrême* par le *Moyen-Orient*, qu'il faudrait examiner, un peu de la même manière, mais comme décalée ou déplacée, qu'on a pu s'enquérir de la constitution d'imaginaires orientaux (ou d'Orients imaginaires) par les occidentaux – cet Orient qui, à chaque fois n'existe au fond pas, sinon dans les têtes, suspendu qu'il est, comme à un fil, au désir, à la convoitise même qui le nourrit et le gonfle.

Précisons que, pour être de l'ordre de l'irréel, du non-atteignable empiriquement, tel imaginaire a bien entendu une efficace, des effets dans le monde, quelque chose, peut-être, de l'ordre d'un performatif.

Notons surtout que l'étude des récits de marins et de voyageurs ne sauraient, semble-t-il, là encore être négligée, précisément en ce qu'ils fournissent sa matière à la légende : ainsi, à les bien prendre et sans aller plus loin, des *Aventures de Sindbad le Marin*, dont on a pu se demander si elles ne constituaient pas une sorte de manuel de navigation à l'usage des marchands d'alors³.

C'est dire que ces deux ententes possibles de la question, non seulement ne sont nullement exclusives l'une de l'autre, car complémentaires, mais plus profondément s'entrelacent, se tressent, au point d'être ultimement inséparables.

Arrivé là, toute la difficulté est de décider si une telle dichotomie, de la fiction pure et du réel sans appel, une telle alternative – *ou bien* mythe *ou bien* histoire – épuise effectivement l'expérience des hommes.

Si l'on s'en remet à Henry Corbin, la réponse est clairement et radicalement *non*. Et c'est ce *non* – c'est-à-dire, somme toute, nous allons y venir, l'*imaginal* (nous n'avons pas dit *imaginaire*), précisément en ce qu'il vient déranger, dérégler ledit partage moderne de l'expérience humaine – que nous souhaitons brièvement examiner.

Henry Corbin : ce seul nom évoque l'Iran, disons la pensée en terre Shî'ite – et pour cause : il fut l'inventeur, en Occident, de ce continent philosophique jusqu'à lui négligé, et comme perdu. Et c'est dire – c'est bien le sens d'un tel patronage – qu'il sera exclusivement et avant tout question, dans ce qui va suivre, de philosophie iranienne.

Telle réduction inaugurale de l'Orient (géographique) à la Perse, – réduction implicite, non-thématisée dans les lignes qui précèdent, mais déjà opératoire – telle manière de déterminer la question ne va bien évidemment nullement de soi. Elle restera pourtant, dans l'espace de ces lignes, arbitraire et immotivée.

Mundus Imaginalis. Reprenons. C'est qu'Henry Corbin, en tirant des limbes de l'Histoire de la Pensée le continent philosophique iranien, a par là-même (c'est au fond tout un) exhumé tout un monde, monde qu'il baptisera *mundus imaginalis*, monde imaginal, telle expression venant traduire, sous sa plume, l'arabe : *âlam al-mithâl*.

En quoi est-ce un *monde* ? Et si c'est bien un monde, où le situer ? Et pourquoi le qualifier d'*imaginal* ?

Pour répondre, un détour par la cosmologie « métaphysique » – dont le site même s'avère être un carrefour : le point de rencontre entre *néo-platonisme*, *révélation coranique*, voire, avec Sohrawardî, *angélogologie zoroastrienne* – qui sous-tend les philosophies visionnaires en terre Shî'ite est nécessaire.

Très schématiquement dit, le *cosmos* s'y trouve verticalement disposé et étagé selon une multitude de degrés. On distingue : le monde sensible [*Molk*], ainsi que le monde des Intelligences [*Jabarût*] et, venant s'intercaler entre les deux, le monde de l'âme [*Malakût*]. Ce dernier est lui-même doté d'une topographie propre et n'est nullement indifférencié ni amorphe. Il enveloppe justement le *monde imaginal*.

Ajoutons que le couple *Zâhir/Bâtin*⁴ (apparent/caché ; exotérique/ésotérique) est constitutif d'un tel univers : chacun des étages que nous disions – étage faisant à chaque fois un monde – étant symboliquement articulé avec ceux qui l'entourent immédiatement : ainsi du monde de l'âme, lequel se donne comme le *Bâtin*, le secret, du sensible et le *Zâhir*, l'enveloppe, de l'intelligible, et symbolisant donc, en sa position médiane, d'entre-deux [*Barzakh*], doublement.

Par quoi se découvre d'ailleurs que la pratique du *Ta wil*, de l'exégèse spirituelle⁵ – celle-ci ayant à ramener les symboles aux situations qui les ont vu et fait naître, et pouvant s'exercer tant sur un texte que sur un paysage, paysage prenant alors par elle valeur cosmique – est fondée dans la structure, dans l'architecture même de l'être.

Bien-sûr le *Malakût*, quand bien même des philosophes visionnaires en ont établi la cartographie rigoureuse, ne saurait lui-même voir son site inscrit sur un quelconque atlas de géographie positive⁶.

D'où, pour désigner le monde imaginal, la belle expression persane *Nâ-Kojâ-âbâd*, forgée par Sohrevardî et qui se laisse littéralement traduire par *pays du non-où*, autrement dit : contrée physiquement inassignable, empiriquement insituable, puisque excédant le sensible qu'en vérité seule elle situe.

Pour autant, ce monde intermédiaire, constitué d'une matière subtile et comme allégée, ne saurait pas non plus être identifié ni réduit à une simple *utopie*⁷, c'est-à-dire à de l'irréel, de l'imaginaire. C'est précisément pour lever la méprise, conjurer tout malentendu et marquer la différence des registres, que Corbin s'est décidé pour le terme *imaginal*⁸.

Car tel inter-monde, bien loin que d'être fiction ou fantaisie, a sa réalité propre, de plein droit, et même son autonomie : il subsiste indépendamment de l'effort de celui qui s'y hausse, et c'est en lui seul, en cet espace intérieur à l'esprit, que les visions des mystiques se déroulent, que la prophétie vient faire le plein de sens et de vérité.

Une faculté, l'imagination⁹, ainsi réhabilitée puisque dotée d'une valeur noétique propre (aux côtés de la perception sensible et de l'intuition intellectuelle), étant déterminée comme Imagination active ou créatrice, lui est dédiée et en retour l'assure.

À ce stade, la question est de savoir ce qu'il en va, dans un tel cadre, rapidement esquissé, de l'Orient, de déterminer la signification qu'il est susceptible de recevoir.

Ishrâq. Ceci, au moins, se laisse aisément deviner : l'Orient ne saura pas, ou plus, se laisser définir comme Est [*Sharq*], c'est-à-dire comme simple point cardinal servant à se repérer sur cette terre qu'on parcourt avec notre corps de chair et d'os, où l'on erre ; il ne saura pas, ou plus, se laisser réduire à la toute relative *droite* de nos cartes modernes¹⁰, lesquelles, on le sait, sont orientées plein nord.

Plutôt, il prendra valeur polaire, étant signifié par là que c'est un *Nord* absolu, vertical qu'il constituera désormais. D'où ceci de frappant, qu'a pu relever Corbin : « *se diriger à droite, c'est aller vers le haut, vers l'Orient* »¹¹.

Là encore, nous serons schématiques. Pour bien faire, il faudrait en effet distinguer *Orient majeur*, *Orient mineur*, et, venant s'intercaler entre les deux, *Orient moyen* – sur quoi nous ne nous étendrons pas¹² –, déployer toute la richesse et le détail des symboles, et préciser le lexique, la nomenclature de ces topographies visionnaires.

Nous nous bornerons à ceci : c'est un tout autre matin, tout autre que celui qui fait le compte de nos jours humains trop humains,

terrestres trop terrestres, de nos « aujourd'hui et demain comme hier »¹³, qui s'y lève.

Cette aube se dit en arabe : *Ishrâq*. Littéralement, donc, c'est le lever du jour. Mais c'est alors, sous la plume de Sohrevardî – *shaykh al-Ishrâq* – le lever à elle-même de l'âme que le terme vient dénoter, aurore ou illumination spirituelle, si l'on veut, soit une connaissance (*'ilm ishrâqî*), *cognitio matutina*, dira Corbin, c'est-à-dire, finalement, la sagesse illuminative-orientale (*Hikmat al-Ishrâq*), et dont, précisément, Sohrevardî aura été le résurrecteur.

Quelle orientation délivre-t-elle ? Et de quelle quête ? En raccourcissant un peu : elle fait signe vers le monde imaginal lui-même, en indique la direction – de même qu'il y a bien longtemps, mais en un tout autre sens certainement, à moins d'un *Ta wil*, les Filles du Soleil, au vieux Parménide¹⁴ qui nous est si jeune, avaient pointé l'Est, « dans la très ancienne jeunesse du jour »¹⁵.

Tout autant oriente-t-il, ce pôle, les récits visionnaires, tant ceux de Sohrevardî que d'Avicenne, les gestes mystiques donc, autant que les épopées héroïques¹⁶ saisies en leur *Bâtin* – par exemple le *Shah-Nâmeh* –, anime-t-il la quête orientale, laquelle ne saurait se frayer un chemin que dans le monde imaginal : d'où le *Ta wil* qui constitue comme tels ces récits mystiques et qu'en retour, de la part du lecteur, ils appellent.

C'est en outre un tel Orient qui oriente la Miniature persane et surtout lui dispense cette aube qui à chaque fois est sienne, cette lumière matinale, aurorale, lequel *photisme* – *photisme* pourrait-on oser à la limite – en fait toute la splendeur, par quoi la lourdeur sensible, tirée vers le bas, vers l'Occident c'est-à-dire vers la mort *sans plus*, s'allège et vire en couleurs pures¹⁷.

Enfin c'est un tel matin qui, pour Corbin, fait tant défaut à l'Occident (autant géographique que philosophique), le *Morgenland* risquant de n'être plus qu'un signe mort vide de sens, comme avalé ou assombri par ce crépuscule – crépuscule qu'est la pensée calculante n'ayant de cesse d'étendre son règne et de faire notre lot – qui n'en finit pas de tomber, et qui, sous la plume de Corbin, reçoit, après d'autres, le nom de *nihilisme*. C'est dire que pour notre penseur la désorientation en quoi, selon lui, l'Occident se perd et se dévaste c'est-à-dire dévaste la terre en son entier, n'est autre que l'oubli, ou pire, le refus de ce *mundus imaginalis*¹⁸.

Surtout et *in fine*, un tel *pays du non-où*, en tant qu'il est le pays de l'Imâm caché¹⁹, vient ultimement, dans le Shî'isme des Douze, donner son fondement à un messianisme, et permet de penser, de donner intelligiblement corps, au corps subtil qui sera celui de la Résurrection.

Reste donc à indiquer une connexion possible entre les fins dernières²⁰ et l'imaginal. Nous nous limiterons à évoquer une piste déjà bien dépliée.

C'est à Mollâ Sadrâ Shîrâzî qu'il faudrait s'en remettre. Tout l'enjeu aura été de déterminer comment l'Orient (imaginal) donne précisément son orientation au mouvement (de l'existence).

Car, on le sait, la novation inouïe de la métaphysique sadrienne, et dont on est peut-être loin d'avoir tiré toutes les implications, ni déployé toutes les possibilités de son libre usage, aura consisté *d'une part* à faire primer l'acte d'être sur la quiddité autant que sur la simple existence, *de l'autre* à penser un mouvement dont le sujet est la substance elle-même, soit un mouvement intra-substantiel [*al-harakat al-jawharîya*], affectant la substantialité en tant que telle, et en cela garant de l'intelligibilité des métamorphoses²¹.

Mais finissons-en ici, brutalement.

Une question, peut-être, alors qu'il est l'heure de conclure, demeure en suspens. Elle concerne celui qui parle, et elle demande : pourquoi, alors qu'il est censé occuper son temps aux recherches doctorales qui sont les siennes, c'est-à-dire à s'arracher les cheveux et se casser les dents sur le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, se perd-il ainsi aux lointains de l'Orient ?

Par-delà certaines tribulations personnelles qui n'intéressent pas, il faudra avouer – et cela ne saurait faire, au fond, que malentendu ou hérésie – ceci : que l'œuvre de Corbin, non pas tellement ce que l'on vient tant bien que mal de tenter d'en répéter et redire, paraphraser, paraît, à condition d'en faire très libre usage, un usage, à dire vrai, comme sécularisé ou dé-théologisé – d'où les scrupules et mauvaise conscience philosophique que nous nourrissons envers ce grand philosophe qu'est Corbin, car c'est lui faire là une bien grande violence – de fournir des concepts très opératoires pour penser ce qui, au lecteur du *Tractatus*, ne saurait que faire difficulté et résistance, soit la triade : *herméneutique de la vie humaine, messianisme du logique, et mystique du sensible* (ce dernier étant un *oxymoron*, et l'avant-dernier paraissant d'abord ne rien vouloir dire).

NOTES :

1 Cattin Emmanuel, « L'autre maison », *Sérénité. Eckhart, Schelling, Heidegger*, Paris, Vrin, 2012, p. 147.

2 Voir notamment : Grenet Frantz, « Les marchands sogdiens dans les mers du Sud à l'époque préislamique », *Cahiers d'Asie centrale*, N° 1-2 (« Inde-Asie centrale. Routes du commerce et des idées »), Tachkent – Aix-en-Provence, 1996, p. 65-85. En outre, pourquoi pas, la biographie de An Shigao dans : Cochini Christian, *50 grands maîtres du Bouddhisme chinois. Moines éminents du Mahayana*, Paris, Bayard, p. 45-47. Ainsi que : Tajadod Nahal, « Le rôle des Iraniens dans la diffusion du Bouddhisme, du Manichéisme et du Mazdéisme en Chine. », *Diogène*, Paris, PUF, 2002, vol. 4, n° 200, p. 73-82.

3 En ce sens, consulter la substantielle introduction donnée par Renée Khawan à sa traduction : *Les aventures de Sindbad le marin*, Paris, Phébus libretto, 1985.

4 Corbin Henry, *En Islam Iranien*. Tome I, chap. v, §2, *op. cit.*, p. 207. Voir également l'extraordinaire §2 du chapitre IV du même volume. Sur ce couple, constitutif de l'âme iranienne, on consultera, outre les travaux d'Henry Corbin, deux textes : de Smet Daniel, « Au-delà de l'apparent : les notions de *Zahir* et *Bâtin* dans l'ésotérisme musulman », *Orientalia Lovanensia Periodica*, vol. 25, 1994, p. 197-220 ; Amir-Moezzi Mohammad Ali, « Du droit à la théologie : les niveaux de réalité dans le Shi'isme duodécimain », dans *L'esprit et la Nature, Actes du colloque tenu à Paris les 11 et 12 mai 1996*, Cahiers du Groupe d'Études Spirituelles Comparées, n° 5, 1997, p. 37-63.

5 On se reportera notamment à : Corbin Henry, *Avicenne et le récit visionnaire*, chap. I, §3, Lagrasse, Verdier, 1999 ; ainsi qu'à, du même auteur : « Herméneutique spirituelle comparée », *Eranos-Jahrbuch*, XXXII, 1964, Zurich, Rhein-Verlag, 1965, p. 71-176.

6 Quand bien-même certains géographes visionnaires auront pu tenter de symboliser dans le sensible le point de passage à ce « huitième climat ». Sur ce point, se reporter à : Corbin Henry, *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, chap. 2, « La Terre mystique de Hürqalyâ », §2, Paris, Buchet-Chastel, 2^{nde} édition entièrement révisée, 1979, en particulier, p. 99-101. Notons également, qu'en vertu précisément de la structuration symbolique du cosmos, elle-même venant fonder l'opération du *Ta Wil*, le sensible (aussi bien l'aube solaire que l'Est) est susceptible de venir symboliser tant l'illumination spirituelle que la quête mystique orientale : ainsi de l'aurore décisive de Mollâ Sadrâ Shirâzi (se reporter à l'*Introduction* donnée par Corbin à sa traduction de : Mollâ Sadrâ Shirâzi, *Le livre des pénétrations métaphysiques*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 10) ou du voyage vers l'Orient (géographique) d'Ibn Arabî (se reporter à : Corbin Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Introduction, §1, Paris, Entrelacs, 2012, en particulier p.49-51).

7 Ce, quand bien même le persan *Nâ-Kojâ* se laisserait littéralement traduire par le grec *ou-topos*, lieu qui n'est nulle part (*utopia* ayant été forgée par Thomas More au début du XVI^{ème} siècle). Nous ne voulons bien-sûr pas signifier, en levant cette méprise, que l'utopie (imaginaire) n'a aucun effet dans le monde. En ce sens et à leur manière, Gilles Deleuze et Felix Guattari remarquent, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 2005, p. 96, à propos de Samuel Butler : « Le mot employé par l'utopiste Samuel Butler, « Erewhon », ne renvoie pas seulement à « No-where », ou Nulle part, mais à « Now-here », ici-maintenant. »

8 De la même manière que, traducteur de Heidegger, le jeune Corbin s'était décidé pour le terme *historial* afin de rendre l'allemand *geschichtlich* et d'ainsi bien le distinguer d'*historisch*.

9 Sur l'imaginal, on consultera : Corbin Henry, « Prélude à la deuxième édition. Pour une charte de l'imaginal », *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris, Buchet-Chastel, 1979 ; ainsi que, du même auteur : « Mundus imaginis ou l'imaginaire et l'imaginal », *Cahiers internationaux du symbolisme* 6, Bruxelles, 1964, p. 3-26 ; sans oublier : Jambet Christian, Première Partie « Logique de l'Imaginal », *La logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes*, Paris, Seuil, 1983, en particulier, p. 35-99.

10 Il faudrait, pour être rigoureux, préciser et déplier tous les jeux et résonances qui s'instaurent entre la détermination spirituelle de l'Orient et sa définition géographique, surtout si l'on se souvient que c'est bien la sagesse des Anciens Perses (soit des Orientaux : *mashriqîyûn* ; *ahl al-Sharq*) que Sohrawardî se sera essayé à ressusciter. Sur ce point, on pourra consulter, d'Henry Corbin : *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques, Tome 2 : Sohrawardî et les Platoniciens de Perse*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971, 2009, en particulier le §2 du chapitre II, p. 47-50 ; ainsi que les « Prolégomènes II » à son édition des *Œuvres philosophiques et mystiques de Shihabaddîn Yahya Sohrawardî*, vol. 2, Paris-Téhéran, Bibliothèque Iranienne, 1952 ; sans négliger le *Post-Scriptum* à son *Avicenne et le récit visionnaire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 334-345.

11 Corbin, Henry, *Avicenne et le récit visionnaire, op. cit.*, p. 196-197. Voir également, du même auteur, *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite, op. cit.*, chap. II, en particulier p. 98 et p. 114 ; ainsi que *L'homme de lumière dans le Soufisme iranien*, Siskeron, Éditions Présence, 1971 (en particulier et avant tout le premier chapitre, p. 11-22, lequel fournit des indications précieuses).

12 Sur ce point, voir notamment : Corbin Henry, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques, Tome 2 : Sohrawardî et les Platoniciens de Perse*, chap. II, §2, *op. cit.*, en particulier p. 58-61.

13 Nous empruntons cette formule à Martin Heidegger, plus précisément au §71 de *Sein und Zeit*.

14 « Cette orientation était déjà donnée aux mystes de l'orphisme. Elle se retrouve dans le poème de Parménide où, guidé par les filles du Soleil, le poète entreprend “ un voyage vers la lumière ”, un voyage vers l'Orient. » Corbin Henry, *Avicenne et le récit visionnaire, op. cit.*, p. 196.

15 Nous empruntons cette formule à Sophia de Mello Breyner Andresen, en l'occurrence à son poème « Le Minotaure » trad. fr. Chandeigne Michel, dans Chandeigne Michel, *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine (1935-2000)*, Paris, Poésie Gallimard, 2003, p. 70.

16 Se reporter à : Corbin Henry, « De l'épopée héroïque à l'épopée mystique », *Eranos-Jahrbuh*, XXXV, 1966, Zurich, Rhein-Verlag, 1967, p. 177-239.

17 En ce sens : Ishaghpour Youssef, *La miniature persane*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 17, p. 25, p. 61-62.

18 Voir notamment : Corbin Henry, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Académie Impériale Iranienne de Philosophie, Téhéran, 1977 ; ainsi qu'à, du même auteur, « De la théologie apophasique comme antidote du nihilisme », dans *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981, 2003, p. 213-257.

19 Se reporter à : Corbin Henry, « Au “ pays ” de l'Imâm caché », *Eranos-Jahrbuh*, XXXII (« Vom Sinn der Utopie »), 1963, Zurich, Rhein-Verlag, 1964, p. 31-87.

20 Dans cette direction et pour une interprétation, un *Ta wil* de l'allusion à « la parousie de l'Imâm résurrecteur comme au jour où “ le Soleil se lève à l'Occident ” », voir : Corbin Henry, *En Islam Iranien. Aspects spirituels et philosophiques. Tome 4*, livre VI, chap. III, §4, « Tel », 2014, Paris, Gallimard, 1972, p. 291-292.

21 De Mollâ Sadrâ Shîrâzî, on consultera : *Le livre des pénétrations métaphysiques*, traduit de l'arabe, annoté et introduit par Henry Corbin, Lagrasse, Verdier, 1988. Sur Mollâ Sadrâ, et de Henry Corbin, *En Islam iranien*, tome IV, livre V, chap. 2, Paris, Gallimard, 1972, 1991 « Tel », p. 54-123. Ainsi que l'ouvrage de Christian Jambet : *L'acte d'être. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ*, Paris, Fayard, 2002.

L'attraction du « sol natal » chez Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859)

Catherine Kouyoumdjian-Deplagne

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LE MOT « nostalgie » vient de deux mots grecs « nostos » et « algos » qui signifient « retour de la douleur ». Il s'agit, à en croire le dictionnaire Littré¹, d'un état de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal ou d'un lieu où l'on a longtemps vécu. Ce que l'on pourrait aussi appeler « le mal du pays »² a été étudié dès le XVIII^e siècle par un médecin suisse, Johannes Hofer, qui cherchait à comprendre la tristesse inconsolable de ses patients dont certains étaient des soldats éloignés de leur pays natal. C'est ce médecin qui fournit la première description³ psychopathologique de ce qu'il nomme « la maladie nostalgique ». Ce vocable offre une garantie savante à cet état qui recueille la mémoire de toute une tradition populaire, notamment depuis Homère⁴. À l'instar de nombreux poètes de la génération romantique comme Hugo⁵, Lamartine⁶ ou Chateaubriand⁷, Marceline Desbordes-Valmore chante la nostalgie de sa « timide enfance »⁸ à Douai avec une ferveur qui ne se dément pas. L'éloge de sa terre natale se décline en une série de lieux valorisés qui, plus que des lieux symboliques, agissent comme une véritable force centripète tant du point de vue littéraire que personnel. La géographie valmorienne étant toute entière construite autour de cet aimant douaisien, il est intéressant de se demander d'une part pourquoi celle qui se surnommait volontiers « la chanteuse errante » semble si désorientée quand la vie l'éloigne de sa terre natale, d'autre part comment est ressentie puis exprimée cette attraction qui ramène sans cesse la poète au « premier univers où [ses] pas ont tourné »⁹.

La nostalgie valmorienne semble trouver son point de départ dans un évènement familial. Il s'agit de l'épisode du saccage du nid d'hirondelles¹⁰ qui, par ses réécritures multiples, devient dans l'œuvre

poétique et narrative, une manière de récit primitif. En fait, Marceline Desbordes-Valmore n'a vécu que dix ans à Douai car, en 1796, elle suit sa mère, Catherine Lucas, qui part avec son amant, Nicolas Saintenoy. Pour signifier la césure que ce départ fut dans sa vie, l'auteure imagine une scène métaphorique que l'on peut lire, par exemple, dans *L'Atelier d'un peintre*. Ondine-Marceline, la narratrice, se souvient d'un épisode douloureux de sa prime enfance et écrit une lettre à sa sœur pour partager son traumatisme. L'incident a lieu la veille d'un jour de fête et toute la famille assiste à la dispute entre les volatiles : la femelle a fui sur le toit voisin et, le mâle, en colère, tue la couvée. La jeune épistolière d'achever en ces termes :

il y avait des plumes et du sang par terre, et le nid détaché était tombé sur les pierres. Peu de temps après je naviguais avec ma mère, seulement ma mère ! vers l'Amérique, où personne ne nous attendait [...] ... [...] après trois mois encore, je revins seule, vêtue de noire, n'osant plus me tourner dans le monde, où la mort tourne toujours comme l'hirondelle furieuse.¹¹

Cet événement rupteur installe au cœur de la vie même de Marceline Desbordes-Valmore la menace du départ et du déracinement. Le poème « Le Soir d'été »¹² réactive l'angoisse primitive de l'auteure reprenant à son compte l'angoisse de sa propre mère et projetant sur ses enfants l'angoisse de la séparation qui fut la sienne :

Écoutez dans son nid s'agiter l'hirondelle ;
 Tout lui semble un danger ; car elle a ses petits.
 Peut-être qu'elle a rêvé qu'ils étaient tous partis ;
 La voilà qui se calme ; elle les sent près d'elle !

Quoiqu'il adviene, l'auteure vivra ce premier envol du nid avec sa mère comme un exil éternel, d'où les fréquentes comparaisons qui font d'elle une étrangère, une exilée, voire une bannie¹³. Nous avons la triste impression que la poète ne se sentira jamais chez elle nulle part¹⁴, non seulement pour des raisons biographiques évidentes – Marceline Desbordes-Valmore a suivi son époux, comédien, dans de nombreuses villes¹⁵ françaises et étrangères – mais aussi pour des raisons littéraires, le romantisme valorisant les thèmes de l'exil¹⁶, de l'errance et du voyage¹⁷. L'errance valmorienne n'est ni voulue ni recherchée ; elle est vécue de façon inquiète comme une itération de la séparation initiale sans cesse racontée, sans cesse réécrite. Sainte-Beuve lui-même réinvestit la métaphore du nid pour caractériser l'existence de son amie :

Elle eut sans cesse à défaire son nid et à le refaire. Elle changea quatorze fois de logement en vingt ans. Le nouveau Paris en train de se transformer, et dont elle vit les premières splendeurs, ne lui était guère un asile propice. Ces grands mouvements de civilisation, qui passent comme des ouragans, s'inquiètent-ils des nids d'hirondelles ?¹⁸

Cependant la séparation initiale de la jeune Marceline Desbordes-Valmore avec sa famille ne suffit pas à expliquer le conflit psychologique qui hantera l'auteure sa vie durant. Il faut alors revenir sur les conditions de retour de son séjour funeste¹⁹ en Guadeloupe puisque sa mère y décédera de la fièvre jaune. La petite fille rentrera seule en France comme l'explique le texte inaugural du recueil de nouvelles *Huit Femmes*²⁰. Le texte raconte le départ de l'île et les hallucinations visuelles de la jeune orpheline qui s'en retourne en France :

Du milieu de ces choses dont j'emportais la teinte ineffaçable, je vis accourir au rivage... Mon Dieu ! Je l'ai rêvé longtemps ! Mais enfin, je crus voir ma mère me tendre ses bras ranimés... Je n'ai rien à me rappeler de plus triste ! Qu'importe ce qui suivit et comment je revins accomplir mon sort dans cette France qui me manquait à chaque heure ; à laquelle pourtant je ne manquais pas. Amour du berceau : sois béni, mystère doux et triste, comme tous les amours.²¹

Cet extrait montre que, pour Marceline Desbordes-Valmore, quitter la Guadeloupe, c'est abandonner le corps de sa mère à un sol étranger²² tandis que revenir en France, c'est se lover en guise de consolation dans le berceau originel pour retrouver un peu d'enfance et d'amour maternel. C'est aussi ce que redit l'avertissement des *Veillées des Antilles* en des termes on ne peut plus clairs : « J'étais orpheline ; j'étais assaillie de souffrances et d'orages entre la terre qui avait recueilli ma mère et celle qui portait le nom de patrie »²³. L'écartèlement géographique mis à jour dans les citations précédentes ne sera jamais surmonté par l'auteure et l'une des solutions apportées par Marceline Desbordes-Valmore à cette double posture d'apatride et d'orpheline sera d'ordre poétique, puisqu'elle transforme son propre corps en espace asilaire et commémoratif. Nous le constatons par exemple dans le poème « Avant toi »²⁴ où l'auteure affirme qu'elle est « la lampe neuve » où « sa mère brille toujours ». Régine Waintraiter ne dit pas autre chose quand elle parle du deuil pathologique. La psychanalyste affirme que dans ce type de situation « l'impossibilité de procéder au deuil de l'objet fait que, pour ne pas s'en séparer, le Moi installe l'objet perdu à l'intérieur de lui »²⁵. Elle précise que « le Moi

se trouve scindé, une partie de lui fonctionnant normalement, l'autre partie se trouvant totalement occupée par l'objet, sorte d'état dans l'état. »²⁶. On peut donc postuler que la nostalgie valmorigienne a partie liée avec un deuil pathologique parce que l'objet perdu n'a pas pu être intégré en tant qu'objet perdu et qu'il devient l'objet d'une obsession mélancolique, d'une formulation pléthorique s'installant dans la durée. Le poème « La Tombe lointaine »²⁷ est intéressant car, outre le fait qu'il confirme l'idée de « corps mémoire »²⁸ évoquée plus haut, il dit bien que, en dépit de l'impossibilité de se recueillir sur la tombe de sa mère, l'auteure continue à subir une attraction qui relève du charme, au sens étymologique. Les deux êtres continuent à communiquer comme le laissent supposer les temps de l'énonciation employés pour s'adresser à la défunte :

O ma charmante mère !
Morte d'âme et d'amour,
À ta vie éphémère,
J'ai donc puisé le jour !
Les fleurs de ton visage
Languissent sur le mien,
Et j'ai pour mon présage,
Un cœur qui bat du tien !²⁹

Marceline Desbordes-Valmore s'adresse à la défunte dont la capacité de séduction – encore au sens étymologique du terme – n'est pourtant pas néantisée par la mort. De fait, l'expression caractérisante « doux aimant »³⁰ est comme relayée dans la strophe suivante qui montre la locutrice littéralement « ébloui[e] »³¹ par la beauté et happée par « ses maternels pouvoirs »³². Cette attraction irrésistible, bien que *post mortem*, signe une relation fusionnelle³³, hypertrophiée par la séparation du deuil et explique sans doute la nécessité intérieure qu'il y a pour l'auteure à retourner au pays où cet amour a pris naissance et corps. Selon Béatrice Didier, ce type de nostalgie est

toujours un retour vers la mère [parce que] la présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration.³⁴

On remarque d'ailleurs que l'espace se féminise à mesure que l'auteure se rapproche poétiquement du lieu de sa naissance. En fait, quand Marceline Desbordes-Valmore imagine son retour depuis la Guadeloupe, la France est au propre comme au figuré sa patrie³⁵. À ce titre la Flandre est aussi perçue comme une sorte de patrie³⁶ réveillant plus

spécifiquement le souvenir du masculin³⁷. En revanche, quand l'auteure parle de Douai et du Quartier Notre-Dame, elle évoque surtout « la maison de sa mère »³⁸ et le puits mitoyen³⁹, sorte d'utérus universel dans lequel le soleil chaque soir vient dupliquer son image⁴⁰.

Par ailleurs le poème intitulé « Le retour à Bordeaux »⁴¹ traite du retour en France de Marceline Desbordes-Valmore. Elle y insiste sur les pouvoirs de la « secrète voix »⁴² qui « [l']appelle et [l']attire où la vie a des charmes »⁴³. Ce phénomène phonique – appelé paracousie par les psychiatres et qualifié de « mémoire sonore »⁴⁴ par l'auteure – est analysé par Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*⁴⁵. Le critique littéraire constate que la paracousie touche plus particulièrement les exilés, les déracinés⁴⁶ qui souffrent de nostalgie. Il cite en exemple Ovide⁴⁷ qui aime à se parler lui-même par peur d'oublier sa langue natale. La « mémoire sonore » dont parle Marceline Desbordes-Valmore restitue une variété de sons relatifs à l'enfance comme le son des cloches du beffroi de Douai⁴⁸, le bruit des insectes⁴⁹, le murmure du ruisseau de la Scarpe ou le bruit du rouet de sa mère⁵⁰ : autant d'appels à regagner les lieux du passé. En fait, la mémoire valmorienne est très sensuelle⁵¹ comme le montre cette strophe du poème « Départ de Lyon »⁵² :

Charme des blés mouvants ! fleurs des grandes prairies !
 Tumulte harmonieux élevé des champs verts !
 Bruits des nids ! flots courants ! chantantes rêveries !
 N'êtes-vous qu'une voix parcourant l'univers ?

L'auteure achève en des termes qui disent l'attraction du sol natal dans le corpus :

Oui, partout où je marche une voix me rappelle ;
 Voix du berceau lointain qui ressaisit le cœur,
 Voix qui trouble et se plaint de l'enfant infidèle
 Dont le sort se fit triste en cherchant le bonheur ;⁵³

En réalité cet appel semble vital dans la mesure où l'éloignement géographique crée chez le sujet lyrique une sorte de carence qui se décline sur le mode de la faim et de la soif⁵⁴. En attestent les zeugmas de la deuxième strophe du « Mal du pays »⁵⁵ où, après avoir formulé un souhait teinté de lassitude et de nostalgie⁵⁶, la poète se justifie en ces termes :

Je veux dormir. J'ai soif de sommeil, d'innocence,
 D'amour ! D'un long silence écouté sans effroi.
 De l'air pur qui soufflait au jour de ma naissance,
 Doux pour l'enfant du pauvre et pour l'enfant du roi.⁵⁷

Quand Marceline Desbordes-Valmore évoque Douai, elle parle de « l'humble terre où [son] cœur s'est formé »⁵⁸. Elle s'ingénie à donner une atmosphère champêtre à sa ville natale qu'elle localise dans une vallée et qu'elle orne de bocages, de champs, de bois. Le cadre de vie semble plutôt rustique comme le laissent penser les expressions qui caractérisent « la maison de [sa] naissance »⁵⁹ : elle évoque notamment « le doux chaume où l'enfanta sa mère »⁶⁰, le grillon qui stridule dans « l'âtre »⁶¹ et les « cailloux bleus »⁶² du seuil. Il semble, à en croire Jean Starobinski⁶³, que ce soit une tendance des nostalgiques que d'insister sur l'humilité des lieux d'enfance⁶⁴. Souvenons-nous du célèbre poème des *Regrets* de Du Bellay qui ne procède pas autrement quand il rêve de son Anjou natal⁶⁵. Il s'agit peut-être aussi pour Marceline Desbordes-Valmore d'inscrire l'enfance dans un chronotope mythique comme en atteste le poème « Tristesse ». Dans un refrain qui ponctue le texte, la poète s'interroge :

N'irai-je plus courir dans l'enclos de ma mère ?
 N'irai-je plus m'asseoir sur les tombes en fleurs ?
 D'où vient que des beaux ans la mémoire est amère ?
 D'où vient qu'on aime tant une joie éphémère ?
 D'où vient que d'en parler ma voix se fond en pleurs ?⁶⁶

La réponse à ses interrogations élégiaques ne tarde pas à venir ; elle rappelle une sorte d'Âge d'Or :

C'est que, pour retourner aux fraîches prémices,
 À ces fruits veloutés qui pendent au berceau,
 Prête à se replonger aux limpides calices
 Dans la source fuyante et des vierges délices,
 L'âme hésite à troubler la fange du ruisseau.⁶⁷

La prodigalité et la fertilité du lieu convergent vers l'image de la « verte Flandre »⁶⁸ où frissonnent « les vallons et les arbres mouvants »⁶⁹, où sur « les toits en fleurs »⁷⁰ les colombes sont comme « les transfuges envolés d'un paradis perdu »⁷¹. Ce tableau est parfois complété avec, en son centre, l'image de la mère, les seins gorgés de lait⁷², exacte réplique de la nature prodigue. Ce point commun redit et confirme le lien que Marceline Desbordes-Valmore tisse entre le sol douaisien, entité féminine, et l'image archétypale de la Mère. Substitut de la mère biologique en ses fonctions nourricières, le sol natal n'en finit pas d'être associé à la Vie grâce notamment à deux éléments réels – et en même temps symboliques – du paysage : le ruisseau de la Scarpe et le puits mitoyen. L'auteure consacre un poème au « Ruisseau de la Scarpe » dans lequel elle montre que s'éloigner du sol natal, c'est

être condamné à l'errance mais aussi à la soif ; d'où le souhait adressé au cours d'eau qui se déploie en prosopopée : « Viens ranimer le cœur séché de nostalgie, / Le prendre et l'inonder d'une fraîche énergie »⁷³. C'est la même fraîcheur revigorante qui caractérise le puits de la maison natale, lui-même alimenté⁷⁴ par la Scarpe. Or, la fraîcheur, nous dit Bachelard, intervient dans les « mythes de la pureté et du réveil »⁷⁵. Donc, plus qu'une sensation, la fraîcheur dans l'univers valmorien semble indiquer un retour quasi fœtal à une cavité rassurante⁷⁶ et humide comme c'est le cas avec le puits de la maison présenté, en outre, comme un « centre d'égalité » pour le voisinage. On peut alors affirmer que ce puits de l'enfance est le Centre dont parle Mircea Eliade à propos des scenarii cosmogoniques dans *Le Mythe de l'éternel retour* :

Le “ Centre ” [...] est la zone du sacré par excellence. Pareillement, tous les autres symboles de la réalité absolue (Arbre de Vie et de l'Immortalité, Fontaine de Jouvence, etc.) se trouvent eux aussi en un centre. La route menant au centre est une route difficile [...]. Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu' il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité ; de la mort à la vie.⁷⁷

Pour conclure, nous dirons que l'attraction du « sol natal » chez Marceline Desbordes-Valmore s'exprime de façon continue, obsessionnelle et s'enracine dans une tradition littéraire dont elle emprunte largement les poncifs. « Le Mal du pays »⁷⁸ s'exprime diversement selon qu'il est éprouvé depuis l'étranger ou depuis la France : quand Marceline Desbordes-Valmore est en Guadeloupe avec sa mère, c'est la France, patrie où son père et la fratrie sont restés qui lui manque. Quand elle sera mère à son tour et qu'elle mènera une vie itinérante, elle concentrera ses souvenirs sur la Flandre et sur Douai, nombril du monde. Elle se focalisera sur quelques éléments tels que la maison, la rivière et le puits, dont le potentiel métaphorique et symbolique permet la création d'une mythologie de l'enfance où la Mère occupe la place centrale. Ce magma poétique douaisien a la fraîcheur d'un avant-monde et sa représentation se déploie en une série d'images cosmiques⁷⁹ qui valorisent l'enfance. Qui plus est, la fascination de Marceline Desbordes-Valmore pour le « sol natal » est liée à ce que Jankélévitch appelle « la nostalgie ouverte » par opposition à « la nostalgie close »⁸⁰. De fait, la poète n'a jamais pu retourner durablement à Douai ni s'y réinstaller. Il semblerait que ce désir de retrouver les terres d'enfance ne soit qu'un prétexte fixant un désir

jamais rassasié de faire corps avec sa mère, l'expulsion du sein maternel étant le paradigme de tous les exils à venir. La séparation première ravivée par le deuil nécessite de « remonter le bel âge »⁸¹ et même au-delà, pour retourner à ce que Bachelard appelle « l'antécédence de l'être »⁸².

NOTES :

1 Émile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, t. 3, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1873, p. 400.

2 Titre d'un poème du recueil *Les Pleurs*, 1833. L'ouvrage de référence pour cet article est : *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique. Textes poétiques publiés et inédits rassemblés et révisés par Marc Bertrand*, Lyon, Jacques André Éditeur, 2007, p. 229.

3 Johannes Hofer cité par Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012, emprunte aux théories de Gallien pour expliquer que « La nostalgie naît d'un dérèglement de l'imagination d'où il résulte que le suc nerveux prend toujours une seule et même direction dans le cerveau et, de ce fait, n'éveille qu'une seule et même idée, le désir de retour dans la patrie. », p. 270-271.

4 Ulysse pense à Ithaque lorsqu'il est retenu par Calypso. Il est présenté comme un « infortuné [qui] souffre loin des siens », comme un « malheureux inconsolable » qui rêve de voir « monter une fumée du sol natal », *L'Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche », 2004, Chant I, vers 49-59, p. 14.

5 On pense au domaine des Feuillantines.

6 On pense au village de Milly.

7 On pense au château de Combourg.

8 « Retour à Bordeaux », *Poésies de 1830*, dans *Marceline Desbordes-Valmore Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 41.

9 « La Maison de ma mère », *Pauvres Fleurs*, *ibid.*, p. 265.

10 Selon Gaston Bachelard, le nid a une « valeur domiciliaire », le nid est « la grande image des intimités perdues », dans *La Poétique de l'espace*, chap. IV, « Le Nid », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1957, p. 97-100.

11 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*, t.1, Paris, Dumont Libraire-éditeur, 1833, p. 105-106.

12 Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies de 1830*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 63.

13 Dans « Un banni », Marceline Desbordes-Valmore décrit si précisément celui qui revient au pays qu'on pourrait croire qu'elle y parle d'elle-même, *Poésies inédites* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 466.

14 S'agissant de Marceline Desbordes-Valmore qui affirme : « je ne suis pas du monde », on peut presque parler d'extranéité, « Sol natal », *Pauvres Fleurs*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 305.

15 Rouen, Bordeaux, Lyon, Paris, Milan et Bruxelles. Voir la biographie de Marceline Desbordes-Valmore par Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Paris, Éditions du Seuil, t. 1 et 2, 1987.

16 Pour Marceline Desbordes-Valmore, l'exil n'a rien de politique, contrairement à Victor Hugo qui inscrit l'exil, posture de refus, dans une démarche polémique. Lire par exemple « Ultima Verba » dans *Les Châtiments*, Livre 7, Paris, GF Flammarion, 1998 [1870], p. 342.

17 Écoutons à titre d'exemple René : « Souvent, j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains, où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes. Un secret instinct me tourmentait ; je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur ; mais une voix du ciel semblait me dire : " Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande. " » dans Chateaubriand, *Atala* suivi de *René*, Paris, Éditions Livre de Poche, coll. « Classiques », édition présentée et commentée par Jean-Claude Berchet, 2007[1802], p. 176.

18 Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Madame Desbordes-Valmore, Sa Vie et sa correspondance*, Paris, Éditions Michel Lévy, 1870, p. 165. Précisons qu'au XIX^e siècle, l'hirondelle est associée au voyage.

19 On peut accorder un minimum de crédit à Prosper Valmore, lequel ne fut pas un témoin oculaire et dont les propos ont été relayés par Boyer D'Agen : « À son arrivée en Guadeloupe, la colonie était en flammes. Les Noirs révoltés avaient massacré les blancs. Le cousin était en fuite, son habitation brûlée, sa femme égorgée. Les blancs reprirent bientôt le dessus, les nègres furent fusillés par bandes. Mme Desbordes, brisée par le voyage, la misère et l'effroi, fut bientôt achevée par la fièvre jaune. La jeune orpheline fut bientôt recueillie par la femme du capitaine de vaisseau, Mme Guédon, qui pria son mari de lui procurer le passage sur un bâtiment en partance et de la rapatrier. », dans *Album à Pauline : Les œuvres manuscrites de Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Éditions Alphonse Lemerre, 1921, cité par Aimée Boutin dans *Les Veillées des Antilles*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2006, p. 214-215.

20 Le texte dont la dimension autobiographique ne fait aucun doute s'intitule « Mon retour en France » dans Marceline Desbordes-Valmore, *Huit Femmes*, Nouvelles présentées par Marc Bertrand, Genève, Librairie Droz, coll. « Les Textes Littéraires Français », 1999, p. 17-20.

21 *Ibid.*, p. 19.

22 Des obsèques de Catherine Lucas, des conditions matérielles et nosographiques du décès, on ne sait rien. Mais on peut toutefois avancer que vu le caractère contagieux de la fièvre jaune, vu la position de femme adultère en exil sur une île en état d'insurrection, il n'a pas dû être simple de procéder à des obsèques qui auraient permis à la jeune Marceline Desbordes de commencer à faire un travail de deuil.

23 Marceline Desbordes-Valmore, *Les Veillées des Antilles*, *op. cit.*, p. 3.

24 Marceline Desbordes-Valmore, « Avant toi », *Pauvres Fleurs* (1839) dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 272.

25 Régine Waintraier, « Exil et nostalgie : un lien consubstantiel », *Dialogues* 2014/3, n° 205, Paris, Éditeur Érès, p. 65-72.

26 *Ibid.* Par exemple, dans « Souvenir », une mère dont l'enfant est mort se console de ce qu'elle « tient enfermée » dans son cœur l'image du défunt, *Poésies de 1830* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 87.

27 « La Tombe lointaine », *Poésies inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 322-323.

28 Expression de Nicole Loraux dans *Les Mères en deuil*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1990, p. 60.

29 « La Tombe lointaine », *Pauvres Fleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 321-322.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 La figure de l'enlacement, fréquente dans l'œuvre, traduit cet amour fusionnel. Marceline Desbordes-Valmore écrit : « Loin des mers, [...] j'ai vu se courber, / Ma tige maternelle enlacée à ma vie, / Puis, mourir sur le sable où je l'avais suivie. », « Le Soleil des morts », *Bouquets et prières* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 366-367.

34 Béatrice Didier, *L'écriture-Femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 25-26.

35 Le sujet lyrique raconte qu'une de ses jeunes amies douaisiennes est morte pendant son séjour en Guadeloupe; elle réinvestit une nouvelle fois la métaphore du nid pour expliquer son absence pendant ce drame et emploie le mot « patrie » du point de vue de l'exilée qu'elle fut : « C'est que l'exil est triste; il faut rêver l'enfance; / Le voyageur n'a d'ami que le ciel; / Il erre sans asile, il pleure sans défense, / Comme un oiseau perdu loin du nid paternel; / Son ramage se change en plumes douloureuses; / Des oiseaux inconnus les cris les font frémir. / Et même, en retournant sur des routes heureuses, / S'il veut chanter, longtemps il semble encor gémir. / À ses regrets en vain la patrie est rendue, / L'orage a dispersé la couvée éperdue; / Ses frères sont partis; le nid vide est tombé », « La guirlande de Rose-Marie », *Poésies de 1830*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 101-102. C'est nous qui employons l'italique.

36 « Répondez, cloches bondissantes, / Aux fanfares retentissantes, / Chantant gloire et patrie en chœur; / Promenez vos belles volées, / Et de vos hymnes redoublées, / De ma Flandre égayez le cœur ! », « Fête d'une ville de Flandre », *Poésies inédites de 1860*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 383.

37 L'auteure superpose en rêve la musique de la fête, le son des cloches et la voix de son père dans « Fête d'une ville de Flandre », *ibid.*

38 « La Maison de ma mère », *Pauvres Fleurs*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 265-266.

39 Le puits valmorien est un élément essentiellement lié au féminin puisque Marceline Desbordes-Valmore, dans « La Maison de ma mère », transforme sa mère en « fraîche laveuse de la bible »; elle se souvient d'elle en train d'y « baign[er] son enfant bien aimé ». Cette cavité qualifiée d'« urne sourde et profonde » n'est d'ailleurs pas sans rappeler le sémantisme positif de la crèche telle qu'on la trouve dans « Une ruelle de Flandre », *Poésies inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 410-411.

40 « Ni le puits solitaire, urne sourde et profonde, / Crédule, où j'allais voir descendre le soleil, / Qui faisait aux enfants un miroir de son onde ; / Elle est tarie... Hélas ! tout se tarit au monde ; / Hélas ! la vie et l'onde ont un destin pareil ! », « Tristesse », *Les Pleurs*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 226-228.

41 « Le Retour à Bordeaux », *Poésies de 1830* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 41.

42 *Ibid.* On pense ici une nouvelle fois à Lamartine, « Tout m'y parle une langue aux intime accents / Dont les mots entendus dans l'âme et dans les sens / Sont des bruits, des parfums, des foudres, des orages, / Des rochers, des torrents, et ces douces images, / Et ces vieux souvenirs dormant au fond de nous, / Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux. », « Milly ou la terre natale », *Deuxième Harmonie Poétique et Religieuse III*, 2, Paris, Éditions Hachette et Cie - Jouvot et Cie, 1893, p. 212.

43 « Le Retour à Bordeaux », *Poésies de 1830* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 41.

44 « Un Ruisseau de la Scarpe », *Poésies inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 409.

45 Jean Starobinski, op. cit., p. 299-315.

46 La locutrice rencontre sur un bateau un jeune passager nostalgique et l'encourage à écouter « un air charmant », « un écho français » et conclut : « Viens l'apprendre ; il t'appelle, il faut que tu répondes. », « À mes sœurs », *Poésies de 1830*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 182-183.

47 Jean Starobinski cite Ovide : « Souvent, quand je tente de dire quelque chose - je l'avoue à ma honte - les mots me manquent, j'ai oublié ma langue. » *Les Tristes*, III, 14, vers 45-46 dans *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 296.

48 Marc Bertrand prétend que le son des cloches touche particulièrement Marceline Desbordes-Valmore ; de fait, nombreux sont les textes qui mettent les cloches à l'honneur : « L'Angélus », *Pauvres Fleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 327, « Les Cloches et les larmes », *Poésies inédites de 1860*, op. cit., p. 393, « Les Cloches du soir », *Poésies de 1830*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 160.

49 La locutrice demande au cours d'eau de « ramener avec [son] bruit une de [ses] abeilles / Dont l'essaim, quoiqu'absent, bourdonne en [ses] oreilles », « Un ruisseau de la Scarpe », *Poésies inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 409.

50 La locutrice se souvient que le « bruit sourd » du cours d'eau se mêlait à celui du « rouet de sa mère », « Un ruisseau de la Scarpe », *ibid.*

51 Kant cité par Jean Starobinski écrit que « Le nostalgique désire moins retrouver le spectacle de son pays natal que des sensations de sa propre enfance. C'est en direction de son passé personnel que le nostalgique cherche à accomplir le mouvement de retour » dans *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 289.

52 « Départ de Lyon », *Bouquets et Prières* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 346.

53 *Ibid.*

54 En conclusion du chapitre sur « Les Rêveries de l'enfance », Gaston Bachelard écrit : « [...] dans les jours de bonheur, le monde est comestible. Et quand les grandes odeurs qui préparaient les festins me reviennent en mémoire, il me semble, en grand baudelaïrien que je fus, que je "mange des souvenirs". », dans *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 1971 [1960], p. 123.

55 « Le Mal du pays », *Les Pleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 229.

56 « Je veux aller mourir aux lieux où je suis née », *ibid.*

57 *Ibid.*

58 « La Fleur du sol natal », *Poésies de 1830* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 106.

59 « La Maison de ma mère », *Pauvres Fleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 265.

60 « La Fleur du sol natal », *Poésies de 1830* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 106.

61 Le grillon est évoqué à deux reprises dans « Le Départ de Lyon », *Bouquets et Prières* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 346.

62 « La Maison de ma mère », *Pauvres Fleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, op. cit., p. 265.

63 Jean Starobinski analyse ce qu'il appelle « les stéréotypes » de la valorisation du lieu regretté, parmi lesquels la douceur, l'intérêt accordé aux bruits de la nature, l'humilité des éléments du décor, dans *L'encre de la Mélancolie*, op. cit., p. 292 et sq.

64 Vladimir Jankélévitch confirme le lien entre le souvenir des lieux regrettés et la simplicité qui caractérise leur description; selon lui « l'homme fini est aimanté par son lieu naturel » et « la fascination du lieu natal ne tient pas à la nature intrinsèque de ce lieu, mais au fait d'y être né ; plus généralement encore, il n'est pas nécessaire que notre passé ait été glorieux pour éveiller regret et nostalgie. », dans *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1983 [1974], p. 45.

65 « Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / Fumer la cheminée, et en quelle saison / Reverrai-je le clos de ma pauvre maison, / Qui m'est une province et beaucoup davantage ? », « Heureux qui comme Ulysse » dans *Les Regrets*. Les Antiquités de Rome. Défense et Illustration de la Langue française, Paris, Éditions Gallimard, nrf, coll. « Poésie / Gallimard », 1967 [1558], p. 95-96.

66 « Tristesse », *Les Pleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 226.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 Marceline Desbordes-Valmore se souvient de ses jeux d'enfance avec Mlle Desloges, une petite voisine dont elle transfigure poétiquement la venue au monde : « C'était vous ! D'aucuns nœuds vos mains n'étaient liées ; / Vos petits pieds dormaient sur les branches pliées ; / Toute libre dans l'air où coulait le soleil / Un rameau sous le ciel berçait votre sommeil ; / Puis, le soir, on voyait d'une femme étoilée / L'abondante mamelle à vos lèvres collée, / Et partout se lisait dans ce tableau charmant / De vos jours couronnés le doux pressentiment. », « Une Ruelle de Flandre », *Poésies inédites de 1860*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 410.

73 « Un Ruisseau de la Scarpe », *Poésies Inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 409.

74 « Il courait vers la Scarpe en traversant nos rues / Qu'épurait la fraîcheur de ses ondes accrues, / Et l'enfance aux longs cris saluait son retour / Qui faisait déborder tous les puits d'alentours. », *ibid.*

75 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1993 [1942], p. 42.

76 On pense ici à l'image de la crèche dans le poème « Une Ruelle de Flandre », dans *Poésies inédites de 1860* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 410.

77 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel. Retour Archétypes et répétition*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1998 [1969], p. 31.

78 Titre d'un poème des *Pleurs* dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre Poétique...*, *op. cit.*, p. 229.

79 Gaston Bachelard écrit « La cosmicité de notre enfance demeure en nous. Elle réapparaît en nos rêveries dans la solitude. Ce noyau d'enfance cosmique est alors en nous comme une fausse mémoire. », dans *La Poétique de la Rêverie*, *op. cit.*, p. 92.

80 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 2011 [1974], p. 349-367.

81 « Rêve d'une femme », *Pauvres Fleurs*, dans *Marceline Desbordes-Valmore. Œuvre poétique...*, *op. cit.*, p. 284.

82 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 92.

Évaluation d'un dispositif d'accompagnement à l'orientation d'étudiants de licence : inscription, participation et apports perçus

Juliette Robert

Laboratoire ACTé (Activité, Connaissance, Transmission, Éducation)

L'ÉCHEC DES ÉTUDIANTS en première année caractérise l'enseignement supérieur français. Les étudiants inscrits pour la première fois en licence 1 sont en effet 28 % à obtenir leur licence en trois ans et 40 % en quatre ans¹. Dans le but d'accroître le nombre de réussites académiques, entendues comme le passage d'un niveau à l'autre, des dispositifs d'aide à la réussite sont déployés dans les universités, recouvrant des problématiques diverses, telles que le tutorat, du soutien disciplinaire, un accompagnement à la réorientation.

Ces dispositifs sont toutefois rarement évalués², ce qui restreint la connaissance que les acteurs de la réussite étudiante pourraient acquérir sur les caractéristiques de ces dispositifs et leurs processus d'implantation en vue d'améliorer leurs pratiques professionnelles.

Malgré la rareté des évaluations, certaines ont relevé que les dispositifs d'aide à la réussite bénéficient souvent aux étudiants qui en ont le moins besoin³ et que peu d'étudiants participent à ces dispositifs⁴, la participation du public visé constituant pourtant le premier pallier dans l'efficacité d'un dispositif⁵. Par ailleurs, bien qu'ils n'aient pas permis de réduire l'échec universitaire, peut-être les dispositifs ont-ils permis, au regard d'une population étudiante croissante, de faire stagner le taux d'échec⁶, qui reste alors encore coûteux tant pour les étudiants que pour l'institution et la société⁷.

Dans cet article, il s'agit de présenter une évaluation, encore en cours, des modalités d'implantation et de régulation d'un dispositif visant à accompagner les étudiants de première année de licence dans leur orientation mis en œuvre à l'Université Clermont Auvergne depuis 2018. Le dispositif est financé dans le cadre de l'appel à projets

« Nouveaux cursus à l'université », PIA 3 de l'Agence nationale de la recherche (ANR). Les questions guidant l'étude sont de savoir quel est le taux d'inscription, quelle est la participation des étudiants inscrits et quelle perception les étudiants en ont en termes d'apports. Dans un premier temps, l'historique et la pluralité des modèles d'évaluation de dispositifs seront exposés, avant de présenter le dispositif évalué dans un deuxième temps, puis d'expliquer en quoi la prise en compte du point de vue des étudiants est importante dans l'évaluation des dispositifs qui leur sont destinés. Ensuite, la méthode utilisée pour le recueil des données d'inscription, de participation et des apports perçus sera présentée avant d'exposer les résultats qui seront discutés.

L'évaluation de dispositifs en éducation et formation : historique et modèles d'évaluation

Si les évaluations des dispositifs d'aide à la réussite étudiante en langue francophone sont récentes et peu nombreuses⁸, le courant d'évaluation de dispositifs en éducation et formation prend naissance aux États-Unis assez tôt au début du xx^{ème} siècle⁹ en réponse à l'obligation de justifier l'utilisation des fonds publics et d'estimer les coûts et les résultats des formations¹⁰.

Historiquement, aux États-Unis, où l'on emploie l'expression *program evaluation*, l'émergence de l'évaluation des dispositifs s'est produite en deux phases : la première dans les années 60, la seconde dans les années 80, bien que l'évaluation des dispositifs daterait d'au moins 150 ans avant la première phase de développement¹¹.

Dans les années 1960, l'évaluation de dispositifs s'inscrit dans la continuité de l'émergence de l'évaluation des politiques publiques, qui prend appui sur le développement des recherches appliquées en sciences sociales¹². À cette période, l'évaluation des politiques publiques devient un outil de gestion publique. Les évolutions des pratiques évaluatives des politiques publiques sont connexes à l'évaluation menée du programme *Great Society* aux États-Unis, un programme lancé par le président Lyndon B. Johnson désignant un ensemble de mesures qui visent à lutter contre la pauvreté et l'injustice raciale. L'approche évaluative de ce programme était expérimentale et a suscité une insatisfaction due à un manque de prise en compte d'éléments contextuels, ne permettant alors pas de comprendre les différences de résultats obtenus entre les communautés locales. En outre, les résultats de l'évaluation furent insuffisamment considérés

dans les réformes qui ont succédé au programme. Devant ces constats sur l'évaluation, les évaluateurs de politiques publiques tentèrent d'améliorer leurs pratiques évaluatives, certains développèrent des approches participatives, visant à intégrer à l'évaluation les parties prenantes des dispositifs, et interprétatives, tenant compte de la perception qu'ont les acteurs des politiques publiques. L'évaluation des politiques publiques connut alors un tournant vers le constructivisme, en ce sens qu'elle conçoit la réalité du dispositif comme étant le produit de l'esprit des parties prenantes construit en interaction avec cette réalité¹³. En France, toujours dans les années 1960, dans un contexte d'accroissement élevé des dépenses publiques, les évaluations des politiques se développent et traduisent la préoccupation d'une recherche d'efficacité et d'efficience des pouvoirs publics¹⁴.

La deuxième phase de développement de l'évaluation arrive dans les années 1970, influencée par le nouveau management dans le domaine public (le *New Public Management*) aux États-Unis, au Canada, en Grande-Bretagne et aux Pays-Bas, puis elle apparaît dans les années 1980 en France et en Suisse, et dans les années 90 en Belgique. À partir des années 1980, l'évaluation de programmes croît, notamment en contexte de reddition de comptes¹⁵. L'évaluation se centre notamment sur les coûts plus que sur les effets des politiques publiques, ce qui souligne « un changement de culture dans l'administration publique [...] lié à l'introduction des techniques de gestions issues du secteur privé »¹⁶. En France, en 1990, est créé le Conseil scientifique de l'évaluation, dont le but est de « développer les méthodes d'évaluation, de définir une déontologie des pratiques, de veiller à l'objectivité et à la qualité des travaux, et, enfin, de diffuser l'information existante en la matière »¹⁷.

Les courants de modèles d'évaluation ont progressivement évolué et plusieurs classifications de modèles d'évaluation ont été élaborées¹⁸. Nous retenons celle de Younès (2020) qui retrace trois générations d'évaluation et présente le défi d'une quatrième. La première génération, dans les années 1960, est représentée par Campbell et l'ancrage de travaux sur des approches expérimentales, ainsi que par Scriven et la recherche d'un jugement de valeur à partir de la définition de critères, de niveaux d'excellence, de la performance de l'objet évalué et de la comparaison entre l'objet évalué et les niveaux d'excellence attendus. La deuxième génération d'évaluation a débuté dans les années 1970 suite aux constats d'une première génération ne parvenant pas à améliorer les dispositifs évalués. Elle se caractérise par une visée d'améliorer les dispositifs et politiques

publiques par les évaluations, dont Weiss propose de considérer les réalités politiques et sociales, Wholey d'étudier le management des programmes et Stake de tenir compte des perspectives des acteurs. La troisième génération d'évaluation, représentée par Cronbach et Rossi, cherche à concilier la recherche de connaissances valides avec une connaissance descriptive de l'objet évalué¹⁹. La quatrième génération a été développée par Guba et Lincoln (1985, 1989²⁰) et propose une vision constructiviste de l'évaluation, intégrant de nouveaux critères tels que la crédibilité (l'évaluation est-elle perçue comme crédible par les enquêtés ?), la transférabilité (les résultats d'évaluation peuvent-ils être transférés au dispositif ?), la fiabilité (l'évaluation prend-elle en compte des facteurs contextuels ?) et la confirmation (l'enquête évaluative confirme-t-elle les résultats des premières évaluations ?)²¹.

Aujourd'hui encore, l'un des points saillants de l'évaluation des dispositifs réside dans la sélection des critères²² et les évaluations de dispositifs d'aide à la réussite universitaire interrogent des dimensions variées, pour exemples : réussite académique des étudiants, dimension subjective et processus par lesquels les sujets s'investissent dans le dispositif²³. Les recherches théoriques sur les évaluations indiquent la nécessité d'étudier le jugement professionnel, en appui sur l'évaluation des dispositifs par chacune des parties prenantes et une évaluation de la dimension collective correspondant à l'articulation des points de vue des acteurs²⁴. Elles indiquent également le souci d'intégrer une perspective située de l'action des dispositifs²⁵, s'ouvrant ainsi au contexte institutionnel et aux intersubjectivités actoriales²⁶. En effet, l'implantation des dispositifs s'inscrit dans une organisation plus ou moins favorisante, telle que l'intégration des dispositifs dans les formations des publics visés²⁷ ou le caractère obligatoire de la participation²⁸ et dans un contexte institutionnel et actoriel plus ou moins soutenant²⁹.

Description du dispositif d'accompagnement à l'orientation des étudiants

« RéoPass » désigne le dispositif qui a pour but d'accompagner les étudiants dans leur orientation, qu'il s'agisse d'une réorientation ou d'une poursuite d'études, et que le projet d'orientation soit clair ou à construire. Le dispositif est implanté à l'Université Clermont Auvergne depuis 2018 dans les formations de première année de licence d'*administration économique et sociale (AES)*, de *droit*, d'*économie* et

de *gestion*, et présenté aux étudiants comme un cours de travaux dirigés (T.D.) à raison d'environ deux heures par semaine³⁰. Tel qu'il est implanté dans l'année universitaire 2019-2020, lors de l'inscription pédagogique, les étudiants acceptés en parcours adaptés sur Parcoursup³¹ sont amenés à choisir entre un dispositif de remédiation ou d'orientation RéoPass. Lorsque les étudiants choisissent l'option RéoPass, la participation au dispositif est obligatoire, comme c'est le cas pour tout T.D. Le dispositif est dispensé par le personnel en charge de la mise en œuvre.

Le contenu proposé aux étudiants suit la progression du calendrier de Parcoursup. Ainsi le dispositif accompagne les étudiants dans la construction d'un projet d'orientation, ce qui nécessite de les amener à mieux connaître leurs centres d'intérêt ainsi que l'offre de formation dans l'enseignement supérieur et les débouchés des formations potentiellement retenues. Le dispositif propose également aux étudiants d'apprendre à se présenter, à rencontrer des professionnels du domaine dans lequel ils souhaitent s'orienter, en d'autres termes, le dispositif les accompagne dans l'implication et la construction d'un choix d'orientation informé³². Les étudiants peuvent s'inscrire en RéoPass en début d'année ou à partir du deuxième semestre, le contenu proposé pour les étudiants s'inscrivant à partir du deuxième semestre est alors adapté, tout en conservant un ajustement au calendrier Parcoursup.

La cohorte d'étudiants ciblés correspond à tous les étudiants inscrits en parcours adapté qui souhaitent être accompagnés dans une réflexion sur leur orientation, néo-arrivants ou redoublants. Il s'agit donc d'un public potentiellement « à risque », ce qui renvoie à la catégorie de dispositif de prévention secondaire selon le modèle de Caplan³³.

L'intérêt du point de vue des étudiants

Les évaluations des dispositifs d'aide à la réussite étudiante intègrent l'étude du public visé *versus* atteint³⁴. En effet, si, dans son acception, le « dispositif » désigne « sur un plan général, [...] une organisation sociotechnique fonctionnelle qui organise et met en relation des humains et des moyens dans un environnement spécifique en vue de finalités précises »³⁵ il a une fonction de médiation entre un concepteur et un usager de nature à la fois symbolique et technique³⁶, il agit comme intermédiaire entre le concepteur et l'utilisateur étudiant.

La connotation du dispositif a évolué d'une conception *techno*-centrée vers une autre davantage *anthropo*-centrée, le dispositif pouvant changer la façon de penser, de faire et d'être des sujets³⁷. Plus précisément, historiquement le dispositif a porté une connotation militaire renvoyant à un agencement technique et à des stratégies pour répondre à un objectif³⁸. La notion de dispositif a aussi porté une connotation négative pour Foucault, qui l'appréhendait, notamment dans ses travaux sur les dispositifs de surveillance, comme un instrument d'aliénation, de contrôle social ou de pouvoir³⁹ ainsi que de normalisation et de standardisation des conduites⁴⁰. Mais, depuis les années 1990, il « met plutôt en valeur l'interrelation entre l'offre et l'usage et la mise en adéquation des formes d'intervention prévues par les concepteurs avec les comportements effectifs des publics destinataires »⁴¹. Le dispositif est considéré depuis en tant qu'objet socio-technique⁴² ou psycho-socio-technique⁴³. L'action du sujet, entendu comme individu autonome et « conçu comme porteur d'une intentionnalité propre, apparaît comme la figure centrale du dispositif »⁴⁴. L'étude des dispositifs se fait aujourd'hui à travers un regard porté sur les pôles de production et de réception, en prenant en compte l'« intentionnalité agissante », tant du concepteur que de l'utilisateur au cœur de la dynamique du dispositif⁴⁵. Ainsi, sans entrer dans une vision « consumériste » des dispositifs, l'interrogation des points de vue des étudiants semble capitale dans l'évaluation d'un dispositif qui leur est destiné.

Méthode

Au regard d'une littérature mentionnant une faible participation des étudiants dans les dispositifs d'aide à la réussite, la présente étude vise à interroger l'inscription et la participation des étudiants de l'année 2019-2020. Elle vise également à connaître leurs apports perçus et déclarés⁴⁶.

Le taux d'inscription a été collecté *via* les données administratives de l'U.C.A. sur les 136 sujets inscrits à cette période. Afin de mieux connaître le profil des étudiants inscrits, les caractéristiques sociodémographiques (*sexe, âge, pays d'obtention du baccalauréat, C.S.P. des parents*) et les profils académiques (*type de baccalauréat, année du baccalauréat, obtention du semestre 1 de l'année 2019-2020*) sont instruits *via* la base de renseignements administratifs de l'U.C.A. pour entrer comme variables d'études.

La participation des étudiants est collectée au moyen des listes d'émargement aux T.D. Un taux de suivi d'au moins 75 % des T.D. est considéré comme un critère d'assiduité.

Afin de recueillir les apports perçus du dispositif par les étudiants assidus, un questionnaire a été administré anonymement. Les 14 réponses reçues à trois questions ouvertes ont été regroupées pour une analyse thématique. Il s'agit des questions suivantes : 1) « Comment votre projet d'orientation a-t-il évolué au fil du semestre ? Précisez votre situation au début du semestre et votre situation d'aujourd'hui et expliquez son évolution. Si votre projet n'a pas évolué, détaillez votre projet. », 2) « Qu'avez-vous appris durant les ateliers RéoPass ? » et 3) « Ces informations vous servent-elles pour vos choix d'orientation ? Expliquez. ».

Résultats

Qui sont les étudiants inscrits en RéoPass ? Caractéristiques socio-démographiques et profil académique

Bien qu'à l'échelle nationale, les femmes soient surreprésentées⁴⁷, dans l'ensemble des formations étudiées de licence 1 de *droit*, d'*économie*, de *gestion* et d'*AES*, les hommes sont en moyenne majoritaires, avec toutefois des disparités entre les filières puisqu'en *droit* et en *économie*, les femmes sont majoritaires alors qu'en *gestion* et *AES* elles sont minoritaires. Malgré ces différences, on ne note pas de répartition significative selon le sexe ($\chi^2 = 5.998$, ddl = 3, p = 0.112, n.s.).

L'âge moyen est relativement semblable entre les filières. Mais la moyenne cache une hétérogénéité car dix ans séparent l'âge minimum (18 ans) de l'âge maximum (28 ans) des étudiants inscrits en RéoPass.

Une majorité d'étudiants (59,6 %) a obtenu son baccalauréat en France métropolitaine, 22,8 % dans un DOM-TOM et 17,6 % à l'étranger. La filière *économie* est la seule où le baccalauréat est majoritairement obtenu à l'étranger.

On observe un équilibre entre la proportion d'étudiants boursiers (54,4 %) et non-boursiers. Les C.S.P. défavorisées sont surreprésentées dans toutes les filières, et davantage encore en *économie*. Les catégories socio-professionnelles sont étudiées en prenant en compte celle des deux parents, la base de données indifférenciant s'il s'agit du

père ou de la mère. Dans ce cadre, si les répartitions de la C.S.P. du parent 1 et de celle du parent 2, prises séparément, ne diffèrent pas entre les filières, quand on examine l'interaction des C.S.P. des deux parents, on constate une différence significative entre les filières (ddl = 4, p = 0.013).

Concernant le profil académique des étudiants inscrits en RéoPass, toutes filières confondues, les étudiants possédant un baccalauréat technologique (35,3 %) ou général (30,9 %) sont les plus représentés, mais à nouveau, il y a des différences selon les filières. En *gestion* et en *AES*, les baccalauréats généraux et technologiques sont plus nombreux alors qu'en *droit*, ce sont les baccalauréats généraux et professionnels, et en *économie*, les baccalauréats obtenus à l'étranger (nous n'avons pas accès au type des baccalauréats obtenus à l'étranger).

Les étudiants inscrits en RéoPass sont en grande majorité des non-redoublants, et ce constat s'observe dans toutes les filières, excepté dans la filière *AES*, qui est celle qui accueille le plus de redoublants (42 %).

Enfin, toutes les filières constatent un échec massif au premier semestre.

Des différences de taux d'inscription et de participation selon les filières

Tableau 1. Distribution des effectifs étudiants aux T.D.

	AES	Droit	Économie	Gestion	Total
Effectif promotion	289	784	147	373	1593
Effectif des inscrits RéoPass	54	27	19	36	136
Ratio inscrits/attendu	90%	45%	47,5%	90%	68,13%
Assidus parmi les inscrits	31	6	4	16	57
Ratio assidus/inscrits	57,41%	22,22%	21,05%	44,44%	36,28%

En termes d'effectif attendu⁴⁸, la jauge ayant été fixée par les responsables des formations, toutes les filières n'observent pas le même résultat. En effet, si en *AES* et en *gestion*, 90 % des étudiants attendus se sont effectivement inscrits (voir Tableau 1), en *droit* et en *économie* c'est moins de la moitié. La même différence entre les filières s'observe en termes d'assiduité. En effet, si le *ratio* des étudiants inscrits sur les étudiants attendus est plus élevé en *AES* et en

gestion, ce sont également dans ces filières que le *ratio* des étudiants assidus sur les étudiants inscrits est le plus élevé. Ainsi, 57,41 % des inscrits RéoPass en *AES* sont assidus alors que ce pourcentage est de 21,05 % en *économie*.

Trois profils de participation aux T.D.

En moyenne, les étudiants participent à 54 % des T.D. RéoPass, mais l'écart-type très élevé (37,632, voir Figure 1) indique une forte dispersion de la participation.

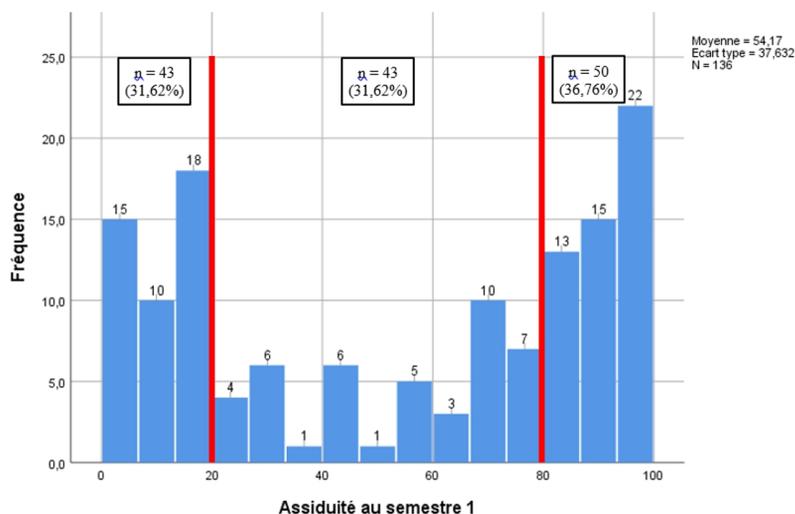


Figure 1. Distribution du taux d'assiduité des étudiants aux T.D.
 Lire ainsi : 43 étudiants (31,62 %) ont participé à moins de 20 % des T.D. ; 43 autres étudiants ont une participation irrégulière et 50 étudiants (36,76 %) viennent à au moins 80 % des T.D.

Trois profils d'étudiants se dégagent (voir Figure 1) :
 1) les assidus, qui assistent à la totalité ou quasi-totalité des T.D. ;
 2) les absents, qui n'assistent à aucun ou quasi-aucun atelier ;
 3) les fluctuants, ayant une participation modérée.

Concernant la participation au fil de l'année, elle est plutôt homogène dans les six premiers T.D. (55 % à 69 % des inscrits y participent), puis elle devient variable (35 à 99 %) sur les suivants. Une faible participation au T.D. 8 (35 %) et forte au T.D. 14 (99 %) est à noter. L'assiduité ne varie pas significativement selon le type de baccalauréat obtenu, selon le département d'obtention, ni selon les

C.S.P. des deux parents, ni du sexe de l'étudiant ou du redoublement. En revanche, le fait d'être boursier (62,7 % des boursiers sont assidus) influence significativement l'assiduité (Test U de Man Whitney, $p < 0.008$). L'appartenance à une filière (*AES* : 61,98 % ; *droit* : 47,3 ; *économie* : 36,37 % ; *gestion* : 57 %) est tendanciellement significative (Test U de Mann Whitney, $p = .056$).

Les apports multiples du dispositif

Les apports perçus et déclarés du dispositif à partir des points de vue collectés des étudiants inscrits peuvent être distingués selon quatre catégories : 1) l'apprentissage de l'environnement universitaire⁴⁹ ; 2) l'apprentissage de savoir-faire en lien avec l'orientation⁵⁰ ; 3) une meilleure connaissance de soi⁵¹ ; 4) l'accompagnement à la réflexion et à l'action⁵².

Parmi l'ensemble des apports collectés composant les quatre catégories, il semble y avoir un consensus concernant trois d'entre eux : a) *la clarification du projet*, b) *l'apprentissage de la recherche d'informations*, c) *la découverte de formations*. À l'inverse, d'autres apports sont moins mentionnés⁵³.

Par ailleurs, concernant la recherche d'informations pour l'orientation, l'utilisation des ressources et des sites est très variable entre les étudiants. Cinq moyens sont déclarés par au moins deux étudiants, contre douze moyens utilisés uniquement par un étudiant⁵⁴.

Enfin, les écrits authentiques d'étudiants révèlent la faible maîtrise du français, élément relevé par les accompagnatrices lors d'entretiens semi-directifs.

Discussion

Concernant la participation, sans surprise, elle est significativement reliée au fait d'être boursier, la participation étant obligatoire pour bénéficier des bourses sur critères sociaux. Mais la différence de participation selon les filières interroge. En effet, si le taux de participation est de près de 50 % pour *gestion* et *AES*, il est d'un peu plus de 20 % seulement pour *économie* et *droit*. Comment expliquer ces différences entre filières ? Si l'implantation du dispositif en *gestion*⁵⁵ diffère de celle des trois autres filières, cette différence n'explique pas pourquoi la participation des étudiants en *économie* est faible. De plus, trois profils de participation se dessinent, entre ceux qui

participent peu ou pas du tout, moyennement ou fortement, avec seulement 37 % des étudiants qui participent à au moins 80 % des T.D. Des études évaluatives de dispositifs d'aide à la réussite étudiante ont relevé la faible inscription et participation des étudiants à ce type de dispositifs⁵⁶. Pour Pourcelot⁵⁷ (2019), les étudiants ne s'inscriraient pas à cause d'un manque de connaissance du dispositif ou n'étant pas suffisamment sensibilisés au sujet du dispositif. Afin d'instruire ce constat partagé, il semble important d'étudier les motifs d'inscription comme de non-inscription et de comprendre la perception que les étudiants se font des dispositifs d'aide à la réussite. C'est ce que nous entreprenons dans la continuité de l'évaluation du dispositif.

Concernant les apports perçus du dispositif, les résultats ont mis en évidence des apprentissages en lien avec l'orientation tels que la découverte de formations et l'apprentissage de la recherche d'informations. Ces apports perçus par des étudiants participants au dispositif coïncident avec des études qui ont mis en évidence l'importance du degré d'information des étudiants et de leur famille dans les choix d'orientation⁵⁸, les étudiants issus de milieux populaires étant restreints dans le processus de prise de décision concernant leur orientation par un manque d'information et par des sources d'information moins nombreuses et moins précises. Toutefois, les résultats ne provenant que de 14 réponses, ils ne peuvent être représentatifs d'une perception partagée par la population étudiante inscrite en RéoPass.

Concernant la maîtrise de la langue, les résultats révélant une faible maîtrise du français chez les répondants concordent avec la nécessité d'avoir un niveau de français suffisant pour suivre les cours et, à terme, réussir l'année⁵⁹.

Enfin, les informations collectées pour ce premier dispositif évaluatif ne semblent pas permettre d'établir une compréhension fine de la complexité de l'activité vécue et produite par les parties prenantes du dispositif. En effet, ces informations nécessiteraient d'être triangulées à d'autres informations contextuelles et à d'autres critères évaluatifs afin de mener une évaluation écologique⁶⁰ et holistique. De plus, au regard des freins dans la mise en œuvre de réformes, la sociologie de la traduction souligne la nécessité de considérer les postures des acteurs des réformes⁶¹ et les synergies entre parties prenantes⁶² qui font dispositif⁶³. Il s'agirait ainsi d'ouvrir les critères d'évaluation au processus et à la dynamique actorielle ainsi qu'à des critères spécifiques à l'activité d'accompagnement d'étudiants à l'orientation⁶⁴. La connaissance de l'activité des acteurs du dispositif serait plus fine afin de permettre aux parties prenantes pédagogiques,

financières, administratives et aux étudiants⁶⁵ de relever l'intérêt de sa mise en œuvre, de son financement et de sa participation.

Tenant compte des intérêts des différentes parties prenantes (étudiants, enseignants-référents, chargés de mise en œuvre, gouvernance, membres de la scolarité), peut-être conviendrait-il de parler en termes d'*évaluations*, considérant une valeur pédagogique et une autre politique. Envisager les valeurs d'un dispositif au pluriel permettrait de dépasser l'idée d'une valeur unique⁶⁶ et de reconnaître la pluralité des évaluations possibles d'un même dispositif selon ceux qui font la requête d'une évaluation et les finalités de l'évaluation. Cette pluralité met en lumière la construction des critères d'évaluation selon le type de valeur recherchée, pédagogique ou politique. L'implication des différentes parties prenantes dans le processus évaluatif⁶⁷ permettrait d'appréhender la pluralité des valeurs du dispositif, car elles rendent compte des perspectives variées des parties prenantes dans leur jugement (étudiants, enseignants-référents, chargés d'implantation, gouvernance, personnels de scolarité).

Conclusion

L'objectif de cet article était de présenter les résultats d'une première enquête évaluative d'un dispositif d'accompagnement à l'orientation d'étudiants de première année de licence implanté dans quatre formations, en prenant en compte le taux d'inscription des étudiants, la participation des inscrits ainsi que les apports perçus et déclarés des bénéficiaires. Les résultats ont permis de mettre en exergue des différences entre les filières en termes à la fois d'inscription et de participation. Au regard des faibles taux d'inscription et de participation, le dispositif semble obtenir les mêmes résultats que d'autres dispositifs dont le but est similaire, favoriser la réussite universitaire. Du point de vue étudiant, le dispositif permet d'acquérir des apprentissages sur l'environnement universitaire, sur soi-même et sur des savoir-faire pour mieux s'orienter ainsi qu'une incitation à l'action. Enfin, à partir du regard historique qui nous a servi d'éclairage théorique et au vu des évaluations actuelles des dispositifs d'aide à la réussite étudiante, le dispositif évaluatif nécessite de s'orienter sur des critères et études intégrant le point de vue et la dynamique collective des étudiants, chargés d'implantation, enseignants-référents, gouvernance et personnels de scolarité qui, par synergie, font dispositif. L'ouverture des critères à d'autres sources d'informations permettrait de mieux appréhender l'activité du dispositif pour en dégager des régulations.

NOTES :

1 Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse et Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, « Repères et Références statistiques », 2019. https://cache.media.education.gouv.fr/file/2019/51/6/depp-rers-2019_1162516.pdf (consulté le 22 mai 2021).

2 Perret Cathy, Berthaud Julien, et Benoist Stéphanie, « Essai de mesure de l'efficacité différenciée d'un plan "Réussite en licence" selon les acquis initiaux des étudiants », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n° 183, 2013, p. 83-98. <https://doi.org/10.4000/rfp.4173> (consulté le 22 mai 2021).

3 Plumet Jim, Baillet Dorothee, Pollet Marie-Christine, Slosse Pauline, Cobut Bernard, Vanden Eynde Céline, Duchateau Dominique, Lanotte Anne-France, Delcomminette Séverine, Houart Mireille, Ntamashimikiro Sandrine, Poncin Chantal, et Oger Laurence, « Comment favoriser la présence et la participation active des étudiants aux dispositifs d'aide à la réussite », *AIPU*, Trois-rivières, Canada, 2012. <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:111186> (consulté le 22 mai 2021).

De Clercq Mikaël, Roland Nathalie, Milstein Catherine, et Frenay Mariane, « Promouvoir la gestion autonome de l'étude en première année à l'université : Évaluation du dispositif d'aide "Pack en bloque" », *e-JREF*, vol. 2, n° 1, 2016, p. 7-36.

4 Perret Cathy, Berthaud Julien, « Les choix des étudiants et l'efficacité des actions de soutien : Évaluation de dispositifs du programme de réussite en licence », *Les documents de travail de l'IREDU*, 2013, p. 7-31.

Vertongen Gil, Nils Frédéric, Galdiolo Sarah, Masson Christophe, Dony Marielle, Vieillevoey Sandrine, et Wathelet Valérie, « Test de l'efficacité de deux dispositifs d'aide à la réussite en première année à l'université : Remédiations précoces et blocus dirigés », *Les Cahiers de Recherche du GIRSEF*, vol. 103, 2015, p. 1-26.

Massart Xavier, Romainville Marc, « Attributions causales des étudiants en matière de réussite à l'université », *Recherches en Éducation*, n° 37, 2019, p. 112-125.

5 De Clercq Mikaël, Roland Nathalie, Milstein Catherine, et Frenay Mariane, « Promouvoir la gestion autonome... », art. cit.

6 Perret Cathy, Berthaud Julien, et Benoist Stéphanie, « Essai de mesure de l'efficacité différenciée... », art. cit.

7 De Clercq Mikaël, Roland Nathalie, Milstein Catherine, et Frenay Mariane, « Promouvoir la gestion autonome... », art. cit.

8 *Ibid.*

9 Stufflebeam Daniel L., « A depth study of the evaluation requirement », *Theory Into Practice*, vol. 5, n° 3, 1966, p. 121-133. <https://doi.org/10.1080/00405846609542011> (consulté le 22 mai 2021).

Stake Robert E., « The Countenance of Educational Evaluation », *Teachers College Record*, vol. 68, 1967, p. 523-540.

Fitzpatrick J. L., Sanders J. R., et Worthen B. R., *Program Evaluation. Alternative Approaches and Practical Guidelines* (4th edition), New York, Pearson Education, 2011.

Gilbert Daniel, Gillet Isa, « Revue des modèles en évaluation de formation : Approches conceptuelles individuelles et sociales », *Pratiques Psychologiques*, vol. 16, n° 3, 2010, p. 217-238. <https://doi.org/10.1016/j.prps.2009.03.006> (consulté le 22 mai 2021).

10 *Ibid.*

11 Madaus George F., Scriven Michael, et Stufflebeam Daniel L., *Evaluation models: Viewpoints on educational and human services evaluation*, Boston, Kluwer Nijhoff, 1983.

Stufflebeam Daniel L., Madaus George F., et Kellaghan Thomas, *Evaluation Models: Viewpoints on Educational and Human Services Evaluation*, Boston, Springer Science & Business Media, 2000.

12 Aubin David, De Visscher Christian, et Trosch Alain, « Des objectifs communs, mais une démarche spécifique : L'évaluation par rapport aux autres outils de contrôle », dans Luc Albarello, David Aubin, Christine Fallon, et Béatrice Van Haepren (dir.), *Penser l'évaluation des politiques publiques*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2016, p. 17-37.

13 *Ibid.*

14 Aussel Lucie, « Les enjeux d'une évaluation commanditée : Immersion au sein d'une recherche-intervention en sciences de l'éducation », *Formation emploi, Revue française de sciences sociales*, n° 129, 2015, p. 87-105.

15 Dionne Éric, « Introduction. L'évaluation de programme : un équilibre théorie-pratique à (ré)établir », *Mesure et évaluation en éducation*, vol. 36, n° 3, 2013, p. 1-4. <https://doi.org/10.7202/1025737ar> (consulté le 22 mai 2021).

16 Aubin David, De Visscher Christian, et Trosch Alain, « Des objectifs communs... », art. cit.

17 Ansari Françoise, Deshayes Élisabeth, Dupon-Lahitte Bernadette, et Grolière Catherine, « Conseil scientifique de l'évaluation (France), L'évaluation en développement : Rapport annuel sur révolution des pratiques d'évaluation des politiques publiques, Paris, la Documentation française », *Formation Emploi*, vol 42, n° 1, 1993, p. 72-72.

18 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique dans l'enseignement supérieur : Dispositifs et transformations en jeu*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Lorraine, 2020.

19 *Ibid.*

20 Guba Egon G., Lincoln Yvonna S., *Fourth generation evaluation*, Newbury Park, Sage, 1989.

21 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*

22 Salmon Didier, Baillet Dorothee, Boulvain Marie, Cobut Bernard, Coupremagne Michel, Duchâteau Dominique, Lanotte Anne-France, Dubois Pascale, Goemaere Sabine, Noël Bernadette, Houart Mireille, et Slosse Pauline, « Construction d'un outil d'évaluation de la qualité des actions d'accompagnement pédagogique. Synthèse d'échanges et d'analyse de pratiques professionnelles en Communauté française de Belgique », *Revue internationale de pédagogie de l'enseignement supérieur*, vol. 25, n° 2, 2009, p. 1-18. <http://journals.openedition.org/ripes/252> (consulté le 22 mai 2021).

23 Figari Gérard, Remaud Dominique, et Tourmen Claire, *Méthodologie d'évaluation en éducation et formation*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014. <https://www.cairn.info/methodologie-d-evaluation-en-education-et-formatio--9782804184773.htm> (consulté le 22 mai 2021).

24 Mottier-Lopez Lucie, « De la mesure à l'évaluation collaborative en éducation », *Revue française d'administration publique*, vol. 148, n° 4, 2013, p. 939-952.

25 Vial Michel, « Les modes de pensée, organisateurs des modèles d'évaluation : Pour la reconnaissance d'une épistémologie profane », dans Mottier-Lopez Lucie (dir.), *Modélisations de l'évaluation en éducation : Questionnements épistémologiques*, De Boeck Supérieur, 2012, p. 131-146. <https://www.cairn-info.ezproxy.uca.fr/modelisations-de-l-evaluation-en-education--9782804171414-page-131.htm> (consulté le 24 mai 2021).

26 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*

27 Cartier Sylvie, Langevin Louise, « Tendances et évaluations des dispositifs de soutien aux étudiants du postsecondaire dans le Québec francophone », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 27, n° 2, 2001, p. 353-381. <https://doi.org/10.7202/009937ar> (consulté le 22 mai 2021).

28 De Clercq Mikaël, Roland Nathalie, Milstein Catherine, et Frenay Mariane, « Promouvoir la gestion autonome... », art. cit.

29 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*

30 L'approximation « environ » est ajoutée, car lors de certaines semaines, les cours ont une durée de trois heures et, quelques fois dans l'année, il est demandé aux étudiants de participer à des événements organisés dans le cadre du dispositif (comme des rencontres de professionnels par exemple).

31 Parcoursup est une plateforme nationale de gestion des inscriptions dans l'enseignement supérieur, lancée en 2018 et anciennement nommée Admission Post-Bac (APB).

32 De Clercq Mikaël, Galand Benoît, et Frenay Marianne, « Transition from high school to university : A person-centered approach to academic achievement », *European Journal of Psychology of Education*, vol. 32, 2016. <https://doi.org/10.1007/s10212-016-0298-5> (consulté le 22 mai 2021).

33 Caplan Gerald, *Principles of preventive psychiatry*, New York, Basic Books, 1964.

Cartier Sylvie, Langevin Louise, « Tendances et évaluations des dispositifs... », art. cit.

34 Perret Cathy, Berthaud Julien, et Benoist Stéphanie, « Essai de mesure de l'efficacité... », art. cit.

De Clercq Mikaël, Roland Nathalie, Milstein Catherine, et Frenay Mariane, « Promouvoir la gestion autonome... », art. cit.

35 Albero Brigitte, « Chapitre 3. La formation en tant que dispositif : Du terme au concept », dans Charlier Bernadette (dir.), *Apprendre avec les technologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 47-59. <https://www.cairn.info/apprendre-avec-les-technologies--9782130575306-page-47.htm> (consulté le 22 mai 2021).

36 Peeters Hugues, Charlier Philippe, « Contributions à une théorie du dispositif. Entre usage et concept », *Hermès, La Revue*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 15-23.

37 Albero Brigitte, « De l'idéal au vécu : Le dispositif confronté à ses pratiques », dans Albero Brigitte et Poteaux Nathalie (dir.), *Enjeux et dilemmes de l'autonomie. Une expérience d'autoformation à l'université. Étude de cas*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 67-94. <https://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00578668> (consulté le 22 mai 2021).

38 Albero Brigitte, « Chapitre 3. La formation... », dans Charlier Bernadette (dir.), *op. cit.*

Beuscart Jean-Samuel, Peerbaye Ashveen, « Histoires de dispositifs », *Terrains travaux*, vol. 11, n° 2, 2006, p. 3-15.

39 Berten André, « Dispositif, médiation, créativité : Petite généalogie », *Hermès, La Revue*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 31-47.

Peeters Hugues, Charlier Philippe, « Contributions à une théorie... », art. cit.

40 *Ibid.*

Linard Monique, « Conception de dispositifs et changement de paradigme en formation », *Éducation permanente*, n° 152, 2002, p. 143-155.

- Albero Brigitte, « Chapitre 3. La formation... », dans Charlier Bernadette (dir.), *op. cit.*
- Albero Brigitte, « Entre prescription et appropriation : Les logiques d'action qui font dispositif », dans Brossais E., Lefeuve G. (dir.), *L'appropriation de la prescription en éducation. Le cas de la réforme des collèges*, Octarès, 2018, p. 126-133.
- 41 Albero Brigitte, « De l'idéal au vécu... », art. cit.
- 42 *Ibid.*
- 43 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*
- 44 Peeters Hugues, Charlier Philippe, « Contributions à une théorie... », art. cit.
- 45 Linard Monique, « Conception de dispositifs... », art. cit.
- Albero Brigitte, « Entre prescription et appropriation... », art. cit.
- 46 Younès Nathalie, Robert Juliette, Guyon Elisa, Auriac-Sluzarszyck Emmanuèle, « Accompagner la réorientation en licence : une évaluation de l'implantation d'un dispositif d'aide à la réussite », *Éducation et socialisation - Les cahiers du CERFEE*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020, p. 1-18.
- 47 Les femmes représentent 56,9 % de la population universitaire. Majoritaires en cursus licence et master (respectivement 56,0 % et 59,4 % des inscriptions), elles restent légèrement minoritaires en doctorat (48,2 %). La répartition hommes/femmes demeure stable par discipline, avec une nette surreprésentation des femmes en langues (73,3 %), en arts, lettres, sciences du langage (69,5 %), ainsi qu'en sciences humaines et sociales (67,8 %), et à l'inverse une présence moindre en sciences fondamentales et application (26,0 %, + 0,4 point), et en Staps (29,7 %, + 0,7 point) (DEPP, 2018, p. 156).
- 48 Les effectifs attendus étaient de 40 étudiants en *économie* et en *gestion* et de 60 étudiants en *AES* et en *droit*.
- 49 « Découverte de formations » par exemple.
- 50 « Chercher des informations » ou « se présenter » par exemple.
- 51 « Clarification du projet d'études ou professionnel » par exemple.
- 52 « Ça nous pousse à agir » par exemple.
- 53 Il s'agit des apports déclarés suivants : a) *connaître ses qualités personnelles*, b) *l'apprentissage à s'exprimer devant des professionnels*, c) *la découverte de métiers*, d) *la découverte du service d'aide à l'orientation des étudiants*, e) *l'incitation à l'action* et f) *une modification du questionnement sur le projet de réorientation*.
- 54 Il s'agit des moyens suivants : livres sur les formations ; Parcoursup ; Site de l'U.C.A. ; Chambre de Commerce et d'Industrie ; *Speed meeting* formation ; Conférences ; Interactions avec les animatrices de RéoPass ; Tables rondes ; Portes ouvertes ; Forum ; Réunions d'informations ; Stages.
- 55 L'implantation en *gestion* diffère de celle des autres filières en termes d'accompagnateur, qui y est dispensé par les enseignants-chercheurs, et en termes de contenu des T.D., qui propose un tronc commun entre la remédiation et l'accompagnement à la réorientation avant de constituer un peu plus tard dans l'année des groupes pour adapter le contenu au projet des étudiants (poursuite dans la formation ou réorientation).
- 56 Perret Cathy, Berthaud Julien, et Pichon Laurent, « Proposer des révisions intersessions aux étudiants de 1^{re} année : Quelles relations avec la réussite aux examens ? », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. 47, n° 1, 2014, p. 37-65.
- Vertongen Gil, Nils Frédéric, Galdiolo Sarah, Masson Christophe, Dony Marielle, Vieillevoey Sandrine, et Wathelet Valérie, « Test de l'efficacité de deux dispositifs... », art. cit.
- Pourcelot Charlotte, « La désaffectation du tutorat par les étudiants à l'Université : Enjeux, mises en œuvre et analyse du phénomène par les tuteurs », *La Recherche en Éducation*, n° 19, 2019, p. 1-16.
- Massart Xavier, Romainville Marc, « Attributions causales... », art. cit.
- Polo Claire, Chaker Rawad, « Accompagner la réussite. Promesses et limites du dispositif mixte CLEFS pour l'Université », *Distances et médiations des savoirs. Distance and Mediation of Knowledge*, n° 30, 2020, p. 1-25. <https://doi.org/10.4000/dms.4962> (consulté le 22 mai 2021).
- 57 Pourcelot Charlotte, « La désaffectation du tutorat... », art. cit.
- 58 Boudesseul Gérard, « La segmentation par l'orientation ? Comment l'orientation préfigure les inégalités d'emploi », *Formation emploi, Revue française de sciences sociales*, n° 109, 2010, p. 53-70.
- Landrier Séverine, Nakhili Nadia, « Comment l'orientation contribue aux inégalités de parcours scolaires en France », *Formation emploi, Revue française de sciences sociales*, n° 109, 2010, p. 23-36.
- Rouyer Catherine, Gilles Pierre-Yves, Bochatay Karine, et Congard Anne, « Réduire les inégalités sociales à l'université : Présentation d'un dispositif d'aide à l'orientation et à la transition secondaire-supérieur », *L'orientation scolaire et professionnelle*, n° 41/3, 2012. <https://doi.org/10.4000/osp.3850> (consulté le 22 mai 2021).
- Duterq Yves, Michaut Christophe, et Troger Vincent, « Politiques et dispositifs d'orientation : Un bilan international » [Rapport de recherche], Paris, Conseil national d'évaluation du système scolaire (CNESCO), 2018. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01956329/document> (consulté le 22 mai 2021).

59 Sophie Morlaix, Marielle Lambert-Lemeneur, « La motivation des étudiants à l'entrée à l'université : quels effets directs ou indirects sur la réussite ? », *Recherches en éducation*, n° 22, 2015, p. 152-167.

Pollet Marie-Christine, *De la maîtrise du français aux littéracies dans l'enseignement supérieur*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2012.

60 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*

61 Perez-Roux Thérèse, Maleyrot Éric, « Processus de mise en œuvre de la réforme des études en masso-kinésithérapie par une équipe de direction : Entre traduction, dynamiques d'innovation et enrôlement des formateurs », *Recherches en éducation*, n° 42, 2020. <https://doi.org/10.4000/rec.1408> (consulté le 22 mai 2021).

62 Younès Nathalie, *Vers une évaluation écologique... , op. cit.*

63 Albero Brigitte, « Entre prescription et appropriation... », art. cit.

64 Verzat Caroline, « Chapitre 1. Pourquoi parler d'accompagnement des étudiants aujourd'hui ? », dans Raucent Benoît (dir.), *Accompagner des étudiants : Quels rôles pour l'enseignant ? Quels dispositifs ? Quelles mises en œuvre ?*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010, p. 25-50. <http://www.cairn.info/accompagner-des-etudiants--9782804133313-page-25.htm> (consulté le 22 mai 2021).

Lent Robert, « Une conception sociale cognitive de l'orientation scolaire et professionnelle : Considérations théoriques et pratiques », *L'orientation scolaire et professionnelle*, n° 37/1, 2008, p. 57-90. <https://doi.org/10.4000/osp.1597> (consulté le 22 mai 2021).

65 Salmon Didier, Baillet Dorothée, Boulvain Marie, Cobut Bernard, Coupremagne Michel, Duchâteau Dominique, Lanotte Anne-France, Dubois Pascale, Goemaere Sabine, Noël Bernadette, Houart Mireille, et Slosse Pauline, « Construction d'un outil d'évaluation... », art. cit.

66 Stufflebeam Daniel L., Shinkfield Anthony J., *Evaluation, Theory, Models, & Applications*, San Francisco, Jossey Bass, 2007.

67 Stake Robert E., « A theoretical statement of responsive evaluation », *Studies in Educational Evaluation*, vol. 2, n° 1, 1976, p. 19-22. [https://doi.org/10.1016/0191-491X\(76\)90004-3](https://doi.org/10.1016/0191-491X(76)90004-3) (consulté le 22 mai 2021).

Marchand Marie-Pier, « Où en sommes-nous avec l'implication des parties prenantes ? », *Canadian Journal of Program Evaluation*, vol. 33, n° 2, 2018, p. 189-201. <https://doi.org/10.3138/cjpe.42202> (consulté le 22 mai 2021).

Dossier
Intermédialités à l'œuvre

Introduction

Ningfei Duan, Lucie Castella, Marion Clavilier

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

L'INTERMÉDIALITÉ a été théorisée en premier par le professeur néerlandais Jürgen Ernst Müller à la fin des années 1980. Depuis, de nombreuses études y ont été consacrées dans l'intention de délimiter le champ de recherche, de saisir ce concept polymorphe dans sa constante évolution et finalement de trouver à travers lui un outil innovant et un modèle inspirant. Le CRI (actuellement CRIalt) a été le premier centre de recherche au Québec et au Canada sur les rapports intermédiatiques. Malgré son origine littéraire, les enjeux de l'intermédiarité dépassent de loin l'intérêt poétique pour mettre en valeur les approches contextuelles qui touchent à des champs de recherche plus étendus. En se penchant sur les croisements et la concurrence des médias, l'intermédiarité est un aveu, sinon de la faiblesse, du moins de la limite du langage face aux médias audiovisuels tels que la photographie et la cinématographie. La percée des technologies communicatives met en évidence le constat que le temps prestigieux du *logos* a désormais évolué. Le paradigme intermédiat propose précisément un renouvellement de la littératie.

Après avoir libéré les arts de la mimésis, de l'expression, l'intermédiarité rénove la vision traditionnelle basée sur la représentation du monde. Il rapporte notre regard sur la relation entre les arts et leur support, à la phase maïeutique de notre expression. Il devient ainsi « un nouveau paradigme qui permet de comprendre les conditions matérielles et techniques de transmission et d'archivage de l'expérience dans le passé comme dans le présent »¹. Puisque le concept présuppose au moins deux médias dans son objet d'étude, l'appréciation de la

¹ Silvestra Mariniello, « L'intermédiarité : un concept polymorphe », dans Célia Vieira et Isabel Rio Nova (éd.), *Inter Média, Littérature, cinéma et intermédiarité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 14-15.

différence s'impose naturellement. Ainsi l'éclatement des frontières entre les disciplines s'avère-t-il plus nécessaire que jamais.

Considérée comme une approche conceptuelle traversant plusieurs champs disciplinaires, l'intermédialité se centre en effet sur les relations et interactions entre différents médias au sein d'une même œuvre, en mettant ces relations au premier plan. Elle s'intéresse donc aux phénomènes d'influence mutuelle et de dialogue entre formes et modes d'expression artistiques. C'est pourquoi l'intermédialité ne peut se penser comme une notion définie et délimitée : il est indispensable de l'analyser non seulement du point de vue du résultat (l'œuvre finale) mais aussi du processus (l'étude des interactions), et de ne pas tenter de restreindre son champ d'application, qui évolue en fonction de l'apparition de nouveaux médias et donc d'interactions nouvelles. On ne saurait penser l'intermédialité uniquement en termes de relations entre texte et image – même si ces dialogues sont pertinents et sources de développements multiples très intéressants. Il apparaît qu'il faut ouvrir l'intermédialité à toutes les formes artistiques (arts visuels, arts de la scène, musique, littérature, cinéma, bande dessinée...) appartenant ou non au champ de l'esthétique hégélienne, incluant les productions mixtes.

Si nous prenons la définition du T.L.F, le média signifie « ce qui occupe une position moyenne, ce qui constitue un état, une solution intermédiaire » et aussi « ce qui sert de support et de véhicule à un élément de connaissance ; ce qui sert d'intermédiaire, ce qui produit une médiation entre émetteur et récepteur ». Il peut s'agir de la presse, du disque, du film, mais aussi du langage (écrit, oral, corporel), du son, de l'image, voire de l'homme conçu comme objet d'étude en lui-même. Cette question pourrait aussi être envisagée différemment dans les sciences sociales (sociologie, psychologie, anthropologie, histoire, géographie, sciences de l'éducation...), où le média peut être vu tantôt comme une approche de recherche (support pédagogique, construction de base de données), tantôt comme un objet d'étude (le langage, le processus cognitif), ou encore comme contexte général, où la notion de média même prendrait un sens différent. L'objectif est de donner la parole à ceux qui travaillent sur au moins deux médias (éléments, supports) de nature différente et d'envisager la recherche d'une perspective intermédiaire.

On peut rapprocher la notion d'intermédialité de la transmédialité (passage d'un médium à un autre), de la plurimédialité (coexistence de plusieurs médias au sein d'une même œuvre) mais nous devons la différencier de l'intertextualité (étude de la mise en

relation de textes dans l'œuvre) et de l'interdiscursivité (étude des interactions entre les multiples discours qui traversent le texte d'une œuvre). Par ailleurs, Müller rappelle que l'intermédialité est indissociable des contextes sociaux, historiques et politiques. Les interactions sociales y sont fortement liées. C'est donc un sujet qui, par excellence, invite au décloisonnement disciplinaire et à l'ouverture à des interventions d'autres chercheurs de sciences humaines : les chercheurs en sociologie, psychologie, anthropologie, en histoire et en géographie pourraient enrichir des perspectives jusqu'alors limitées aux champs littéraires et artistiques. Par là-même, la question de la réception des œuvres intermédiales pourra aussi être abordée. La distance y est rompue entre l'auteur et le public grâce à différents langages qui deviennent à la fois lisibles, visibles, audibles, mais dans tous les cas, sensoriels. Or quelle est donc la place, la position du public/lecteur/spectateur face à/dans ce type d'œuvre ? Comment qualifier les sensations et impressions artistiques suscitées ?

C'est donc cette pluralité de définitions et d'approches de l'intermédialité, ces « intermédialités à l'œuvre » que vont mettre en avant les contributions de nos intervenants. Le présent dossier donne à voir la conscience et les efforts de jeunes chercheurs pour s'approprier l'outil intermédiaire. Malgré la diversité des corpus, des moments et des espaces étudiés, nous constatons des lignes de convergence, ainsi que le vaste éventail de réflexions possibles soulevé par ces recherches. Amaury Rapaly propose la religion comme un médium, un vecteur de communication entre la condition humaine et les aspirations religieuses. Il démontre comment la croyance et la dévotion sacralisent des supports bien matériels. Toujours dans une perspective iconographique, Didier Jonchière relève les stratégies intermédiales chez Marcel Duchamp, à travers son parcours biographique et les échos dans ses tableaux. Bleck Nzengue se penche, quant à lui, sur la pratique intermédiaire dans les illustrations littéraires. Par une lecture technique, il fait ressortir le souci de faire dialoguer les images et les textes chez les écrivains du XIX^e siècle. Passant de l'image aux sons, Pierre Mesplé nous démontre comment la reproduction de la musique d'Église se renouvelle par la concurrence entre la copie manuscrite, l'imprimerie et la gravure. La considération donnée aux supports institutionnels illustre le voisinage organique de la musique sacrée dans son ensemble. Dans une perspective voisine, Ningfei Duan traite de l'insertion de la musique sacrée chez George Sand. Les versions différentes de *Salve Regina* chantées par la cantatrice protagoniste sont un exemple convaincant d'un recours à l'intermédialité chez la

romancière. Enfin, Catherine Kouyoumdjian-Deplagne analyse la façon dont le chanteur Pascal Obispo a mis en musique douze poèmes de Marceline Desbordes-Valmore dans son album *Billet de Femme* (2016), « objet intermédial à part entière ».

Le dossier ne représente qu'une tentative parmi d'autres de réflexion collective sur l'outil intermédial et ses promesses dans les sciences humaines et sociales. Étant donné la prolifération de la médiatisation, favorisée par un contexte de pandémie planétaire, s'interroger sur les applications de l'outil intermédial et réfléchir à l'intermédialité dans un monde profondément médiatisé, représentent plus que jamais l'actualité et l'urgence de notre recherche.

La dévotion au Nom de Jésus au Moyen Âge : approches spirituelles et mentales, pratiques intermédiaires

Amaury Rapaly

Laboratoire CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »)

LA DÉVOTION au Nom de Jésus est ancienne. Elle est présente dès les origines dans le christianisme. On la retrouve dans les Actes des Apôtres, les Épîtres, puis dans la patristique et sous la plume d'auteurs du Haut Moyen Âge. Pourtant, elle prend une ampleur significative au XIII^e siècle, grâce à la conjonction de plusieurs facteurs. Pour ne citer que ceux qui intéressent notre propos, mentionnons l'apparition de nouvelles spiritualités, de nouvelles pratiques religieuses, de nouveaux acteurs avec notamment la naissance des ordres mendiants. Progressivement, un nouveau rapport à Dieu, à la prière s'installe. Les clercs, les fidèles, ressentent le besoin d'une spiritualité plus intérieure, plus intime, plus contemplative et dans le même temps, plus extravertie, puisque laissant libre cours aux épanchements de l'âme. Plongeant ses racines dans les dévotions et les méditations personnelles, ce regain de ferveur pour le Nom de Jésus investit le paysage liturgique et littéraire et se double d'une dimension iconographique avec le monogramme trilitère IHS¹.

Si nous reprenons la double signification du mot « médium » et les deux axes de réflexion qu'il sous-tend, le Nom de Jésus peut vraiment être considéré comme un médium au sens d'intermédiaire et de support. Intermédiaire, car la religion elle-même est un médium. Elle est le vecteur de communication entre le terrestre et le surnaturel. L'évocation du Nom de Dieu, de Jésus est une prière et en ce sens l'une des formes les plus expressives et les plus fortes de ce contact avec Dieu. Quelle est la singularité de la pratique que nous allons étudier ? Dieu s'est fait chair pour partager la condition humaine et sauver les hommes. Dire « Jésus », c'est rendre hommage à Dieu tout en établissant un lien personnel avec lui. C'est rendre l'inaccessible,

accessible. C'est gommer l'écart infini entre Dieu et les hommes en mettant le divin à la portée du terrestre. Aussi, évoquer le Nom de Jésus lorsque l'on parle d'intermédialité pourrait paraître incongru, voire hors de propos puisqu'il s'agit en d'autres termes de supprimer les intermédiaires entre Dieu et les hommes. Mais le Nom de Jésus peut justement être considéré comme le médium par excellence pour un chrétien.

Par ailleurs, cette dévotion, nous allons le voir, est protéiforme et constitue un support de choix pour une multitude de mode d'expression, de médias : qu'ils soient mentaux, oraux, écrits ; spirituels ou artistiques ; fruits de la ferveur solitaire ou collective. Chacun de ces éléments n'a véritablement de sens, de portée, de signification profonde que mis en relation avec les autres, ou rapporté directement à la sorte de « super médium » que constitue le Nom de Jésus, clé de voûte d'un paradigme intermédiaire.

Nous allons d'abord considérer les différents aspects de cette dévotion à travers les différents médias qu'elle utilise. Puis nous verrons en quoi ces médias interagissent et contribuent à l'édification d'une œuvre commune, d'un langage commun. Enfin, nous verrons quelles sont les forces transcendantes de ces médias, en quoi ils sont porteurs de sens².

La dévotion au Nom de Jésus, à la croisée des pratiques médiatiques

Littéralité, matérialité, oralité

La prière, la liturgie, le culte d'une manière générale, constituent de formidables champs d'étude pour l'intermédialité car la gamme de médias, de supports utilisés est très variée et pratiquement sans limite. Le culte englobe une multitude d'éléments : les accessoires, les ornements, les parfums, le décor ; également les gestes, les déplacements, la manipulation d'objet. Comme l'écrit Alain Rauwel, l'action liturgique est « un composé multisensoriel qui ne se reproduit jamais à l'identique »³ ; elle est en elle-même intermédiaire, mobilise une multitude d'éléments ayant tous la même origine et la même fin : Dieu. Même si cet aspect à lui seul mériterait notre attention, il s'agit ici de voir en quoi la dévotion au Nom de Jésus se distingue. Comme nous l'avons dit, elle est protéiforme. Bien entendu, il ne s'agit pas de se contenter de dresser un catalogue exhaustif des multiples formes de la

dévotion, auquel cas il faudrait simplement parler de plurimédialité ; mais passer par un bref inventaire est une étape nécessaire pour comprendre l'origine commune de ces médias, leurs interactions et les points de convergence.

Dans le cadre liturgique, la dévotion se singularise par sa spécificité : ce n'est pas une dévotion à Dieu, ou à Jésus, mais au Nom de Jésus. Cette dévotion a des prières qui lui sont propres. On peut citer les « litanies du Saint Nom de Jésus », dont une première ébauche apparaît au XIV^e siècle⁴. L'hymne *Jesu dulcis memoria*, composé au XII^e siècle et attribué à saint Bernard, connaît un grand succès et devient très populaire aux siècles suivants. Ces deux prières célèbrent la magnificence du Nom du Sauveur. Elles combinent une charge affective très forte avec des formules empreintes de lyrisme et de métaphores, ainsi qu'une grande profondeur théologique puisqu'elles reprennent les qualités supranaturelles du Nom divin et de son divin porteur. Ce passage très connu de l'hymne en est un bon exemple :

Jésus, ornement angélique,
 En l'oreille un doux cantique,
 En bouche un miel mirifique,
 Au cœur un nectar céleste.⁵

La dévotion se retrouve également dans les objets. C'est en effet une autre spécificité : c'est une dévotion qui est matérialisée, en grande partie grâce au monogramme IHS. On le retrouve sur les vêtements et objets liturgiques : chasubles, étoles, reliquaires, livres d'office, crucifix. La dévotion modifie les habitudes liturgiques, les habitudes artistiques et artisanales. Et ces objets, au-delà de leur fonction pratique, sont des vecteurs de diffusion de la dévotion. Citons l'exemple de la croix sigillaire de Colette de Corbie (religieuse du XV^e siècle) dont la fonction pratique, administrative, semble indissociable de ses dimensions symbolique et spirituelle. Ce sceau est une démonstration de sa dévotion au Nom de Jésus, un signe d'appartenance. On authentifie un acte, une lettre par un sceau. L'identité de Colette de Corbie est associée à celle du Christ. Il y a une véritable volonté de montrer son appartenance à Jésus. Elle sera d'ailleurs perçue par les autres au regard de son lien avec Jésus.



*Figure 1 : Croix sigillaire de Colette de Corbie
(Monastère de Poligny, début du ^{xv} siècle, collection particulière)*

La matérialité de cette dévotion dépasse le cadre purement liturgique pour investir le domaine artistique : la peinture, la poésie. On retrouve l'IHS mis à l'honneur sur les toiles de Fra Angelico, notamment *La couronne d'épines*⁶. Le poète Jean de Hovedena dans sa *Christiade* chante la beauté du nom du Fils⁷. Dans ces cas précis, la frontière est souvent tenue entre culte et expression artistique, mais cela n'en reste pas moins de l'art et illustre bien la multiplicité des formes prises par la dévotion, qui est écrite, peinte, sculptée et orale.

En effet, la prédication occupe une place très importante. C'est l'un des modes de communication privilégiés de l'Église. Dans une société où la plupart des individus sont illettrés, le passage à l'oral constitue une transposition concrète et efficace des productions intellectuelles et spirituelles des clercs. Ce n'est pas tel traité de théologie de Bonaventure⁸ qui va assurer une propagation, une « médiatisation » de la dévotion, mais bien la prédication.

Le dévot, un homme-médias

Nous avons déjà abordé les singularités de cette dévotion. Cependant, ce qui la distingue particulièrement des autres, c'est son immixtion dans le quotidien des fidèles et plus précisément des porteurs de la dévotion avec lesquels elle fait corps.

Elle fait corps, au sens figuré du terme. Elle va conditionner des comportements, des attitudes au quotidien. Au concile de Lyon en 1274⁹, l'Église demande qu'on incline la tête à la messe lorsque l'on entend le Nom de Jésus. Certains clercs vont faire de cet acte liturgique un acte du quotidien en effectuant ce geste même hors office. Ici, il faut insister sur la multiplicité des matériaux, tant physiques que mentaux dont dispose la dévotion. Dans l'exemple cité, la gestuelle et l'attitude de recueillement et de vénération qui l'entoure, constituent un intermédiaire sacré et singulier entre l'humain et le divin. Elles invitent le spectateur, le fidèle, à imiter le clerc et l'informent du caractère sacré du Nom.

La dévotion s'invite même dans les sentiments, les passions, les émotions, y compris les plus humaines et osons dire les plus triviales, telle la gourmandise. On rapporte que François d'Assise se passait la langue sur les lèvres lorsqu'il entendait le Nom de Jésus car il savourait ce nom. Ici c'est la délectation, la jouissance intérieure qui se manifeste extérieurement par cette langue passée sur ses lèvres qui relie l'homme à Dieu. On ne peut pas considérer cette délectation intérieure elle-même comme un médium. Mais la gestuelle qui l'accompagne, oui, car elle nous informe sur les sentiments du personnage et invite les témoins de la scène à adopter la même déférence. En cela, la dévotion est aussi une expérience collective, sociale. La marque de respect qui entoure le Nom de Jésus, l'IHS, devient un marqueur identitaire, à l'instar de la croix sigillaire de Colette de Corbie évoquée précédemment.

Faire corps au sens figuré, mais faire corps également au sens littéral du terme. Henri de Suso, grand mystique dominicain du XIV^e siècle, inscrit le Nom de Jésus sur sa poitrine. Le cœur est le lieu des sentiments, des affects. Il est la caisse de résonance des passions humaines et l'élément qui, avec l'âme, permet au chrétien d'aimer. Quel meilleur support, quel meilleur médium pour le fidèle et son Dieu, lequel fait de la charité, c'est-à-dire de l'amour de Dieu, la principale des vertus ? Le corps est un intermédiaire, par la bouche qui profère des louanges, par l'esprit qui médite sur la puissance du Nom de Jésus, par la chair qui sert de matériau brut à l'inscription.



Figure 2 : Henri du Suso gravant l'IHS sur sa poitrine
(Henri Suso à genoux, recevant une vision, Miniature, Bibliothèque Nationale et
Universitaire de Strasbourg, Inkunabel K. 7, vers 1470-1479)

En cela le corps est un médium mais aussi une sorte de contenant pour différents médias. À travers ces exemples, nous avons déjà brossé à grands traits les influences réciproques entre les différents médias. Nous allons développer maintenant ces aspects et montrer en quoi ces interactions génèrent habitudes, topoï, codes, puis normes et règles.

De l'élan à la norme, de l'expérience intermédiaire au paradigme

Codes, normes et logiques circulaires

Un sujet comme le nôtre ne saurait faire l'économie de l'intertextualité, la religion étant une longue chaîne invisible et intemporelle de mots, de citations, de textes sacrés. Le Nouveau Testament est souvent convoqué dans les textes traitant du Nom de Jésus : « Afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse dans les cieus, sur la terre et sous la terre » ; « Tu enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus ; c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés »¹⁰. Les occurrences sont encore plus nombreuses si l'on comptabilise celles où l'on évoque seulement le Nom du Christ, sans que soit

précisément mentionné le mot « Jésus » : « Tout ce que vous demanderez en mon nom, je le ferai »¹¹. Ces exemples néotestamentaires font écho aux paroles de l'Ancien Testament, qui fait la part belle à la puissance et à la majesté du Nom divin : « Louez l'Éternel, invoquez son nom, publiez ses œuvres parmi les peuples, rappelez la grandeur de son nom »¹².

Pont entre les deux Testaments, les deux Alliances, le Christ, vrai Dieu et vrai homme, est dépositaire de la puissance divine. Son nom est aussi respectable que celui du Père. Il est donc tout à fait normal que les marques de vénération et de ferveur dont bénéficiaient Dieu dans l'Ancien Testament soient transposées dans le Nouveau. Bien évidemment, les commentaires et les réflexions médiévales sur le Nom de Jésus s'appuient beaucoup sur les passages de l'Écriture Sainte. Ils s'appuient également sur des figures d'autorité, les Pères de l'Église, à l'instar de saint Augustin. Ce dernier, alors qu'il commentait l'ouvrage de Cicéron, l'*Hortensius*, déclara après un vibrant éloge :

Une chose seule ralentissait un peu mes transports ; le nom du Christ n'était pas là [...], sans ce nom, nul livre, si rempli qu'il fût de beautés, d'élégance et de vérité, ne pouvait me ravir tout entier.¹³

Il est intéressant de rapprocher ces propos de ceux de Bernard de Clairvaux à l'occasion d'un sermon sur le Nom de Jésus : « Un livre n'a point de goût pour moi, si je n'y trouve pas le nom de Jésus. Une conférence, un entretien ne me plaît pas si l'on n'y parle point de Jésus »¹⁴. Au-delà de la filiation intellectuelle directement repérable à travers les citations, on note l'élaboration d'un langage, d'un code commun. Saint Bernard et d'autres initient une sorte de suavité, de familiarité que l'on retrouve chez les autres personnages qui ont porté la dévotion. Les expressions « doux Jésus », « bon Jésus », « mon Jésus » établissent avec le Christ une relation plus étroite, avec une forte charge affective. On les retrouve chez François d'Assise, Bonaventure, Colette de Corbie. Parallèlement, on prend progressivement l'habitude d'utiliser directement le terme « Jésus », sans forcément lui accoler le terme de « Christ ».

Cette familiarité se retrouve transposée dans l'iconographie. On peut citer la bannière que Jeanne d'Arc arborait lors des batailles et qui portait l'inscription *Jhesus Maria*. Il paraît légitime de penser que sur un objet aussi solennel et officiel qu'une bannière, signe de reconnaissance et d'autorité, on aurait préféré une inscription comme « Seigneur Dieu » ou une autre formule plus solennelle. Or, c'est la simple mention des prénoms de Jésus et de sa mère qui suffit à faire de

l'étendard un signe de ralliement. On notera d'ailleurs que ce signe, utilisé de manière éphémère lors des batailles, devient un élément constitutif de l'identité de Jeanne, auquel elle est assimilée. L'illustration ci-dessous, réalisée par un homme de loi n'ayant jamais vu la pucelle, témoigne à la fois de la renommée de la dévotion de Jeanne pour le saint Nom et de la popularité du monogramme. En effet, sachant qu'elle avait une dévotion pour le Nom de Jésus et que ce dernier était inscrit sur sa bannière, le greffier Clément de Fauquembergue a naturellement représenté le monogramme IHS en lieu et place de *Jhesus*.



Figure 3 : Miniature représentant Jeanne d'Arc arborant sa bannière (Clément de Fauquembergue, Représentation de Jeanne d'Arc dans un registre du Parlement de Paris, Paris, Musée des Archives nationales, fac similé, n°447, 10 mai 1429)

Il est cependant nécessaire de distinguer les deux inscriptions et de ne pas opérer la même confusion. En effet, il serait tentant d'établir un lien direct avec Bernardin de Sienne et la dévotion à l'IHS. Jeanne rencontra le frère Richard, l'un des disciples de Bernardin. S'il a pu conforter Jeanne dans sa dévotion, il n'en est pas à l'origine. Les lettres de la pucelle portaient déjà l'entête *Jhesus Maria* avant cette rencontre. Par ailleurs, les frères mendiants passant à Domrémy, son village natal, diffusaient déjà la dévotion en distribuant des médailles de plomb où

était inscrit le Nom de Jésus. Ainsi, même si les deux pratiques renvoient in fine à la même dévotion, écrire *Jhesus Maria* et IHS sont deux choses distinctes.

L'iconographie peut aussi s'inspirer directement d'œuvres précises et non juste d'un état d'esprit. Les litanies du Saint Nom de Jésus comportent la formule « Jésus soleil de justice ». On retrouve chez Bernardin de Sienne, l'une des plus grandes figures de cette dévotion, une allusion directe à ce passage. Bernardin prêchait la dévotion au Nom de Jésus en exposant la *tavoletta*, une tablette représentant l'IHS nimbé d'un soleil, ce qui constituait une référence claire aux litanies. L'image forte de l'astre solaire représente ici la lumière, la vérité, la beauté. Seul Jésus peut combler le chrétien assoiffé de justice, car il est le juge le plus bienveillant, le plus puissant, le plus sage ; le seul à même de repousser les ténèbres de l'ignorance et du mal. Ce symbole est à rapprocher des paroles mêmes du Christ : « Je suis le chemin, la vérité, la vie »¹⁵. La *tavoletta* est l'expression de la puissance du Nom de Dieu, de Jésus, dont il est fait état dans les textes, au même titre que la délectation qui accompagne sa dévotion. Elle vient compléter en quelque sorte l'IHS et accroître sa visibilité. L'IHS bénéficie de la réputation de Bernardin de Sienne. Parallèlement, ce dernier, encore de nos jours, est indissociable de la dévotion au Nom de Jésus. On mesure son action à l'aune de cette dévotion. Ceci a des répercussions sur la manière de représenter Bernardin. L'image du saint et du monogramme sont inséparables. Les peintres vont systématiquement le représenter avec la *tavoletta* ou l'IHS, ce qui va contribuer à populariser la dévotion. On mesure donc la propension de la dévotion à créer des codes, des règles, des normes intermédiatiques et à nourrir des logiques circulaires.



Figure 4 : Bernardin de Sienne tenant entre ces mains la tavoletta.
(Benvenuto di Giovanni, Bernardin de Sienne présentant le monogramme, Peinture sur bois, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lelimari, vers 1475)

Produire du sens

Nous l'avons dit, une transposition s'effectue, depuis les logiques, les procédés utilisés avec les médias textuels, dans l'iconographie. Cette transposition s'effectue également à l'oral. On peut prendre l'exemple des exorcismes. L'exorcisme est un moyen de communication à part entière. Il permet de communiquer avec le diable (pour lui faire révéler des secrets et l'expulser), avec le possédé (on apprend des éléments sur sa vie, ses péchés), avec le public, puisque les exorcismes et le rituel qui l'accompagnent sont une mise en scène de la puissance de Dieu et de l'Église, une théâtralisation du combat contre le démon, une démonstration de force. Or, au début du Moyen Âge, on utilisait plus volontiers le Nom de Dieu ou des saints. Le Nom du Christ était utilisé, mais enchâssé dans des formules assez générales faisant allusion à la Trinité. A partir des XII^e-XIII^e siècles, on invoque directement le Nom de Jésus. Edmond de Cantorbéry¹⁶, François d'Assise, saint Antoine de Padoue¹⁷, tous l'invoqueront avec le même succès. À travers les exorcismes, on célèbre la puissance du Nom de Jésus.

D'une manière générale, rituels d'exorcismes mis à part, on retrouve de plus en plus le Nom de Jésus sous la forme de simples prières pour mettre en fuite le démon. Les exemples sont nombreux de saints, de simples moines, de chevaliers qui vont spontanément dire « Jésus » pour se libérer de l'emprise démoniaque. Ces multiples

anecdotes vont nourrir les *exempla*, ces histoires moralisantes qu'utilise le clergé dans la prédication. Elles vont créer un nouveau matériau médiatique et ainsi concourir à cette logique circulaire de transposition médiatique : passage d'un médium à l'autre et retour au médium initial.

Nous le voyons, la dévotion a voyagé. Elle est sortie des cœurs, des âmes de mystiques, de contemplatifs, d'érudits pour investir l'oralité. C'est en fait un long processus psychologique et intermédiatique où la réflexion intérieure de l'homme médiéval conditionne sa manière de s'adresser à Dieu et de le verbaliser. Les méditations sur le Nom de Jésus « modernisent » les modes de communication avec Dieu. Il semble pertinent ici de faire référence aux travaux de Jürgen Ernst Müller sur l'intermédialité. Ce dernier distingue trois phases dans la naissance d'un média : phase chaotique et floue, phase d'institutionnalisation et phase d'hybridation¹⁸. C'est exactement ce qui se passe pour le Nom de Jésus : bouillonnement mystico-intellectuel au tournant des XII^e-XIII^e siècles, avec une mise en condition spirituelle et mentale ; institutionnalisation au deuxième concile de Lyon en 1274, où la dévotion est officiellement prônée par l'Église et troisième phase où les ferveurs premières donnent naissance à des hybrides.

La reconnaissance officielle, aux plus hauts degrés de la hiérarchie de l'Église, dont bénéficie cette dévotion atteste la puissance, le pouvoir que l'on attribue, que l'on reconnaît au Nom de Jésus. C'est en cela que le paradigme intermédiatique que nous venons d'étudier est porteur de sens. Jürgen Ernst Müller, lorsqu'il conceptualise l'intermédialité, insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'additionner ou de juxtaposer les médias, ni même d'établir des liens, il s'agit de produire du sens¹⁹. Or le sens de cette dévotion, la force transcendante qui régit et orchestre les différents médias qu'elle utilise, c'est la puissance de Dieu, personnifiée par son Nom.

Cette toute-puissance du Nom de Dieu, du Nom du Christ est véritablement la force d'impulsion de ce phénomène spirituel, mental et social. À l'approche de la mort, l'homme médiéval dira « Jésus » par trois fois ; face au diable, on utilisera le mot « Jésus ». En définitive, la dévotion au nom de Jésus agit comme une sorte de catalyseur qui s'approprie n'importe quel matériau.

Pour conclure, faisons une dernière fois référence aux travaux de Jürgen Ernst Müller. Rappelons que la théorisation de l'intermédialité s'inscrit dans un contexte d'hyperspécialisation universitaire, corollaire d'une conception isolatrice des médias et des arts en général²⁰. Dès l'origine, elle a donc été pensée comme un outil interdisciplinaire,

susceptible de décloisonner les disciplines. L'étude de la dévotion au Nom de Jésus s'inscrit pleinement dans cette démarche. Elle fait appel à l'histoire de l'Église, des mentalités, de l'art, mais aussi à l'anthropologie, la sociologie, la psychologie. Pratique religieuse ayant Dieu pour sujet, elle est une interface de choix entre l'Homme et Dieu, l'Homme et le Diable, et entre les hommes. Son étude et son approfondissement ne sauront faire l'économie d'aucun moyen, d'aucun médium.

Nos recherches et le sujet traité ici nous font prendre conscience un peu plus de la vocation interdisciplinaire des sciences historiques et des sciences humaines d'une manière générale ; porteuses de sens en elles-mêmes, mais révélant leur véritable richesse en se nourrissant des pratiques des autres.

NOTES :

1 Le monogramme remonte aux sources du christianisme. Les Grecs utilisaient déjà le symbole IHΣ, correspondant aux trois premières lettres du prénom « Jésus » en grec. Lors de la traduction latine, il devient IHS, réinterprété comme signifiant *Jesus Hominum Salvator*.

2 Précisons que nous appréhendons le terme « médias » dans son acception la plus large, incluant par exemple le langage corporel, tout ce qui peut tenir lieu d'intermédiaire. Il était difficile de borner le sujet car lorsque l'on parle de religion, toute manifestation de ferveur peut être vue comme un intermédiaire. Il aurait ainsi pu paraître pertinent d'intégrer à notre étude la dimension psychologique du terme « médium ». Nous lui ferons une place, mais en tant que lieu d'interaction avec les médias, même si du point de vue religieux, la pensée peut être considérée comme un médium.

3 Rauwel Alain, « Rites et sociétés dans l'Occident médiéval », *Les médiévistes français*, n° 13, Paris, Picard, 2016, p. 17.

4 Dans la religion catholique, les litanies sont de longues énumérations de vertus, de qualités, du Christ, de la Vierge, des saints, suivies d'invocations. Ex : « Sainte Marie Reine des Vierges, priez pour nous ». Le Christ dispose de plusieurs litanies : litanies du Sacré-Cœur, du Précieux sang...

5 *Der Hymnus "Jesu dulcis memoria" in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen, sowie deutschen Uebersetzungen*, éd. Wilhelm Bremme, Mayence, Kirchheim, 1899, XVI, p. 236.

6 Fra Angelico, *La Couronne d'épines*, huile sur toile, 55x39 cm, Cathédrale de Livourne, vers 1420.

7 Jean de Hovedena, « Pia digressio in laudem nominis Jesu », dans *Christiados rhythmicae libri sex*, éd. Ph. Boskier, Luxembourg, 1603, strophes 248-272.

8 Bonaventure de Bagnoregio. Docteur de l'Église, cardinal et ministre général des Franciscains, il est l'une des plus grandes figures de la théologie médiévale. Il est canonisé en 1482.

9 2^{ème} Concile de Lyon, Constitution *Decet domum Dei sanctitudo* publiée le 1^{er} Novembre 1274, dans *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. J. Mansi, t. 24, col. 98, n° 25.

10 Philippiens, 2, 10 ; Matthieu 1, 21.

11 Jean, 14, 13.

12 Isaïe, 12, 4.

13 Augustin d'Hippone, *Les confessions de Saint Augustin*, Livre III, chapitre IV, trad. L. Moreau et G. Bouissou, Paris, Débécourt, 1840, p. 86.

14 Bernard de Clairvaux, « Vertu merveilleuse du nom de Jésus-Christ pour les chrétiens fidèles dans toutes les adversités », *Œuvres complètes de Saint Bernard*, t. IV, trad. Charpentier, Paris, L. Vivès, 1867, p. 218.

15 Jean, 14, 6.

LA DÉVOTION AU NOM DE JÉSUS AU MOYEN ÂGE

16 Prêtre anglais (1170-1240), canonisé en 1246.

17 Prêtre portugais appartenant à l'ordre franciscain (1195-1231), il exerça une grande partie de son ministère en Italie. Il fut canonisé en 1232.

18 Müller Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134, p. 132, note 20.

19 *Id.*, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, p. 101.

20 « Le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine va de pair avec un éventail d'avancées théoriques et méthodologiques » (Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 106).

La pratique intermédiaire dans quelques éditions illustrées de *François le Champi*, *Le Petit Chose* et *Germinal*

Bleck Ulrich Nzengue

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LES ÉDITIONS ILLUSTRÉES ont la particularité de présenter des textes et des images sur un même support. De ce fait ces éditions s'inscrivent dans la pratique intermédiaire au sens où l'entend Jürgen Ernst Müller¹, c'est-à-dire qu'il y a co-présence et parfois interactions d'au moins deux médias sur un même support. Cette relation du texte et de l'image dans ces éditions, n'est ni le fait des auteurs, ni celui des illustrateurs, mais celui de l'éditeur. C'est ce dernier qui fait la mise en page de l'œuvre, c'est également lui qui décide du format de l'image, de la répartition dans le texte et du nombre d'illustrations. Pour les œuvres publiées au vivant des auteurs, il arrive que les illustrations soient pensées à partir d'une « relation triangulaire »² qui met en collaboration l'auteur, l'éditeur et l'illustrateur.

Cependant les éditions que nous avons consultées n'ont pas été produites à partir de cette collaboration tripartite. L'apparition de la co-présence qui nous intéresse ici, a plusieurs aspects. Dans certains cas, l'image précède le texte et permet à l'œil de voir ce que l'esprit saisira au moment de la lecture. Dans d'autres cas, l'image s'insère dans le texte et le modifie en lui donnant une nouvelle forme. Il arrive aussi que la modification aille dans les deux sens : le texte est modifié par l'image et il la modifie à son tour. La présente réflexion s'intéresse aux implications de la co-présence du texte et de l'image dans la forme des textes d'une part, et dans la compréhension du texte par le lecteur d'autre part.

Textes-composites

En partant de l'origine latine du mot texte : « textum », qui signifie « tissu, assemblage », Christian Doelker aborde le terme « texte » dans un sens très large. Le substantif ne signifie plus seulement la juxtaposition des lignes manuscrites ou imprimées, mais aussi la jonction d'unités liées d'informations codées par l'image et le son³. Dans cette optique, les textes composites se distinguent des textes simples ou standards. Les textes composites renvoient au texte, au sens large, qui serait le résultat de la jonction de deux ou de plusieurs différentes unités d'informations, en l'occurrence le texte et l'image dans notre cas, reposant chacune sur une forme différente. Les textes simples, standards ou classiques quant à eux, renvoient à un seul média (soit l'écrit, soit la parole, soit l'audio). L'influence de chacun des supports informatifs différents, sur un même espace, nous conduit à emprunter le terme de *texte composite*⁴. Cette expression, dans mon propos, apparaît comme la résultante de la pratique intermédiaire. Cette pratique, par le format qu'elle offre aux pages des livres, joue un double rôle. Soit les images suivantes :



Figure 1 : Départ de François
Dessin de Pierre Rousseau, « Vignette »,
François le Champi [1848], édition de la
Librairie Delagrave, 1949.



Figure 2 : Tentative de Suicide
Dessin de Félix Lacroix, « Vignette »,
Le Petit Chose [1868], Société nouvelle des
éditions G.P., 1966, p. 98.

Le premier rôle de ces images est celui de l'ornement. Ces dessins offrent à la page un aspect attrayant tout en mettant en exergue un moment du récit. Le second rôle est la suggestion de la scène. Les illustrateurs Pierre Rousseau et Félix Lacroix sont avant tout des lecteurs, ce faisant, les dessins qu'ils ont réalisés affectent leurs interprétations. Pour une scène donnée, il peut y avoir autant d'interprétations qu'il y a d'illustrateurs. L'image de Pierre Rousseau, par son insertion sur la même page, remplit la fonction d'une *interpicturalité*⁵. De même, la légende qui accompagne le dessin de Pierre Rousseau facilite sa compréhension, tout en étant elle-même compréhensible par l'image qu'elle commente. Cette relation, Liliane Louvel la qualifie de *métapicturalité*, dans ses réflexions sur les modes d'apparition de l'image dans le texte⁶.

La coopération du texte et de l'image dans les éditions illustrées ne se fait pas toujours par inclusion de l'image dans le texte. Il arrive également que l'illustration soit sur une page entière et distincte de celle du texte. Dans ces cas-là, on parle volontiers de *pleine page* ou de *hors texte*. Cette mise en forme peut être imposée par la technique utilisée. Par exemple, pour illustrer *Germinal*, Louise Ibels opte pour les eaux-fortes.



Figure 3 : *Les affamés*
 Dessin de Louise Ibels, « Hors-texte », *Germinal* [1885], édition Javal et Bourdeaux, 1925.

Les eaux-fortes, à l'image de cette illustration, sont obtenues par un procédé de gravure en creux sur une plaque métallique. Le dessin est réalisé sur une surface de métal, en général le cuivre. Cette surface est d'abord recouverte d'un vernis à graver.

Ensuite l'aquafortiste⁷ verse généralement un acide sur les traits du dessin réalisé. Le vernis à graver permet à la surface qu'il recouvre de ne pas être *mordue* par l'acide. Le vernis est alors retiré et les endroits qu'il avait recouverts ne peuvent pas retenir l'encre. Ainsi s'obtiennent des entailles dans lesquelles est versée l'encre⁸. Le matériau rempli sert à imprimer le dessin sous la forme d'un tampon. Le cuivre résiste à plusieurs utilisations et permet des tirages de plusieurs exemplaires sans altérer la finesse du dessin. Cette finesse, le lecteur peut l'apprécier au contact de ses doigts sur l'œuvre ainsi faite, car le dessin se présente sur la feuille sous la forme de nombreuses ondulations. En revanche, comme toute taille-douce, l'œuvre ainsi réalisée ne peut s'imprimer en même temps que le texte et nécessite un second passage sous une autre presse⁹. Cet inconvénient rend l'édition plus coûteuse et devient le moyen le plus élégant d'illustrer des livres de *demi-luxe*¹⁰. Lorsque Louise Ibels reprend le procédé, ce n'est pas parce qu'il n'existe pas d'autres techniques d'illustrations, mais par simple commande individuelle, certainement pour un objectif de collectionneur.

De nos jours, les procédés d'imprimerie ont évolué et ne sont plus les mêmes que ceux utilisés pour les cas des eaux-fortes dont les premières utilisations remontent au xv^e siècle. Certains emplois des *pleines pages* relèvent d'un simple choix esthétique pour non seulement créer de la variété parmi les modes d'insertion d'images dans les œuvres, mais aussi pour inscrire l'œuvre dans son époque en termes de technique. L'image suivante peut l'attester :



Figure 4 : *Les yeux noirs au chevet de Madeleine*
Dessin d'Antonio Parras, « Hors-texte », *Le Petit Chose* [1868], édition *Lecture et Loisir*, coll. *Dargaud jeunesse*, 1980, p. 33.

Le hors-texte est aussi employé comme une preuve des faits dont parle le texte. Dans cette optique, il semble nécessaire et indispensable que l'image soit mise à part et en parallèle avec le texte auquel elle renvoie. Mettre l'image dans le texte revient à signifier qu'elle fait partie du texte. En revanche, lorsqu'elle en est séparée, sa présence suggère une mise en avant. Celle-ci est celle d'un fait, d'un événement, d'une action ou d'une scène qu'elle donne à voir en soulignant son importance. Le lecteur ne peut pas passer à côté de cette mise en relief car, par son insertion dans le texte, l'image entraîne un arrêt à la lecture.

Le rôle de la mise en page dans la compréhension du récit

À travers le mode d'inclusion de l'image dans le texte, la pause à la lecture se fait moins longue et apporte des compléments d'informations ou de sens pour combler les *blancs du texte*, si l'on veut reprendre l'idée d'Umberto Eco.

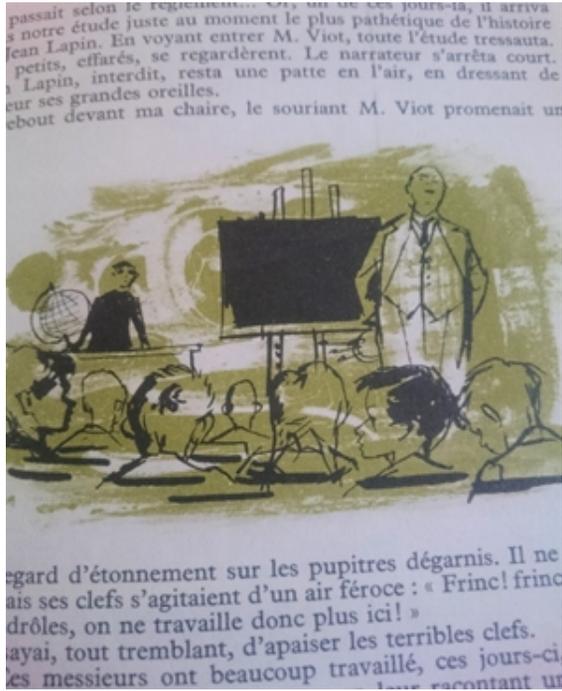


Figure 5 : M. Viot dans la Classe de Daniel
 Dessin de Félix Lacroix, « Vignette », *Le Petit Chose* [1868], op. cit., p. 51.

L'image ci-avant est un élément de la phrase qu'elle scinde en deux fragments dont le premier est le suivant : « Debout devant ma chaire, le souriant M. Viot promenait un ». S'ensuit l'image à la suite de laquelle la phrase s'achève de la façon suivante : « long regard d'étonnement sur les pupitres dégarnis. »¹¹. Pour saisir cette interaction, il est indispensable de remettre le tout dans le contexte diégétique de l'œuvre. Dans le roman, ce dessin de Félix Lacroix apparaît au sixième chapitre « Les petits ». Dans ce chapitre, le personnage central nommé Daniel a pris l'habitude de relater des histoires aux élèves, ce qui n'est pas conforme au règlement scolaire. Trois à quatre fois par semaine, M. Viot fait une inspection à l'improviste dans la salle de classe pour voir si le règlement est respecté. Au moment où il rentre en salle, Daniel est justement en train de lire une histoire aux enfants, celle de *Jean Lapin*. Le surveillant surprend la séance de lecture, ce qui arrête Daniel net, et les élèves se regardent entre eux. Dans l'image, on peut observer les visages des enfants tournés les uns vers les autres. L'indéfectible et indispensable lien qui

s'établit entre le texte et l'image envisage de les poser comme les éléments qui permettent de lire l'illustration. Le texte commente l'image, tandis que celle-ci complète son sens.

Cette illustration, par son type d'insertion, et surtout par la dépendance au texte, provoque un ralentissement dans la lecture. Le lecteur est obligé de s'arrêter un tant soit peu sur la scène que présente l'image. Cette forme d'arrêt sur l'image s'assimile volontiers à la fonction rhétorique de la description : elle retarde l'action en mettant l'accent sur le détail. Bien plus qu'un simple retardement de l'action, cette image révèle au lecteur des sous-actions. Si la phrase rend compte de l'action, l'image constitue l'un des possibles dans l'accomplissement de cette dernière. Ce sont ces possibles que nous désignons par *sous-action*, en reprenant ainsi le concept de Bertrand Gervais¹². Le texte informe que M. Viot promène un long regard sur les pupitres dégarnis et cela sans parler. L'image quant à elle, n'est ni la représentation de ce regard, ni celle des pupitres. Elle complète cette information que livre le texte en montrant comment un lecteur, l'illustrateur Félix Lacroix, se représente le moment décrit par la phrase dans laquelle l'image est insérée. Parmi les compléments d'informations qu'elle apporte, il y a la posture de M. Viot. Dans l'image, celui-ci est droit avec les mains dans le dos et un air suspicieux. À cette posture, il faut ajouter l'espace de la salle de classe. Cet espace offre d'autres éléments qui ne sont pas dans la phrase elle-même, mais dans le contexte. Il s'agit des éléments inhérents au cadre dans lequel se déroule la scène. Ainsi l'évocation de la salle de classe entraîne la présence de certains objets dans la représentation que se fait un lecteur, même s'ils ne sont pas mentionnés par l'auteur.

C'est ainsi que le tableau apparaît dans l'image, reconnaissable par sa forme rectangulaire peinte en noire. Le globe terrestre posé sur le bureau et la position des têtes d'enfants, les unes derrière les autres, qui suggèrent la disposition des rangées, permettent de déduire qu'il s'agit de la salle de classe. L'ensemble de ces éléments qui n'ont pas à être évoqués car ils sont inclus dans le groupe nominal « la salle de classe », sont représentés dans le dessin, ce qui témoigne de la complicité du texte et de l'image. Cette dernière n'est plus pensée sur le mode tautologique pour présenter de façon iconique ce qui apparaît à travers les mots. Elle comble les sous-entendus suggérés par les vocables utilisés.

Il arrive également que la relation du texte à l'image se fasse par mise en parallèle qui se dédouble sur une double page. Lorsque cela se produit, le texte et l'image entretiennent un parallélisme. Dans certains cas, ce lien se prolonge à la fois sur les textes et sur les images de deux pages.

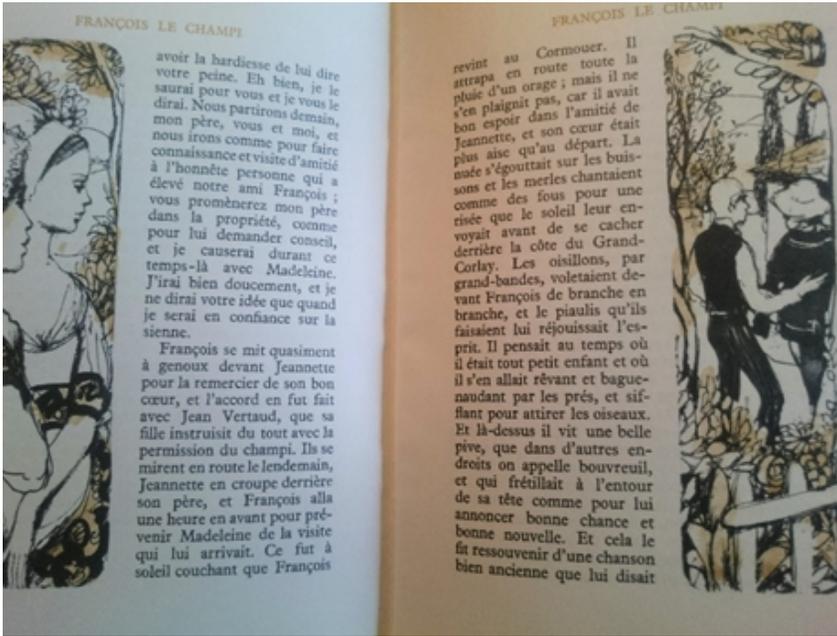


Figure 6 : Madeleine et Jeannette, François et Madeleine allant à la fontaine
Dessin de Jacques Taillfer, « Vignette », François le Champi [1848], Société nouvelle des éditions G.P., 1966.

Dans ce déploiement tout au long de la page, l'image est autonome par rapport au texte qu'elle accompagne. Bien évidemment elle reste liée au contexte diégétique de l'œuvre, sans toutefois avoir une relation directe au texte avec lequel elle partage l'espace. En cela, elle déroge à la règle générale qui régit les relations texte-image dans les éditions illustrées. Dans son ouvrage *Dangereux Suppléments*, Christophe Martin la formule de la façon suivante : « La règle veut que, dans une œuvre illustrée, l'écriture précède l'image, et qu'elle lui donne tout son sens »¹³. Lorsque la mise en parallèle ne concerne pas le texte et l'image, ce sont les images qui sont mises en parallèle.

Les dessins de la page suivante fonctionnent de façon complémentaire tout en étant autonomes l'un par rapport à l'autre. Les images mettent les personnages en position de dialogue, représentée par un face à face. Les images dialoguent entre elles tout en dialoguant avec le texte qui les encadre.



Figure 7 : Tentative d'aveu de François
 Dessin de Jacques Taillefer, « Vignette », François le Champi [1848], op. cit.

Images comme trace historique

Dans leur fonction de complément d'information, les images renseignent parfois sur l'époque de l'illustrateur. La représentation de l'espace de la salle de classe qui apparaît dans les figures 8 et 9, plus que d'être support de la scène, constitue surtout un témoignage historique sur les aménagements des classes. On observe une volonté d'offrir aux enfants un meilleur confort dans le passage d'une image à l'autre. L'illustration de Philippoteaux présente une classe avec des bancs disposés en U. Cette disposition qui facilite le dialogue entre élèves n'est pas idéale pour leurs prises de notes et les élèves doivent enjamber les bancs pour pouvoir s'installer.

De plus, une partie des élèves doit se tourner en biais pour voir le tableau et lorsque l'enseignant se met à circuler, au centre du U, il n'a pas tous les élèves dans son champ visuel. La salle de classe que présente Maurice Pouzet, est aménagée par rangée et elle appartient à l'ère après les lois Ferry de 1881-1882. Parmi ces lois, il y a des instructions qui réglementent la construction des pupitres¹⁴. On observe une table-banc pour deux élèves, ce qui est déjà une évolution par rapport à la configuration dans le dessin de Philippoteaux.

L'autre évolution que révèle le dessin est l'aménagement en rangées. Les élèves n'ont plus besoin de se tourner pour voir le tableau et l'enseignant, car ils font face au tableau, ce qui est plutôt pratique pour prendre des notes.

Ces exemples montrent ce qui peut être surplus de sens dans une image. Tout en donnant à voir ce qui est évoqué par le texte, l'image contient des informations qui ne sont pas nécessairement contenues dans l'œuvre mais qui restent utiles à la lecture. Chaque illustrateur présente une salle qui correspond aux réalités de son époque. Philippoteaux, qui ouvre la voie de l'illustration de cette œuvre d'Alphonse Daudet, n'a pas vraiment le choix.



*Figure 8 : L'expulsion de Boucoyran (image 1).
Dessin de Paul Philippoteaux gravé par Charles Laplante, « Hors-texte »,
Le Petit Chose [1868], édition Jules Hetzel et Cie, 1878, p. 116.*

La classe qu'il dessine est celle qui correspond au temps des événements dans le roman. Or ce temps des événements est proche du sien car il est né en 1846 et la disposition des tables-bancs correspond à celle qui était de rigueur durant le Second Empire, à la période où il a fait ses études. En revanche, et c'est à ce moment qu'il devient

intéressant d'observer la salle de classe que propose Maurice Pouzet. Cette classe présente une disposition qui correspond à celle qu'a connue l'illustrateur : il s'agit d'une disposition qui a vu le jour sous la Troisième République. Les bancs sont disposés les uns derrière les autres et le tout classé par rangée.



Figure 9 : *L'expulsion de Boucoyran* (image 2).
Dessin de Maurice Pouzet, « Hors-texte », *Le Petit Chose* [1868], édition du Panthéon, coll. Pastel, 1945, p. 105.

Maurice Pouzet aurait pu garder la configuration de la salle de classe correspondant au Second Empire telle que Philippoteaux l'a représentée, cependant s'il ne le fait pas c'est d'abord parce qu'il n'a pas connu cette disposition car il est né en 1921. Il faut dire que l'imaginaire de l'illustrateur, comme celui de l'auteur, se nourrit de ce qui l'entoure. Mais ce choix facilite l'identification par les lecteurs. En effet, l'illustrateur a pour premier public des lecteurs qui lui sont contemporains, auxquels pourraient s'ajouter des lecteurs seconds : ceux d'une autre époque¹⁵, l'œuvre étant atemporelle. La disposition des tables-bancs dans la salle de classe est faite pour que les lecteurs se

reconnaissent en elle. Si le dessin est porteur d'éléments qui renseignent sur le temps, cette temporalité n'est pas forcément liée à l'objet (le dessin), mais plutôt au sujet dont l'objet rend compte. Pour la représentation d'une même séquence, ces images montrent qu'il y a une forme d'appropriation du texte chez les illustrateurs. Le cadre spatial n'est pas tout à fait le même dans ces deux éditions. Les deux images ont un écart d'une soixantaine d'années, il n'est donc pas étonnant qu'il y ait des dissemblances quant aux aménagements des classes qu'elles présentent.

Dans le cas des illustrations par des photographies, l'image apparaît comme un témoignage. Pour désigner son apport, Liliane Louvel parle de « coefficient de vérité »¹⁶, l'expression renvoie à « la force constative »¹⁷ chez Roland Barthes. Ici, la photographie remplace la peinture dans son rôle de mimétisme et fonctionne dans le roman comme une preuve irrécusable des faits dont parle le texte. Pour Roland Barthes « [...] Le consultatif de la photographie porte, non pas sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. »¹⁸. L'édition du Club des amis du livre progressiste de 1964, pour le compte de *Germinal*, illustre l'œuvre avec des photographies et des dessins. Les dessins et les photographies ne se complètent pas. Si les dessins montrent les scènes du roman, les photographies quant à elles sont issues de « catastrophe de courrière de 1906 ».



Figure 10 : L'évacuation
Dessinateur inconnu, « Vignette », *Germinal* [1885], *Club des amis du livre progressiste*, 1964, p. 304.

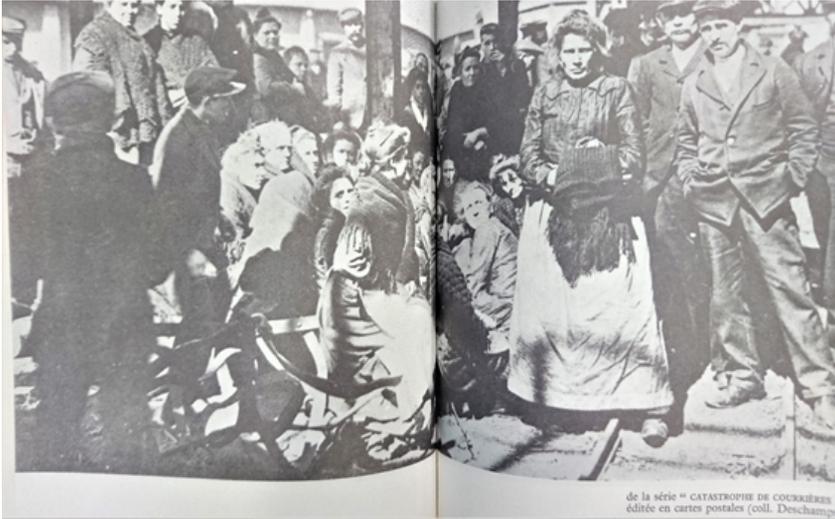


Figure 11 : Photographie de la série *Catastrophe de courrière*, éditée en carte postale (coll. Deschamps), dans *Germinal* [1885], Club des amis du Livre progressiste, 1964.

Elles apportent ce « coefficient de vérité » que les dessins n'ont pas. Ce faisant, elles restent liées au texte par son contexte historique et elles inscrivent la singularité du roman dans l'histoire qu'offrent les photographies. Ces dernières rappellent aux lecteurs, au moment de leur consultation, une catastrophe réelle. Elles rappellent qu'une catastrophe similaire à celle présentée dans la fiction a vraiment vu le jour et Émile Zola dans son roman l'avait en quelque sorte annoncé en présentant les conditions de travail dans la mine qui finit par s'écrouler.

En définitive, c'est à partir de tous ces éléments que les éditions illustrées de nos œuvres s'inscrivent aisément dans une perspective intermédiaire. Les éditeurs créent une complicité aux images et aux textes. Cette complicité enrichit la lecture de ces œuvres tout en leur donnant un nouvel aspect. Les textes sont actualisés en prenant une nouvelle forme, le descriptif du récit est renforcé par la puissance évocatrice de l'image. Le passage des œuvres originelles à cette nouvelle forme de texte permet une théâtralisation de certaines scènes des œuvres, en ce sens que les œuvres offrent ces scènes aux yeux des lecteurs. Ce faisant, les images accentuent les effets de sens sur les lecteurs. Liliane Louvel parle de « susciter une expérience »¹⁹ pour rendre compte de l'apport de l'image au texte. Cet apport peut relever de l'affect, comme il peut également relever d'un acte d'ornement. En ce sens, il sert aussi à rendre le texte plus joli, plus attractif, surtout lorsqu'il s'adresse à un jeune public. Cet apport permet également une

représentation visuelle de l'espace diégétique. Soit cet espace reste aussi fidèle que possible au texte, soit l'image offre des éléments absents du texte, mais suggérés par l'énonciation. Cependant la présence de l'image peut également influencer le travail d'interprétation du lecteur ou du moins le gêner dans l'intimité d'une lecture personnelle.

NOTES :

1 Pour lui l'intermédialité n'est pas une théorie, mais un axe de recherche qui permet d'appréhender, sous un angle intermédial, l'ensemble des facteurs liés à l'existence d'un ou de plusieurs médias : notamment, les interactions existant au sein d'un seul média ou entre plusieurs médias, les rapports d'un média à son milieu ou les liens qu'il tisse avec des médias plus anciens ou des utopies médiatiques antérieures. La pratique intermédiale, ou pratique intermédiale, est celle qui découle de l'« approche intermédiale » (expression qu'il emploie souvent comme synonyme d'intermédialité), est utilisée pour examiner des manifestations intermédiales. <https://cinemadoc.hypotheses.org/3457> (consulté le 3 décembre 2019).

2 Kaenel Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer ; J.-J. Grandville ; Gustave Doré*, Paris, Messene, « L'Essentiel des Thèses », 1996, p. 116.

3 *Ibid.* L'auteur distingue les textes visuels (image fixe, image mouvante, texte écrit) des textes auditifs (texte parlé, musique, bruit) et des textes audiovisuels (combinaison de l'image, de la parole et du son).

4 Doelker Christian, *Une image est plus qu'une image : la compétence visuelle dans la société multimédiatique*, Lausanne, L.E.P. loisirs et pédagogie, 2000, p. 61-65.

5 On parle d'« Interpicturalité » lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation, de plagiat, d'allusion, voire sous sa forme iconique.

6 Louvel Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 142. On parle de « métapicturalité » lorsqu'il y a un commentaire d'un système l'un sur l'autre, l'image commente le texte et réciproquement.

7 L'artiste utilisant la technique de gravure « eau-forte ».

8 Il s'agit d'une technique de gravure nommée « taille douce ». L'expression désigne également la gravure au burin ou à l'aide de toute pointe sèche.

9 Melot Michel, *L'illustration : l'histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, p. 130.

10 *Ibid.*

11 Daudet Alphonse, *Le Petit Chose*, *op. cit.*, p. 51.

12 Le concept de « sous-action » est un emprunt à Bertrand Gervais dans « lecture de récits et compréhension de l'action » : www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html (consulté le 19 juin 2021).

13 Martin Christophe, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain Dudley, MA, Peeters, 2005, p. 35.

14 « Quelques évolutions du mobilier dans la salle de classe entre 1882 et 1950 », <https://musee-ecole-montceau-71.blogspot.com/2017/09/evolution-de-la-salle-de-classe-au-22.html#more> (consulté en ligne le 9 janvier 2020).

15 Cela peut également être des personnes d'autres cultures.

16 Louvel Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, *op. cit.*, p. 187.

17 Barthes Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 138.

18 *Ibid.*, p. 138-139.

19 Liliane Louvel, « Le tiers pictural, le corps en retour », dans *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiale* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <http://books.openedition.org.ezproxy.uca.fr/pur/41014> (consulté en ligne le 9 janvier 2020).

Stratégies intermédiales dans l'œuvre de Marcel Duchamp

Didier Jonchière

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LE PARCOURS CRÉATIF de Marcel Duchamp peut être globalement appréhendé à partir de trois périodes majeures. Une pratique du dessin et de la peinture jusqu'en 1912, la mise en chantier du projet puis la réalisation de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui chevauche partiellement les deux autres phases (1912-1923), la troisième correspondant à la production des *ready-mades* (1915-1967) « aidés » ou non¹.

On pourrait croire que c'est en 1934 que Duchamp entre vraiment en intermédialité avec la publication de la *Boîte verte*, coffret contenant un grand nombre de notes écrites au sujet de son œuvre *La mariée mise à nu*. Il serait assez logique par ailleurs de lire son livre *Duchamp du signe*, publié en 1959², comme appartenant au contrechant « paratextuel » de sa quête artistique. Mais c'est en réalité dès ses premiers dessins et peintures que le jeune Marcel accorde aux titres (écrits très souvent sur l'œuvre elle-même) une importance indéniable. C'est d'ailleurs à cause d'un titre inacceptable aux yeux des curateurs cubistes d'un salon parisien³, que sa carrière de peintre basculera en 1912, pour le pire d'abord (il ne peindra quasiment plus de sa vie) puis pour le meilleur, quand la toile en question sera exposée en 1913 à New York, et qu'elle lui ouvrira les portes d'une vie nouvelle.

Pour autant l'intermédialité chez Duchamp est plus complexe à analyser qu'à travers le prisme d'une simple coalescence entre image et titre, d'autant plus qu'il a affirmé vouloir traiter ce dernier « comme une couleur invisible »⁴, ajoutée à l'œuvre. En effet, toute son activité créatrice est conditionnée par une double postulation contradictoire trouvant son origine dans un drame intime qui creusa en lui une sorte de vide narcissique ; à tel point qu'il déclarera dans un entretien, sous

couvert de conviction nominaliste : « je ne crois pas dans le mot *être*. Le concept *être* est une invention humaine »⁵. En fait, il a presque toujours été question pour lui de pratiquer un « ironisme d'affirmation »⁶, inspiré par un humour *noir* libératoire⁷ plus ou moins *dada* et un sévère contrôle des aveux de souffrance⁸, destinés à mener à bas bruit la *résilience* de son *contrat de naissance*. Dans un contexte revendiqué de « co-intelligence des contraires », il nous paraît impossible de faire l'impasse sur cette blessure, si on veut être en mesure d'analyser ses stratégies d'inclusion des mots au cœur des créations⁹. De même que nous sommes persuadés que c'est dans ces mots dont il se méfiait tellement, que réside la meilleure clé d'analyse pour éviter au regardeur de se projeter dans les énigmes irrésolues de ses œuvres : chacun voit *Du champ* à sa porte, en fonction de sa culture propre.

Le fait biographique : « une infamie en famille »

Duchamp n'a jamais fait mystère du rapport étrange que sa mère entretenait avec lui lorsqu'il était enfant. Nous connaissons dans ses grandes lignes l'épisode traumatique que fut sa naissance pour Lucie, sa mère, qui espérait pouvoir se consoler du décès de Madeleine, sa première fille, morte alors qu'elle était enceinte de Marcel. Qu'une mère entre en dépression à la suite de ce *dés-espoir* et ne parvienne pas à accepter que son enfant soit un garçon et qu'elle développe en conséquence une *neurasthénie d'indifférence* vis-à-vis de son fils, voilà qui pourrait paraître assez compréhensible. Le traumatisme d'Henri-Robert-Marcel Duchamp (qui fut en définitive appelé *Marcel.le*) aurait engendré chez lui, par mimétisme, une sorte d'indifférence émotionnelle, qu'il aurait érigée en principe esthétique une fois devenu adulte. Vu d'un peu loin, ce mauvais souvenir se serait édulcoré à travers une sorte d'usure temporelle en un fait biographique aux conséquences vagues, que d'aucuns présentèrent comme « un certain ressentiment envers les mères [qui] pourrait avoir notablement accéléré l'exacerbation de l'art et de la poésie modernes »¹⁰, alors que nous avons affaire en réalité à une grave atteinte psychologique¹¹, qui ne peut se résumer à un « certain ressentiment ». D'autant que la généalogie de Lucie Duchamp née Nicolle cache elle aussi un drame de jeunesse, qui a été jusqu'à présent ignoré par tous les biographes et exégètes : la mort de sa propre mère, Eugénie Gallet, trois jours après qu'elle eut accouché d'une fille, Zélie. De ce traumatisme, elle n'a sans doute jamais pu se remettre autrement qu'en se reconstruisant à travers

un destin de mère de substitution, puisqu'elle dut s'occuper de ses deux sœurs, Zélie et Ketty, orphelines de cette mère morte en couches, alors qu'elle-même n'avait que onze ans, ce qui fait apparaître sous un jour inédit et dramatique sa *préférence* pour les filles¹².

Certes, enviée de l'extérieur, la famille Duchamp peut apparaître comme un milieu propice à l'éclosion de tous les talents : les murs de la belle maison bourgeoise sont saturés des gravures du grand-père Nicolle et Eugène Duchamp le père, qui est le notaire puis le maire de la commune de Blainville-sur-Crevon, est ouvert à la culture de son temps, à travers livres, revues et catalogues de toutes sortes qui se diffusent en cette fin de XIX^e siècle grâce aux services postaux, comme celui de la Manufacture de Saint-Étienne, qui marqua aussi la petite enfance d'André Breton¹³. En soirée, souvent au coin du feu, Marcel se retrouve alors seul avec sa sœur Suzanne, elle aussi délaissée par la mère en raison de sa trop grande complicité avec lui¹⁴. Pour se distraire, ils vont mettre en place un jeu qu'ils appellent justement « le jeu du catalogue » : « On partait en Russie avec un traîneau, aux Indes sur un éléphant, en Afrique sur un chameau, le casque colonial de la Manufacture bien en tête, la carabine à l'épaule, le kodak à la main et vogue la galère »¹⁵. C'est ce rituel ludique originel, (pendant lequel l'esprit des deux jeunes *explorateurs* était emporté « vers d'autres régions plus verbales »¹⁶ — régions et contrées plus imaginaires que géographiques —, qui restera pour lui une source intermédiaire de premier ordre et en même temps sa première *échelle de l'évasion*, loin du regard absent et fuyant de la mère. Le catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles porte bien son nom : il permet à Marcel d'être symboliquement armé contre l'*indifférence* de Lucie Duchamp¹⁷. Il n'oubliera jamais cette première victoire sur cette malédiction douloureuse à laquelle il ne peut rien comprendre. Cette incompréhension sera d'ailleurs d'autant plus vive qu'il assistera avec les naissances et l'éducation de ses deux dernières sœurs, Yvonne et Magdeleine, à des élans et débordements d'amour partagé, qu'il n'aurait pas imaginés possibles de la part de cette mère si distante. C'est cette souffrance-là qui le poussera à avouer d'ailleurs lors d'un entretien télévisé en 1961, alors qu'il lui était demandé de justifier son goût pour une esthétique de l'indifférence : « parce que je hais la haine, je hais l'excès d'amour pour la mère »¹⁸.

Peintures¹⁹, couleurs et présences invisibles

Dans ses toutes premières œuvres (dessins dont le modèle est surtout sa sœur Suzanne ou peintures ayant toujours pour sujet la

sphère familiale ou amicale) Marcel Duchamp donne toujours un titre en relation directe avec le sujet représenté. Dans le sillage de ses deux frères aînés, c'est la perspective d'élaborer des dessins humoristiques accompagnés d'une légende qui va commencer à lui faire donner plus d'importance au texte et, avec la maturité, la saillie drolatique devient grivoise, parfois basée sur un jeu de mots, indice de son habileté à jouer avec les sonorités de la langue. Il n'y a à ce stade de l'œuvre, ni originalité ni stratégie particulière dans la manière d'associer texte et image. Duchamp commente lui-même d'ailleurs à propos de son tableau « Le buisson » (1910/1911), dans son livre *Duchamp du signe* : « La présence d'un titre non descriptif apparaît ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible »²⁰.

À partir de ce moment, même si c'est de manière discrète, le titre écrit sur la toile se charge de significations qui auraient dû infléchir la compréhension du sens des œuvres. Nous prendrons pour exemple trois toiles de 1911 appartenant à sa période cubiste pour lesquelles cette pratique de l'adjonction d'une « couleur invisible » est patente. Il s'agit de « Yvonne et Magdeleine déchiquetées », soit quatre profils de ses deux sœurs, regroupés au hasard sur une toile ; « Portrait », censé représenter cinq attitudes d'une inconnue croisée à Neuilly et dont le titre sera tardivement complété par « Dulcinée » ; et « À propos de jeune sœur » consacré à Magdeleine, la benjamine.

Dans « Yvonne et Magdeleine déchiquetées », sous « le prétexte d'une interprétation humoristique du credo cubiste »²¹, il s'agit surtout de cruelle ironie envers ses deux sœurs, qui incarnent à ses yeux « le trop d'amour » envers la mère, dans un rapport triangulaire dont il déteste les manifestations. À première vue, la figure maternelle ne semble pas présente dans la composition mais en réalité elle est habilement dissimulée²² dans l'épaisse chevelure brune de gauche, qui est censée être celle de Magdeleine, Duchamp utilisant la forme des boucles pour représenter les courbes plus claires des paupières mi-closes ainsi que son nez un peu épais (faisant face au « nez Nicolle » du premier petit profil), tandis que le rictus la bouche, en *soupirail*, est plus sombre. Cette *chevelure-visage* se termine beaucoup plus bas, prolongée par des formes oblongues qui évoquent davantage une grappe d'excréments de cheval que des ondulations capillaires. Duchamp écrira plus tard dans son *CRITICAVIT* : « Introduisant l'humour pour la première fois dans mes tableaux, je déchirai en quelque sorte leurs profils... »²³. Ce texte, qui fonctionne en *intermédialité paratextuelle* avec l'œuvre, est à mettre sur le compte

d'un brouillage stratégique : côté toile, la violence exacerbée d'un déchiquetage et d'une allusion scatologique et côté texte, une édulcoration des intentions. Mais l'humour noir est surtout présent à travers un infime détail, cette fois inscrit sur la peinture même : curieusement, le peintre ne signe pas ici de son nom (comme il le fera sur toutes ses œuvres jusqu'à l'invention de son double féminin, Rose Sélavy) puisqu'il omet les trois lettres correspondant aux sons voyelles du mot DUCHAMP, ce qui donne « *Dchp* »²⁴. De ce fait, il minore sa présence face à celle de chacune de ses sœurs, figurée deux fois et, en choisissant de renoncer aux sons les plus audibles, il parvient à évoquer la surdité complète de sa mère et le peu d'importance qu'il croyait avoir eu à ses yeux.

Il y a donc ici un subtil effet de juxtaposition entre la présence picturale démultipliée de ses sœurs et la sienne, réduite à une suite de consonnes imprononçables : le peintre se figure à travers une sorte de mutilation de sa présence. Cette mise en scène intermédiaire révèle ici en filigrane son objectif sous couvert d'un alibi esthétique : dénoncer avec humour « l'infamie en famille »²⁵ dont il est à la fois la victime et le témoin.

Dans le tableau « À propos de jeune sœur », achevé en octobre 1911, qui représente sa sœur Magdeleine, c'est l'omission du pronom personnel possessif qui requiert tout d'abord notre attention. À l'évidence Duchamp semble exprimer légitimement une distanciation affective vis-à-vis de celle qui non seulement se trouve être l'objet de toutes les attentions de sa mère mais encore porte quasiment le prénom de la petite sœur Madeleine, la « jeune morte ». Or c'est justement la proximité de ces deux prénoms qui pourrait motiver chez Duchamp l'absence du possessif : en effet, son emploi aurait orienté le titre vers la seule Magdeleine, alors que « jeune sœur » peut désigner aussi bien l'une que l'autre. Cette ambiguïté se retrouve étrangement sur la toile, avec l'ombre portée due à la présence d'une lampe à gaz posée à droite du modèle. Au lieu d'être sombre sur le fond de la cloison, elle est au contraire très claire. S'il y a bien là une « figure allusive, presque spectrale »²⁶, ce n'est pas celle de la présence de Madeleine mais celle d'un fantôme pâle hantant toute la fratrie Duchamp. Le peintre évoquera au sujet des halos lumineux présents aussi dans un autre tableau « des préoccupations subconscientes vers un métaréalisme »²⁷. Il s'agit ici au contraire d'une préoccupation traumatique qui ne cesse d'obséder Marcel Duchamp. Ce qui frappe également c'est la construction géométrique des lignes, qui sont comme effondrées, repliées sur un acte passif qui pourrait être une lecture. La posture de

Magdeleine, censée avoir treize ans, semble être celle d'une vieille femme. Une impression de dépression, de neurasthénie se dégage : ne renverrait-elle à celle bien réelle de la mère, au temps où elle aurait dû prendre soin de son fils ?

Mais l'intermédialité signifiante ne se limite pas au titre, dont on pourrait par ailleurs aussi commenter l'expression inédite dans un intitulé de peinture « À propos de » qui tend à inféoder la toile à un discours méditatif. Au dos, en plus de deux ébauches de nus, figure la mention autographe qui a été conservée telle quelle par Duchamp : « une étude de femme Merde ». Voilà qui nous ramène une fois encore à Lucie, la « mère de... » Marcel, et à la note dite « autobiographique » n° 150 : « ma mère adore l'odeur de ma merde »²⁸. Cet indice, laissé par le peintre, pourrait bien être un nouvel encouragement à chercher la présence « invisible » de la mère au cœur des pâleurs du tableau.

Avec « Portrait », renommé quarante-huit ans plus tard « Dulcinée », nous sommes face à l'un des tableaux les plus complexes de Marcel Duchamp. L'intermédialité s'organise ici autour du titre-retard et des propos tenus autour du sujet de cette peinture qui participent de sa perception et cherchent à en brouiller la véritable composition. En effet, Duchamp ne s'encombre pas de limites temporelles car selon lui, « l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière »²⁹. Il ne faut donc pas limiter l'œuvre à son temps d'élaboration chronologique, ni à son intermédialité de *surface*.

C'est en fait sur le titre-retard « Dulcinée » qu'il faut tout d'abord s'interroger. S'agit-il d'une simple fantaisie de Duchamp ou sommes-nous en présence d'un mot chargé de sens ? L'acte en soi est peu courant : que recèle donc ce mot de si particulier pour que l'artiste ait décidé de renommer si tardivement son tableau ? S'agit-il d'un souvenir de lecture du *Don Quijote* de Cervantes, qui voudrait nous guider vers des régions plus littéraires ? Dans le roman, il s'agit une sorte d'Arlésienne hispanique, une fiction dans la fiction, qui reçoit ce surnom « Dulcinea » dérivé du mot espagnol *dulcea*, un des mots signifiant « douceur ».

Notons tout d'abord que le roman de Cervantes n'a pas été répertorié par Marc Décimo dans son livre *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Il ne devait donc pas faire partie des lectures favorites du peintre. Par ailleurs, que dit Duchamp de son tableau ? « Dulcinée est une femme que je rencontrais dans l'avenue de Neuilly, que je voyais de temps en temps en allant déjeuner, mais je ne lui ai jamais parlé. Il n'était même pas question de pouvoir lui parler. [...]».

Je ne savais même pas son nom [...] »³⁰. Ce prénom lui aurait donc été attribué comme un surnom que l'on donnerait à une figure familière mais dont on ignore tout. Mais alors pourquoi attendre quarante-huit ans pour attribuer au tableau le nom du modèle qui l'aurait inspiré et lui préférer l'insipide « Portrait », si faiblement porteur de *couleur invisible* ? Voilà qui paraît bien peu vraisemblable, surtout si l'on s'intéresse aux composantes *graphonétiques* du mot « Dulcinée ». Nous connaissons le goût de l'artiste pour les manipulations verbales et il est assez facile d'y entendre puis d'y découvrir « luci-e », qui est le prénom de la mère. Il est aussi possible d'y déceler une anagramme complète : « né D'Lucie », qui renvoie alors à sa filiation traumatique. L'intermédialité joue ici à plein sa stratégie contradictoire de brouillage et de révélation. D'un côté Duchamp détourne l'analyse sur une pseudo-anecdote mais de l'autre, dans le titre par laquelle il la désigne, il révèle la véritable dimension du tableau grâce à un nom qui conduit au modèle en réalité choisi : sa mère Lucie. Une fois *la clé Duchamp* découverte sous la *paille à sons* du titre, la lecture de la peinture trouve sa vraie pertinence symbolique.

Sans entrer dans le détail des cinq portraits qui créent une provocante *polychronie* cubiste, on peut effectivement identifier ici une sorte de « déthéorisation » de la doxa esthétique du mouvement cubiste, fondée sur une décomposition spatiale et non temporelle du sujet³¹.

La complexité de la composition ne nous permet pas dans le cadre de cet article d'analyser chacun des portraits, ni leur subtile organisation engendrant une configuration à la manière d'une paréidolie³², mais remarquons simplement que *se suivent*, de gauche à droite, le portrait en nudité de la Dulcinée puis son état de grossesse, la cinquième et dernière silhouette fuyant sur la droite, au regard opportunément occulté afin de rappeler la relation impossible de Lucie à son fils.

Mais un événement va briser radicalement les stratégies subtiles que Duchamp tisse entre verbe et peinture. Le tableau « NU DESCENDANT UN ESCALIER » (n° 2) porte un titre qui paraît inacceptable, voire scandaleux, aux responsables du salon des indépendants en mars 1912. Marcel Duchamp a beaucoup investi mentalement et techniquement dans ce tableau³³ : Robert Lebel y voit, entre autres choses le touchant intimement, « un objet d'investigation interne »³⁴. On peut même penser qu'il s'est littéralement projeté sur sa toile. D'ailleurs une analyse précise de certains indices démontre qu'il s'y est peut-être bien représenté, montant l'escalier à contre-sens de la

figure descendante, mystification que ce même critique n'est pas loin d'éventer, quand il écrit : « Si l'on osait, on émettrait l'hypothèse qu'il s'est représenté lui-même, avec une amère clairvoyance »³⁵. Le refus du tableau, qui lui fut signifié par ses deux frères³⁶, provoque en lui une onde de choc comparable au traumatisme de son enfance : il est refusé pour la seconde fois. Cet épisode va le conduire à une révision complète de ses valeurs artistiques et affecter durablement la nature du travail de résilience qu'il avait entrepris.

« La Mariée mise à nu par ses célibataires, même »

La première œuvre majeure en rupture complète avec l'esthétique de la peinture, est « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ». Bien qu'elle n'ait été exposée publiquement qu'en 1926 au musée de Brooklyn sous sa forme réelle de *Grand Verre* et restât toujours aux États-Unis, son existence artistique commença en France sous la forme des fac-similés de la « Boîte verte » de 1934, constituée de notes manuscrites et de reproductions petits formats. André Breton écrivit le premier texte important sur cette œuvre en 1935, *Le phare de la Mariée*, en s'inspirant uniquement du contenu de la boîte. Il évoquera à cette occasion « les broussailles scripturales et graphiques de cette étrange *boîte verte* ». Bref, « la Mariée mise à nu » a commencé sa carrière sous une forme indéniablement intermédiaire tout à fait inédite, au sens propre, forme qui sera poussée à sa limite quand l'enregistrement d'une lecture des notes contenues dans la boîte accompagnera en boucle la présentation finale de l'œuvre. Au départ il était prévu que la liasse des notes puisse être lue par les regardeurs³⁷.

En fait, et en cela Marcel Duchamp est tout à fait précurseur de l'art conceptuel, *le Grand Verre* est une œuvre qui a commencé à exister bien avant d'être visible sur son support final. Les premières notes préparatoires ont été écrites entre 1912 et 1915, avant l'achat des deux grands panneaux de verre à New York (il ne mettra fin à la matérialisation du projet qu'en 1923). La dimension intermédiaire est donc tout à fait constitutive de l'œuvre³⁸.

Mais il reste très évasif sur ses motivations profondes : « [...] je l'ai fait sans avoir d'idée. C'étaient des choses qui venaient, au fur et à mesure »³⁹. Ou bien il se réfugie derrière des préoccupations théoriques comme « la projection d'un objet à quatre dimensions »⁴⁰, en insistant sur la nécessité obsessionnelle d'enlever « tout le côté rétinien »⁴¹ de l'œuvre. Cependant, une comparaison ne peut manquer d'attirer notre attention : « L'idée d'ensemble, c'était purement et simplement

l'exécution, plus des descriptions genre catalogue des armes de Saint-Étienne sur chaque partie ». Interrogé plus loin sur sa « Boîte verte », il revient une seconde fois sur cette référence originelle : « J'ai pensé pouvoir réunir dans un album, comme le catalogue de Saint-Étienne, des calculs, des réflexions sans rapport entre eux »⁴². Seule la prise en compte des notes de la boîte permet en fait au spectateur d'animer virtuellement la cinétique du mécanisme, ce qui n'est pas son moindre intérêt. Les pointillés matérialisant les phases de la descente de l'escalier dans le tableau de 1912 ont fait place ici à un récit éclaté qui décrit la circulation des fluides et les échanges internes imaginés par Duchamp, ce qui correspond aux principes d'intermédialité propres aux catalogues et autres revues techniques auxquelles la famille est abonnée, tels que *La nature*⁴³ ou *L'illustration*.

Or, on l'a dit, ce catalogue a été pour l'artiste enfant sa première arme de défense contre l'indifférence calculée de sa mère, comme semble le confirmer une réponse à une question envisageant « La mariée mise à nu » en tant que « négation de la femme » : « C'est surtout une négation de la femme au sens social du mot, c'est-à-dire la femme-épouse, la mère, les enfants etc. »⁴⁴. Le fil rouge de la résilience traumatique n'est donc pas rompu. Et la stratégie du voilé/dévoilé perdure par-delà le « renoncement à toute esthétique »⁴⁵.

Revenant à l'œuvre, nous faut-il aussi entendre autre chose dans les mots que ce qu'ils désignent naturellement ? « Le voile de la mariée » qui correspond au titre de la section du livre *Duchamp du signe*⁴⁶ est peut-être bien aussi le voile qui dissimule la dimension intime du drame duchampien. Tout comme la voie lactée pourrait être aussi « la voile actée ». Gymnastique phonétique très prisée de Duchamp, lui-même fervent défenseur de Jean-Pierre Brisset⁴⁷. À peine consent-il à s'impliquer avec humour dans le titre de son œuvre : « La MARIÉE mise à nu par ses CELibataires, même » tandis que le « même » final résonne tout autant comme le verbe « aimer », que comme le non-sens grammatical dont *MAR-CEL* semble se délecter : « cet anti-sens m'intéressait beaucoup sur le plan poétique, du point de vue de la phrase »⁴⁸.

Le Grand Verre est une *usine à gaz*, au sens propre comme au figuré ; notre objectif n'est donc pas ici de proposer notre interprétation de ce qu'il qualifiera par ailleurs de « grande saloperie ». Mais si on veut bien continuer de tenir le fil rouge traumatique d'une intermédialité contradictoire, qui anime de bout en bout le processus créatif à la manœuvre, alors il faut accepter de voir dans cette œuvre la machine sociale d'une société bourgeoise dominée par le cynisme de sa

reproduction nuptiale. Machine ou plutôt machination dont *MAR-CEL* serait la victime *collatérale*. Il ne peut être question pour lui de dévoiler sa souffrance : elle sera mise sous le tapis transparent de ce *Grand Verre*, avec la poussière collée dessus et il le renommera même en aparté « tableau hilarant ».

La nécessité impérieuse d'échapper à tout ce qui pourrait ressembler à l'ancienne voie de résilience et à ses outils artistiques est évidente : « J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses. [...] Là, c'était la lutte constante pour faire une scission exacte et complète »⁴⁹. Mais c'est toujours aussi une manière, au-delà du sens contenu dans cet « amas d'idées »⁵⁰, de réaffirmer son pouvoir de s'affranchir du joug d'indifférence de la mère et de son orphelinage affectif. C'est en quelque sorte une illustration intermédiaire de la célèbre formule de Marshall Mac Luhan « Medium is message »⁵¹.

De plus, la présentation pêle-mêle des notes dans la boîte verte pourrait être considérée comme « une sorte de guide mis à disposition pour évoluer dans le labyrinthe de son récit mais [qui] nous empêche de lire le sujet de façon logique du début à la fin. Nous sommes contrariés dans nos efforts pour saisir l'œuvre comme un tout cohérent »⁵². La reproduction méticuleuse, voire fétichiste, des supports de papier déchiré pour chacun des 300 exemplaires de la boîte par Duchamp lui-même ne peut laisser indifférent. Si on veut bien se souvenir du fait que Lucie Duchamp, étant tout à fait sourde, était contrainte d'échanger avec tous par le moyen de petits mots griffonnés à la hâte sur de semblables supports, on ne peut manquer de voir là une manière d'ironie « en retard », où là encore le médium/support est symbolique du message.

Comme l'analyse très bien Bernard Marcadé, « cette utilisation du langage n'implique pas pour autant que ces notes soient elles-mêmes explicatives ou informatives de l'œuvre. Dans ce dispositif, langage et image se tiennent respectivement en respect »⁵³. Duchamp explique d'ailleurs à ce sujet : « Les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour les oreilles et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire »⁵⁴. Ce qui semble importer en définitive à Duchamp, dans la confrontation de ces deux médiums, c'est « d'éviter tout lyrisme formel » car il n'aime pas les mots utilisés dans leur fonction référentielle. Au nom d'un nominalisme radical, il dénie aux mots tout pouvoir de représentation du réel et de ce fait, remet aussi en question la réalité elle-même. L'interaction entre les objets et les mots qui les accompagnent ne fonctionne pas pour lui, sans doute parce que

l'un des premiers d'entre eux prononcé par un enfant, celui de *mère/maman*, a failli à sa mission. Comme l'écrit Marc Decimo : « La relation entretenue au mot porte le poids de la relation à la mère »⁵⁵.

Les ready-mades

Ce n'est qu'à New York en 1915 que Marcel Duchamp aura l'opportunité de s'approprier ce terme de *ready-made* et de créer ainsi un sens tout à fait inédit pour ce mot appartenant au monde de l'industrie textile. Un mot auquel il va pouvoir croire puisque c'est lui-même qui en fixera le sens, dans une lettre datée du 15 janvier 1916 à sa complice de toujours, sa sœur Suzanne, et dans laquelle il évoque trois *ready-mades* : *le porte-bouteilles*, *In advance of the broken arm* et *Emergency in favor of twice* qui n'a jamais été produit mais qui, selon notre analyse, désigne en fait tous les autres, à la manière d'une expression générique⁵⁶, annonçant la nature du projet à venir.

Intéressons-nous à son premier *ready-made* américain, une pelle à neige achetée à New York sur laquelle Duchamp a inscrit ce qu'il traduit à sa sœur par « En avance du bras cassé ». Cette traduction littérale ne permet pas de savoir avec certitude s'il a pensé l'idée de cette inscription en français ou en anglais mais sa pratique de la langue anglaise étant alors plutôt récente, il est probable qu'il l'ait conçue en anglais pour ancrer avec force son premier *ready-made* en terre américaine. De plus, la traduction qu'il en donne dans sa lettre sonne plutôt comme une transcription maladroite de l'expression anglaise courante. En tout cas l'idée contenue dans l'expression *in advance of* est celle de la prévision de quelque chose⁵⁷, d'une anticipation qui prend en compte un événement dont la gravité est ici explicitée : un bras cassé et même davantage : *the Broken Arm*.

On connaît l'ensemble de l'argumentation de Duchamp autour du choix de cet objet : « une pelle à neige toute bête »⁵⁸, achetée dans une quincaillerie new-yorkaise. Outil typiquement américain, il a été mis au point pour libérer les trottoirs de la neige qui peut tomber en abondance sur cette ville⁵⁹. Duchamp a certainement vite compris l'intérêt pratique de cette large pelle pour débayer la neige et éviter ainsi la formation de surfaces glissantes, propices aux chutes pouvant occasionner quelques fractures. Néanmoins, la fonction utilitaire n'a sans doute pas été déterminante dans le choix conscient de l'objet. En revanche, il correspond tout à fait aux propos tenus par l'artiste en 1961 : « Ce choix était fondé sur une *réaction* d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais

goût... En fait une anesthésie complète »⁶⁰ (c'est nous qui soulignons). Il s'agit bien d'un objet dont l'apparence se réduit ici à sa fonction : il ne présente aucun attrait esthétique ni rien non plus de désagréable, seule la largeur de sa partie métallique le distingue d'une pelle ordinaire ; elle est juste adaptée à la nature physique de la matière pour laquelle elle a été conçue (densité et volume).

Mais l'expression utilisée par Duchamp laisse perplexe : provoquer « une réaction d'indifférence visuelle », voilà qui est paradoxal, puisque par définition l'indifférence est une absence complète de réaction. Comme il ne saurait être question de le soupçonner de maladresse expressive, il nous faut donc prendre cette formulation pour ce qu'elle est, c'est-à-dire au sens propre. Ce qui nous replonge symboliquement au cœur de la scène traumatique *primitive* entre Lucie Duchamp et son fils, puisqu'à chaque fois qu'il entrait dans le champ visuel de sa mère, celle-ci devait se contraindre à ne pas le regarder pour échapper à sa propre souffrance, soit en modifiant sa focalisation visuelle, soit en détournant son regard⁶¹. Cet acte de mise en berne du regard maternel se retrouve d'ailleurs en 1964 dans une autre tentative de définition du *ready-made* : « C'est une chose que l'on ne regarde même pas. [...] c'est une chose que l'on regarde en tournant la tête »⁶².

L'élection du *ready-made* est en réalité l'inverse exact de cette situation traumatique : après avoir identifié un objet capable de se substituer à lui-même dans le contexte d'une relation oculaire « anesthésiée », il l'extrait de son anonymat d'indifférence en lui attribuant une identité verbale qui va jouer un double rôle symbolique. Par cette brève inscription, il opère une réappropriation intermédiaire célébrant le rituel ludique du catalogue et d'autre part il réitère le mode de communication familiale qui permettait à toute la famille d'échanger avec la maîtresse de maison, devenue complètement sourde⁶³.

En réalité, Marcel Duchamp signe l'acte de naissance et d'adoption de l'objet, renversant ainsi l'abandon maternel dont il était « l'unique objet »⁶⁴. Comme très souvent, la suprême ironie consiste à triompher de l'adversaire en retournant contre lui son arme majeure. « L'infamie en famille » est bien alors rachetée par la pratique du *ready-made*⁶⁵ : ce n'est sans doute pas par hasard qu'il a choisi parmi l'ensemble des mots anglais signifiant « tout fait », celui qui pouvait résonner phonétiquement en lui comme la « rédime-aide », arme symbolique permettant de « rédimier »⁶⁶ les deux refus d'existence que son *narcissisme de vie* avait enduré.

En ce qui concerne l'inscription de la courte phrase, Duchamp précise que « au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, [elle] était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »⁶⁷. La direction indiquée par l'artiste dans ce contexte intermédiaire est à dessein brouillée par sa composition. Duchamp commente à propos de sa pelle à neige : « cette phrase ne veut rien dire et veut éviter toute signification »⁶⁸. Et il complète par ailleurs : « Même si ça peut vouloir dire quelque chose [...] *En avance du bras cassé* a un sens inutile [...] et sans grand intérêt »⁶⁹.

Cette déclaration est tout à fait contestable. En effet, si l'on veut bien se rappeler la double postulation contradictoire qui gouverne le processus créatif de Duchamp, nous comprenons que chacune de ses œuvres tente de résoudre une sorte de « quadrature du cercle familial » : à savoir l'impérieuse nécessité d'exprimer en même temps une souffrance traumatique, balançant entre ironie cruelle/humour désespéré et le contrôle sévère de l'aveu, car la rage caustique de la dénonciation n'est acceptable que si elle est voilée par un brouillage du sens.

Duchamp, lui, défend l'inviolabilité de son message : « Comment peut-on être *en avance* de quelque chose de cassé ? »⁷⁰.

Évidemment, j'espérais que cela n'avait pas de sens⁷¹ mais au fond, tout finit par en avoir un. [...] Je pensais que, surtout en anglais, cela n'avait pas vraiment d'importance, pas de relation possible. [...] On peut se casser le bras en pelletant la neige, mais c'est tout de même un peu simpliste.⁷²

Or, le trauma qui l'obsède est justement une affaire de « bras cassé » et même de « bras castré ». Le refus de 1912 lui a « cassé son coup », celui qu'il avait préparé avec tellement d'intensité. Et comme le rapporte Marc Décimo, même installé à New York, « Duchamp ne peut cependant pas se mettre à l'abri de ses cauchemars, il rêve parfois qu'on lui coupe les mains »⁷³.

Ce qui est étrange (mais assez révélateur) de la part d'un grand joueur d'échecs comme Marcel Duchamp, expert en anticipation des coups, c'est qu'il ne semble pas prendre pas en considération le lien de cause à effet différé dans son anticipation : pelleter la neige n'entraîne pas nécessairement la chute mais au contraire limite les risques liés aux glissades possibles sur la neige. Or c'est justement cela, le sens caché de sa formule : la pelle à neige se propose en tant que *ready-made*, de remédier⁷⁴ à une castration potentielle, tout en permettant de conjurer le risque de « rechute castratrice » à venir. Il s'agit bien d'inaugurer symboliquement un « chantier mental » qui reste à conduire à son

terme, dans le cadre d'un travail de résilience à *bas bruit ... secret* (pour faire écho à un autre de ses *ready-mades* américains « à bruit secret »), mais évidemment impossible à conceptualiser en tant que tel, par le jeune artiste « défroqué » qu'il était devenu : « déblayer la neige » traumatique, inhibitrice des émotions et des sentiments.

Il n'est donc pas si absurde que cela, qu'à peine le pied posé sur les trottoirs de Manhattan, son premier *cri secret* exprime son état psychologique du moment et le projet subconscient d'une remédiation à venir (*ready-médiation*).

Cette formule présume de la fonction salvatrice⁷⁵ des *ready-mades* à venir et de leur attachement/répulsion au monde du verbe, non pas comme le suppose Francis Naumann, « parce qu'il sentait que le lien littéraire donnait à l'objet une justification allant au-delà du simple acte de la sélection »⁷⁶, mais plutôt parce qu'il avait trouvé dans la conjonction de l'image gravée et de la légende descriptive du catalogue des Armes et Cycles, son premier espace imaginaire de jubilation et de fuite. Chez Duchamp, la mobilisation de l'écrit en tant que stratégie intermédiaire n'est pas mise au service d'une promotion du visuel, toujours trop dépendant d'une possible satisfaction rétinienne. En même temps, il s'agit de se méfier du pouvoir des mots, détestés en tant que mercenaires trompeurs à la solde des apparences. Heureusement, la nécessité vitale de trouver des outils de résilience le contraint à amender son processus créatif en composant avec les suggestions de son subconscient, puis à les justifier intellectuellement. L'activation du concept de *ready-made* passe d'abord par l'expérience d'un bricolage improvisé avant de devenir une théorie de la rupture esthétique du faire.

La pratique de l'intermédialité est donc d'abord pour lui un outil symbolique conjuratoire, lié au souvenir salvateur du catalogue de l'enfance. Elle est ensuite conceptualisée et mise au service du cryptage d'un message résilient, dont l'efficacité réside dans sa capacité à lui garantir une sorte de « secret confessionnel ». Par ailleurs, elle lui permet de tenir à distance toute compromission à l'égard du regard « rétinien »⁷⁷ en l'obligeant à intégrer un message composite, qui ne saurait se satisfaire d'une complaisance réduite à une séduction esthétique. La pulsion scopique se voit perturbée par l'irruption d'une formule dont la signification interpelle la « matière grise ». Ainsi, la stratégie créative de Marcel Duchamp s'est élaborée à partir de nécessités multiples et des ruptures imposées par le destin. Il a presque toujours « trouvé en faisant », même sa manière de se libérer du « faire » artistique, avec la mise au point intermédialisée du *ready-*

made. Au moins au titre du processus créatif, on peut s'interroger sur la validité réputée de sa *grand-paternité* de l'art conceptuel. En effet, celle-ci impose la primauté d'une élaboration intellectuelle rigoureuse au détriment d'une approche empirique gouvernée par les nécessités de la mise en œuvre d'une aspiration secrète. Or, l'obsession de Duchamp était de surmonter par l'humour les effets d'un double traumatisme et de construire tant bien que mal l'espace créatif intermédiaire requis pour cette *emergency in favor of twice*⁷⁸, ce qui lui permit de déclarer deux ans avant sa mort : « Je me considère donc comme très heureux. Je n'ai jamais eu de grands malheurs, de tristesse, de neurasthénie »⁷⁹.

NOTES :

1 La période « secrète » consacrée à la mise au point de son œuvre posthume *Etant donné*s s'étale sur vingt ans, entre 1946 et 1966. Il s'agit de la lente élaboration d'une installation érotique complexe, peut-être inspirée par un lointain souvenir d'enfance : les dioramas agricoles du musée de Rouen (trompe-l'œil en trois dimensions). Cf. la biographie de Judith Housez, *Marcel Duchamp*, Paris, 2006, p. 26.

2 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, « Champs/arts », 2013. Ce recueil de textes a d'abord été publié sous le titre *Marchand du sel*, avant d'être réintitulé *Duchamp du signe*.

3 NU DESCENDANT UN ESCALIER (n° 2) est le titre du tableau, peint dans le coin inférieur gauche de la toile. Il refusa de le modifier et choisit de retirer l'œuvre, preuve du lien puissant qui pour lui unissait peinture et titre.

4 Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 244. À propos du titre du tableau « Buisson ».

5 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia/Sables, 2014, p. 114. On a trop souvent tendance à recevoir les déclarations de Duchamp comme des opinions intellectuelles issues d'une solide réflexion philosophique, mais très rarement comme les symptômes d'un trauma affectif ayant gravement affecté sa psyché. « Pour autant, cela ne fait pas de lui un cas psychopathologique » écrit ainsi le psychanalyste Jean-Tristan Richard dans son livre *Marcel Duchamp, mis à nu par la psychanalyse, même* (Paris, L'Harmattan, 2010, p. 128).

6 Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, n° 68 p. 42. En accord avec sa philosophie nominaliste, selon laquelle les choses ne sont pas ce qu'elles sont réputées devoir être en apparence, mais des conventions dont chacun peut douter ; d'où se dégage une sorte de légitimité ironique à pouvoir affirmer sa contestation de la relation des choses aux mots et concepts qui les désignent. Encore une rupture à mettre sur le compte de la trahison de la mère : comment avoir confiance en une langue maternelle qui « flotte » si loin de ce qu'elle est censée signifier ?

7 Marcel Duchamp en réponse aux questions : « Quel pouvoir attribuez-vous à l'humour ? Un grand pouvoir : l'humour était une sorte de sauvetage pour ainsi dire. Sa découverte a été une sorte de libération. [...] Et c'est seulement par l'humour que vous pouvez en sortir, que vous vous libérez. Et en quoi l'humour est-il noir ? : C'est presque une sorte de dynamite [...] de l'esprit. Et c'est pour cela qu'on l'a appelé noir. [...] » Entretien avec Guy Viau à la RTV canadienne, 17 juillet 1960. « TOUT-FAIT : The Marcel Duchamp Studies Online Journal » Janvier 2002 (vu le 22 mars 2021). Dans un autre entretien en 1963, il précise : « Et c'était un humour qui n'était pas uniquement destiné à faire rire les gens [...], ce n'était même pas de l'humour noir. C'était réellement un humour qui ajoutait une note — oserais-je dire — de sérieux » (Francis Naumann, *Marcel Duchamp L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999/2004, p. 235). En fait, tout l'humour duchampien s'était focalisé sur des effets cathartiques. La dimension drolatique n'était plus à l'ordre du jour : il s'agissait de mettre en forme une dénonciation distanciée et allusive/cryptée du traumatisme originel pour parvenir à « une sorte de libération ».

8 On ne connaît que trois occurrences de ces aveux (tout comme chez André Breton, si on veut bien prendre en compte la prétention de la *Confession dédaigneuse*, dans *Les pas perdus* page 15 : « A ceux qui, sur la foi de théories en vogue seraient soucieux de déterminer à la suite de quel trauma affectif [...] »).

9 La pratique vitale de l'humour noir (parce que salvatrice pour Duchamp : « [...] si je suppose que je sois souffrant beaucoup... [...] ») est un mode d'expression qui ne saurait faire tout à fait l'économie du langage, dans la mesure où la mise en situation picturale atteint mieux son but, précisée et amplifiée par l'intervention du verbe : la saillie visuelle duchampienne ne se conçoit guère sans coalescence intermédiaire, d'autant qu'il s'agit toujours de tenir à distance une réception purement « rétinienne » dont la détestation s'origine également dans l'absence du regard maternel qui, faute de mieux, tolère la présence de Marcel en vision périphérique rétinienne : « [...] voir/ on peut regarder voir [...] — On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit —», *Duchamp du... , op. cit.* p. 42.

10 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Mamco, 2015, p. 3.

11 Marc Décimo est sans doute le seul critique à évoquer à maintes reprises la dimension traumatique du *ready-made* dans son livre *Marcel Duchamp mis à nu A propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, 2004. Par exemple page 273. Voir également la note 64.

12 L'orphelinage de Lucie Duchamp, future mère de Marcel, est donc dramatiquement lié à la naissance de sa sœur Zélie, et ne peut pas avoir été sans conséquence traumatique sur son propre désir de maternité, en l'orientant vers un accomplissement de même nature que celui qu'elle avait vécu en assurant, pendant neuf ans, un rôle de mère de substitution auprès de ses deux sœurs, jusqu'au remariage de son père Emile Nicolle en 1876.

13 André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1968, p. 21 : « [...] le curateur passe chaque mois [...] /Et de sa valise de phoque/Se répandent les derniers catalogues des manufactures/Ailés de la main qui les ouvrait et les fermait quand nous étions enfants [...] ».

14 La critique biographique ne s'est pas vraiment interrogée sur ce curieux paradoxe : Suzanne en tant que « fille » tellement attendue, aurait dû capter toutes les attentions et donc tous les regards de sa mère, or il n'en fut rien. En fait, ici se cristallisent les tensions autour de l'impossibilité de faire entrer Marcel dans son champ de vision centrale alors qu'il joue avec Suzanne. Elle pourra en revanche donner libre cours à son amour contrarié avec ses deux dernières filles, son fils étant devenu trop âgé pour partager leurs jeux.

15 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 15.

16 La curieuse expression employée par Duchamp pour expliciter l'objectif abstrait du *ready-made* par une phrase, trouve ici son contexte d'origine. Les régions sont évoquées comme « plus verbales » parce qu'elles sont explorées à travers l'oralisation ludique d'une géographie imaginaire des territoires. Avant même le cinéma, Marcel et sa sœur expérimentent un dispositif intermédiaire, jouant à la fois sur des images d'accessoires et la création d'un récit. Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 209. Voir la note 36.

17 Ce qu'il ressent comme une indifférence maternelle est sans doute beaucoup plus que cela si on accorde à Lucie Nicolle-Duchamp le statut de « victime » : la réactivation de son propre traumatisme d'*orpheline-mère*, par la mort de sa propre fille Madeleine, exacerbé ensuite par la naissance de Marcel sept mois plus tard. Son regard absent est en fait un évitement traumatique inavouable puisque la vue de Marcel est pour elle une souffrance insurmontable. Son premier exil est celui d'un rejet « du champ visuel central » de sa mère et de toute la relation affective qui en découle : Marcel n'est jamais *regardé*. On peut mieux comprendre à la lumière de cette donnée fondamentale, l'importance du regardeur dans l'existence de l'œuvre dans le processus créatif duchampien.

18 Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 15. La relation fusionnelle qui *prend corps* sous ses yeux incrédules entre sa mère et ses deux sœurs, lui apparaît certainement alors comme un écho profondément douloureux à son propre sentiment d'abandon et ne peut manquer de raviver son traumatisme. L'anesthésie complète des émotions correspond donc bien à la *réponse* qu'il apporte ensuite en toute chose.

19 Les droits de reproduction des œuvres commentées dans l'article étant protégés, 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 mars 2021).

20 Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 243-244.

21 Jean Clair, *Marcel Duchamp Catalogue raisonné, tome II*, Paris, Centre Pompidou, 1977, p. 40.

22 Il connaissait de toute évidence l'existence des œuvres d'Arcimboldo, l'un des premiers maîtres de la paréidolie au XVI^e siècle. Il en utilise ici les caractéristiques plastiques pour créer un visage dans une chevelure de « femme Merde » ; expression qui sera utilisée au dos de la toile « À propos de jeune sœur ». Scatologie qu'on retrouve aussi dans la phrase « Ma mère adore l'odeur de ma merde ». *Cf.* note 26.

23 Marcel Duchamp, *Duchamp du... , op. cit.*, p. 244. On note ici avec intérêt l'emploi du terme « humour ». Car il nous apparaît bien qu'en fait le traitement plastique qu'il fait subir à ses deux sœurs est beaucoup plus de l'ordre de l'ironie « mordante » que de l'humour : celui-ci réside dans la signature qui le représente. Danna Lemny dans son commentaire de la peinture parle d'un « titre cruel et ironique ». Cécile Debray, *Marcel Duchamp La peinture, mère*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 146. Catalogue d'exposition.

24 Dans le coin inférieur gauche de la toile.

25 Francis Naumann, *Marcel Duchamp... , op. cit.*, p. 222 : « La mariée mise à nu [...] cette femme affamée d'infamie en famille ».

- 26 Cécile Debray, *Marcel Duchamp, La... , op. cit.*, p. 150.
 27 *Ibid.*, p. 150.
 28 Marcel Duchamp, *Notes, op. cit.*, p. 154.
 29 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, Le processus créatif, p. 205.
 30 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., p. 32.*
 31 Thème sur lequel Duchamp va se focaliser notamment dans son « Nu descendant un escalier », mais ce sont surtout ici les métamorphoses du « Passage de la vierge à la mariée », tableau de 1912, qui sont déjà à l'œuvre dans cette toile.
 32 Il s'agit d'un type d'illusion mentale liée à l'imagination qui permet d'identifier des formes familières dans une configuration visuelle, soit naturelle et donc hasardeuse soit conçue à dessein pour y insérer une image cachée dont la perception pourra être consciente ou subliminale. Arcimboldo est un des maîtres de ce genre de représentation. Nous pensons que dans cette peinture, l'organisation des surfaces peintes et leurs contrastes a été calculée par Marcel Duchamp pour y faire *figurer* un « Portrait » singulier : celui d'une femme dont le regard est fuyant.
 33 Son ambition était de « créer un scandale » mais la méthode rocambolesque d'acheminement de la toile jusqu'au lieu d'exposition tend à démontrer qu'il y avait aussi pour lui un très fort investissement personnel. Jean Clair, *Marcel Duchamp Chronologie, tome 1, Paris, 1977*, p. 65.
 34 Robert Lebel, *Sur Marcel..., op. cit.*, p. 13.
 35 *Ibid.*, p. 9. Ce qu'il ressent comme une « amère clairvoyance » est peut-être surtout l'expression de l'humour noir duchampien.
 36 Ses deux principaux « tuteurs de résilience », (ceux-là mêmes qui lui avaient permis jusqu'ici de mener à bien un « autre développement de lui-même » dans le cadre de l'activité artistique) se métamorphosent alors en instances traumatiques. Cet événement, cruelle ironie du sort, n'est pas sans rappeler le moment précis de sa naissance : à l'instant même où il naît, *l'enfant-résilience* tellement espéré par sa mère en couches, se mue en présence réitérant le trauma causé par la mort récente de Madeleine, sa première fille.
 37 Marcel Duchamp répondant à Jean Suquet en 1949 : « Un point important aussi que vous avez senti très exactement, porte sur l'idée que le verre en fin de compte [...] devait être accompagné d'un texte de " littérature " aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme [...] » Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 402. Cette remarque démontre à quel point la présence complémentaire du texte fonctionne pour l'œuvre en question bien plus comme une force symbolique destinée à renouer avec l'expérience intermédiaire primordiale, celle du « catalogue des armes de Saint-Etienne » pour laquelle le texte descriptif accompagnant les articles avait une fonction « amorphe » vis-à-vis du potentiel imaginaire contenu dans l'image représentant l'article disponible.
 38 À l'évidence, Duchamp a rompu avec ses recherches passées : « Je mélangeais l'histoire, l'anecdote, dans le bon sens du mot, avec la représentation visuelle, en donnant moins d'importance à la visibilité, [...] que l'on donne généralement au tableau. Je voulais déjà ne pas me préoccuper du langage visuel... ». Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 39.
 39 *Ibid.*, p. 44.
 40 *Ibid.*, p. 41.
 41 *Ibid.*, p. 45.
 42 *Ibid.*, p. 45.
 43 Judith Housez, *Marcel..., p. 26* : « Les Duchamp, comme quinze mille familles issues de la bourgeoisie, sont abonnés à *La Nature*, la revue de vulgarisation scientifique qui présente les dernières découvertes et les comptes rendus de l'Académie des sciences ».
 44 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 93.
 45 *Ibid.*, p. 44.
 46 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, de la page 44 à la page 154.
 47 *Ibid.*, p. 159. Jean-Pierre Brisset est l'auteur d'une « *Grammaire logique* aberrante mais parfaitement normative et d'une absolue rigueur [...] » fondée sur des analogies phonétiques approximatives.
 48 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 42.
 49 *Ibid.*, p. 39.
 50 Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les nouvelles littéraires*, n° 1424, 16 12 1954, p. 5.
 51 Anyisia Troin-Guis, « De l'intermédialité à l'allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales ». Université d'été « La Théorie aujourd'hui » / Summer school Renewing Theory in an International Frame, Sep 2014, Marseille, France. fihal-01625836f, p. 8. (28 mars 2021).
 52 Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p. 113.
 53 Bernard Marcadé, *Marcel..., op. cit.*, p. 101.
 54 Marcel Duchamp, *Affectationately, Marcel, 2000*, Ludion, lettre de MD à Jean Suquet, p. 283.
 55 Marc Décimo, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p. 92.
 56 Voir note 52.

57 C'est donc bien face à l'empilement de ces pelles présentées dans la quincaillerie, « in advance » des premières chutes de neige que l'outil a été choisi par Duchamp. L'acte d'achat est effectivement et implicitement accompli « in advance » des blizzards new-yorkais à venir, par un client français. L'expression « in advance » utilisée par l'artiste est, de fait, liée aux circonstances mêmes de l'achat : il semble assez logique qu'il soit passé de « in advance of next snow falls » à « in advance of the broken arm ».

58 Peut-être pas si bête que cela. En effet, la structure technique de cet outil est idéalement homothétique à la forme anatomique obsédante que nous avons décelée dans le choix de plusieurs *ready-mades* : O=0. Soit un large pavillon (1) reliant un segment linéaire de type tubulaire (2) à un troisième élément *cul-de-sac* (3), ce qui correspond tout à fait à la configuration de la pelle à neige choisie : pelle/manche/poignée. Cet objet répondrait donc en tous points aux critères formels et symboliques requis à l'instant de son choix.

59 Nous savons qu'il n'a pas eu l'occasion de voir « en situation » les pelles à neige être utilisées dans les rues de New-York avant de choisir son *ready-made*. En effet les relevés météorologiques de novembre 1915 ne font état pour ce mois-ci que de « traces » de neige, tout à fait impropres à leur utilisation. Il s'agit donc d'un choix spontané qui eut lieu dans une quincaillerie américaine, « beau comme une rencontre fortuite entre Marcel Duchamp et un empilement de *snow shovels* » (beauté « d'indifférence » bien sûr, conforme à ses critères de sélection).

60 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, op. cit., p. 209. A propos des *ready-mades*.

61 On trouve encore une trace de l'intense sentiment déceptif qu'il devait éprouver devant cette modification du regard maternel en réaction à sa présence au cœur de la note 187, consacrée à la liste des « transformateurs destinés à utiliser les petites énergies gaspillées comme : « [...] les regards durs/les bras qui en tombent du corps ». C'est nous qui soulignons la présence de ce surprenant « en » de causalité au cœur d'une liste énumérative d'éléments disparates. Marcel Duchamp, *Notes*, op. cit., p. 117. Notons de surcroît ici ce qui pourrait être assimilé à une castration traumatique pour laquelle l'orphelinage du regard maternel conduit à une impuissance créatrice, causée par la perte symbolique des bras. Voir note 68 de l'article.

62 Marcel Duchamp, cité dans Alain Jouffroy, *Conversations avec Marcel Duchamp, une révolution de regard*, Gallimard, 1964. Cité par Judith Housez, dans *Marcel...*, op. cit., p. 493.

63 Un handicap qui était déjà fort avancé au moment de la naissance de Marcel. La reproduction méticuleuse voire maniaque des notes originales de *la boîte verte* (1934) est probablement une autre tentative de reproduire un mode de consignation des idées concernant le « Grand Verre » sur des supports fragmentés. L'idée est finement évoquée par Judith Housez dans sa biographie page 23. Il est également probable qu'une dimension anamorphique obsédante puisse intervenir dans l'élection des *ready-mades*. Selon nos analyses, elle s'incarnerait dans une figure composite comportant trois éléments O=0, avec des variantes bien sûr selon les *ready-mades* : cette figure pourrait être pertinente dans deux domaines anatomiques vaginale/auriculaire mais aussi la mécanique du moteur à explosion, dont la métaphore est si présente dans les notes consacrées à *La Mariée mise à nu*.

64 Marc Décimo a montré quels ressorts psychologiques sont à l'œuvre dans le choix du *ready-made* : « Que Duchamp se prenne souvent pour l'objet du *ready-made* en tant que corps invite [...] à s'y attarder ». Pour lui, le *ready-made* « rejoue la scène archaïque de cette mère impassible » et il « génère une qualité de relation qui n'est pas dans ses effets sans rappeler l'histoire de Marcel enfant [...] » (Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu...*, op. cit., p. 280, 38 et 65). Selon nous, le processus créatif procéderait du désir profond de rédimier en l'inversant cette répétition de la scène traumatique. Après avoir établi avec l'objet naturel ou « assisté » un lien consubstantiel, celui d'une *fratrie d'infortune dans l'indifférence*, Duchamp lui accorde symboliquement la dignité que sa mère lui a refusé lorsqu'il était enfant.

65 Le processus décrit ici correspond à l'ensemble des *ready-mades* qu'on peut qualifier de « non-assistés » car ce sont les seuls à entrer exactement dans le cadre des définitions formulées ici par Duchamp ; en effet, bien d'autres objets ont été par contre bricolés (« aidés ») et sont donc devenus des *singularités* avant d'être également qualifiés de *ready-mades* : on peut parler d'une sophistication du concept de base mais il s'agit toujours de remettre en scène la relation traumatique primitive pour faire de l'objet choisi une « aide à rédimier ».

66 Ce verbe, courant dans le vocabulaire catholique traditionnel du XIX^e siècle, est en voie de disparition dans la langue contemporaine. Qui se souvient de la phrase d'André Breton dans *Arcane 17* à propos de Mélusine : « Je ne vois qu'elle qui puisse rédimier cette époque sauvage » ? Collection 10/18, page 65.

67 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, op. cit. A propos des *ready-mades*, p. 209.

68 Marcel Duchamp, Entretiens avec Harriet Sydney et Carroll Janis, archives PMA 1953, cité par B. Marcadé, *Marcel...*, op. cit., p. 144.

69 *Ibid.*, p. 145. (Marcel Duchamp, Entretien avec Jean Neyens, p. 18).

70 Duchamp semble ici un peu de mauvaise foi : en fait, il joue sur l'incorrection de la traduction littérale en français de « in advance of », qui signifie plus exactement « en prévision de » et de fait, « en prévision de quelque chose de cassé » s'avère tout à fait compréhensible.

71 Cas typique d'acte manqué réussi puisqu'en cherchant à écrire une phrase privée de sens et surtout cachant ce qui doit être tu, il ne fait que révéler la raison profonde de ce qui l'obsède. Dire que « tout finit par en avoir un », c'est ne pas vouloir prendre en compte d'autre possibilité de signification que celle liée au temps qui passe, alors que l'irruption du sens est surtout un effet du désir qui se manifeste de manière détournée : l'expression d'un refoulé surgissant « en dépit de lui-même ».

72 Marcel Duchamp, *Entretiens avec...*, *op. cit.*, p. 60.

73 Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis...*, *op. cit.*, p. 266.

74 L'analogie sonore n'est sans doute pas anodine : il s'agit aussi de *ready-médier* à la déchirure traumatique.

75 Fonction de sauvetage que traduit exactement l'intitulé quasi programmatique du *ready-made* jamais réalisé (évoqué en même temps qu'*In advance of the Broken Arm* dans la lettre à sa sœur Suzanne en date du 16 janvier 1916) *Emergency in favor of twice : urgence en faveur de deux fois*, qui prend tout son sens dans cette perspective de « crise traumatique », causée par un refus « deux fois » opposé à sa présence, une première fois par sa mère lors de sa naissance et une seconde fois en tant qu'artiste, par ses frères au moment du salon de 1912. *Emergency* peut aussi être compris comme une indication du lieu où se traitent les urgences, telle que Marcel Duchamp a pu le rencontrer inscrit dans l'espace public.

76 Francis Naumann, *Marcel Duchamp...*, p. 63.

77 Comme chacun sait, c'est pourtant bien cette « matière grise » qui retourne, pour la rendre cohérente, l'image inversée qui se forme sur notre rétine ! Il ne faut jamais perdre de vue qu'une grande partie de la problématique de l'œil/regardeur est sous-tendue par la prégnance du traumatisme lié au regard maternel impassible et dur de Lucie Duchamp. Littéralement son *ab-sens* quand Marcel enfant la regardait « voir » sans pouvoir « l'entendre entendre » (*cf.* note 9).

78 Il faut prendre dans ce contexte le mot « emergency » comme indication d'un lieu de sauvetage, équipé de solutions de secours. *Cf.* note 52.

79 Marcel Duchamp, *Entretiens...*, *op. cit.* p. 7. La déclaration serait en réalité à reconsidérer sérieusement : à tout le moins, il s'agirait de prendre en compte le malheur des deux traumatismes affectifs qui ont assombri son existence, la tristesse que cela a engendré chez lui et la « neurasthénie » de sa mère avec laquelle il a dû justement composer jusqu'à la fin de sa vie. La vérité aurait plutôt été de dire qu'il avait réussi à surmonter ces épreuves mais en une sorte de *confession dédaigneuse*. Il dénie ici, tout comme André Breton l'avait fait en son temps, les vicissitudes de la sensibilité : le fameux « Never complain, never explain » victorien domine les hommes venus au monde en cette fin de siècle et la « peste » de la psychanalyse freudienne ne permettra de libérer la parole que bien plus tard, tandis que la relecture des œuvres de toute sorte à la lumière de la résilience traumatique ne fait que commencer.

L'intermédialité peut-elle renouveler l'approche de la « musique » d'Église du XVIII^e siècle ?

Pierre Mesplé

Laboratoire CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »)

IL PEUT SEMBLER surprenant d'étudier la musique d'Église du XVIII^e siècle dans un dossier consacré à l'intermédialité, alors que l'opéra qui se développe à cette même époque semble bien plus propice à ce type d'approche. Mais le genre musical qui domine au XVIII^e siècle est bien celui joué à l'Église. Alexandre Choron dans son *Dictionnaire de musique* paru en 1810 en fait implicitement le constat :

On connaît, en musique, quatre genres principaux : le genre d'église, le genre de chambre, le genre dramatique, et le genre instrumental¹

L'ordre des termes n'est évidemment pas neutre et traduit une réalité socio-économique simple : au XVIII^e siècle, l'Église est le principal employeur dans le domaine de la musique. Elle fait vivre peut-être 15.000 musiciens à la veille de la Révolution². Elle est également, de très loin, la principale source de formation musicale, avec ses 600 maîtrises, et environ 4.000 enfants de chœur³. De Bach à Messiaen, en passant par Mozart ou Fauré, un très grand nombre de compositeurs célèbres ont d'abord été des employés d'Église. Si cette caractéristique est un peu oubliée, c'est que justement la vie de Mozart est un long combat pour s'affranchir de la tutelle de cet employeur. Quant aux génies romantiques du siècle suivant, les Schubert, Berlioz, Brahms, ils sont principalement caractérisés par leur indépendance vis-à-vis de toute institution. Par conséquent, le mélomane d'aujourd'hui place traditionnellement la rupture dans l'histoire de la musique au début du XIX^e siècle, derrière la figure paradigmatique de Beethoven, qui marquerait l'émergence du compositeur, et le passage d'une musique d'abord sacrée, à une musique essentiellement profane. La

recherche en musicologie des trente dernières années a pourtant montré que ce passage est loin d'être une rupture mais s'inscrit au contraire dans une lente évolution qui commence très tôt dans l'époque moderne. Afin d'abonder ce dossier pour la France du XVIII^e siècle, nous utiliserons l'approche intermédiaire proposée par Éric Méchouant dans un colloque de 2014 organisé par l'université Jean Jaurès (Toulouse 2)⁴. En appliquant sa méthode à la musique d'Église au XVIII^e siècle, on peut décomposer notre objet en trois « supports ». D'abord un « support technique », c'est-à-dire des pratiques essentiellement cantorales, à la conjonction de deux médias : un texte et une musique. Ces pratiques immatérielles trouvent leur contrepoint dans un « support d'inscription », bien tangible lui : les partitions. Les « supports institutionnels » ensuite constituent l'environnement de cette musique. Nous nous attacherons plus particulièrement à trois d'entre eux : l'institution ecclésiastique qui emploie les musiciens, l'institution étatique qui autorise et limite la diffusion des partitions, et enfin le public qui écoute la performance.

Des pratiques vocales aux partitions

Si pour l'homme du XXI^e siècle, la musique est d'abord instrumentale, pour celui du XVIII^e siècle la musique est d'abord et avant tout vocale. Deux dictionnaires interrogés au mot « musique » en donnent une bonne illustration. Le *Petit Robert* de 2010 écrit « Réunion de musiciens qui ont coutume de *jouer* ensemble », lorsque le dictionnaire de Furetière (1690) définit lui la musique comme : « des Musiciens qui *chantent* ensemble »⁵. D'ailleurs la pratique ecclésiastique est pour l'essentiel vocale.

Les expressions vocales durant les offices religieux sont variées, mais toutes ne relèvent pas pour autant de la musique. Pour suivre un gradient, on passe ainsi de « parler » à « psalmodier » et enfin à « chanter ». La lecture à haute voix, par exemple des textes sacrés, ne relève évidemment pas de la musique. Mais la situation se complique dès le terme suivant : la psalmodie n'est-elle pas un « parlé-chanté » ? Ainsi pour reprendre la définition qu'en donne Rousseau, « psalmodier, c'est chez les catholiques chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue ; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton »⁶. La psalmodie est le cœur même de la pratique cantorale de l'Église, mais de cette pratique monodique en découle de nombreuses autres tels le

plain-chant musical ou le faux-bourdon, qui tendent de plus en plus vers la polyphonie. On arrive au chant à proprement parler quand on pratique le « chant sur le livre », et enfin la « musique en symphonie ». Cette dernière est de plus en plus souvent accompagnée d'instruments à mesure que l'on avance dans le siècle. Nous nous limiterons cependant à l'étude de deux pratiques : celle du « plain-chant » et celle de la « musique en symphonie ».

Plain-chant : tradition ou innovation ?

Le plain-chant⁷ se caractérise par un cadre modal, un chant « uni », à l'unisson (monodique), à partir d'un texte latin. Pour Rousseau toujours, c'est là la quintessence du « chant ecclésiastique »⁸. Aujourd'hui le mélomane associe ce type de musique à l'époque médiévale, quoiqu'il y ait au XVIII^e siècle un renouveau de ces compositions. De même, le mélomane désigne aujourd'hui indifféremment ce type de chant par les expressions « plain-chant » ou « chant grégorien », avec probablement un plus large emploi de cette seconde formule, la confusion des termes étant « communément admise par l'usage »⁹.

Au XVIII^e siècle on trouve déjà les deux locutions mais avec une très nette prédominance au contraire de l'expression « plain-chant ». Dans les *Affiches Orléanaises* par exemple, se lisent des annonces telles que :

Un Maître d'École, des environs d'Orléans, sachant très-bien *le plain-chant*, desireroit trouver une place de Chantre dans une Paroisse de cette Ville : s'adresser au Bureau d'Avis.¹⁰

Il faut attendre le 13 janvier 1853 pour voir apparaître la première mention de « chant grégorien » dans la presse orléanaise¹¹. La presse nationale ou les registres capitulaires des cathédrales l'emploient malgré tout régulièrement au XVIII^e siècle, quasiment comme synonyme de « plain-chant ». Ainsi dans le *Mercure de France*, en novembre 1733 un auteur anonyme s'interroge sur la qualité des pièces contenues par les nouveaux bréviaires. Il écrit :

Pour sçavoir si le préjugé commun est bien fondé, il n'y a qu'à prendre la plus-part des Chants nouveaux, qui sont de la composition des Musiciens, et examiner s'ils sont selon les regles et dans le goût de l'ancien Plain-chant, ou Chant Grégorien.¹²

Ici comme souvent, l'expression « grégorien » apporte une nuance d'ancienneté, ce qui révèle un paradoxe entre les valeurs attachées à la « musique », sous-entendu à la « musique profane », et celles attachées à l'« Église », institution productrice de normes.

La musique profane est en effet marquée au XVIII^e siècle par la contemporanéité du goût¹³. Ainsi en 1773 le *Journal de musique* pose cette question à ses lecteurs :

Question. Pourquoi la musique est-elle plus sujette que les autres arts à l'empire de la mode, & pourquoi les préjugés à l'égard de la musique & de la peinture sont-ils si différens qu'on préfère presque toujours les tableaux les plus anciens & la musique la plus nouvelle ?¹⁴

Par opposition l'Église est, pour sa part, un conservatoire de traditions, où l'innovation est quasiment toujours vue de manière négative et rejetée. Dans le discours du moins, « le plain-chant » n'est de qualité que s'il est traditionnel, comme le sous-entend l'extrait précédent du *Mercur de France*. Ce poids de la tradition demeure longtemps, au moins jusqu'à la constitution *Sacrosanctum Concilium* issue des travaux du concile de Vatican II et promulguée par Paul VI en 1963. Elle reconnaît en effet « dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine, [... devant] occuper la première place » (article 116). Le second paragraphe du même article, accepte malgré tout pour liturgie d'autres formes de musique¹⁵, ce qui ouvre la porte aux pratiques cantorales qui se sont aujourd'hui imposées dans l'immense majorité des églises de France.

Dans le discours, la nouveauté est donc rejetée par l'Église. Dans la pratique, il y a bien des évolutions, mais elles sont par conséquent le plus souvent présentées ... comme un retour à la tradition. C'est le cas des compositions de l'abbé Lebeuf¹⁶. Le diocèse de Paris avait commandé à Jean Lebeuf, sous-chantre de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre et érudit réputé, de nouvelles compositions en raison de la réforme des livres liturgiques diocésains sous Mgr de Vintimille. Un nouveau bréviaire avait été édité en 1736, un nouveau missel en 1738. Or la musique avait dû être changée parce que le texte l'avait été : le plain-chant, c'est bien la rencontre de deux médias, une « musique » et un texte.

L'Introït du jour de la Nativité du Seigneur, nous servira d'exemple. Le texte romain « traditionnel », était une paraphrase d'un verset d'Isaïe :

Puer natus est nobis, Et Filius datus est nobis
[Il nous est né un enfant, Et il nous a été donné un Fils]

Or les rédacteurs du missel de 1738 avaient préféré revenir à la version littérale du texte biblique :

Parvulus datus est nobis, Et Filius datus est nobis
[Un petit enfant nous est né, Et il nous a été donné un Fils]

Il avait donc fallu transformer la musique pour l'adapter aux nouvelles paroles, d'autant plus que l'abbé Lebeuf était très attentif à ce que sa composition s'attache au texte, avec par exemple des notes semi-brèves pour alléger les syllabes non accentuées du latin. Le plain-chant, texte comme musique, est nouveau, mais étant présenté comme un retour au texte premier, il se considère bien comme un retour à la Tradition.

Comment comprendre alors que l'expression « chant grégorien » se soit aujourd'hui imposée sur celle de « plain-chant » ? La formule prend son essor à la fin du XIX^e siècle, dans un contexte liturgique particulier. Face à ce qui est ressenti comme une déchristianisation du monde moderne, face au repli du pouvoir du Pape qui perd ses états avec la construction de l'unité italienne entre 1859 et 1870, le Saint-Siège entend réaffirmer son pouvoir. Il le fait par exemple par le dogme de l'infaillibilité pontificale proclamé en 1870. Il le fait aussi en promouvant la liturgie¹⁷ romaine, que le Pape cherche à imposer aux dépens des liturgies néogallicanes pratiquées dans de nombreux diocèses français, à commencer par celui de Paris. En France, l'ultramontanisme est défendu par dom Guéranger, les bénédictins de Solesmes et le Mouvement liturgique¹⁸. C'est ainsi que vers 1860 dom Jausions et dom Pothier sont chargés de copier des manuscrits médiévaux pour en retrouver la pratique cantorale. Ce « chant grégorien » (sous-entendu remontant au *pape* Grégoire le Grand, au VI^e siècle), est considéré comme la forme primitive, pure et romaine du chant d'Église, contre le « plain-chant » composé par l'abbé Lebeuf et d'autres, « abâtardi » et gallican. L'opposition des expressions « plain-chant » et « chant grégorien » est le pendant musical de luttes politiques livrées au sein de l'Église. On en revient alors, fin XIX^e siècle, à des formes antérieures au chant du XVIII^e siècle, et la victoire de la liturgie ultramontaine sur les liturgies néogallicanes sonne le glas du plain-chant au profit du chant grégorien mis en avant par Solesmes. Voilà en quoi au XVIII^e siècle l'abbé Lebeuf avait pu prétendre revenir à la Tradition, et dom Guéranger au XIX^e siècle revenir sur les transformations du XVIII^e siècle ... toujours au nom de la Tradition. La lutte dure longtemps, puisqu'encore dans les années 1950 le père Alexandre note à propos des pratiques cantorales des paroisses du pays de Caux :

[À Houquetot] je trouve un chœur bien fourni — car le village compte beaucoup de familles nombreuses — mais qui chante toujours, selon l'ancienne formule, le plain-chant. Comme les plus jeunes me soufflent qu'ils aimeraient bien passer au grégorien — ainsi le veut la dernière réforme — je promets d'en dire un mot au vieux chantré qui dirige le chœur. Non seulement il n'en fait pas une affaire mais il demande à venir aux répétitions pour se recycler : un brave homme de chantré, plein de jeunesse d'esprit.¹⁹

En résumé, cette musique modale est une musique purement sacrée mais qui, contrairement à ce que l'on aurait pu croire au premier abord, est bien soumise à des évolutions ; elle s'inscrit bien dans une histoire qui connaît des compositeurs successifs.

La musique en symphonie : plaisir ou prière ?

La musique monodique n'est cependant pas la seule à résonner sous les voûtes des cathédrales au XVIII^e siècle. On y chante aussi en polyphonie des textes latins, sur des compositions par exemple d'André Campra (1660-1744), d'Henry Madin (1698-1748), ou de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), pour citer les compositeurs français les plus réputés.

Se demander pourquoi nous avons deux formes d'expressions vocales si différentes, plain-chant monodique et musique polyphonique revient à se demander pourquoi célébrer Dieu en musique. Ou si l'on préfère, cela revient à s'interroger sur la finalité de la musique d'Église. La réponse n'est pas simple. S'il s'agissait d'une simple *prière*, c'est-à-dire une « invocation qu'on fait à Dieu, à la Vierge, aux Saints, à son Ange Gardien, pour obtenir leur grace, leur secours, leur intercession », suivant le dictionnaire de Furetière de 1690, la parole simple serait suffisante. D'ailleurs l'Église pratique, à côté des messes chantées, dites « hautes », des messes uniquement parlées, dites « basses ». Alors pourquoi chanter à l'Église ? Le *Mercur de France* en mai 1750 apporte un début d'explication.

Le Plain-chant & la musique different en ce que celle-ci a pour fin principale de chanter & de charmer l'oreille plus que de prier, & le Plain-chant de prier & de louer Dieu plus que de chanter.

« Charmer l'oreille » : on devine ici le risque que fait encourir la musique quand elle est pratiquée à l'église. Pour Antoine Arnauld, chef de file des jansénistes au XVII^e siècle par exemple, « un goût excessif

pris au plaisir des chants d'Église » est un péché véniel²⁰. La subtilité de l'interprétation de cette déclaration, évidemment, tient à l'adjectif « excessif ». Mais que l'on prenne les discours jansénistes, ou ceux de leurs opposants jésuites, la musique est souvent perçue défavorablement, comme un « plaisir de mauvaise compagnie lié [...] au luxe, à la magnificence d'une société vicieuse et dure aux pauvres »²¹. Quoiqu'il en soit, l'autorité en matière de chant d'Église au XVIII^e siècle, c'est encore saint Augustin qui, dans ses *Confessions* rédigées à la fin du IV^e siècle, a un avis nuancé : *fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis*²². La musique peut être corruptrice, mais elle est aussi une voie de connaissance pour approcher Dieu. Il écrit un peu avant :

Cependant lorsque je me rappelle les larmes que je versais en écoutant les chants de votre Église aux premiers jours de ma conversion et, que maintenant encore ce n'est pas à vrai dire le chant qui m'émeut, mais les paroles chantées, lorsqu'elles le sont par une voix pure avec des modulations appropriées, je reconnais de nouveau la grande utilité de cette institution.²³

Autrement dit, pour prendre un auteur du début du XVIII^e siècle, Lecerc de la Vieuville, « la Musique attire aux Églises & les fait aimer »²⁴.

Tous les clercs sont formés au chant d'Église, c'est-à-dire au plain-chant, et doivent psalmodier, le concile de Trente insiste avec vigueur sur ce point²⁵. Le « chant ecclésiastique » est inséparable du texte, mais dans une approche baroque, l'émotion que suscite la musique doit attacher à Dieu. Par conséquent, pour toucher l'âme, il faut employer des voix qui sortent de l'ordinaire (des « voix pures » dit saint Augustin), autrement dit des musiciens professionnels, puis petit à petit des instruments pour embellir les cérémonies. On se souvient que Lulli avait fait scandale en introduisant des violons à la messe du roi à la fin du XVII^e siècle ; ils arrivent à la cathédrale de Chartres dans les années 1750 après un vrai débat au sein du chapitre des chanoines²⁶. Afin de toucher l'âme, les chapitres exigent pour leur musique une mise au goût du jour que traduisent les contrats d'engagement des maîtres de musique. Ainsi à Évreux en 1788 lorsque le chapitre engage Pierre Bertin :

Le dit M^e Bertin a pris la commission de la maîtrise de musique et des enfans de Choeur de ladite église [...] aux conditions cy après spécifiées, qui sont de la part dudit Me Bertin [...] de faire chanter [les enfans] tous les jours soit en musique, fleuris, plain chant ou faux bourdon, suivant la qualité des fêtes des

offices et du Service divin, tant dedans que dehors le chœur, conformément aux fondations, usages, rits et ancienne coutume de l'Église ; parce que la musique sera du tems, *de la plus nouvelle et de la façon dud M^e Bertin le plus souvent que faire se pourra*. De porter au Chapitre, tous les ans, une messe en musique de sa composition, avec les partitions, pour être portée à la Bibliothèque, et y être conservée²⁷

Mieux encore, le rapprochement entre musique d'Église et musique profane va plus loin qu'un simple rapprochement de la forme. En effet les maîtres de musique des cathédrales empruntent explicitement des airs profanes pour orner les cérémonies religieuses²⁸. Mais on aurait probablement tort de croire qu'il s'agit d'une « contamination » de la musique d'Église par les affects de la musique profane, qu'il s'agit d'un indice de déchristianisation en somme. Le compositeur Grétry s'en explique dans ses *Mémoires* au début du XIX^e siècle :

Un compositeur qui travaille pour l'église devrait être très-sévère, et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre.²⁹

Le théâtre, c'est ce qui relève du travestissement, de l'artifice, il n'a donc rien à faire à l'église. Mais la musique profane développe des affects qui servent le musicien d'Église. Deux pages plus loin Grétry ajoute : « [la musique religieuse] s'enrichit en s'ennoblissant des traits de sa rivale [la musique profane] »³⁰. En résumé, pour répondre à la question qui sert de titre à ce paragraphe, « la musique en symphonie : plaisir ou prière ? », il faut répondre dans un contexte baroque « prière grâce au plaisir ». La polyphonie représentée par la « musique en symphonie » à l'église assure donc le lien entre musique sacrée et musique profane.

Supports d'inscriptions : deux écritures, trois formes de reproduction

En ce qui concerne la matérialité des supports d'inscription, les partitions de plain-chant et de musique en symphonie diffèrent. Le plain-chant se note sur quatre lignes, avec une notation carrée, disparue aujourd'hui de l'enseignement courant des conservatoires de musique ; la musique en symphonie, comme la musique profane, s'écrit sur cinq lignes avec une notation ronde, seule employée encore aujourd'hui. Or il est intéressant de noter que la notation carrée commence à reculer dès le XVIII^e siècle, y compris pour noter le plain-chant, au profit de la

notation ronde. Le livre de l'orgue composé pour l'accompagnement du plain-chant par l'organiste de la cathédrale de Chartres Denis Prota, conservé aujourd'hui aux archives diocésaines de cette ville, en est la trace. La notation carrée est portée sur des lignes rouges, comme pour la notation de plain-chant, mais au nombre de cinq, comme pour la musique profane. Plus encore, un certain nombre de pages ont été corrigées *a posteriori*, par des papiers collés sur les anciennes portées. Or ces corrections sont notées en notation ronde.



Figure 1 : Livre d'orgue de Denis Prota, 1758, Archives diocésaines de Chartres.
Photo: P. Mesplé

À ces deux formes d'écriture différentes, est-il attaché des formes de *reproduction* différentes ?

La première façon de reproduire une partition, c'est tout simplement de la recopier. Chronologiquement, la partition manuscrite est évidemment la forme la plus ancienne. C'est une forme de (re)production évidemment très chronophage, mais il faut inclure dans cette pratique toutes sortes d'inventions pour en accélérer la production, telles les *pattes à régler* (des plumes à 5 becs) pour tracer les portées, ou encore les pochoirs pour uniformiser les motifs. La reproduction manuscrite a d'ailleurs un avantage certain : elle permet de doter facilement chacun des chantres de sa partie sur feuilles séparées³¹. On trouve facilement un chantre du bas-chœur prêt à recopier les partitions contre quelque gratification³².

Vient ensuite la musique imprimée. La première impression de musique aurait été réalisée à Venise au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Elle nécessite alors trois passages successifs sous la presse : le premier pour imprimer les portées, le second pour reporter les notes, le troisième pour y associer le texte. On devine la difficulté à faire correspondre les trois passages.

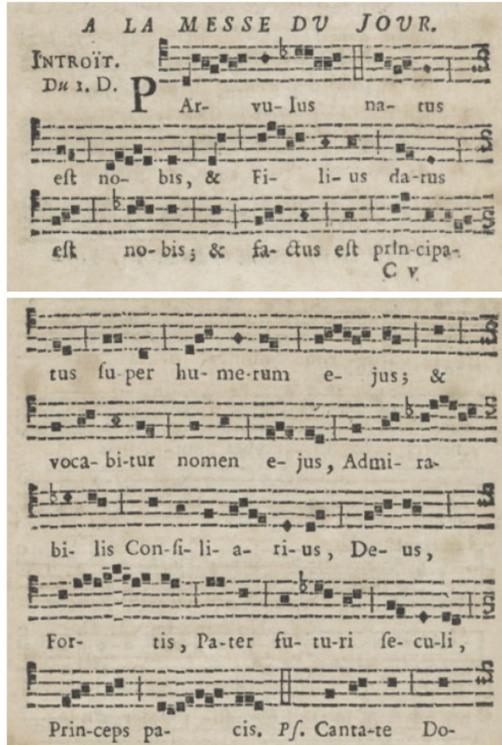


Figure 2 : Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes, Paris, 1754.
Source : Bisaro, Guide du plain chant..., p. 51.

Depuis les années 1520, une autre méthode est utilisée. Chaque section de portée n'a qu'une seule note et on aligne les différents types pour imprimer : un seul passage suffit, mais la qualité d'impression est moyenne, les lignes étant rarement impeccablement alignées, ce qui se voit par de légers décalages sur la feuille. [Figure 2]. Il faut également un très grand nombre de types différents, brèves ou semi-brèves sur chacune des quatre lignes de la portée de plain-chant, ou alors croches, noires, blanches, etc. sur chacune des cinq lignes de la portée de musique en symphonie. Pour une seule mesure à 3|4, qui voudrait

présenter huit notes, il faut souvent aligner 75 types³³. Multiplié par le nombre de mesures, on comprend qu'il faut une très grande quantité de types pour composer une partition. Matériellement, les messes imprimées en France par la famille Ballard sont systématiquement au format *in-folio*³⁴ ce qui en élève le prix mais en facilite la lecture pour les chantres groupés autour du lutrin. Il faut aussi probablement comprendre ce format d'édition, à l'origine d'ouvrages pesants, comme un gage à la gravité du chant qu'ils contiennent, héritage de temps médiévaux³⁵. On en a une curieuse persistance à Chartres dans les années 1780. Le chœur a été réorganisé comme dans bien des cathédrales françaises³⁶. Les travaux sont menés pour l'essentiel dans les années 1760, mais se poursuivent par tranches jusqu'à la Révolution. L'usage du volumineux lutrin par les chantres en particulier, est abandonné fin juin 1781 :

M Verchère un de MM commis à l'œuvre a dit [...] qu'il serait à propos de faire faire *quatre pupitres pour mettre devant les musiciens* de façon qu'ils ne fussent plus obligés de quitter leur place pour chanter les antiennes et répons et de faire faire en conséquence quatre antiphoniers [*sic*]³⁷

Et pourtant dix jours plus tard le chapitre commande toujours des livres de chœur aussi imposants :

M Verchère un de MM commis à la surintendance de l'œuvre a dit que suivant les intentions et l'autorisation de la compagnie il était allé avec le M de psallete à Paris pour faire les marchés pour les livres du chœur suivant le nouveau bréviaire, qu'il avait conclu lesd [*sic*] marchés à 20s la feuille de parchemin grande de deux pieds sur 18 pouces de largeur, suivant le modèle qu'il a remis sur le bureau³⁸

Après la copie manuscrite et l'imprimerie, il existe une troisième façon de reproduire de la musique : la gravure. C'est la forme réputée la plus qualitative, et pour telle pratiquée jusqu'à la fin du XX^e siècle³⁹. La gravure est introduite en France à partir de 1660, mais son coût de revient est élevé, une plaque gravée ne resservant pas pour une autre partition à la différence des galées d'imprimerie. Elle est, qui plus est, difficile à combiner à l'imprimerie puisque c'est un procédé inversé. Les caractères ancrés de l'imprimerie sont en relief (on parle de taille d'épargne), alors qu'à l'opposé la plaque d'étain gravée, ou la plaque métallique incisée par l'acide, suivant la technique de l'eau-forte, reçoit l'encre dans ses creux.

Chacune des formes a donc ses avantages et ses inconvénients, sans *a priori* que l'une ou l'autre soit plus favorable à la notation ronde ou à la notation carrée. Les deux notations peuvent indifféremment être reproduites sous une forme ou sous une autre.

En conclusion il ne faudrait pas opposer trop abruptement musique sacrée et musique profane. La première, comme la seconde, est soumise à des innovations, et les procédés de la seconde sont employés par la première. Quant à leur matérialité, on a vu que les partitions ont tendance à se rapprocher suivant une lente évolution sans qu'aucune technique de reproduction ne leur soit *a priori* exclusivement réservée.

Le poids des supports institutionnels

Le « support institutionnel », c'est-à-dire l'environnement social de la musique se rattache à différentes sphères. D'abord l'Église qui commande et le Public qui écoute influent directement sur le « support technique » on l'aura compris. Mais l'État qui régule contraint quant à lui le « support d'inscription ». Or c'est l'ensemble de ces interactions qui permettent la lente évolution de la figure du compositeur.

Le régime de la librairie retarde-t-il l'apparition du Compositeur ?

En 1607, la famille Ballard obtient un privilège qui fait de ses membres les « *seul[s] imprimeur[s] du roi pour la musique* »⁴⁰. Cette dénomination, à prendre au pied de la lettre, ne concerne donc pas le plain-chant. À partir de cette date, les Ballard se transmettent de père en fils un quasi-monopole sur les impressions de musique, ce qui contribue à la léthargie de ces publications. Cause ou conséquence (l'historiographie explique encore mal le phénomène⁴¹), nombre de compositeurs ne publient pas leurs œuvres, ou alors les publient tardivement dans leur carrière. Eustache du Caurroy (1549-1609) fait imprimer ses œuvres à la veille de sa mort, Michel-Richard de Lalande (1657-1726), dont les motets sont pourtant chantés tout au long du XVIII^e siècle, n'est publié que de façon posthume⁴². L'âge moyen de première publication de messe chez les Ballard s'établirait autour de 40 ans⁴³.

Mais la technique de la gravure musicale, introduite en France à partir de 1660 avait toujours échappé aux Ballard. Elle était restée libre de droits : alors que la famille dépend de la corporation des libraires et

imprimeurs, les vendeurs de musique manuscrite puis les graveurs en musique s'affilient à celle des « merciers, grossiers et joailliers », une des plus puissantes de Paris. La concurrence des deux corporations a probablement protégé la gravure en musique des prétentions monopolistiques des imprimeurs⁴⁴. Par corollaire, le développement de la gravure permet de redynamiser le commerce de musique au début du XVIII^e siècle⁴⁵. N'accusons cependant pas trop vite les Ballard du premier marasme de la musique imprimée : l'âge moyen de première publication de messe gravée ou au pochoir s'établirait autour de 49 ans⁴⁶. Le régime de la librairie n'est donc pas le seul facteur qui expliquerait l'hésitation des compositeurs à publier leurs œuvres.

Le développement de la gravure a une seconde conséquence. Durant la première période, du début du XVII^e siècle (quand la famille Ballard obtient son titre de *seul imprimeur du roi pour la musique*), à la fin du siècle (quand se développe la gravure), les musiciens sont peu incités à protéger leurs œuvres en achetant un privilège au roi. En effet pour imprimer ils doivent passer par les Ballard, et une fois passés par eux, ne risquent plus de voir leur œuvre contrefaite, puisque seuls les Ballard peuvent imprimer. Mais avec l'apparition de la gravure, au contraire, le risque apparaît puisqu'il n'y a plus de monopole de la reproduction. Les musiciens sont par conséquent poussés à s'affirmer comme auteurs en achetant un privilège général (pour la France entière) ou, moins onéreux, un privilège local, qui place leurs compositions sous la protection du roi.

Voilà pourquoi le compositeur de musique s'affirme – non pas au XIX^e siècle comme on le dit trop rapidement, mais en réalité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Voilà également pourquoi ce n'est pas tant la partition imprimée que la partition gravée qui fait le compositeur.

L'organisation ecclésiastique n'est pas propice à la diffusion de l'imprimé

Puisque les Ballard ont un privilège sur la musique uniquement, et non sur le plain-chant, faut-il en conclure que ce dernier a bénéficié d'un atout pour se diffuser – l'imprimerie, dont bénéficiait plus difficilement la polyphonie sacrée ?

Pour y répondre, appuyons-nous sur un florilège de quatre courtes citations extraites des registres capitulaires de la cathédrale de Chartres, en étant attentif au support d'inscription.

1. 27 juillet 1754 : M l'archidiacre de Blois l'un des MM commis à l'œuvre représente que [le livre] de répons qui sont

aux enfants de chœur est en très mauvais état et que le collectaire qui se lit après les processions qui se font aux messes de Beata sont difficile à lire pourquoi demande s'il ne serait point à propos de les faire *transcrire* MM de l'œuvre autorisés de les faire transcrire par M Veillard⁴⁷

2. 10 juillet 1758 : M Jeanson l'un de MM commis à l'œuvre apporte un cérémonial contenant tout ce que l'organiste doit chanter [sic] sur son orgue pendant l'année lequel a été fait par M CADET musicien ainsi que la compagnie l'a ordonné Aura [...] 48# tant pour les frais que pour l'ouvrage⁴⁸

3. 29 novembre 1758 : M le chefcier apporte une lettre de M Bordier maître de musique des Saints Innocents par laquelle il marque qu'il a composé douze messes qu'il a fait *imprimer*, et en fait offre à la compagnie, ajoute que le prix est de 100 lt Néant et remercié⁴⁹

4. 12 mars 1782 : Lecture a été faite d'une lettre du maître de musique de la Métropole de Tours par laquelle il offre une souscription pour deux messes de sa composition qu'il a dessein de faire *graver*.
Le maître de psaltes répondra que la compagnie n'en a pas besoin⁵⁰

On peut difficilement tirer des conclusions définitives de quatre citations seulement, mais la lecture de l'ensemble des registres capitulaires de Chartres dégage malgré tout une impression résumée ici. Le chapitre de la cathédrale semble réticent à l'emploi d'ouvrages imprimés [citation 3 et 4], et préfère le plus souvent des ouvrages manuscrits [citation 1 & 2], en particulier pour la musique qu'il fait chanter – nous sommes pourtant 300 ans après l'invention de l'imprimerie par Gutenberg ... Comment le comprendre ?⁵¹

L'explication économique n'épuise pas à elle seule le problème. Du côté de la demande, si le chapitre de Chartres achète peu de partitions, ce n'est pas un problème d'argent. C'est en effet l'un des plus riches chapitres de France, un des plus gros propriétaires beaucerons, possédant un capital foncier de l'ordre de trois millions et demi de livres et 118.000 livres de revenus annuels en 1760. Pour reprendre une formule de Michel Vovelle, il s'agit d'un vrai « marquis de Carabas »⁵². Du côté de l'offre, l'imprimeur n'imprime évidemment que s'il pense pouvoir rentrer dans ses frais. Étant donné le prix du papier, il n'imprime que ce qu'il est à peu près assuré de vendre. Pour le xviii^e siècle, le musicologue Laurent Guillo estime que lorsque l'imprimeur parisien Ballard imprime une messe, c'est en moyenne un tirage à 350 exemplaires⁵³. On est donc très clairement ici dans une économie de niche. Le chiffre est peu étonnant pour les messes en

symphonies, qui ne sont chantées que par des corps professionnels, en nombre donc très réduit : ceux des cathédrales et des plus grandes collégiales telles que Saint-Martin à Tours⁵⁴. Mais le plain-chant qui est chanté dans toutes les paroisses de France ne représente-t-il pas un marché plus étendu ?

En réalité, plusieurs facteurs réduisent considérablement ce marché potentiel. Les offices, d'abord, changent d'un diocèse à l'autre. Puisqu'il n'y a pas d'uniformisation des rituels au niveau national, on a vraiment une « marqueterie des rits »⁵⁵. Autrement dit, les bréviaires imprimés ne valent que pour le diocèse où ils ont été édités. Le diocèse de Chartres, un des plus grands de France compte 810 paroisses ; celui voisin d'Évreux, 550 ; quant au diocèse d'Orléans, il ne compte que 265 paroisses : le marché est là très étroit. En 1787 par exemple, le diocèse de Chartres introduit un nouveau processional, et prévoit un tirage de 150 exemplaires sur papier seulement et 25 exemplaires sur parchemin⁵⁶.

D'ailleurs quand chante-t-on dans les églises ? On chante les offices, c'est-à-dire la messe et la liturgie des heures : les grandes heures (vêpres, matines, laudes, complies) et les petites (primes, tierce, sexte et none). Dans les cathédrales, la majorité de ces offices est au moins psalmodiée, le plus souvent possible chantée. Mais dans les paroisses, le chantré n'est pas seulement chantré : il est d'abord cordonnier, laboureur ou, très souvent, maître d'école⁵⁷. Il ne passe pas sa journée à l'église. Les paroisses se dotent donc de livres imprimés contenant seulement les offices principaux. Les autres offices ne seraient imprimés que pour un nombre très limité de lieux de culte. C'est ce que traduisent par exemple les comptes de la fabrique de la paroisse de Saint-Martin-le-Viandier de Chartres pour 1783-84. Il s'agit d'une des plus riches paroisses chartraines, elle a donc un rang à tenir – elle s'offre en particulier les services de l'organiste de la cathédrale – et désire faire chanter les petites heures, du moins le dimanche.

Plus de la somme de quarante livres, payée au même Sr Dupin [le chantré de la paroisse] pour ouvrages de plain-chants+ pour luy faits pour le compte de la fabrique selon la quittance du 9 8bre 1784.

+ ces ouvrages de plain-chant étoient nécessaire pour chanter les petites heures, ainsi qu'il se pratique tous les dimanches à St Martin ; les antiphonaires du bréviaire nouveau ne renfermans les petites heures que pour les grandes fêtes, ce qui suffit aux autres paroisses. Il est bon d'observer encore que ce plain-chant n'a été copié que du consentement de MM les Marguilliers.⁵⁸

L'imprimé étant rare puisque non rentable pour l'imprimeur, le recours à la copie est la meilleure alternative pour les acquéreurs. Il en résulte que l'on trouve régulièrement des avis tels que celui-ci dans la presse régionale :

Le Sieur Roland Sénéchal, Musicien de l'Eglise d'Orléans, donne avis à MM. les Curés, Supérieurs des Communautés, Fabriciens & autres, qu'il rétablit les Livres de Plain-Chant défectueux, & copie très-proprement les Offices particuliers qu'on ne trouve point imprimés : s'adresser dans sa demeure, rue du Bourdon blanc, à Orléans ; ou aux heures des Offices, à la Cathédrale.⁵⁹

L'organisation même de l'Église de France, avec des liturgies qui varient d'un diocèse à l'autre, est donc peu favorable à la diffusion de partitions de plain-chant imprimées.

La messe en spectacle : le public et l'entrelacement du profane et du sacré

Dans une ville comme Chartres qui ne possède ni théâtre permanent, ni académie de musique, la messe est une occasion d'entendre de la musique. Elle est par conséquent annoncée comme un concert :

Avis divers – Lundi prochain 8 de ce mois, à neuf heures précises du matin, on chantera dans l'église Cathédrale de cette ville, une Messe en grande symphonie, de la composition de M. l'abbé BOUCHER, musicien de la dite église, & l'après midi immédiatement après complies, on chantera le pseume *Beatus Vir* &c Motet à grande Symphonie, de la composition du même Musicien.⁶⁰

Ici les lecteurs ne sont pas invités à venir prier, mais à venir prendre du plaisir. L'indication du nom de l'auteur de la musique est-elle une preuve de l'émergence de la figure du compositeur ? À vrai dire, pas forcément : on pourrait imaginer une simple explication économique immédiate, à rattacher à l'almanach paru à Chartres pour 1781 :

Etrennes historiques de Chartres et pays chartrain, curieuses et utiles pour toute la province, 1781 : Musique. Presque tous les musiciens de la Cathédrale enseignent la Musique vocale quelques-uns enseignent aussi à jouer de divers instrumens.

Se faire remarquer comme musicien d'Église par les élites locales, que l'on soit chanteur, instrumentiste ou compositeur, c'est probablement s'assurer de donner des cours en ville.

En 1789, le maître de musique de la cathédrale de Chartres, Pierre Louis Augustin Desvignes, indique qu'il a six écoliers en villes qui lui rapportent au total environ 600 lt/an⁶¹, ce qui représente une part non négligeable de ses revenus puisqu'il touche un peu plus de 1.500 lt/an pour son poste à la cathédrale⁶².

L'explication économique n'est pourtant pas suffisante. Car ces « messes concertantes » s'inscrivent dans le cadre plus vaste de l'entrelacement entre musique sacrée et musique profane. C'est le cas en particulier à Orléans qui, à la différence de Chartres, dispose d'une académie de musique institutionnalisée.

Concert. L'Académie de Musique donnera aujourd'hui ISMENE, pastorale héroïque, musique de Mrs Rebel & Francœur. Le troisième acte des *Talens lyriques*, de M. Rameau. Le motet, *Benedic anima mea Dominum*, de M Giroust, maître de musique de la Cathédrale. Vendredi prochain, Madame Husson de l'Opéra, débutera en qualité de première cantatrice.⁶³

La pratique du concert orléanais est copiée en fait sur le « Concert Spirituel » fondé en 1725 par Anne Danican Philidor. L'opéra ne pouvant être représenté les jours de fêtes religieuses, on donnait à ces dates, sous prétexte d'édification du public, des « concerts spirituels » composés de musique sacrée en latin. Était-ce la reprise au concert de pièces produites pour l'Église ? François Giroust, le maître de musique de la cathédrale d'Orléans cité ci-dessus, s'est également produit au Concert Spirituel parisien à la fin des années 1760.

Le Concert a fini par *Exurgat Deus*, Motet nouveau à grand Chœur de M l'Abbé Giroust. Les récits de ce Motet sont d'un chant extrêmement facile & agréable. Ils ont cette noblesse harmonieuse qui convient à la Musique Latine. Les Chœurs sont pleins des plus grands effets. Celui du milieu est d'une magnificence imposante ; celui de la fin l'emporte peut-être encore pour l'harmonie & la facture. M Giroust, Maître de Musique des Saints Innocens, est celui de nos Maîtres de Chapelle qui paraît se distinguer le plus. [...] Ce Motet sera vraisemblablement exécuté dans l'Église des Saints Innocens, le jour de la fête de cette Paroisse, nous ne doutons pas qu'il n'y fasse encore plus de plaisir devant naturellement être mieux exécuté la seconde fois que la première.⁶⁴

Ici, le motet avait été composé pour le Concert, non pour l'église. D'ailleurs, il pourrait très bien n'y être pas représenté : il n'y sera que « vraisemblablement exécuté ». Et s'il y sera « mieux exécuté », ce n'est pas parce qu'il y sera donné dans le cadre attendu, mais parce que la seconde exécution est toujours mieux réussie que la première...

Il y a bien des liens entre musique profane et musique sacrée, des liens qui ont toujours existé, mais qui se renforcent au XVIII^e siècle. La musique profane est utilisée à l'église pour les affects qu'elle peut apporter ; la musique sacrée est donnée au Concert pour l'émotion qu'elle peut susciter : on aurait tort de croire à une simple ingestion de la seconde par la première. Quant à la figure du compositeur on doit abandonner l'idée qu'elle s'incarne subitement avec Beethoven, ou même avec Mozart. En réalité, elle prend peu à peu forme tout au long du XVIII^e siècle, pour des raisons qui relèvent tant de l'évolution des supports techniques (les pratiques cantorales) que de celle des supports d'inscriptions (les partitions) ou que des supports institutionnels, ici l'Église, l'État et le public. C'est ce que révèle la méthode intermédiaire.

NOTES :

1 Choron Alexandre et Fayolle François, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Chimot, 1817, t. I, p. 44.

2 Duron Jean (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 59.

3 Remarquons qu'aujourd'hui environ 155.000 enfants fréquentent un conservatoire à rayonnement régional ou départemental (Dietsch Bruno, Sotto Marie-Françoise, « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2008-2009 », *Culture Chiffre*, 10.09.2010. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2020/L-enseignement-specialise-de-la-musique-de-la-danse-et-de-l-art-dramatique-en-2008-2009-CC-2010-4> (consultée le 14 juin 2020). Pour une population actuelle de 67 millions d'habitants (contre 28,6 millions en 1790), c'est une proportion évidemment bien plus importante que sous l'Ancien Régime. Mais on ne compte aujourd'hui que 137 de ces conservatoires, le maillage est donc beaucoup moins dense que celui des maîtrises avant la Révolution.

4 Méchoulan Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, publié le 05/03/2017. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, (consultée le 14 juin 2020). Notons que la méthode qu'il propose entre en résonnance avec celle de Roger Chartier, historien de la lecture qui a renouvelé l'histoire culturelle en proposant, une approche regroupant à la fois analyse textuelle, histoire des objets (le livre dans sa matérialité) et analyse des pratiques (la lecture). Voir par exemple Chartier Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 369.

5 Dans les deux cas c'est moi qui souligne.

6 Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768, article « psalmodier », p. 390.

7 Nous proposons d'utiliser en guise d'illustration sonore de ce paragraphe, l'*Introit du jour de la Nativité du Seigneur*, composé par Jean Lebeuf en 1754. Un extrait peut en être écouté dans Xavier Bisaro, *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon. France XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Centre de musique baroque de Versailles, 2017, p. 51. Ce très bel « objet multimédia » peut être librement téléchargé sur <https://boutique.cmbv.fr/fr/guide-historique-et-pratique-du-plain-chant-et-du-faux-bourdon-france-xviie-xviiiie-siecles>, (consulté le 19 février 2021).

8 Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « plain chant », p. 373.

9 Honegger Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, article « plain-chant » de M. Cocheril, p. 803-804.

10 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 1er novembre 1776, n° 44, p. 184. C'est moi qui souligne.

11 Le *Journal du Loiret* a pris la suite des *Journal de l'Orléanois ou Annonces, affiches et avis divers* en 1790. À propos d'une symphonie donnée pour les fêtes johanniques. « L'œuvre de M. Nibelle commence par une introduction écrite dans un style purement religieux : c'est la prière des guerriers. Ce prélude est empreint d'un caractère de sévérité qui rappelle le chant grégorien. » (XXXVI^e année, n° 6, p. 2). L'expression est ici laudative.

12 *Mercur de France*, novembre 1733, p. 2371.

13 Weber William, « Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France », *Past & Present*, n° 89, 1980, p. 58-85.

14 *Journal de musique*, 1773, n° 6, p. 10. C'est moi qui souligne.

15 « Les autres genres de musique sacrée, mais surtout la polyphonie, ne sont nullement exclus de la célébration des offices divins, pourvu qu'ils s'accordent avec l'esprit de l'action liturgique. »

16 Bisaro Xavier, *Une Nation de fidèles – L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006.

17 Guéranger Prosper, *Institutions liturgiques*, Paris, 1878 [2^e édition], p. 1 : « La Liturgie, considérée en général, est l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Église exprime et manifeste sa religion envers Dieu. La Liturgie n'est donc pas simplement la prière, mais bien la prière considérée à l'état social. »

18 Petit Vincent, « À propos de l'œuvre de dom Guéranger. Le droit au service du sacré dans la France post-révolutionnaire », *Hypothèses*, vol. 13, n° 1, 2010, p. 211-220.

19 Alexandre Bernard, *Le Horsain. Vivre et survivre en pays de Caux*, Paris, Plon, « Terre Humaine/Poche », 1988, p. 301.

20 Hameline Jean-Yves, « Le bonheur du chant dans la musique d'Église », dans Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), *Le plaisir musical en France au XVI^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 97.

21 *Ibid.*, p. 102.

22 « Je flotte entre le danger de la volupté et l'expérience d'un effet salutaire », Saint Augustin, *Confessions*, X, 33.

23 *Ibid.*, cf. Vendrix Philippe, « L'augustinisme musical en France au XVII^e s. », dans *Revue française de musicologie*, t. 78/2, 1992, p. 237-255.

24 Jean Louis Lecerc de La Vieville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Fr. Foppens, 1706, 3e partie, p. 104.

25 Chapitre XII de la XXIV^e session, 11 novembre 1563. Cf. Philippe Picone, « La question musicale au Concile de Trente », *Le Jardin de Musique*, V, 2, 2008, p. 49-59.

26 Ad28/G307 : 3 février 1748, 11 septembre 1748 ; Ad28/G310 : 24 janvier 1750 ; Ad28/G322 : 5 novembre 1757.

27 Ad27/57/L52. C'est moi qui souligne.

28 Favier Thierry, « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », dans Dompnier Bernard (dir.), *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu*, 2003, p. 247-270. Duron Jean, « Emprunts, imitations, influences. La réception de l'œuvre de Rameau par les compositeurs de musique d'Église », dans Bisaro Xavier, Clément Gisèle, Thoraval Fañch (dir.), *La circulation de la musique et des musiciens d'Église*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 105-125.

29 Gretry Andre-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, édition J.H. Mees, Bruxelles, Aug. Wahlen, 1829 ; cité dans Duron Jean, « Emprunts, imitations, influences. ... », *op. cit.*, p. 125.

30 *Ibid.*

31 Ad28/G333, 27 août 1783.

32 Ils ont d'ailleurs tendance à se spécialiser dans la fonction. Ainsi par exemple à Chartres, le sieur Houbroun dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Ad28/G317 : 23 avril 1755 ; Ad28/G330 : 14 novembre 1772 ; Ad28/G332 : 3 février 1779).

33 Forget Georges, « Avant de tourner la page ... petite histoire des outils d'édition musicale avant l'ordinateur », *Circuit*, n° 25 (1), 2015, p. 11.

34 Guillo Laurent, « Les maîtres de chapelle entre institution et édition (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans Bernard Dompnier, Duron Jean (dir.), *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Activités, sociologie, carrières, Brepols, Turnhout, 2020, p. 281-296, p. 285.

35 « C'est dans les derniers siècles du livre copié à la main que se met en place une hiérarchie durable qui distingue le grand folio ou "livre de banque", qui doit être posé pour être lu et qui est livre d'université et d'étude, le livre humaniste, plus maniable en son format moyen, qui donne à lire textes classiques et nouveautés littéraires, enfin le livre portable, de poche, ou de chevet, aux utilisations multiples, religieuses ou séculières, aux lecteurs plus nombreux et moins choisis. De cette partition stricte, le livre imprimé sera direct héritier, associant formats, genres et usages comme le rappelle lord Chesterfield au XVIII^e siècles : "Les solides folios sont les gens d'affaires avec qui je m'entretiens le matin. Les quartos sont une compagnie plus mêlée et plus accommodante avec laquelle je m'assois après le déjeuner ; et je passe mes soirées avec les légers et souvent frivoles papotages des menus octavos et duodécimos". » (Chartier Roger (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 8).

36 Lours Mathieu, *L'autre temps des cathédrales : du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010.

37 Ad28/G333, 26 juin 1781, f°519r. C'est moi qui souligne.

38 Ad28/G333, 9 juillet 1781, f°525v.

39 Forget Georges, « Avant de tourner la page... », *op. cit.*, p. 13.

40 Guillo Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, seuls imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga ; Versailles, CMBV, 2003.

41 Encore une fois, la lecture de Roger Chartier est stimulante sur cette question. On se reportera en particulier à Chartier Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Paris, Alinéa, 1992.

42 Guillo Laurent, « Les maîtres de chapelle... », *op. cit.* p. 282-283.

43 Montagnier Jean-Paul C., *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780 : the evidence of the printed choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 73.

44 Guillo Laurent, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », *Revue de Musicologie*, t. 87 n° 2, 2001, p. 307-369.

45 Devriès-Lesure Anik, « Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830 », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, p. 293-298.

46 Montagnier Jean-Paul C., *Polyphonic Mass...*, *op. cit.*, p. 73, n. 18.

47 Ad28/G316. Ici, comme dans les trois extraits qui suivent, c'est moi qui souligne.

48 Ad28/G323. Voir figure 1.

49 Ad28/G323. Cette proposition du Sr Bordier n'apparaît peut-être pas pour rien dans les registres capitulaires chartrains à la date du 29 novembre 1758 : cela fait seulement une demi-douzaine d'années que la famille Ballard a dû renoncer à son titre de *seul imprimeur du roi*, ce qui a permis de libérer l'impression musicale française.

50 Ad28/G333. Cette dernière citation témoigne que la gravure est une forme de diffusion est toujours très vivace.

51 Ce constat tend à relativiser le propos de Roger Chartier : « Après Gutenberg, l'entière culture des sociétés d'Occident peut être tenue pour une culture de l'imprimé puisque les produits des presses et de la composition typographiques n'y sont point réservés, comme en Chine et en Corée, aux seuls usages des administrations du prince, mais pénètrent tout l'écheveau des relations sociales, portent les pensées et les plaisirs, s'installent au for privé comme sur la place publique. » (Chartier Roger, *Les usages de l'imprimé*, *op. cit.*, p. 7).

52 Vovelle Michel, *Ville et campagne au 18^e siècle (Chartres et la Beauce)*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1988, p. 167.

53 Guillo Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard...*, *op. cit.* En comparaison, l'édition littéraire moyenne dans la 2nde moitié du XVIII^e est de 1000 à 1200 exemplaires par tirage (Barbier Frédéric, *Histoire du livre en occident*, Paris, A. Colin, « U », 2012, p. 224).

54 Maillard Christophe, Marois Édith, « Musique et musiciens d'Église dans le département d'Indre-et-Loire autour de 1790 », dans *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle*. URL : <http://philidor.cmbv.fr/musefrem/indre-et-loire> (consultée le 21 février 2021).

55 Plongeron Bernard, « Diversité et uniformité des liturgies gallicanes au XVIII^e siècle », *Fiestas y liturgia*, Madrid, 1988, p. 275

56 Ad28/G336, 3 octobre 1787.

57 Bisaro Xavier, *Chanter toujours – Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e - XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

58 AD28/G3864 St-Martin-le-Viandier, Comptes de fabrique 1783-84. C'est moi qui souligne.

59 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 27 juin 1766, n° 22, p. 86. C'est moi qui souligne.

60 *Annonces chartraines*, 3 septembre 1783, n° 36, p. 147. Cf. encore Ad28/G303 (30 juin 1745) : programmes distribués par le maître de musique aux chanoines ; Ad76/G9859 (19 avril 1785) : Te Deum indiqué par billets chanté dans l'église des Cordeliers de Rouen etc.

61 Clerval Jules-Alexandre, *L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres du V^e siècle à la Révolution*, Paris, 1899, p. 282.

L'APPROCHE DE LA « MUSIQUE » D'ÉGLISE DU XVIII^E SIÈCLE

62 Desvignes Pierre Louis Augustin (1764-1827), dans MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle. URL : <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668> (consultée le 21 février 2021).

63 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 3 février 1764, n° 1, p. 4.

64 *Journal de musique*, décembre 1770, p. 46-47.

La musique sacrée ès lettres, le cas de George Sand

Ningfei Duan

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

LA MUSIQUE SACRÉE n'est pas une catégorie musicale clairement délimitée. Dans l'*Encyclopédie des musiques sacrées*, les musiques sacrées, désormais plurielles, comprennent la musique d'église, la musique religieuse, la musique ecclésiastique, la musique liturgique, etc¹. Jean-Yves Hameline constate que l'épithète sacrée est « employée pour qualifier non pas l'art musical, mais des compositions en vue d'un usage »². Le 22 novembre 1903, le pape Pie V énonce le code juridique de la musique sacrée dans un *motu proprio*. Une commission spéciale est mise en place pour assurer sa bonne exécution.

Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique, que par l'allure, par l'inspiration et par le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne, et elle est d'autant moins digne de l'Église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle.

Quant à George Sand et les précurseurs romantiques allemands, la musique sacrée constitue une quête de la pure musique, une musique « détachée de textes, de programmes et de fonctions, avec l'expression ou le pressentiment de “ l'absolu ” »³. Elle propose une forme de spiritualité afin de raviver la foi menacée par la montée de l'industrie au XIX^e siècle. Elle ouvre aussi, paradoxalement, une guerre contre le catholicisme afin de réclamer la dignité de l'art et des musiciens. Ces derniers, longtemps regardés comme d'humbles serviteurs de Dieu, aspirent à libérer leur inspiration de la surveillance de l'Église. L'objet de cet article est de démontrer la manifestation de la musique sacrée dans *Consuelo*, roman musical de George Sand. Basée sur la figure de

la cantatrice Consuelo, l'étude propose de passer en revue les rapports entre texte et musique, ceux entre vocal et instrumental, finalement ceux entre spiritualité et matérialité.

Salve Regina de Consuelo

En 1749, Benoît XIV impose à la musique sacrée des critères explicites : intégrité des textes, compréhension des mots, différenciation des styles musicaux qui doivent correspondre au moment liturgique⁴. Cette attention particulièrement accordée aux textes traduit l'intention de l'Église de mettre le chant sacré au-dessus des autres genres musicaux. George Sand adhère aux valeurs esthétiques de la musique religieuse et place le *Salve Regina* de Pergolèse dans la première scène de son roman *Consuelo*. D'ailleurs, l'image de Consuelo est façonnée de manière à remplir le modèle du chantre sacré promu par l'Église.

L'action de la première scène s'amorce quand Porpora nomme son étudiante préférée devant toute la classe. Les jeunes filles s'attribuent à l'envi les rares compliments du maître. Leur surprise est grande quand elles voient Porpora décerner cet honneur à Consuelo, la seule qui n'ait pas participé à la compétition, tellement elle est absorbée dans ses études. Afin de démontrer l'impartialité de son choix, Porpora demande à Consuelo de chanter le *Salve Regina* de Pergolèse.

Consuelo, sans rien répondre, sans montrer ni crainte, ni orgueil, ni embarras, suivit le maître de chant jusqu'à l'orgue, où il se rassit et, d'un air de triomphe, donna le ton à la jeune élève. Alors Consuelo, avec simplicité et avec aisance, éleva purement, sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir. Elle chanta le *Salve Regina* sans faire une seule faute de mémoire, sans hasarder un son qui ne fût complètement juste, plein, soutenu ou brisé à propos ; et suivant avec une exactitude toute passive les instructions que le savant maître lui avait données, rendant avec ses facultés puissantes les intentions intelligentes et droites du bonhomme, elle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé : elle chanta avec perfection.⁵

Le *Salve Regina* est une prière catholique répertoriée à l'origine comme un chant grégorien. C'est une antienne et donc un genre de chant monodique liturgique. Le *Guide des genres de la musique*

occidentale en décrit ainsi le principe : « Elle consiste en un refrain en prose chanté par l'assemblée ou le chœur (*schola*), avant, après et entre les versets ou les strophes d'un psaume, ou encore simplement au début et à la fin de celui-ci »⁶. Par rapport au chant grégorien, l'antienne est un genre plus libre. Son texte peut provenir du psaume, d'autres écrits bibliques, de récits sur les actes des martyres ou de compositions littéraires ecclésiastiques. Sa mélodie peut être très souple avec un ambitus ample. Le *Salve Regina* fait partie des antiennes mariales⁷ (dédiées à la Vierge Marie) qui sont particulièrement ornées et qui ne sont pas reliées à des psaumes. L'antienne est reprise par de nombreux compositeurs, tels que Marc-Antoine Charpentier, Antonio Vivaldi, Jean-Baptiste Pergolèse. Le motif musical originel n'est pas toujours respecté, comme le montre, entre autres, le *Salve Regina* adagio composé par Nicola Porpora en 1708. Le *Salve Regina* de Pergolèse est une des plus célèbres antiennes adressées à Marie. Plusieurs versions lui sont attribuées à tort ou à raison⁸. Bien que nous soyons loin d'avoir un avis arrêté sur quelle version chante Consuelo, elle s'inscrit toujours dans le style baroque, un style plus expressif et mélodieux que le psaume *Salve Regina*. Comme David A. Powell le remarque, « [l]e *Salve Regina* de Pergolèse, [est] plus approprié que son *Stabat mater* pour la mise en valeur de solo de soprano ainsi que pour la raison narrative de l'Assomption »⁹. La romancière semble transposer les caractéristiques du psaume dans le chant de Consuelo. Du *Salve Regina* de Pergolèse à celui que chante Consuelo, on passe de la réalité à la fiction. Ce n'est plus le même Pergolèse qui parmi d'autres maîtres italiens, marque Aurore par la grandeur et la grâce sous la tutelle de sa grand-mère¹⁰, mais un Pergolèse au style dépouillé rendu équanime par le jeu de Consuelo.

Le solo de Consuelo constitue le point culminant du chapitre. Sa pose d'entrée est marquée avant tout par les syntaxes de structure négative : « sans rien répondre, sans montrer ni crainte, ni orgueil, ni embarras »¹¹. L'anaphore donne un ton insistant au geste de Consuelo, qui se dirige vers son maître à un pas rassuré et déterminé. Inconsciemment, Consuelo compose un maintien solennel approprié à Marie Reine (*Salve Regina*). La crainte, l'orgueil et l'embarras sont des réactions émotionnelles que l'on attend chez une jeune fille qui se trouve dans une pareille situation. Pourtant, ces sentiments humains sont niés par cette structure négative. La chanteuse est dotée ainsi de qualité qui outrepassé l'humain et qui lui permet de s'identifier à la Vierge. Quand elle commence à chanter, c'est toujours la négation qui qualifie sa performance : « sans faire une seule faute de mémoire, sans

hasarder un son qui ne fût complètement juste »¹². En plus de sa dimension d'anaphore, la négation devient absolue avec l'ajout de deux articles indéfinis, afin de souligner l'exactitude irréprochable au niveau technique. Ici Consuelo incarne un disciple qui exécute rigoureusement les instructions de son maître. Sa position dominée fait allusion aux fidèles qui se prosternent devant Dieu. À la fin, le chant de Consuelo s'achève sur une comparaison entre elle et « un chanteur consommé »¹³. Cette comparaison oppose la perfection de Consuelo à l'enthousiasme prohibé par l'Église. De peur que les croyants ne soient troublés par la sensualité musicale, l'Église interdit en effet tout élément susceptible de provoquer la sensibilité ou l'enthousiasme. Dans cette perspective, le chant de Consuelo épouse parfaitement les critères de la musique religieuse.

Le style dépouillé ne concerne pas que la musique, la personnalité de la musicienne est marquée de la même transparence. Consuelo est dépossédée de toute expression personnelle. Elle est un miroir qui reflète les défauts de ceux qui l'entourent. La scène inaugurale caractérise trois types d'acteurs. Le premier correspond à un groupe composé de jeunes filles. À part la Clorinda qui se détache légèrement du portrait collectif par sa beauté, les autres ne sont mentionnées que rapidement par leur nom : la Costanza, la Zuliette, la Rosina, la Michelina, etc. La plupart du temps elles sont désignées comme les « demoiselles »¹⁴, les « petites filles », les « enfants femelles », un « troupeau indiscipliné », « une cinquantaine de blondines ou de brunettes, [...] comme une voilée de mouette crieuses », « les jeunes choristes » ou les « écolières silencieuses ». Elles joignent leur voix en chœur et leurs personnes ne font qu'un bloc marqué par la superficialité et la médiocrité. Le second type est le maître de chant. Il reste anonyme dans le premier chapitre et ne possède qu'une identité professionnelle : il est « le vieux professeur » ou « le maestro ». Il faut attendre le deuxième chapitre pour savoir qu'il s'agit de Nicola Porpora. Le métier du personnage, devenu sa caractéristique unique, fait ressortir sa sévérité, sa passion exclusive pour la musique, ainsi que sa haute autorité dans le domaine. Le troisième, et aussi dernier personnage est Consuelo. Avant de révéler son identité, le maître de chant la qualifie d'abord par une série d'adjectifs flatteurs : « cette sage, cette docile, cette studieuse, cette attentive, cette bonne enfant ». L'anaphore employée ici est une figure d'insistance et elle distingue Consuelo des autres choristes. D'ailleurs, les adjectifs épithètes commencent par le monosyllabe « sage », puis passent par les adjectifs féminins de deux ou trois syllabes, jusqu'à ce

qu'ils cèdent la place à un syntagme « cette bonne enfant ». La progression des mots ressemble à un enchaînement de notes et crée un effet mélodieux en *crescendo*. Consuelo, qui signifie consolation en espagnol, est un prénom étrange en lui-même. En tant qu'héroïne éponyme du roman, elle attire l'attention des lecteurs dès que son nom est prononcé. En plus, son nom est souligné en italique et deux apostrophes interrogatoires accentuent davantage sa particularité : « *Consuelo* ? l'Espagnole ? »¹⁵.

L'*Encyclopédie des musiques sacrées* définit deux orientations des chants liturgiques. La première envisage le chant comme une « sacralisation formelle de toute parole sainte »¹⁶, alors que la deuxième veut qu'il soit « une expression construite ». La performance de Consuelo dans le *Salve Regina* relève plutôt de la première orientation. Tel est le commentaire d'une de ses camarades la Michelina, selon qui Consuelo n'a pas d'ombre d'intelligence : « Elle apprend par cœur, elle suit servilement les indications du professeur, et puis ses bons poumons font le reste »¹⁷. La chanteuse doit effectuer la partition avec de la précision rigoureuse. Tout est écrit à l'avance et toute modification est condamnée : le souffle, le rythme, la vitesse, la hauteur des notes et le texte jusqu'à la moindre nuance de couleur. Aucune marge n'est laissée à l'interprétation de chantres. Leur voix s'efface derrière la partition, qui à son tour est effacée devant la Parole de Dieu, le Verbe¹⁸.

La précision excessive peut porter atteinte à la beauté musicale. George Sand en a conscience bien avant la rédaction de *Consuelo*. Mademoiselle Brasse dans *Rose et Blanche*, qui « moitié nonne, moitié chanteuse » donne des leçons de plain-chant et dirige les chœurs, n'est-elle pas appréciée au couvent parce qu'elle chante « le latin avec assez de dignité » ? La désapprobation de Sand envers la rigidité de la musique liturgique ne se démentit pas tout au long de sa création littéraire. Tout en admettant que Consuelo chante avec « perfection », la romancière la situe au début du roman. Puisque *Consuelo* est à la fois un *Bildungsroman* (roman d'apprentissage) et un *Künstlerroman* (roman d'artiste), la « perfection » n'est qu'un point de départ de la formation musicale de Consuelo. La vocation artistique de la cantatrice l'emporte ainsi sur l'autorité de l'Église.

Néanmoins, le ton approbateur sur le *Salve Regina* nuance infiniment la critique. Un rappel à la biographie de Sand aide à éclaircir cette ambiguïté. Selon la pratique de son époque, George Sand, appelée encore Aurore, a été envoyée au couvent des dames Augustines anglaises à Paris pour recevoir de l'éducation. Elle y est restée du 12

janvier 1818 au 12 avril 1820. Ce séjour monastique finit par la conversion d'Aurore au catholicisme. Sous l'effet d'une dévotion fervente, Aurore prétend préférer les chœurs et les motets des chapelles à la musique bouffe des Italiens¹⁹. Elle se montre sévère contre les effets sensationnels au sortir du couvent : « il se trouvait bien des antennes vocalisées dans le goût rococo de la musique sacrée du dernier siècle ; mais nous n'étions pas trop dupes de ces abus, et, en somme, on nous mettait sur la voie des bonnes choses »²⁰. Thérèse Marix-Spire attribue cette préférence d'Aurore à l'immersion de la musique religieuse au couvent : « entretenue par la discipline assez stricte du couvent, la pensionnaire de seize ans s'élève contre le mauvais goût des chanteurs italiens, condamne leur irrespect des textes, leur recherche de la fioriture vaine »²¹. Les cantiques et les plain-chants exercent un attrait durable sur Sand. Le *Salve Regina* de Consuelo est marqué de cette réminiscence de la romancière d'avoir été une fois dévote.

Rejeter la musique italienne n'est pas une simple affaire de goût ou de religion. Cela implique aussi les conflits familiaux. Nous y voyons le ressentiment de la jeune Aurore contre sa grand-mère, qui adore les opéras italiens. Le retour à la maison paternel de Nohant marque le commencement de la réconciliation entre grand-mère et petite-fille. Dans *Consuelo*, Sand finit par approuver le style italien. Cette attitude donne la répercussion à sa manière d'envisager la musique religieuse : le style italien fait son entrée dans la messe. Quand le hasard fait que Consuelo doit diriger la musique dans une messe, la cantatrice fait triompher le chant religieux de Porpora sur la musique de Holzbaüer²². Dans l'enceinte monastique, puisque la virtuosité met en avant la personne de musicien, elle ne se conforme pas au principe de l'abnégation et manque également à la convenance. Consuelo s'affranchit de ces exigences. Elle écoute, chante et anime comme une musicienne électrisée. En revanche, les villageois germaniques forment un chœur passable et chante médiocrement la messe de Holzbaüer. Leur manière rappelle beaucoup le jeu sans expression de Consuelo dans le *Salve Regina* :

[...] les chœurs étaient déjà partis et galopaient le style fugué du germanique compositeur, avec un aplomb de bon augure. Consuelo prenait plaisir à voir et à entendre ces bons prolétaires allemands avec leurs figures sérieuses, leurs voix justes, leur ensemble méthodique et leur verve toujours soutenue, parce qu'elle est toujours contenue dans certaines limites [...] : s'ils avaient le feu qui a manqué au maître, tout irait de travers ; mais ils ne l'ont pas, et les pensées forgées à la mécanique sont rendues par des pièces de mécanique.²³

À travers l'observation de Consuelo, la romancière décrit le chœur des villageois avec beaucoup d'ironie. L'empressement des choristes passe à côté de la lente incantation caractérisant souvent un motet fugué. La musique dont ils se vantent devant Consuelo est, aux yeux de cette dernière, un événement banal de « ces bons prolétaires », un événement qu'elle arrive à diriger sans peine de préparation. En plus, le qualificatif de « prolétaires » cloue leur musique terre à terre, qui ne peut pas élever l'esprit au ciel. Hoditz-Roswald, dont la partition est jalousement gardée par Gottlieb, n'est pas non plus un maître qu'apprécie la cantatrice, car il n'a pas de « feu ». La justesse et la contenance tournent à la mécanique. Le feu d'inspiration s'étouffe dans l'étreinte trop forte de l'Église. Cette musique sans vie met en exergue l'état stérile d'une religion qui d'un côté trahit le vrai esprit christique, de l'autre entraîne le désamour des intellectuels comme Lamennais, Sand, Balzac, Pierre Leroux. C'est une religion qui refuse d'évoluer avec le temps. Durant l'écriture de *Consuelo*, George Sand fréquente assidument Pierre Leroux et adhère à sa nouvelle religion de l'Humanité. Comme nous le fait remarquer Bernard Hamon, la « soif d'autorité »²⁴ d'Église éloigne d'elle les intellectuels. George Sand « insiste sur cette obstination de l'Église à se priver de la force d'adaptation et d'invention des élites intellectuelles, dont l'absence la condamne à disparaître par sclérose »²⁵. Nous trouvons l'incarnation de cette Église dans le personnage Gottlieb, un organiste médiocre, mais vaniteux. Après les chœurs, Consuelo chante la musique de Porpora en solo. Sa manière italienne étonne, scandalise et finit par enthousiasmer le public. L'« *expression* de son chant large et sublime transport[e] Joseph jusqu'aux cieux »²⁶ et donne au chanoine un « air béat »²⁷. Ces réactions du public sympathique sont un mélange de l'élévation d'esprit et du plaisir charnel. Rappelons-nous que la deuxième orientation du chant liturgique porte sur les expressions. « C'est la porte ouverte au lyrisme expressif, à la poésie, à la créativité, à l'ornementation vocale »²⁸. La cantatrice ne se dissimule plus derrière la conformité machinale et dévoile entièrement son propre style et sa personnalité distinguée.

Le chœur germanique et le solo italien sont exposés côte à côte en tant que deux manières d'interpréter la musique sacrée. La question se pose entre l'austérité et l'expressivité : comment veiller à ce que l'un ne se réduise pas à l'ennui et l'autre à la dépravation ? Il ne s'agit pas d'une simple comparaison qui cherche à remettre en valeur l'école italienne en raillant l'école allemande. Au contraire, George Sand met en relation les deux aspects contradictoires dans la musique religieuse,

les deux caractéristiques qui lui sont inhérentes – l’obéissance et l’inspiration. Ces deux traits se contredisent en permanence sans pouvoir se passer complètement l’un de l’autre. De ce fait, il n’existe pas de parodie entre le jeu parfait de Consuelo dans le *Salve Regina* et le jeu mécanique des villageois germaniques. Ayant la même vocation religieuse, Consuelo purifie l’antienne baroque de Pergolèse, alors que si les choristes de la messe mécanisent l’inspiration religieuse, c’est que George Sand fait ressortir le rôle d’interprète, à travers lequel la musique divinise l’Écriture et non l’inverse.

La rivalité entre le technique et l’inspiration et celle entre l’austérité et l’enthousiasme se traduisent communément par l’opposition entre l’aridité de la réalité et le transport romantique. Sand s’inspire possiblement de Hoffmann. L’écrivain allemand expose un malentendu satirique dans *L’Homme au sable*. Nathanaël est un jeune d’esprit sensible et impressionnable. Il tombe éperdument amoureux d’un automate nommé Olympia. Cette dernière est un être « sans vie et sans âme », avec la marche « cadencée », les mouvements imprimés par « des roulages ». « Son jeu, son chant, ont cette mesure régulière et désagréable, qui rappelle le jeu de la machine ; il en est de même de sa danse »²⁹. Mais pour Nathanaël, les roulades brillantes d’Olympia sont le « frémissement céleste de l’amour heureux »³⁰. Cet automate exerce un pouvoir si surprenant sur Nathanaël qu’il efface l’image de sa bien-aimée Clara. L’épanchement prodige et les élucubrations extravagantes de Nathanaël font un contraste poignant avec le mutisme et l’inertie d’Olympia. Il est troublant de voir que l’âme romanesque de Nathanaël n’est inspirée que par un robot. Le malaise hoffmannien se laisse voir dans *Consuelo*, quand l’héroïne déclare que ces villageois germaniques méthodiques lui sont plus sympathiques que le public d’un théâtre. La cantatrice est-elle une sorte d’ombre de Nathanaël quand elle avoue n’avoir jamais chanté avec autant « d’entrain et de plaisir »³¹, devant un chœur qu’elle qualifie de mécanique ? Nous trouvons aussi l’image de la machine à la place des interprètes sans génie de création. Consuelo conseille ainsi Haydn de se faire compositeur au lieu de chanteur : « ton bâton de commandement est ta plume. Tu ne dois pas obéir, mais imposer. Quand on peut être l’âme de l’œuvre, comment songe-t-on à se ranger parmi *les machines* ? »³². Dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, George Sand inverse la fantaisie de l’automate. Hélène fait chanter la lyre sans y toucher. Un amateur imagine que la lyre d’Hélène est « une espèce d’orgue »³³. On soupçonne alors qu’Hélène est un « automate » :

L'AUTRE AMATEUR. Comment ! mademoiselle, vous ne voyez pas que ce que vous prenez pour votre amie Hélène est un automate auquel on a donné sa ressemblance ? On dirait d'Hélène, en effet ; mais c'est tout simplement une machine, et vous allez la voir s'arrêter. Les yeux sont d'émail et tournent au moyen d'un ressort. La respiration est produite par un soufflet placé dans le corps du mannequin...³⁴

Cet interlocuteur est indiqué « amateur », donc un non-initié au mystère de la musique sacrée. Au contraire de Nathanaël qui prend l'automate comme sa muse, ce spectateur borné méconnaît le génie d'Hélène. Sand bascule insensiblement la discussion des chants sacrés vers celle de la liberté de l'interprète, soit une discussion purement artistique et profane. De plus, en assimilant le créateur Dieu au créateur compositeur, la romancière prononce une double rupture avec le catholicisme.

L'apothéose de Consuelo dans l'espace sacré

L'emplacement et le déplacement des personnages révèlent leur rôle dans le groupe. Comme nous l'avons mentionné plus haut, dans le cours de Porpora, les personnalités individuelles de jeunes choristes sont dissimulées derrière des caractères collectifs. Elles parlent toujours en même temps et provoquent un tapage où tout le monde prétend être meilleur que le reste : « – En ce cas, c'est moi... – Non, c'est moi... – Pas du tout, c'est moi ? – Moi ! – Moi ! »³⁵.

Porpora se fraie un chemin en traversant cette masse pour donner son compliment à Consuelo. Son déplacement dans l'espace est fort significatif. Il met un terme au bloc homogène des choristes en désignant Consuelo comme un talent hors du commun. Il quitte son poste auprès de l'orgue pour ramener Consuelo de la périphérie au centre de la classe. Avec la majesté rituelle d'une consécration, Porpora confirme Consuelo dans sa supériorité par rapport à ses camarades.

« Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, l'hiérophanie révèle un “ point fixe ” absolu, un “ Centre ” »³⁶. L'orgue marque une rupture dans l'espace, en raison de sa position focalisée et ses tuyaux élevés. C'est autour de lui que s'organise la place de professeur, ainsi que celle des choristes. Ainsi l'orgue constitue une « hiérophanie, une irruption du sacré »³⁷ qui installe l'ordre et qui transforme le local de cours en un espace sacré. Porpora assume sa tâche pédagogique et se tient toujours près de l'orgue, entouré de ses

étudiantes. L'orgue est un instrument avec une forte signification religieuse, grâce à laquelle Porpora revêt également un statut sacré. Le professeur de chant s'impose comme un point de repère que les autres sollicitent. Il s'en sert d'un bâton doctoral pour marquer la mesure, ce qui le rapproche du Créateur qui établit l'ordre à partir du chaos. Quand Porpora utilise ce bâton pour séparer ses étudiantes, comparées à « son troupeau indiscipliné »³⁸, son geste suggère sans doute l'image de Jésus comme berger de toute humanité.

À la référence spatiale s'ajoute un autre repère musical. Les sons émanant de l'orgue construisent une sphère en projetant au loin les modulations excentriques. C'est également sur l'orgue que Porpora donne à Consuelo le ton sur lequel elle chante le *Salve Regina*. Dans cet espace sanctifié, Porpora et Consuelo se placent près du centre et acquièrent ainsi une cosmogonie qu'ils répètent à leur façon. Porpora fait office d'orientation, garde la position centrale et initie son élue Consuelo au cercle sacré. La position de Consuelo est légèrement plus élevée, car elle est la seule qui est haut placée en occupant un gradin. L'espace sacré est aussi un espace musical. Les autres choristes regardent Consuelo et la suivent parce qu'elle chante avec une justesse irréprochable dans le chœur, comme « une note de clavecin »³⁹. Consuelo se détache du groupe homogène des choristes en étant la seule capable de chanter un solo. Au moyen de son chant, elle crée un mouvement dirigé vers le haut, en élevant « purement sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir »⁴⁰. Un tour spiral ou une flèche invisible naissent dans les ondes sonores qu'elle vocalise. Selon Eliade, « les images d'une ouverture » sont d'une grande importance religieuse, car elles assument « le passage d'un monde profane au monde sacré »⁴¹, autrement dit une ouverture vers le haut assure « la communication avec le monde des dieux »⁴².

L'image de l'« ouverture » ressort davantage lorsque Consuelo interprète *I cieli immensi narrano* de Marcello. De même que le *Salve Regina*, Consuelo remplit la voûte de sa voix, soit la partie supérieure de la cathédrale. Elle effectue une ascension dans l'espace en montant dans la tribune de l'orgue, en se levant lentement, au fur et à mesure que son visage apparaît devant les spectateurs. Avant de chanter, elle prie Dieu d'ennoblir son accent. L'ascension spatiale se mue en celle qui est spirituelle, lorsque le front de Consuelo semble « nager dans un fluide céleste »⁴³. À part cet espace physique, le vrai passage, l'image d'« ouverture » selon Eliade se réalise au son de la musique.

Dans la première scène, Consuelo a besoin de s'approcher de l'orgue pour être investie du sacré. Lors de sa deuxième performance à

l'église, elle s'impose comme le centre incontestable, en assumant à elle seule la mission de sanctifier l'espace, le psaume et les publics. Pour le comte Zustiniani, la cantatrice incarne directement la divinité : « C'est sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo ! c'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiée ! »⁴⁴. Selon la légende, la sainte Cécile est une martyre qui purifie par son sacrifice la musique par-dessus le vacarme du cortège nuptial. Son image est liée à l'extase religieuse : « L'association entre Cécile et les expressions musicales conduit à la formation d'institutions, pas seulement religieuses, constituées pour la célébration de la sainte, dont les textes commémoratifs sont vite l'occasion de donner une large place à l'exaltation de la musique »⁴⁵. Le compositeur Marcello compare le chant de Consuelo à la chorale céleste : « Si les anges de là-haut chantent comme toi, j'aspire à quitter la terre pour aller goûter une éternité des délices que tu viens de me faire connaître »⁴⁶. Sa comparaison établit une passerelle entre le chant de la terre et le chant du ciel. La communication fait écho à l'image d'« ouverture » et favorise l'ascension spirituelle.

Les deux scènes ont pour point commun d'avoir lieu à l'église, qui est un espace préalablement sanctifié. En chantant sous la voûte, Consuelo est absorbée par l'idée de célébrer Dieu. Encore qu'elle soit placée plus haut que les autres, elle est conditionnée par la structure architecturale de l'église, de sorte que son chant puisse s'élever jusqu'au plafond, mais impossible de surpasser le toit. Ce plafond physique sous-entend une contrainte invisible qui empêche le génie de Consuelo de prendre son plein essor. La limite de son chant correspond à sa relation avec son entourage en ce moment. Dans cette période de sa vie, la cantatrice se fie à la protection de deux personnes : Anzoleto remplit le rôle de mari et Porpora celui de père. Chez le personnage de Consuelo, la notion de sacré d'Eliade rejoint les valeurs traditionnelles du catholicisme. En tant que femme, Consuelo répond parfaitement aux critères de l'Église : elle est une enfant innocente qui chante le chœur à la gloire de Dieu, elle garde sa virginité et sa fidélité envers Anzoleto et elle accomplit les obligations filiales envers Porpora. Ces trois rôles s'unissent en un seul — la cantatrice, car en chantant, elle contribue à la préparation des vêpres, prépare une carrière en couple avec Anzoleto et honore l'école de Porpora dans les répertoires du théâtre de San-Samuel.

Après avoir quitté Venise, Consuelo se soustrait à son ancienne identité et prend un pseudonyme Nina. Elle chante un cantique espagnol que lui a appris sa mère en suivant sa propre inspiration.

Honorer le souvenir de la mère est le premier pas vers l'indépendance et la liberté contre la tutelle paternelle. Ce n'est plus comme avant où elle se produisait à l'église ou au théâtre en fonction de la volonté de Porpora. Chantant désormais en plein air, Consuelo puise son inspiration dans la vue de la nature et dans sa mémoire personnelle.

[...] elle s'arrêta involontairement au pied d'une grande croix de bois, qui marquait, au sommet d'une colline nue, le théâtre de quelque miracle ou de quelque crime traditionnel [...], elle monta sur les pierres qui assujettissaient le pied de la croix. Alors, se tournant du côté de l'horizon derrière lequel devait être Riesenburg, elle donna sa voix dans toute son étendue pour chanter le verset du cantique espagnol :

O Consuelo de mi alma, etc.

[...]

Consuelo redescendit de la pierre, où comme une madone elle avait dessiné sa silhouette élégante dans le bleu transparent de la nuit.⁴⁷

L'irruption de la foi se manifeste par la croix plantée en haut sur la colline et aussi par Consuelo montée sur la pierre pour chanter. En plein milieu de la nature, les sentiments du sacré relèvent des expériences religieuses primitives et s'écartent du catholicisme. Si pendant le spectacle à l'église de Mendecanti, Consuelo ne pense qu'à Dieu, elle est habitée cette fois-ci entièrement par l'image d'Albert en chantant le cantique espagnol. Elle a envie de chanter parce qu'en voyant la nuit tomber, elle « se représen[te] la morne soirée qui commençait au château des Géants, et la nuit, peut-être terrible, qu'Albert [va] passer[...] »⁴⁸. Le fait qu'Albert supplée Dieu au cœur de Consuelo révèle la conversion de cette dernière, qui sympathise désormais avec les hussites. Cette compassion la pousse à reconnaître les facultés surhumaines d'Albert. Les échos entre eux forment un effet miroir par lequel ils se regardent et s'entendent malgré l'espace qui les séparent :

Elle s'imagina fortement qu'à cette heure *même il pensait à elle, et la voyait peut-être* ; et croyant trouver un allègement à sa peine en lui parlant par un chant sympathique à travers la nuit et l'espace[...]. À son tour, inspirée à la manière d'Albert, elle s'imagina qu'elle le voyait, à travers les bois, les montagnes et les vallées, assis sur la pierre du Schreckenstein, calme, résigné, rempli d'une sainte espérance. « Il m'a entendue, pensait-elle, il a reconnu ma voix et le chant qu'il aime. Il m'a compris, et maintenant il va rentrer au château, embrasser son père, et peut-être s'endormir paisiblement.⁴⁹

Consuelo dédie son chant à Albert qui, étant un public absent, recevrait pourtant un bienfait réel : « Peut-être en cet instant, par un rapprochement bizarre, Albert éprouve-t-il comme une commotion électrique qui détendit les ressorts de sa volonté sombre, et fit passer jusqu'aux profondeurs les plus mystérieuses de son âme les délices d'un calme divin »⁵⁰. Non seulement Consuelo se convertit à la religion d'Albert, mais elle est capable de lui donner sa bénédiction. Du Hussitisme à la religion d'art, la notion du sacré se libère progressivement du domaine catholique.

Dies irae *le sentiment mysterium tremendum*

Selon George Sand, la quête de divinité ne suit pas le chemin de la raison, mais celui du cœur. L'instinct du beau amène naturellement au vrai. La musique s'accorde avec l'ordre de l'univers et chante l'hymne de cosmos. En même temps que George Sand défend le romantisme contre le positivisme bourgeois et la raison froide, elle est obligée de démontrer l'intuition dans tous ses visages. Mais le cosmos n'est pas définitif et n'apporte pas la plénitude une fois pour toutes. L'alternance entre le chaos et le cosmos demande une approche relative, car le cosmos comporte des éléments désordonnés qui bouleverseront l'ordre établi et feront revenir un nouveau chaos. En dehors de cette alternance éternelle, le sacré possède toujours une dimension irrationnelle, devant laquelle les êtres humains éprouvent souvent un effroi incontrôlable.

Ce sentiment d'effroi appartient à la catégorie de sacré, même si le contexte n'est pas religieux. Quand Consuelo chante, elle évoque une sorte de terreur chez Haydn. Pour ce dernier, le sacré se manifeste dans la musique surtout par la peur : « Mon Dieu, mon Dieu ! [...] Y-a-t-il donc d'autres voix humains semblables à celle-ci ? Pourrai-je jamais entendre quelque chose de comparable à ce qui m'est révélé aujourd'hui ? O musique ! sainte musique ! ô génie de l'art ! que tu m'embrases, et que tu *m'épouvantes* ! »⁵¹. Ses paroles d'admiration décrivent bien son effroi. Sa posture à genoux pendant l'audition montre davantage le caractère sacré de la scène.

Selon Rudolf Otto, le sacré, au même titre que le beau, appartient à une catégorie d'un autre domaine. Il est complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle, car c'est quelque chose d'ineffable⁵². Il provoque le sentiment d'un effroi mystique, qui est désigné comme « *Mysterium tremendum* » :

Le sentiment qu'il provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps, mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des choses et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader d'horreur éprouvée devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite...en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature.⁵³

La description d'Otto correspond à la réaction de Haydn, aussi bien qu'à celle du comte Zustiniani après avoir écouté le *Salve Regina*. Le comte considère que Consuelo est une « créature céleste »⁵⁴ et une « divinité mystérieuse »⁵⁵, en disant qu'elle l'a jeté dans les ravissements, qu'elle l'a pris au cœur et lui a arraché des larmes⁵⁶. Les deux auditeurs élèvent la cantatrice dans le domaine surhumain. Toujours chez Otto, l'expression culminante du sacré est proche d'une terreur. C'est Haydn qui, musicien lui-même, a mieux saisi la nature du chant. Il est bouleversé non parce qu'il a senti quelque chose d'effrayant dans la musique, mais une sorte d'idolâtrie hors de l'expérience empirique :

« Sanctifier une chose en son cœur », c'est la mettre hors de pair par le sentiment spécial qu'elle inspire, une terreur qui ne se confond avec aucune autre forme de terreur [...]. C'est là une frayeur pleine d'une horreur interne qu'aucune chose créée, même la plus menaçante et la plus puissante, ne peut inspirer.⁵⁷

Cette terreur réapparaît dans *Spiridion*. Pour le père Alexis, le sens du sacré est dans le livre laissé par Spiridion et dans l'apparition de l'esprit de Spiridion lui-même. La crainte du père Alexis vient d'un sentiment d'impuissance, comme si l'esprit pouvait apporter la réponse à toutes ses questions et que sa disparition lui faisait sentir un vide inconsolable d'ici-bas :

[...] il se mêlait une grande crainte à l'attrait irrésistible que j'éprouvais pour lui. Ce n'était pas cette terreur puérile que les hommes faibles ressentent à l'aspect d'une perturbation quelconque des faits ordinairement accessibles à leurs perceptions bornées [...]. Ses apparitions étaient une grâce, une bénédiction d'en haut, un miracle qui s'était accompli en faveur

de Fulgence et de moi ; c'était pour moi un doux et glorieux souvenir, mais je n'osais demander plus qu'il ne m'était accordé.⁵⁸

Bien que la musique ne soit pas directement présente dans cette scène, les aspects sonores sont mis au centre de l'attention. Spiridion ne se montre que par les sons : une voix harmonieuse et la résonance de ses pas. L'abstraction de la forme physique renforce le côté mystérieux et spirituel, ce qui s'inscrit dans le même principe de l'usage de la musique dans la liturgie. Sans la présence physique, les sons exhalent l'imagination du père Alexis et créent un effet agrandissant : « je savais qu'à l'état de pur esprit il devait lire en moi et comprendre ce qui s'y passait avec plus de force et de pénétration encore qu'il ne l'eût fait lorsque son âme était emprisonnée dans la matière »⁵⁹.

L'essence du « numineux »⁶⁰ est tellement insaisissable que l'on ne peut la décrire qu'à travers l'analogie ou la négation. La peur incitée par les apparitions effrayantes est propre au style fantastique ou gothique. Le malaise non identifiable peut donner une idée sur la nature ineffable « numineux ». Pourtant, les fantômes purement effrayants n'appartiennent pas à la catégorie du « *Mysterium tremendum* », car ils sollicitent les phénomènes qui existent déjà dans la réalité et dans l'imaginaire. Les éléments fantastiques introduits servent néanmoins de repoussoir afin de distinguer la terreur mystique. La mort, parmi d'autres thèmes récurrents dans la littérature fantastique, est évoquée pour annoncer le danger, déclencher l'instinct de survie et persuader les effrayés de rester dans le monde rassurant avec leur repère. Par contre, la terreur mystique signifie une autre réalité qui nous fascine et nous interpelle, au lieu de nous faire reculer. La mort n'est pas la raison de l'effroi. Elle donne à voir ce que cette autre réalité a comme inexplicable et inaccessible.

Dans *Consuelo*, le « numineux » se révèle à Porpora au moment de la mort d'Albert. Pendant qu'elle veille sur le mort, Consuelo adopte « la croyance poétique d'Albert sur la transmission des âmes »⁶¹ et ne garde de lui qu'« un souvenir sacré »⁶². Porpora est un compositeur si absorbé par la musique que les sorts des autres le laissent indifférent. Ayant voulu retenir Consuelo auprès de lui, il a caché la lettre d'Albert et causé indirectement la mort de ce dernier. La nuit même des funérailles, il éprouve un sentiment de terreur, non pas à cause de la culpabilité, mais de la grandeur de la mort.

Le Porpora, ne sachant lui-même où il était, sortit et se promena dans les jardins comme un fou. Il étouffait. Sa sensibilité était

comme emprisonnée sous une cuirasse de sécheresse plus apparente que réelle, mais dont il avait pris l'habitude physique. Les scènes de deuil et de terreur exaltaient son imagination impressionnable, et il courut longtemps au clair de la lune, poursuivi par des voix sinistres qui lui chantaient aux oreilles un *Dies irae* effrayant.⁶³

Le chant *Dies irae* est sans doute imaginaire. Avant, Porpora cherche à écraser la supériorité des seigneurs par la puissance de la musique. Maintenant, il est jeté dans l'effroi, car la mort lui montre une existence plus puissante. Sa vocation artistique, poursuivie jusqu'alors avec tyrannie et égoïsme est remise en question. Dans un autre contexte, George Sand utilise le sens traditionnel de la condamnation de *Dies irae* – la colère de Dieu et le jugement dernier. Il s'agit d'un *Dies irae* improvisé par Liszt sur l'orgue de Fribourg. La colère de Dieu devient une promesse de justice réalisée par le châtement contre les maux : « tandis que l'ire divine grondait sur ma tête en notes foudroyantes, il y aura de la crainte pour ceux qui n'auront pas craint Dieu et qui l'auront outragé dans le plus noble ouvrage de ses mains ! »⁶⁴. La différence entre les deux mentions de *Dies irae* mérite notre attention. Porpora appartient au rang d'artiste privilégié et adoré par Sand. Il n'est pas un sujet coupable qui craint le jugement dernier ni la vision apocalyptique contredisant l'aversion de l'enfer chez Sand. Dans cette perspective, la course de Porpora n'est pas une fuite, mais une recherche instinctive d'une vision nouvelle à l'horizon.

La terreur mystique ressentie par Porpora est extériorisée par la musique, ce qui marchera aussi dans l'autre sens. La musique seule suffit à évoquer cette terreur. C'est le cas quand la musique met l'auditeur hors de lui-même. Dans *Mademoiselle la Quintinie*, quand Émile entend Lucie chanter, il éprouve un sentiment de dépendance et d'impuissance. Émile se trouve dans un état qui lui permet d'entrevoir le « numineux ». Son existence est à la merci de la voix de Lucie, comme une plante s'abandonne au gré du vent :

[...] et j'étais vaincu, brisé par cette voix surhumaine qui s'emparait de moi comme la brise s'empare de l'herbe qu'elle secoue et de la fleur qu'elle effeuille ! [...] Je me bouchai les oreilles, j'entendais toujours Lucie, rien que Lucie ; elle semblait me dire : « Tu n'as pas besoin de tes sens pour m'entendre, c'est mon âme qui parle à ton âme, et tu ne m'échapperas pas. »⁶⁵

Selon Schleiermacher, le sentiment religieux consiste à ce que les sujets se confient à une réalité supérieure avec une confiance absolue. Bien que George Sand insiste sur la bonté de Dieu, la

puissance inégale donne lieu aussi à ce qui est incontrôlable, furieux, et même capricieux. Tel est l'avis de Rudolf Otto : « Cette *ira* n'est autre chose, en effet, que le *tremendum* lui-même, qui, n'étant en aucune façon rationnel, se fait saisir et s'exprime naïvement »⁶⁶.

Hors du contexte collectif de la liturgie, la musique peut devenir une expression personnelle des sentiments religieux. Sa présentation montre le côté ambigu et hésitant de la pensée religieuse chez Sand. D'un côté, la romancière songe à une meilleure croyance en s'opposant à la décadence de la foi catholique. De l'autre, faute d'une expression appropriée, elle se sent obligée d'attacher sa réclamation à la religion, bien que son intention dépasse de loin une réforme religieuse. Ainsi, en prétendant chercher un nouvel horizon, la romancière emprunte l'ancien chemin, mais elle ne cesse de modifier sa position initiale. L'alternance entre éloquence et balbutiement, entre raisonnement et intuition, imprime la manière dont George Sand présente la musique religieuse. Les scènes de l'audition rendent souvent hommage à l'ordre établi grâce à la musique hautement inspirée. Cela donne l'illusion que l'on a trouvé l'accès à un meilleur monde. Pourtant, cet espoir est vite démenti par la crainte, car le sacré est toujours hors de la portée des mortels. En opposition au monde profane où « on peut agir sans angoisse ni tremblement »⁶⁷, le monde sacré est un monde où « un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve »⁶⁸. La complexité de la poétique sandienne se traduit par sa manière de traiter la musique sacrée. La dialectique du texte et de la mélodie se marie avec celle du sacré et du profane. L'insertion de la musique devient plus qu'une nécessité, car elle féconde les idées là où les personnages et les intrigues auraient autrement manqué.

NOTES :

1 Porte Jacques (éd.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Labergerie, 1969.

2 Jean-Yves Hameline, « La notion de " musique sacrée " », dans *Musique, sacré et profane*, Paris, Cité de la musique, 2007, p. 26.

3 Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, trad. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, p. 11.

4 Luigi Garbini, *Nouvelle Histoire de la musique sacrée, Du chant synagogaal à Stockhausen*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Bayard, 2009, p. 329.

5 George Sand, *Consuelo*, Grenoble, Les Éditions de l'Aurore, 1991, I, p. 43, je souligne.

6 Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Fayard Henry Lemoine, 2010, voir article « L'antienne », p. 40.

7 Les quatre principales antiennes sont *Alma redemptoris mater* (de l'Avent à la fête de la purification de la Vierge), *Ave Regina coelorum* (de la fête de la Purification au Mercredi saint), *Regina coeli* (du dimanche de Pâques au vendredi de la Pentecôte) et *Salve Regina* (du dimanche de la Trinité au samedi avant le 1^{er} dimanche de l'Avent) ; voir l'article « L'antienne », *ibid.*, p. 43.

8 De nombreuses versions du *Salve Regina* ont été attribuées à Pergolèse, dont seulement deux sont authentifiées. L'antienne de fa mineur n'en fait pas partie. Elle est publiée trois fois sous le nom de Pergolèse entre 1773 et 1785. Sophie Guermès incline, non sans certaine ambiguïté, à cette version pour alto en raison de la tessiture grave de Consuelo qui est un mezzo-soprano : « [...] Consuelo [...] mezzo-soprano, pouvant aussi chanter des partitions pour contralto (par exemple le *Salve Regina* de Pergolèse, première œuvre qu'elle interprète. Pergolèse avait composé deux versions du *Salve Regina*, l'une, en ut mineur, pour soprano, et l'autre en fa mineur, pour alto : un haute-contre peut ainsi chanter cette partition) ». Sophie Guermès, « L'opéra dans Consuelo », dans *Lecture de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, « Littérature et idéologies », collection dirigée par Philippe Régnier, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 189-201, p. 195. Pour les deux versions du *Salve Regina* de Pergolèse, voir Philippe A. Autexier, « compte rendu sur *Giovanni Battista Pergolesi : Salve Regina. I : A Minor : C Minor* », dans *Dix-Huitième Siècle*, édité par Framarion Edith, Volpihac-Auger Cathrine, 1995, n° 27, numéro spécial : L'Antiquité au 18^e siècle, p. 659.

9 David A. Powell, « Musique et musiquette, George Sand sur valeur des musiques », dans *À la croisée des chemins, Musiques savantes-Musique populaires, Hommage à George Sand*, Actes du colloque de La Châtre (Château d'Ars), 23-25 octobre 1997, Famdt, p. 12-25, p. 14.

10 George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *George Sand Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1971, I, p. 35. « Je l'ai entendue cent fois dans sa vieillesse chanter des airs de vieux maîtres italiens, dont elle avait fait depuis sa nourriture plus substantielle : Leo, Porpora, Hasse, Pergolèse, etc. [...] Elle avait cette manière large, cette simplicité carrée, ce goût pur et cette distinction de prononciation qu'on n'a plus, qu'on ne connaît plus aujourd'hui ».

11 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, t. I, p. 41.

12 *Ibid.*, p. 41.

13 *Ibid.*, p. 41.

14 *Ibid.*, p. 41-44. Les appellations dans le paragraphe d'analyse sont tirées du premier chapitre du roman.

15 *Ibid.*, p. 42. Le manuscrit de *Consuelo* n'est pas intégralement conservé. De ce fait, on ne peut pas savoir si la romancière a souligné ce prénom dans sa version originelle. Dans le numéro du 1^{er} février 1842 de la *Revue indépendante*, où George Sand publie *Consuelo* pour la première fois, le nom Consuelo est bel et bien en italique dans la phrase citée. *Idem* pour la première édition sous forme de roman chez la Charpentier en 1845 et d'autres éditions qui s'ensuivent.

16 *Encyclopédie des musiques sacrées*, *op. cit.*, II, l'article « le chant comme forme d'expression liturgique », p. 102.

17 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, t. I, p. 44.

18 Glossaire sur le site de l'Église catholique en France : « Le Verbe est la deuxième personne de la Sainte Trinité. Les chrétiens reconnaissent Jésus comme le Verbe venu parmi nous. Il est la Parole de Dieu faite chair. Ce nom est utilisé notamment dans les premiers versets de l'Évangile selon saint Jean. 'Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu'. (Jean I, 1) ».

19 George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, I, p. 1014. Sand critique le chant de madame Catalani pour affirmer son goût pour la musique sacrée : « Il me semble que la cantatrice (madame Catalani) abusait de la richesse de ses moyens, et que sa fantaisie de chanter des variations écrites pour le violon était antimusicale ».

20 *Ibid.*, p. 1014. L'attitude de Sand contre le style rococo vient sans doute de sa grand-mère.

21 Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques et le musique, le cas de George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2008, p. 143.

22 Ignaz Holzbaür (1711-1783), compositeur autrichien. Il est connu pour ses messes et oratorios. Son opéra *Günther von Schwarzburg* est un des premiers opéras en langue allemande. Il est un des membres principaux de l'école de Mannheim, qui contribue à l'évolution musicale du baroque au classicisme. George Sand a raison de l'opposer à Porpora, car ce dernier utilise au contraire, beaucoup d'ornements dans les chants italiens.

23 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, II, p. 109. Cet aspect mécanique rappelle les mauvaises expériences d'Aurore avec un professeur de musique qui s'appelait M. Gayard. *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, I, p. 805. « Ma grand-mère devait bien savoir que c'était là un maître sans valeur et sans âme ; mais elle pensait que j'avais besoin de me délier les doigts, et comme les siens étaient de plus en plus paralysés, elle me donnait M. Gayard comme une mécanique. En fait, M. Gayard m'apprenait à remuer les doigts, et il me donnait à lire beaucoup la musique, mais il ne m'enseignait rien ».

24 Hamon Bernard, *George Sand face aux églises*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57.

25 *Ibid.*, p. 58.

26 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, II, p. 109, je souligne.

- 27 *Ibid.*, p. 109.
- 28 *Encyclopédie des musiques sacrées, op. cit.*, II, l'article « le chant comme forme d'expression liturgique », art. cit., p. 102.
- 29 E. T. A Hoffmann, *Contes fantastiques, choix de contes, récits et nouvelles*, Paris, Librairie Garnier Frère, 1823, p. 189.
- 30 *Ibid.*, p. 185
- 31 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, II, p. 109.
- 32 *Ibid.*, p. 50, je souligne.
- 33 George Sand, *Les Sept Cordes de la Lyre*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 98.
- 34 *Ibid.*, p. 98-99.
- 35 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 42.
- 36 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 2014, p. 26.
- 37 *Ibid.*, p. 29.
- 38 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 42.
- 39 *Ibid.*, I, p. 43.
- 40 *Ibid.*, I, p. 43.
- 41 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 28
- 42 *Ibid.*, p. 29.
- 43 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 100.
- 44 *Ibid.*, I, p. 101.
- 45 Luigi Garbini, *Nouvelle histoire de la musique sacrée, Du chant synagogaal à Stockhausen*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, *op. cit.*, p. 299.
- 46 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 101.
- 47 *Ibid.*, II, p.34- 35.
- 48 *Ibid.*, p. 34.
- 49 *Ibid.*, p. 34, je souligne.
- 50 *Ibid.*, p. 35.
- 51 *Ibid.*, je souligne.
- 52 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Paris, Payot & Rivage, « Petite Bibliothèque Payot », p. 19.
- 53 *Ibid.*, p. 27-28.
- 54 George Sand, *Consuelo, op. cit.*, I, p. 47.
- 55 *Ibid.*, I, p. 49.
- 56 *Ibid.*, I, p. 47-48.
- 57 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, op. cit.*, p. 29.
- 58 George Sand, *Spiridion*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 162-163.
- 59 *Ibid.*, p. 162.
- 60 Ce terme appartient à Rudolf Otto dans son ouvrage *Das Heilige* pour désigner le sacré.
- 61 George Sand, *Consuelo, op. cit.* II, p. 368.
- 62 *Ibid.* p. 368.
- 63 *Ibid.*, p. 367.
- 64 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 556.
- 65 George Sand, *Mademoiselle la Quintinie*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2004, p. 65-66.
- 66 Rudolf Otto, *Das Heilige. Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, op. cit.*, p. 35.
- 67 Caillois Roger, *L'Homme et le sacré*, éd. augm. de trois appendices sur le Sexe, le Jeu, la Guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1961, p. 2.
- 68 *Ibid.*

Du romantisme à la pop-rock. Quand Obispo chante Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859)

Catherine Kouyoumdjian-Deplagne

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

POUR SON DIXIÈME ALBUM, *Billet de Femme*, paru en 2016, Pascal Obispo renonce à ses paroliers habituels (Lionel Florence et Etienne Roda-Gil) et s'en remet à Marceline Desbordes-Valmore qu'il considère comme « une amie »¹ et dont il apprécie « la modernité »², « l'audace »³ et la « spontanéité »⁴. Il sélectionne alors douze poèmes qu'il met en musique. Nous tenterons d'apprécier la singularité de cette démarche et de ses prolongements, en nous concentrant sur les choix musicaux, littéraires et plastiques opérés par l'interprète dans cet album, objet intermédial à part entière.

Pascal Obispo s'est entouré, pour la première fois de sa carrière, d'un orchestre symphonique dont la vocation première est l'exécution d'œuvres symphoniques et l'accompagnement du chant lyrique. Il renoue ainsi avec toute une tradition cantologique valmorienne puisque la poète elle-même a collaboré entre autres avec Jean-Baptiste Lélou⁵, Pierre Garat⁶ et Jean-François Sudre⁷. Nous remarquons aussi que l'artiste n'a eu recours à aucun choriste, qu'il déclame seul les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore dans une manière de dialogue amoureux chanté, très intimiste. Ce choix favorise un entremêlement sensuel des deux voix : celle de la poète avec celle de son interprète. Par ailleurs le chanteur se laisse porter par la musicalité des textes de Marceline Desbordes-Valmore qui entretenait un rapport particulier avec la musique⁸ et les musiciens⁹. Femme de théâtre¹⁰ avant d'être femme de lettres, elle a chanté durant sa jeunesse « Weber, Rossini et Grétry »¹¹. Janine Moulin ajoute que l'expérience de l'opéra a sans doute aiguisé chez Marceline Desbordes-Valmore un sens du rythme qu'elle avait déjà « très vif »¹². De fait, à en croire Claude Roy,

quand elle prend la plume, ce sont encore les ariettes et les romances que son milieu lui a apprises qui chantent dans son souvenir. Et le second miracle de sa poésie, c'est de ne pas évoquer le bric-à-brac de métaphores vieilles et de lots nobles et vagues dont elle s'était nourrie, mais au contraire, les musiques dont elle s'était bercée.¹³

Il est intéressant de constater que le mètre impair salué chez Marceline Desbordes-Valmore par Verlaine pour sa musicalité¹⁴ n'a été retenu qu'une seule fois par Pascal Obispo, dans « Qu'en avez-vous fait ? »¹⁵. Marc Bertrand propose un tableau où il évalue le taux d'emploi du mètre impair dans les différents recueils de la poète ; il constate que dans celui des *Poésies de 1830* – dont est issue la plupart des textes sélectionnés par Pascal Obispo – le taux s'élève à 6,11 % alors que dans les *Poésies inédites de 1860*, il atteint 19,59 %. On aurait donc tort de penser que le chanteur a tablé sur la musicalité du mètre impair¹⁶ pour opérer le passage du texte lu au texte chanté.

La musicalité des vers de Marceline Desbordes-Valmore a été très précisément étudiée par Marc Bertrand dans sa thèse intitulée *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*. Il y propose une définition du mot « romance » :

nous entendons un morceau autonome, imprimé, donc avec paroles et musique, très généralement à plusieurs couplets de facture identique, avec refrain de texte identique ou presque identique ; édité isolément ou inséré dans un keepsake ou périodique. Nous pourrions ajouter « lyrique », « sentimental », mais nous préférons délaisser toute considération sur le genre pour ne regarder que l'aspect formel.¹⁷

Analysant l'influence de cette forme sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, il affirme qu'on la retrouve dans les refrains¹⁸, notamment les distiques-refrains comme dans « Le serment ». Il affirme que nous la retrouvons aussi dans le système de rentrement¹⁹ repéré dans certains des poèmes chantés par Pascal Obispo tels que : « S'il avait su »²⁰, « Sans l'oublier »²¹, « Un billet de femme »²², « Le soir »²³ et « Je ne sais plus, je ne veux plus »²⁴. D'autres procédés de répétition assurent la musicalité des textes, par exemple les parallélismes de construction et les rimes intérieures :

Qui me consolera ? - « Moi seule, a dit l'étude ;
« J'ai des secrets nombreux pour ranimer tes jours. » -
Les livres ont dès lors peuplé ma solitude,
Et j'appris que tout pleure, et je pleurais toujours.
Qui me consolera ? - « Moi, m'a dit la parure ;
« Voici des nœuds, du fard, des perles et de l'or. » -

Et j'essayais sur moi l'innocente imposture,
Mais je parais mon deuil, et je pleurais encor.²⁵

La reprise anaphorique de la question initiale appelle une série de réponses construites sur un même patron syntaxique anéantissant toute possibilité de consolation et invitant le sujet lyrique à « renonce[r] au bonheur »²⁶. Nous retrouvons la dimension obsédante de la plainte dans le poème « Qu'en avez-vous fait ? » :

Vous aviez mon cœur,
Moi, j'avais le vôtre :
Un cœur pour un cœur ;
Bonheur pour bonheur !
Le vôtre est rendu,
Je n'en ai plus d'autre,
Le vôtre est rendu,
Le mien est perdu !²⁷

La brièveté du vers accentue davantage encore les échos phoniques contribuant ainsi à créer le rythme d'une lancinante romance²⁸, qui emprunte à la fois à la cantilène et à la complainte que Michèle Aquien définit comme « un poème populaire de tonalité triste ou plaintive sur deux rimes en principe mais de forme relativement libre »²⁹. En fait la brièveté qui caractérise la plupart des poèmes interprétés par Pascal Obispo dans son album *Billet de femme* s'expliquerait, à en croire Claude Roy, par les ariettes³⁰ que Mlle Desbordes se plaisait à chanter³¹. Cette brièveté, métrique et strophique, est particulièrement opérante dans les hexasyllabes du poème « Le serment »³² et les tétrasyllabes du poème « Le soir » :

En vain l'Aurore,
Qui se colore,
Annonce un jour
Fait pour l'amour ;
De la pensée
Tout oppressée
Pour te revoir,
J'attends le soir.³³

Force est de constater que l'interprétation vocale de certains poèmes entraîne des modifications du rythme de certains vers, comme nous pouvons l'entendre dans « Je ne sais plus, je ne veux plus » :

Je ne sais plus d'où naissait // ma colère ;
Il a parlé... ses torts sont // disparus ;
Ses yeux priaient, sa bouche voulait plaire :

Où fuyais-tu, ma timide colère ?
Je ne sais plus.
Je ne veux plus regarder // ce que j'aime.
Dès qu'il sourit, tous mes pleurs // sont perdus ;
En vain, par force ou par douceur suprême,
L'amour et lui veulent encor que j'aime ;
Je ne veux plus.³⁴

Pascal Obispo opère des césures, transformant les deux premiers décasyllabes des deux premières strophes³⁵ en heptasyllabes et trisyllabes. Nous pouvons y déceler un souci sémantique : les mots isolés par la coupe sont ainsi mis en valeur. Et un souci musical : ces coupes permettent en effet au chanteur, en retrouvant un mètre impair, de donner à la chanson un rythme de valse.

La valse connaît son apogée en Europe dans les années 1830-1840. André Tubeuf affirme, dans son *Dictionnaire amoureux de la musique* que « les autres danses vont, et font [mais] la valse ne fait rien et ne va nulle part ; elle ne poursuit aucun but ; peut-être aucun désir non plus »³⁶. Il ajoute que la valse « est mélancolique »³⁷ parce que « elle n'est que tours et retours »³⁸. Et conclut : « toute valse est au passé »³⁹. Nous retrouvons cette dimension déceptive voire douloureuse de la valse dans l'œuvre poétique⁴⁰ et narrative de Marceline Desbordes-Valmore. Dans *L'Atelier d'un peintre*⁴¹, l'oncle de la narratrice se remémore sa valse avec la splendide Marianne, fiancée à l'un de ses amis :

Oh ! C'était étrange de voir tout à coup quelque chose de si beau, de si lumineux ! De me sentir tout à coup enchaîné sous ce bras de femme qui s'appuyait sur mon cœur, et qui le prenait comme s'il eût ouvert ma poitrine.⁴²

Ce dernier d'achever :

J'eus un vertige, presque peur. Je me sentis tourner, frémir, et je me trouvais sans savoir comment, mêlé, entrelacé dans une contredanse que j'entravais par mes figures de l'autre vie, car je dansais comme dans un rêve.⁴³

Ce sentiment d'étourdissement et de glissement hors du réel est particulièrement perceptible dans les musiques composées par Pascal Obispo et Jean-Claude Petit, accompagnant l'interprétation des poèmes « Je ne sais plus, je ne veux plus » et « Le soir ».

Les choix plastiques de l'album que nous étudions diffèrent de ceux de l'album précédent de Pascal Obispo, *Le Grand Amour*⁴⁴ qui se

donne à voir dans une pochette très colorée en accord avec la « rock attitude » habituelle du chanteur. L'album *Billet de Femme* se présente, quant à lui, comme un petit coffret noir. En première de couverture, le profil du visage du chanteur, en plan très serré, regardant vers la gauche, en direction du passé. Le chanteur y apparaît en costume de soirée noir, cravate et chemise noires ; la distinction de sa tenue vestimentaire et son choix de se montrer avec des lunettes, à monture également noire, annoncent la sobriété élégante et le raffinement de l'ensemble du projet. En bas, à gauche, le nom de l'artiste se détache en lettres blanches sur fond noir, suivi du titre de l'album écrit en petites lettres grises. En quatrième de couverture, sur fond noir sont repris le nom du chanteur et le titre de l'album en blanc et gris. Le sommaire, en petites lettres grises, est illustré d'une photo en noir et blanc montrant Pascal Obispo et un de ses collaborateurs dans le studio d'enregistrement. Preuve, s'il en fallait, du sérieux de son investissement et de sa participation effective à toutes les étapes de la réalisation de ce projet.

Le livret qui accompagne l'opus se situe dans le prolongement de la pochette, puisqu'il conserve la même gamme chromatique et que les paroles des chansons sont le plus souvent illustrées d'une photographie de Pascal Obispo. Nous observons une alternance des décors intérieurs et extérieurs, le plus souvent urbains, ce qui ne correspond pas à la diégèse souvent très champêtre des poèmes d'amour de Marceline Desbordes-Valmore. Alors que la poète fait de la rue un espace d'ordre politique⁴⁵, le chanteur en fait un espace d'ordre poétique. Le caractère minéral de la rue crée une atmosphère relativement froide, signant peut-être la solitude du sujet lyrique des textes chantés. La dernière chanson, « Jamais adieu », est illustrée par l'image de l'interprète montré seul au coin d'une rue déserte et sur le départ. Nous y voyons une adéquation entre le contenu sémantique du texte et celui de la photographie, ce qui redouble la vanité des supplications initiales de l'amoureuse :

Ne t'en va pas, reste au rivage ;
 L'amour le veut, crois-en l'amour.
 La mort sépare tout un jour :
 Tu fais comme elle ; ah ! quel courage !⁴⁶

Cette dernière photographie fait écho à la première, qui montre Pascal Obispo regardant à droite et semblant répondre à l'invitation du sujet lyrique : « Ce soir, où veille et te rêve une femme, / Viens ! Et prends-moi ! »⁴⁷. L'ordre des chansons semble donc proposer une narration qui

nous conduit des retrouvailles à la séparation. Entre ces deux bornes est déployée une série de palinodies sentimentales typiques de la poésie lyrique de jeunesse de Marceline Desbordes-Valmore et dont le texte « Je ne sais plus, je ne veux plus » offre un bel exemple. Un érotisme discret se devine à la page neuf où Pascal Obispo baisse les yeux, tout sourire, devant une fenêtre dont nous ne voyons que le rideau. Georges Banu observe :

Le rideau a ceci de particulier qu'il suppose toujours l'existence d'un spectateur. C'est toujours par rapport à lui que les conduites s'élaborent et les postures s'adoptent [...]. Le rideau divise et expose ; ainsi une relation se noue avec le partenaire, assimilé au spectateur.⁴⁸

Dans ce cas précis, la partenaire à qui l'on suppose que le chanteur sourit est absente de la photographie, ce qui accentue le jeu de dissimulation auquel le rideau se prête souvent. Cela accrédite, selon nous, la thèse d'une relation amoureuse clandestine rendue possible et alimentée par la circulation de courtes missives. Il s'agit là d'un rappel oblique du titre de l'album confirmant la fonction phatique⁴⁹ et conative⁵⁰ du billet présentée comme « une parole de l'âme »⁵¹. À la page seize, en illustration du poème « Le soir », le chanteur pose avec une femme blonde vue de dos qu'il tient contre lui. Cette étreinte suggère une forme de tendresse chaste, pure et cependant teintée d'une tristesse résignée, très perceptible dans les textes de Marceline Desbordes-Valmore. Quant au texte « Le secret perdu » à la page cinq, il voisine avec l'image nocturne d'un piano à queue sous la pluie. Sous le piano, nous pouvons voir une lyre, attribut du dieu Apollon dans la Grèce antique et symbole de l'inspiration poétique. Cet emblème est maintes fois évoqué dans l'œuvre valmorien pour désigner de façon métonymique l'auteure⁵² ainsi que ses avatars littéraires⁵³. Certaines toiles⁵⁴ d'ailleurs montrent Marceline Desbordes-Valmore avec ces deux instruments, piano et lyre, ce qui assure une sorte de continuité entre les représentations picturales de l'auteure et celles véhiculées par l'objet intermédiaire étudié. La dernière page du livret fait une place de choix à Marceline Desbordes-Valmore photographiée par Nadar⁵⁵ à la fin de sa vie. Entourée des noms de tous les musiciens, techniciens, graphistes, photographes, elle occupe la place d'honneur. Cette photographie qui montre Marceline Desbordes-Valmore vieille, laide et folklorisée fait pendant au portrait⁵⁶ peint par son oncle, présenté en médaillon au centre de la deuxième page du coffret. Le cadrage adopté ampute⁵⁷ la représentation picturale de Constant Desbordes pour offrir un plan rapproché de la jeune fille tenant sa tête entre les mains, les

yeux levés au ciel, dans une posture typiquement romantique⁵⁸. La couleur rose pâle de l'intérieur du coffret s'harmonise délicatement à la carnation de la jeune fille et à la couleur pastel de sa robe. Ces teintes féminines et abricotées contrastent fortement avec l'austérité du sobre noir et blanc affichée à l'extérieur du coffret. La jeune Marceline Desbordes-Valmore y apparaît dans toute la délicatesse d'une féminité que ne contredit pas la célèbre citation de Baudelaire, placée en légende :

Madame Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme ; mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés de la femme (...).⁵⁹

Cette citation concurrence l'omniprésence photographique du chanteur en redonnant à Marceline Desbordes-Valmore la maternité des textes chantés. Baudelaire y insiste sur le caractère sexué de « l'expression poétique » en répétant que le « Billet » annoncé dans le titre est bel et bien un « Billet de femme ».

Les choix littéraires de l'album excluent tout un pan de la production poétique de Marceline Desbordes-Valmore pour se concentrer sur le sentiment amoureux, lequel se déploie en supplications⁶⁰, serments, reproches⁶¹ et regrets⁶². Le sujet lyrique se plaint de la lenteur d'un temps qui s'épuise dans l'attente de l'autre⁶³ ; il explique les stratégies d'évitement et d'oubli⁶⁴ qui sont les siennes lorsque l'écriture ne suffit plus à calmer « l'âme opprimée »⁶⁵. Il envisage même la mort comme remède à la souffrance. Le thème et son traitement s'avèrent relativement conventionnels et procèdent souvent d'une conception pétrarquiste de l'amour : en attestent les images du cœur captif ou de l'âme blessée⁶⁶. Le lexique employé est daté⁶⁷, les métaphores⁶⁸ quelque peu usées et les allégories⁶⁹ attendues. Tout cela participe d'un lyrisme pastel qui nuit sans doute à l'élaboration d'un véritable ethos auctorial. Nous constatons par ailleurs que Pascal Obispo a évacué de sa liste le poème « Les séparés », déjà mis en musique par Julien Clerc et Benjamin Biolay. De même que des poèmes incontournables des anthologies valmoriennes comme « Les roses de Saadi » et « L'oreiller d'une petite fille ». En fait la démarche de Pascal Obispo se veut originale et émane d'un choix réfléchi à en croire ce qu'il en dit à l'occasion de différentes interviews. Il explique par exemple au micro d'Anthony Martin⁷⁰ qu'à la disparition de son père, alors qu'il rangeait les effets personnels du défunt, il découvrit un livre des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore annotés par ce

dernier. Ce fut un véritable coup de foudre artistique. Suite à cette découverte, il se procure un autre recueil de la poète dans lequel il sélectionne les textes qu'il souhaite chanter. La généalogie du projet met en évidence deux éléments : le caractère sentimental de l'album lié à l'histoire personnelle du chanteur et le caractère littéraire puisque le chanteur procède à une véritable rencontre avec l'univers valmorien. Concernant cet album, dont les textes couvrent une assez large période de création, nous pouvons véritablement parler d'anthologie poétique. Nous notons toutefois une prédominance de poèmes extraits du recueil de 1830 – sept poèmes sur douze – ce qui explique le caractère emprunté du lyrisme. Nous remarquons aussi l'absence de textes extraits de *Bouquets et Prières*⁷¹ et la sous-représentation d'un recueil pourtant emblématique de l'auteure, *Les Pleurs*⁷².

Selon nous, la spécificité de l'album *Billet de femme* réside dans le fait qu'une voix masculine parvienne à assumer la passion au féminin sans véritable hiatus sémantique. Pour contourner la difficulté, Pascal Obispo adopte plusieurs stratégies. La première consiste à choisir des textes où le pronom indéfini « on » permet d'envisager la relation amoureuse au-delà des distinctions de genre :

Sans l'oublier, on peut fuir ce qu'on aime.
On peut bannir son nom de ses discours.
Et, de l'absence implorant le secours,
Se dérober à ce maître suprême,
Sans l'oublier !⁷³

La deuxième stratégie se centre sur le jeu des pronoms personnels de l'interlocution dans les dialogues fictifs qui dilue les identités sexuelles, c'est le cas dans « Qu'en avez-vous fait ? » :

Vous appellerez,
Sans qu'on vous réponde ;
Vous appellerez,
Et vous songerez ! ...⁷⁴

La troisième stratégie se remarque dans le fait que l'interprète a retenu des textes très peu marqués phoniquement par les marques grammaticales du féminin. Pour exemple les participes passés et les adjectifs qualificatifs dans « Le dernier rendez-vous » :

Mon seul amour ! embrasse-moi.
Si la mort me veut avant toi,
Je bénis Dieu ; tu m'as aimée !
Ce doux hymen eut peu d'instant :

Tu vois ; les fleurs n'ont qu'un printemps,
Et la rose meurt embaumée.
[...]
J'irai seule, en quittant tes yeux,
T'attendre à la porte des Cieux,
Et prier pour ta délivrance.⁷⁵

Le féminin réapparaît de manière explicite dans « Le secret perdu », le champ lexical des atours se déployant dans la deuxième strophe :

Qui me consolera ?
- « Moi, m'a dit la parure ;
« Voici des nœuds, du fard, des perles et de l'or. » -
Et j'essayai sur moi l'innocente imposture,
Mais je parais mon deuil, et je pleurais encor.⁷⁶

La féminité s'affiche également dès le texte inaugural, « Un billet de femme »⁷⁷, qui a soufflé à Pascal Obispo le titre de son album : *Billet de Femme*. L'effacement, dans le titre, de l'article indéfini renvoie à un univers fantasmé, le substantif « billet » fonctionnant désormais comme un marqueur temporel qui connote l'âge d'or des romans épistolaires⁷⁸ et du romantisme au sens le plus déprécié du terme. Le titre de l'album crée alors un horizon de l'attente récompensé par la première chanson inscrivant le billet d'amour dans une histoire plus personnelle :

Puisque c'est toi qui veux nouer encore
Notre lien,
Puisque c'est toi dont le regret m'implore,
Écoute bien :
Les longs serments, rêves trempés de charme,
Écrits et lus,
Comme Dieu veut qu'ils soient payés de larmes,
N'en écris plus !⁷⁹

Le billet, vecteur de la communication amoureuse, est un topos littéraire et cinématographique exploité dans le clip officiel de Julien Clerc pour sa chanson « N'écris pas »⁸⁰, dont le texte est aussi un poème de Marceline Desbordes-Valmore intitulé « Les séparés ». Dans les deux cas, le texte fonctionne à la manière d'une prétérition annulant la feinte volonté de l'émetteur de rompre le lien épistolaire :

N'écris pas. Je suis triste, et je voudrais m'éteindre.
Les beaux étés sans toi, c'est la nuit sans flambeau.
J'ai refermé mes bras qui ne peuvent t'atteindre,

Et frapper à mon cœur, c'est frapper au tombeau.
N'écris pas !⁸¹

Ces deux poèmes dessinent en creux l'image d'une femme retirée dans son cabinet pour rédiger sa correspondance comme c'est le cas dans l'avant-dernière chanson de l'album : « Je vous écris » :

Je vous écris à l'ombre du mystère
Puisque s'écrire est se parler tout bas ;
Mais je l'avoue, en ce lieu solitaire,
Tout est tranquille et mon cœur ne l'est pas.
Je vous écris.⁸²

Dans son *Histoire de chambres*⁸³, Michelle Perrot observe que « la chambre est le lieu par excellence de la pensée »⁸⁴ et que « l'écriture camérale »⁸⁵ privilégie « la correspondance : la littérature “ personnelle ” qui requiert le calme, le face-à-face avec la page »⁸⁶.

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'album *Billet de Femme* dont nous avons pu apprécier l'élégance et la sobriété est un objet intermédiaire doublement singulier : d'une part parce que Pascal Obispo l'a inscrit dans son histoire personnelle et a, pour ce faire, opéré des choix littéraires, musicaux et plastiques qui rompent avec les choix effectués auparavant dans sa carrière artistique. D'autre part, cet album est intégralement consacré à Marceline Desbordes-Valmore, laquelle n'avait offert jusqu'à présent à la variété française⁸⁷ que des titres isolés⁸⁸. Enfin, la superposition réussie des voix féminine et masculine, ainsi que la superposition des voix d'hier et d'aujourd'hui illustrent le caractère intemporel du discours lyrique valmorien.

Nous restons toutefois circonspects quant aux clichés véhiculés par le choix des textes retenus par Pascal Obispo, qui ne rendent pas complètement compte de l'ample et originale production poétique de Marceline Desbordes-Valmore. Nous pouvons à ce titre nous demander si, en dépit de ce qu'affirme le chanteur, les textes n'ont pas été initialement sélectionnés pour correspondre en tous points à l'image galvaudée et réductrice de celle que l'on surnommait Notre-Dame des Pleurs. L'hypotexte valmorien ne serait alors qu'un prétexte. Cette approche de l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, pas tout à fait infondée, nous semble partielle et destinée à un large public. Elle s'inspire en effet d'une série d'images attendues, au symbolisme facile. Est-ce le prix à payer pour être fredonné-e, en 2021 ?

NOTES :

- 1 *La Voix du Nord*, Lille, 5 février 2016.
- 2 Antony Martin, *Le Choix musical*, Paris, RTL, 7 février 2016. Émission disponible en ligne : rtl.fr/culture/musique/le-choix-musical-billet-de-femme-de-pascal-obispo-7781726330 (consultée le 17 août 2021).
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*
- 5 « L'Adieu. Romance en nocturne à deux voix », Paris, Éditeur L'élu, « Chant du nègre », Paris, Éditeurs Dufaut. et Dubois [s. d].
- 6 « Le Soir. Romance », Paris, Éditeur Meysenberg [s. d].
- 7 « Le Soir ! Nocturne à deux voix », Paris, l'auteur [s. d].
- 8 On la voit accoudée sur une petite table où est posée une guitare sur la peinture à l'huile sur cuivre attribuée à Michel-Martin Drolling, *Portrait de Marceline Desbordes*, 1808 (?), Douai, Musée de la Chartreuse, inv. 1986.8.
- 9 Nombre de ses poèmes rendent hommage à des compositeurs (Paganini), des chansonniers (Béranger et Garat) et des chanteurs lyriques (Adolphe Nourrit). Elle fut l'amie très chère de Pauline Duchambge qui mit en musique quelques-unes de ses romances : « Je ne sais plus, je ne veux plus », « S'il avait su », « Sans l'oublier ». Jacques Boulenger consacre à leur amitié le dernier chapitre de *Marceline Desbordes-Valmore, sa vie & son secret*, Paris, Librairie Plon, 1926, p. 327-343.
- 10 Lire Anne Martin-Fugier, *Comédiennes. Les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 18, 21, 22, 46, 65, 159, 160, 242.
- 11 Jeanine Moulin, *Desbordes-Valmore*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1955, p. 33.
- 12 *Ibid.*
- 13 Claude Roy, *Les Soleils du romantisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées Gallimard », 1974, p. 158.
- 14 Paul Verlaine explique que Marceline Desbordes-Valmore « a, le premier d'entre les poètes de ce temps, employé avec le plus grand bonheur des rythmes [sic] inusités, celui de onze pieds entre autres, très artiste sans trop le savoir », *Les Poètes Maudits*, Paris, Léon Vanier Éditeur, 1888, p. 71.
- 15 Marceline Desbordes-Valmore, *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique, textes poétiques publiés et inédits rassemblés & révisés par Marc Bertrand*, Lyon, Jacques André Éditeur, 2007, p. 401.
- 16 Tous les textes choisis par Pascal Obispo sont écrits par Marceline Desbordes-Valmore en mètres pairs : alternance de décasyllabes et de tétrasyllabes dans « Un billet de femme », « Je ne sais plus, je ne veux plus », « S'il avait su », « Sans l'oublier », « Je vous écris », alternance d'hexasyllabes et d'alexandrins dans « Le secret perdu », hexasyllabes dans « Le serment », octosyllabes dans « Le dernier rendez-vous » et « Jamais adieu », tétrasyllabes dans « Le soir ».
- 17 Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, thèse présentée devant l'Université Grenoble III, avril 1977, imprimée par les services de reproduction de l'Université Lille III, 1981, p. 430, note 1.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*, p. 217.
- 20 Marceline Desbordes-Valmore, *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 127.
- 21 *Ibid.*, p. 128.
- 22 *Ibid.*, p. 316.
- 23 *Ibid.*, p. 110.
- 24 *Ibid.*, p. 129.
- 25 *Ibid.*, p. 401.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*, p. 306.
- 28 Difficile à caractériser par des critères formels, la romance est définie dans *Le Petit Robert de la Langue française* (2016) comme « une pièce poétique simple, assez populaire, sur un sujet sentimental et attendrissant. », p. 2265.
- 29 Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1993, p. 86.
- 30 « petite pièce vocale ou instrumentale de caractère mélodique », *Le Petit Robert de la Langue Française*, 2016, p. 137.
- 31 Claude Roy, *Les Soleils du romantisme, op. cit.*, p. 158.
- 32 Marceline Desbordes-Valmore, *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 113.
- 33 *Ibid.*, p. 110.
- 34 *Ibid.*, p. 129.

- 35 À noter que dans la troisième strophe, le décasyllabe est scindé en hexasyllabe et tétrasyllabe : « Je ne sais plus le fuir // en son absence ».
- 36 André Tubeuf, *Dictionnaire amoureux de la musique*, Paris, Éditions Plon, 2012, p. 638.
- 37 *Ibid.*
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*
- 40 Lire « L'invitation à la valse », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 453.
- 41 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*, t. 1 et t. 2, Paris, Éditions Dumont et Charpentier, 1833.
- 42 *Ibid.* t. 1, p. 263-264.
- 43 *Ibid.*
- 44 Pascal Obispo, *Le Grand Amour*, Sony Music, 2013.
- 45 Lire les textes consacrés aux différentes insurrections lyonnaises, dont le « Cantique des mères » dans *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 298.
- 46 *Ibid.*, p. 249.
- 47 *Ibid.*, p. 316.
- 48 Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Éditions Adam Biro, 1997, p. 86.
- 49 « Puisque c'est toi qui veux nouer encore / Notre lien » dans « Un billet de femme », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 316.
- 50 « Par ce billet, parole de mon âme, / Qui va vers toi, / Ce soir, où veille et te rêve une femme, / Viens ! Et prends-moi ! », dans « Un billet de femme », *ibid.*, p. 316.
- 51 « Un billet de femme », *ibid.*
- 52 Marceline Desbordes-Valmore écrit dans l'élégie II des *Poésies de 1830* « Ma lyre s'éveille tristement auprès de moi : / On dirait qu'elle pleure un tourment, un délire », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 77.
- 53 C'est aussi l'emblème de Louise Labé dans le poème éponyme des *Pleurs*, *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 240.
- 54 Hilaire Ledru peint la poète avec un piano dans *Portrait de Marceline Desbordes-Valmore*, huile sur toile, vers 1840, Douai, Musée de la Chartreuse, inv. 2343. Un anonyme l'a représentée sur papier albuminé avec une lyre dans un dessin inspiré de Constant Desbordes, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, registre N2.
- 55 Félix Tournachon, dit Nadar, *Madame Desbordes-Valmore*, 1854, Douai, Bibliothèque Municipale Marceline Desbordes-Valmore, Ms. 1848ICO-75-2.
- 56 Constant Desbordes, *Portrait de Marceline Desbordes*, vers 1810-1812 ou 1819 ? huile sur toile, Douai, Musée de la Chartreuse, inv. 95.
- 57 Nous ne voyons plus la petite table au premier plan sur laquelle est accoudée Marceline Desbordes-Valmore, ni le tissu qui y est posé nonchalamment. A été aussi supprimé l'ouvrage de Fénelon ouvert, dont elle a suspendu la lecture.
- 58 Le personnage, comme dans les autoportraits de Géricault, Friedrich et Girodet, se livre à une introspection.
- 59 Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1885, p. 338-343.
- 60 Lire « Jamais adieu », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 249.
- 61 Lire « Qu'en avez-vous fait ? », *ibid.*, p. 306.
- 62 Lire « S'il avait su », *ibid.*, p. 127.
- 63 Lire « Le soir », *ibid.*, p. 113.
- 64 Lire le poème « Sans l'oublier », *ibid.*, p. 128.
- 65 Chanson « Je vous écris », lire le poème « Le billet », *ibid.*, p. 113.
- 66 « S'il avait su », *ibid.*, p. 127.
- 67 Par exemple, « hymen » ou « transport ».
- 68 Par exemple, « la rose qui meurt embaumée » et « ramiers fidèles ».
- 69 Par exemple, « Espérance », « Bonheur », « Amour », « Heure », « Aurore ».
- 70 Antony Martin, *Le Choix musical*, Paris, RTL, 7 février 2016. Émission disponible en ligne : rtl.fr/culture/musique/le-choix-musical-billet-de-femme-de-pascal-obispo-7781726330 (consultée le 17 août 2021).
- 71 Yves Bonnefoy écrit que l'auteure « pensa un moment intituler son recueil *Les Bruits de l'herbe* ». Il ajoute que dans une lettre à son frère elle se plaignait de ce qu'elle ne savait plus faire des vers. Lire à ce sujet *Marceline Desbordes-Valmore. Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, nrf, coll. « Poésie/Gallimard », 1983, p. 260.
- 72 Lire l'éloge d'Esther Pinon dans son introduction de l'édition des *Pleurs* chez Garnier-Flammariion en 2019 ; elle y écrit notamment que « de même que sa structure, le style du recueil procède d'une facture sans ostentation, éminemment romantique par la fin qu'elle se donne, mais d'une grande modernité dans sa transparence étudiée [...]. La parole semble couler de source, limpide et spontanée comme les larmes qui donnent leur titre au recueil. », p. 21-23.
- 73 « Sans l'oublier », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 128.
- 74 Lire « Qu'en avez-vous fait ? », *ibid.*, p. 306.

QUAND OBISPO CHANTE MARCELINE DESBORDES-VALMORE (1786-1859)

- 75 « Le dernier rendez-vous », *ibid.*, p. 208.
76 « Le secret perdu », *ibid.*, p. 401.
77 « Un billet de femme », *ibid.*, p. 316.
78 À la page 24 du livret, l'interprète présente un timbre-poste à l'effigie de Marceline Desbordes-Valmore, émis le 22 juin 1959 à l'occasion du centenaire de la mort de la poète.
79 *Ibid.*
80 Julien Clerc, *Julien*, 1997, Virgin.
81 « Les séparés », *Marceline Desbordes-Valmore, Œuvre poétique..., op. cit.*, p. 209.
82 Le texte chanté prend quelques libertés avec celui de Marceline Desbordes-Valmore, « Le billet », *ibid.*, p. 113.
83 Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2009.
84 *Ibid.*, p. 112.
85 *Ibid.*, p. 113.
86 *Ibid.*
87 Ne relève pas de la variété l'album de la soprano Françoise Masset et du pianiste Nicolas Stavy, *Les Compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Éditions Solstice, 2009.
88 Écouter Julien Clerc, Benjamin Biolay et Ézéchiel Pailhes.

Varia

Transferts et re-significations : la traduction comme transfert culturel dans le processus d'émancipation et de consolidation nationale en Amérique hispanique au XIX^e siècle

Daniel López

Laboratoire IHRIM

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

EN AMÉRIQUE HISPANIQUE, depuis la conquête et jusqu'à nos jours, la circulation d'idées et le développement de modèles culturels et politiques ont été possibles, entre autres, par le biais de traductions parfois d'une grande envergure. Cela est particulièrement observable dans la période d'émancipation et de consolidation nationale des pays issus de la désintégration de l'Empire espagnol, où différentes entreprises traductives ont eu lieu, d'abord pour alimenter les idées d'autonomie, ensuite pour apporter à la construction des nouvelles entités administratives et politiques. En effet, la traduction a joué un rôle important dans ces projets, rôle souvent négligé ou passé sous-silence mais qui, au cours des dernières décennies, a suscité l'intérêt des spécialistes et a fait l'objet de recherches pluridisciplinaires¹. Ainsi, la traduction en Amérique latine² notamment au XIX^e siècle n'a pas été un simple instrument d'importation et de reproduction d'idées, mais aussi un outil au moyen duquel des modèles étrangers ont été appropriés et adaptés, et des débats ont été engendrés et animés, tout en façonnant l'identité politique et culturelle de cette aire géographique³. Étant donné les enjeux des textes dans leurs nouveaux contextes et au-delà des questions sur le degré de trahison ou fidélité par rapport aux originaux, de l'évaluation d'éventuelles fautes qu'une traduction puisse comporter, il serait convenable avant tout de réfléchir au caractère fonctionnel de la traduction et de son rôle en tant que discours historique⁴. En Amérique latine, à l'époque en question, se déploient fréquemment des stratégies de re-signification textuelle en

fonction des cultures d'accueil, dans un mouvement empreint de dynamiques créatives témoignant de vives tensions entre forces allogènes et endogènes. Il s'agit, en définitive, d'essayer de

mieux connaître les fonctions que les traductions exercent dans les cultures, et surtout les manières dont la traduction, en tant que phénomène culturel, contribue à une représentation des identités, nationales ou autres, c'est-à-dire, fait partie d'un discours identitaire.⁵

Dans cette perspective, cet article a pour but de proposer des pistes de réflexion sur des notions mettant en relief l'importance d'une vue d'ensemble lors de l'étude du phénomène traductif : circonstances historiques, motivations et enjeux, agents impliqués, supports, etc. Il ne s'agit pas de négliger l'importance d'une analyse textuelle comparative à proprement parler, mais de mettre en lumière *tous* les maillons d'un acte traductif. De ce fait, dans une première partie, nous allons nous intéresser à la notion de transfert culturel qui peut nous donner des pistes en termes d'approche pour comprendre de manière intégrale l'activité traductive dans un lieu et à un moment donné. La meilleure manière de prouver la pertinence de cette approche est, sans doute, l'illustration. En conséquence, dans une deuxième, puis dans une troisième partie, nous aborderons quelques cas de figure concrets qui mettraient en évidence le rôle fonctionnel de la traduction dans le projet d'émancipation hispano-américaine et de consolidation des jeunes nations.

Traduction comme transfert culturel

Le transfert de textes entre aires linguistiques et culturelles dissemblables s'opère toujours dans un cadre particulier et à un moment déterminé ; des attentes et des buts variés sont sous-jacents aux entreprises traductives qui sollicitent la participation d'agents divers, qui déploient à leur tour un éventail de stratégies pour les accomplir. Les traductions et leurs agents sont donc insérés dans un contexte historique donné ; les deux sont souvent des maillons dans la chaîne de divers projets d'une portée plus large ; les deux sont donc souvent, intentionnellement ou non, au service de ce projet. Dans un dessein de compréhension globale de tous les enjeux du phénomène traductif, l'examen du transfert linguistique en soi est certes incontournable à un moment ou un autre ; cependant, étant donné les buts et les répercussions que peut comporter un projet traductif, il est

fondamental de considérer les conditions de sa production et de sa réception, ainsi que les intermédiaires (aussi bien des personnes que des institutions) qui le rendent possible⁶. En ce sens, les circonstances dans lesquelles le texte premier trouve son origine doivent être examinées, mais il est également nécessaire que le projecteur soit dirigé spécialement vers le texte et la culture d'accueil⁷, vers les courants et besoins qui ont mené un texte premier à faire l'objet d'une traduction dans cette culture, vers les agents qui ont motivé ce mouvement de circulation d'idées, vers tous les mécanismes (textuels et extratextuels)⁸ qui ont été mis en œuvre pour rendre présent ce nouveau texte dans son nouveau contexte. Il s'agit, en somme, d'essayer de comprendre la genèse et les fondements des projets traductifs, de mettre en relief l'apport de la traduction à la culture d'accueil, ainsi que les enjeux qu'elle soulève. Le concept de transfert culturel surgit ici comme un outil aidant à saisir la complexité des processus traductifs, surtout depuis une perspective historique. Ce concept, développé particulièrement par Michel Espagne, implique

le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. (...) C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures.⁹

En principe, le concept pourrait paraître assez large, mais les possibilités d'application dans le domaine de la traduction sont manifestes¹⁰ : l'idée de déplacement textuel est au cœur de cette notion, mais surtout (et c'est peut-être cette perspective englobante qui s'avère particulièrement intéressante pour l'objet qui nous concerne) des aspects dépassant le cadre strictement langagier sont mis en avant dans le but de cerner la complexité et les enjeux du processus de transfert. C'est tout un système et des procédures hautement imbriquées, d'une part, qu'il faudrait prendre en compte (médiateurs, supports du transfert et leurs logiques, contexte récepteur et exportateur, enjeux et stratégies) ; de l'autre, il est question de s'interroger sur les rapports entre les communautés impliquées dans le transfert :

Il s'agit de mettre en évidence les dynamiques des échanges interculturels, en portant l'accent sur l'étude des processus d'appropriation et de rejet qui font évoluer des cultures. [C'est la raison pour laquelle] Les travaux sur les transferts culturels n'insistent pas tant sur le fait d'une importation que sur les enjeux qu'elle masque, les stratégies qui la motivent et les concurrences qu'elle suscite.¹¹

Le processus de transfert implique nécessairement une transformation, une réinterprétation, une réélaboration de sens¹², ce qui ouvrirait des perspectives tout à fait appropriées pour aborder la traduction comme un transfert culturel, particulièrement lorsqu'on a affaire aux processus de construction identitaire. En effet, même si le degré de manipulation au niveau textuel est ou peut sembler minimal, tout le processus de transfert, tous les agents impliqués, l'appareillage qui entoure l'existence même d'un texte dans son nouveau contexte, bref, tous ces éléments et bien d'autres, rendent compte dans une mesure ou une autre des dynamiques transformatrices et des enjeux qu'elles comportent. La re-signification du texte est ainsi mise en lumière par cette approche, re-signification engendrée dans et par des circonstances particulières, par et pour des acteurs spécifiques :

Un transfert culturel est parfois une traduction (...) une traduction n'est en aucun cas un équivalent. (...) La traduction met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens. Mais la traduction est aussi un objet de recherches ressortissant à la sociologie historique ou à l'histoire du livre, lesquelles s'appuient évidemment sur les recherches relatives aux transferts culturels. L'étude prosopographique des traducteurs conduit à s'interroger sur les modes d'acquisition des langues, sur les critères à partir desquels s'opère le choix des livres à transposer. Il importe d'analyser la stratégie des maisons d'édition, leur mode de fonctionnement, l'écho rencontré par les ouvrages traduits.¹³

La re-signification serait donc le maître-mot dans les processus de transfert culturel, au moins dans une perspective textuelle et traductive. Ce mouvement de textes et idées engendrant une réélaboration du sens peut ainsi être caractérisé par une dynamique créatrice et intégrative. Dans l'Amérique du XIX^e siècle en l'occurrence, des transferts culturels relevant de la traduction ont concouru aux mouvements d'indépendance et d'édification des nations ; des textes ont été traduits *fidèlement*, mais aussi manipulés, appropriés et adaptés :

Dans l'étape d'indépendance et d'émancipation l'accent est mis progressivement sur une pratique de traduction qui répond aux intérêts des Créoles, tout en intensifiant les rapports avec l'Europe non-espagnole, ce qui concourt à la fondation culturelle des nouvelles nations. Libérée de la politique coloniale, la traduction passe à être sous l'influence du marché, en particulier du monde de l'édition et de la presse. Des stratégies multiples de traduction sont donc déployées – traductions, imitations, versions et adaptations –, mettant en évidence le fait que la traduction n'est pas une simple transmission directe de modèles européens, mais une trans-formation nuancée de ces modèles suivant des intérêts spécifiques.¹⁴

En effet, la pratique traductive à cette époque-là en Amérique latine pouvait répondre d'abord aux desseins d'émancipation des Créoles, puis à la volonté des nouvelles élites de consolider des substrats culturels et politiques définissant les caractéristiques des nations naissantes. Trois lignes directrices guidaient ce grand projet d'émancipation et cimentation nationales : la consolidation de nouvelles républiques (projet politique), la construction d'un « homme nouveau » et la valorisation de l'être américain (projet socioculturel), et la formation de nouvelles générations imprégnées d'un savoir considéré comme « universel » mais depuis une perspective américaine (projet éducatif)¹⁵. La pratique traductive faisait donc partie de ce processus d'autodétermination et de construction identitaire mené par les élites. Ainsi, la sélection de modèles européens dans différents domaines et la mise en œuvre de stratégies variées de traduction, telles que l'appropriation et l'adaptation¹⁶, ont caractérisé l'activité traductive en Amérique latine à cette époque-là, et ont aidé à façonner son patrimoine politique et culturel. Il s'agit donc de comprendre pourquoi ces stratégies si diverses, s'éloignant parfois de l'idée traditionnelle de traduction, ont été éventuellement choisies dans les processus de transfert culturel. C'est seulement en adoptant une approche compréhensive qui ne se focalise pas uniquement sur les aspects linguistiques, qui prenne en compte les divers agents et facteurs (culturels, éditoriaux, etc.) qui déterminent un projet traductif donné, que l'on pourrait comprendre les motivations et les enjeux à l'origine des manipulations textuelles par le biais de la traduction.

Mouvements d'indépendance et traduction

Les desseins autonomistes dans certains secteurs des élites créoles hispano-américaines ont commencé à monter en puissance vers

la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles. Des pressions internes sur les groupes dirigeants créoles (discrimination bureaucratique face aux péninsulaires, imposition fiscale de la couronne, etc.), aussi bien que des événements historiques d'ordre mondial (l'indépendance des États-Unis, la Révolution française, et notamment les invasions napoléoniennes en Espagne¹⁷) ont sans doute nourri cette volonté d'émancipation qui s'est vue reflétée dans la circulation et traduction de textes encourageant et prônant le bien-fondé de ce désir. En outre, motivés par ces idéaux séparatistes, quelques intellectuels et hommes politiques créoles voyageaient en Europe ou aux États-Unis à la recherche d'appui pour leurs projets, favorisant de passage l'échange et l'introduction d'idées. Même si les autorités impériales essayaient de surveiller et contrôler de près la production et la circulation d'ouvrages susceptibles de porter atteinte à l'ordre colonial, la tâche s'avérait en pratique impossible ; c'est pourquoi des textes *interdits* reposaient souvent dans les bibliothèques personnelles de Créoles illustrés, faisant fréquemment l'objet de discussion dans des réunions de cercles lettrés. Or, les idées politiques qui concouraient à façonner les mouvements émancipateurs étaient très souvent issues de langues différentes à l'espagnol (français et anglais notamment). De cette manière, l'activité traductive a connu une intensification à cette époque-là, lorsque des intellectuels et hommes politiques créoles se sont adonnés aux transferts de textes européens et nord-américains à la recherche de modèles et de matériaux pour alimenter les débats politiques et culturels¹⁸. Les idées et références étrangères s'articulant au projet émancipateur venaient donc s'implanter en Amérique, entre autres moyens, par l'intermédiaire de la traduction. Or, tel que nous l'avons déjà suggéré, le choix même des textes, les procédés de traduction, les manipulations textuelles dans ces processus de transfert culturel démontreraient qu'il ne s'agissait pas d'une simple importation et reproduction d'idées et modèles, mais d'une stratégie réfléchie pour le développement de projets historiques d'émancipation, puis de structuration nationale, suivant les desseins des meneurs de ces projets¹⁹. Quelques exemples de traductions parues à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles²⁰ suffiront à montrer comment la traduction a été un moyen de résistance et d'activisme politique visant à développer le projet émancipatoire hispano-américain. Au-delà de considérations d'ordre esthétique ou linguistique à propos de ces traductions, ce qui est intéressant ici est d'examiner leur caractère fonctionnel pour alimenter ce projet. Le premier exemple met en relief notamment les enjeux et répercussions qu'un processus de transfert peut déclencher ;

le deuxième montrera comment une sorte d'appropriation peut se manifester dans l'appareil textuel qui entoure le texte traduit, et pas nécessairement par des manipulations dans le corps du texte en lui-même ; le dernier, pour sa part, révèle des stratégies d'adaptation et de manipulation textuelle visibles qui répondaient aux buts du projet émancipateur.

L'influence de la Révolution française (ainsi que de l'Indépendance des États-Unis, tel que nous le verrons par la suite) sur le mouvement émancipateur en Amérique hispanique a eu lieu, entre autres, par le biais de la traduction. La traduction de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, texte fondamental de la Révolution française de 1789, traduit à l'espagnol par le néo-grenadin²¹ Antonio Nariño en 1794, puis par le libéral espagnol Juan Picornell en sont la preuve. La traduction de Nariño a été considérée comme un défi par les autorités péninsulaires, ce qui lui a valu la confiscation de ses biens et son emprisonnement en Espagne, où il a réussi à s'enfuir pour continuer à lutter pour l'indépendance. Pour sa part, la traduction de Picornell paraît en 1797 aux Antilles, où il était en fuite.

Le deuxième cas correspond à la *Lettre aux Espagnols américains* écrite en français par le jésuite péruvien Juan Pablo Viscardo vers la dernière décennie du XVIII^e siècle, et vraisemblablement traduite par Francisco de Miranda²² tout au début du XIX^e siècle. Influencé par les idées de Rousseau et de Montesquieu, Viscardo (qui se trouvait en Europe) a rédigé ce document qui deviendrait l'un des premiers textes à avoir eu un impact profond dans la gestation du mouvement émancipateur sudaméricain²³, grâce en partie au travail de Miranda, qui a conçu la traduction de la lettre comme un excellent moyen pour justifier son entreprise de libération aux yeux de l'opinion publique. Or, dans ce cas, la traduction littérale s'impose en général sur des stratégies d'adaptation ou d'appropriation ; cependant, l'on pourrait parler d'une sorte d'appropriation dans la mesure où Miranda, traducteur et éditeur en même temps, ajoute au texte original un prologue et des notes en bas de page qui manifestent clairement son projet émancipateur.

Le dernier exemple correspond à la traduction d'un ensemble de documents nord-américains par le Vénézuélien Manuel García de Sena : il s'agit d'une sélection de textes de Thomas Paine, considéré comme l'un des pères fondateurs des États-Unis, à laquelle le traducteur ajoute une traduction de la *Déclaration d'Indépendance des États-Unis*, ainsi que des Constitutions de plusieurs colonies nord-américaines (1811) ; puis il traduit un ouvrage de John M'Culloch,

Historia Concisa de los Estados Unidos desde el Descubrimiento de la América hasta 1807, qui inclut sa version corrigée de la *Déclaration d'Indépendance des États-Unis* (1814). Cette dernière traduction est dédiée aux *americanos españoles*, qu'il exhorte à continuer la lutte. Opérer une sélection et un collage de textes susceptibles d'aviver le projet émancipateur, s'adresser directement aux groupes créoles pour les stimuler à y concourir, et même adapter les textes traduits aux réalités hispano-américaines démontrent les enjeux portés par ce transfert :

...la sélection des textes de Paine rassemblés par García de Sena n'a pas été faite au hasard. Le traducteur a choisi les textes les plus pertinents à l'Amérique espagnole et, parmi ceux-ci, ceux qui permettaient une application générale (...) D'autre part, le traducteur ajoute au texte original des observations « pour la meilleure compréhension des lecteurs hispano-américains ».²⁴

Pour finir, il serait intéressant de mettre en relief deux aspects. Premièrement, les traductions de Nariño et de García de Sena visaient l'élite créole, à la différence de celle de Picornell, qui prêchait la liberté et l'égalité sans restriction, deux concepts qui avaient assurément une interprétation assez différente chez les deux premiers. Les luttes d'indépendance étaient, pour l'essentiel, une affaire des Américains appartenant aux élites. Deuxièmement, tel que nous l'avons mentionné plus haut, les traductions évoquées jusqu'ici (à part celle de García de Sena) sont assez littérales. En effet,

les vraies transformations ou les adéquations des textes proprement dits sont exécutées plus tard par les législateurs aux prises avec le texte 'national' qui aura force de loi. C'est alors que l'on peut apprécier l'effet d'imitation ou d'appropriation.²⁵

Les modifications textuelles dans les documents eux-mêmes à différents degrés pouvaient certes apparaître pour répondre aux projets émancipateurs ; il est également nécessaire cependant d'envisager d'autres instances textuelles, telles que l'appareil paratextuel et les rapports transtextuels²⁶, pour déceler les enjeux et la portée des traductions et leur articulation à ce dessein d'émancipation, qui se consolidera relativement pendant les deux premières décennies du XIX^e siècle. La circulation d'idées, textes et modèles à travers la traduction continuera à se développer ultérieurement, concourant de cette manière à la structuration des nouvelles républiques.

Projets de consolidation nationale et traduction

Le patrimoine culturel d'une nation ne se compose pas exclusivement d'éléments autochtones, il se modèle aussi à partir d'influences étrangères. Les échanges et transferts transnationaux peuvent ainsi conduire à la structuration d'une culture nationale à trois niveaux : fournir des modèles inspirateurs, particulièrement à l'aube de la conformation d'une nation (tel que nous le venons de voir) ; contribuer à la recherche d'un caractère national propre (l'âme collective particulière et exclusive d'un peuple) ; et légitimer l'existence de la nation par effet d'altérité (une nation se définit toujours par rapport à d'autres nations)²⁷. La traduction se trouve à la croisée des processus de consolidation nationale à ces trois niveaux ; traduction et nation sont donc complémentaires l'une de l'autre²⁸. Ainsi, dans les décennies postérieures à l'indépendance, la traduction va apparaître comme un outil important, non seulement dans la sphère politique, mais aussi littéraire, éducative ou même scientifique, pour la consolidation du caractère national et le dessein de légitimation des jeunes républiques vis-à-vis d'autres nations. Le sentiment d'autonomie accentuait le besoin de se doter d'un appareil textuel et symbolique propre. Or, pour les nouvelles nations le problème se posait face au manque d'un ensemble écrit suffisant ainsi qu'à la nécessité de contourner (au moins temporairement) la référence espagnole. En conséquence, il fallait tâcher de trouver des symboles issus des plumes de la nouvelle classe dirigeante, ou pour le moins, proposés par celle-ci. L'acte de traduire surgissait alors comme une « manifestation du désir croissant de construire une nation civilisée capable d'assimiler d'autres façons d'appréhender la réalité tout en s'immergeant dans la sensibilité universelle »²⁹. Il était question, en effet, de mettre en avant une culture nationale distincte, avec ses propres monuments littéraires et scientifiques, de cimenter l'esprit collectif et d'identification à la nation et à ses institutions, mais également de rentrer dans le flux des courants qui dominaient alors la scène internationale. Ainsi, la traduction a contribué à nourrir les cultures nationales qui cherchaient à façonner leurs particularités et à réunir et à instaurer leurs référents écrits. Dans certains cas, des particuliers étaient à la tête de ces initiatives, dans d'autres cas, l'État commençait à se profiler comme agent décisif dans des projets culturels de longue haleine pour la production et mise en circulation de textes censés représenter mais aussi modeler le caractère national, dont plusieurs s'inspiraient ou provenaient directement de l'étranger et étaient rendus présents dans ces nouveaux contextes par

l'entremise de la traduction. Ce sont donc les élites savantes et politiques qui jettent les bases de la construction culturelle des nouvelles nations avec leurs écrits, leurs discours, leurs actions politiques, leur labeur éducatif, mais aussi leurs traductions³⁰, tout cela encadré dans des programmes visant à alphabétiser et à instruire (dans un sens large) les citoyens des jeunes républiques. C'est pour cette raison qu'il devient nécessaire d'examiner, force est d'insister, tous les éléments textuels et contextuels, les agents et enjeux qui étaient impliqués dans les transferts de textes via la traduction³¹. Ces transferts étaient le plus souvent entrepris par les élites qui cherchaient à imposer leurs valeurs culturelles et donc une déterminée vision de société³². Nous avons vu, à travers quelques exemples, comment à l'époque de l'indépendance différentes stratégies traductives étaient déployées pour rendre les textes étrangers aptes à son nouvel environnement, suivant les fins et intérêts définis par les agents du transfert. Ainsi, les élites latinoaméricaines, une fois les luttes d'indépendance terminées, vont se caractériser par leur voracité intellectuelle et une capacité d'assimilation (voire d'adaptation et appropriation) d'éléments étrangers. Des sources paradigmatiques (soumises à des discussions et à des ajustements) issues notamment de l'Europe, puis des États-Unis, vont ainsi attirer l'attention des groupes dirigeants latinoaméricains : utilitarisme anglais, courants catholiques, romantisme français, par exemple, ont animé des débats et ont participé à jeter les bases politiques, économiques, éducatives et littéraires des jeunes nations. Nous proposerons quelques cas de figure, d'abord en Colombie, puis au Chili, qui pourraient démontrer la fonction essentielle de la traduction dans la consolidation des nations hispano-américaines dans différents domaines.

La traduction d'ouvrages scientifiques a été, en l'occurrence, l'un de ces domaines. En 1849 a été publié à Paris l'ouvrage *Viajes científicos por los Andes ecuatoriales o colección de memorias sobre física, química e historia natural de la Nueva Granada, Ecuador y Venezuela*, de Jean Baptiste Boussingault y François Désiré Roulin, traduit par l'historien, géologue et ingénieur militaire colombien Joaquin Acosta³³. Son intense activité scientifique et ses réseaux internationaux lui ont permis de tisser des liens et de maintenir une communication constante avec des milieux scientifiques du Vieux Continent. La traduction de ce texte s'inscrivait dans le désir de doter la nouvelle république de référents historiques et scientifiques. Dans la note préliminaire de sa traduction, Acosta rend compte d'emblée de ses buts et des stratégies pour les mener à bien : promouvoir la

connaissance scientifique du pays au lieu d'encourager des lectures stériles ; attirer l'attention sur les possibilités d'exploitation des ressources du pays ; et faire de la promotion nationale en Europe. En effet, et concernant ce dernier point en particulier, à part ses remarques préliminaires, Acosta corrige dans sa traduction les *inexactitudes* du texte original, ajoute des éclaircissements scientifiques et des renseignements historiques, notamment par le biais des annotations. Cet exemple met en évidence l'importance des textes qui entourent une traduction pour comprendre les stratégies et enjeux qu'elle peut comporter. En effet, des procédés tels que les ajouts et les omissions (souvent annoncés d'emblée dans les introductions aux ouvrages traduits) semblent être assez fréquents dans les traductions au XIX^e siècle en Amérique hispanique, car il s'agissait de modeler et ajuster l'original suivant les objectifs et intérêts définis par les agents impliqués dans le transfert.

Un autre cas qui fait ressortir les enjeux identitaires soulevés par les processus de transfert d'ouvrages scientifiques est celui de la traduction, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, de la partie sur la Colombie dans la *Nouvelle géographie universelle* du géographe français Elysée Reclus³⁴. À une époque où les illusions d'unité nationale des pays américains naissants se manifestaient, par exemple, dans l'intérêt que des cercles intellectuels et politiques portaient à des travaux géographiques, cette entreprise traductive, menée par le géographe colombien F.J Vergara y Velasco avec le parrainage du gouvernement conservateur d'alors, avait un but bien spécifique. Il s'agissait, à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, de faire connaître le pays à l'étranger, de présenter un pays dont l'identité était définie par ses richesses et le caractère travailleur de ses habitants. Cependant, les illusions nationalistes de présenter un pays homogène, une unité territoriale, administrative, historique et sociale à travers la traduction de l'œuvre de Reclus lors de cet événement ont échoué. Le traducteur a mis en œuvre un vaste système d'annotations pour corriger et augmenter le texte de Reclus, ainsi qu'une restructuration textuelle assez importante afin de proposer une image convenable du pays andin. Ces procédés, qui répondaient aux impératifs du commanditaire de la traduction et s'accordaient dans une bonne mesure avec la position idéologique du traducteur, n'ont pas pour autant empêché des critiques exacerbées de secteurs ultra-conservateurs de la presse colombienne, qui voyaient aussi bien dans l'œuvre de Reclus que dans la traduction une image faussée et même

injurieuse sur le pays. Cette réaction a été, vraisemblablement, à l'origine de l'échec de ce projet traductif, au moins en ce qui concerne sa figuration à l'international, ce qui prouverait la portée des enjeux identitaires dans les processus de transfert.

Un autre exemple concernant la Colombie est celui de Soledad Acosta de Samper, fille du général Acosta, qui a eu une prolifique production littéraire et traductive. En l'occurrence, elle a publié dans une revue consacrée aux femmes et sous sa direction³⁵, des extraits du livre *Le Travail des femmes au XIX^e siècle*, de Paul Leroy-Beaulieu. Plusieurs aspects sont intéressants dans ce cas. Tout d'abord, la traduction apparaît à nouveau comme un élément clé dans les processus de transfert des conceptions européennes aux sociétés américaines en formation. Ensuite, la nature fonctionnelle de ce projet de traduction devient évidente dans les procédés mêmes de traduction et dans le public ciblé par la traductrice : omissions, ajouts, résumés, adaptations... sont en adéquation aux lectrices (femmes des classes privilégiées) et sont orientés conformément aux intentions de la traductrice et la finalité de la traduction : consolider une communauté féminine qui travaille pour la construction de la nation³⁶. Finalement, la fonction des imprimés et de la traduction dans la formation citoyenne, conçue à l'aube de la vie républicaine et toujours définie par les élites depuis leur perspective des besoins historiques pour la nation, continue à être manifeste. L'appareil paratextuel, encore une fois, apparaît en tant qu'indicateur mettant à jour non seulement les stratégies et les buts de la traduction, mais également des positions idéologiques qui visaient la consolidation nationale et, en même temps, un ordre social déterminé :

Les remarques de Mme Samper mettaient en évidence son statut social car elle réservait l'éducation exclusivement intellectuelle à l'élite du pays, considérant que les couches défavorisées devaient travailler dans ce qu'elle appelait « l'industrie », c'est-à-dire, qu'elles devaient servir de main d'œuvre dans la naissante industrie nationale.³⁷

Abordons un dernier exemple concernant la Colombie, où une bonne partie de la deuxième moitié du XIX^e siècle a été marquée par les dispositions des gouvernements libéraux au pouvoir. Un ambitieux programme de consolidation éducative (basé sur des principes laïcs et qui a été en partie à l'origine des nombreux conflits armés internes) a été l'un des fers de lance des libéraux radicaux. Encore une fois, les hommes politiques et intellectuels désirant développer ce projet ont pris appui sur des référents étrangers³⁸. Des réflexions de pédagogues

nord-américains et européens ont ainsi alimenté les idées des groupes dirigeants et administratifs qui prônaient l'importance de la transformation éducative pour faire entrer le pays dans la modernité et comme outil pour la consolidation de l'État. En fait, le transfert de courants et modèles pédagogiques modernes pour la réforme éducative voulue supposait un flux considérable de traductions, à tel point que les traducteurs bénéficiaient d'une position privilégiée dans la structure administrative. Cette activité traductive s'est vue particulièrement reflétée dans le journal officiel à caractère éducatif *La Escuela Normal* (LEN, 1871-1879). Or, à l'image d'autres projets de transfert de l'époque, aussi bien le choix des textes que les stratégies traductives mises en œuvre révèlent le caractère fonctionnel de la traduction. En effet, la traduction faisait office d'outil pour s'approprier des modèles étrangers tout en légitimant les postures du groupe hégémonique (les libéraux radicaux, en l'occurrence), telles que la vision laïque de l'éducation ou le rôle de l'instituteur en tant que modèle de comportement citoyen³⁹. Il est donc clair que la traduction a été un maillon clé dans les processus de transfert pédagogique dans la Colombie de la deuxième moitié du XIX^e siècle ; elle a non seulement participé au transfert de savoirs, mais elle a également nourri les discussions sur les modèles pédagogiques à mettre en place dans le pays.

Ce dernier exemple concernant la consolidation de l'appareil éducatif en Colombie nous mène, précisément, à nous intéresser à un cas similaire au Chili. Il s'agit d'une vaste entreprise officielle pour doter le système éducatif de textes aptes et modernes selon les projets des dirigeants chiliens : « les traductions ont été commandées expressément par le gouvernement chilien à partir de 1843, face au besoin d'implanter des textes étrangers ayant une meilleure qualité pédagogique que les textes nationaux »⁴⁰. Il est intéressant de signaler ici comment le commanditaire de la traduction (à savoir le gouvernement chilien) confère à cette entreprise toute la prépondérance de par son caractère officiel, définissant à la fois les objectifs du projet de transfert, ce qui aura des répercussions sur le travail de traduction : il s'agissait de traductions souvent ajustées aux besoins particuliers du pays selon les réalités de l'époque et les desseins des autorités, qui ne voulaient pas de traductions textuelles mais adaptées selon leurs buts et les besoins pédagogiques du peuple chilien⁴¹. Ce projet, mené par des intellectuels et des entités gouvernementales, met en relief leur intention de mettre en place un ensemble textuel destiné à encourager l'instruction et la culture, autrement dit, à consolider la nation par le biais de l'alphabétisation et l'instruction citoyenne. Il faut également

remarquer un trait particulier dans cette entreprise traductive : la présence visible des traducteurs (souvent des personnalités intellectuelles et politiques) qui, loin de s'effacer au profit de l'auteur et de l'œuvre originale, s'affichaient comme porte-parole du projet qui les accueillait, aussi bien par le biais des paratextes (leurs noms apparaissent parfois même dans les pages de titre au lieu de celui de l'auteur), que dans les traductions elles-mêmes : ils ajoutaient, omettaient, adaptaient, en bref, ils ajustaient leur interprétation du texte original en fonction de l'utilité de ce projet⁴².

Proposons, finalement, un dernier exemple du rôle de la traduction dans la consolidation de l'identité hispano-américaine, cette fois-ci ayant trait à la langue même de traduction. L'espagnol, étant la langue partagée par les élites créoles et les Péninsulaires en Amérique, n'a pas été, en termes généraux, remis en question en tant qu'élément identitaire pour les nouvelles nations. S'il est vrai que l'on ne peut parler de tensions entraînant des bouleversements radicaux par rapport à la langue dans l'Amérique hispanique indépendante, que l'espagnol y était déjà bien implanté et qu'il serait la langue naturelle des futures nations (vu l'urgence de développer un appareil éducatif et institutionnel consolidant les différents projets nationaux), il faut cependant nuancer une prétendue transition sans sursauts, une adoption de l'espagnol sans conflit apparent de la part des anciennes colonies américaines. En effet, pour certains secteurs représentant un nationalisme hispano-américain dans ce XIX^e siècle il était paradoxal, pour ainsi dire, de construire et instruire les nations désormais affranchies dans la langue qui avait servi à la conquête et la colonisation⁴³. Ainsi, la représentation graphique de la langue espagnole elle-même, liée indissolublement au destin de l'Amérique hispanique, a fait l'objet de cette volonté d'émancipation définitive, particulièrement au Chili, dévoilant des enjeux identitaires, idéologiques, voire politiques. Le désir de quelques cercles intellectuels de s'éloigner radicalement des référents péninsulaires a donc animé un mouvement à l'encontre des autorités linguistiques espagnoles, dont les partisans seraient connus ultérieurement comme les *radicaux néographes*⁴⁴. Andrés Bello⁴⁵ était à l'origine de ce mouvement lorsqu'il a publié en 1823, avec le Colombien Juan García del Río, un article intitulé *Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar i uniformar la ortografía en América*, dans le but de rendre plus facile à la population américaine l'apprentissage du castillan. Il s'agissait, par exemple, d'utiliser pour chaque son un graphème et d'éliminer ceux qui étaient muets⁴⁶. L'Argentin Domingo Faustino Sarmiento a été l'un des promoteurs les

plus importants de ce mouvement et, conjointement à Bello alors recteur de l'Université de Chili, a stimulé la mise en place de ces réformes orthographiques qui seront adoptées officiellement en 1844. Ainsi, la Faculté de Philosophie et Humanités de cette université étant responsable de la production de textes pour le système éducatif chilien, les réformes orthographiques en question se sont vues reflétées sur les traductions réalisées entre 1840 et 1890 environ. Sarmiento a lui-même traduit, entre autres, des ouvrages à caractère didactique et déclarait qu'il n'y avait pas de langue maternelle à laquelle verser ce qui venait de l'étranger, qu'il fallait la créer ; de ce fait, il défendait le besoin de la traduction ainsi que la légitimité des pratiques d'appropriation étant donné le manque d'une solide production intellectuelle : « faire notre le travail de tout le monde »⁴⁷. La traduction apparaît dans ce cas non seulement comme moyen de transfert, mais aussi comme outil pour inoculer des transformations drastiques dans la langue d'accueil, comme recours pour *américaniser* la langue commune. En un mot, et à l'image des stratégies traductives si fréquentes tout au long de ce XIX^e siècle, il s'agissait dans ce cas extrême d'adapter la propre langue à l'usage américain.

Ce bref aperçu de transferts culturels au moyen des traductions dans l'Amérique hispanique du XIX^e siècle se voulait une modeste invitation à réfléchir aux enjeux que tout acte traductif peut éventuellement comporter. Les cas d'étude suivant les époques et les pays, faisant sans doute ressortir des particularités propres à chacun, sont certainement multiples. D'une manière générale dans la période en question, ces transferts répondaient aux défis du grand projet d'émancipation et de construction nationale, dans un mouvement qui dépassait la simple transmission de contenus d'ordre linguistique pour s'articuler aux buts et besoins établis et ressentis par les acteurs de ce projet. Choix de textes, assimilation sélective, adaptation créative, appropriation et tant d'autres stratégies ont été déployées par les agents avec la faculté d'opérer ces transferts s'ajustant aux réalités et enjeux du moment. Ils ont également marqué de leur empreinte ces processus de transfert, soulevant de passage les intérêts et représentations propres à leurs groupes. Finalement, il faudrait insister sur le besoin, pour une compréhension d'ensemble de l'acte traductif, d'adopter des approches holistiques étudiant aussi bien les transformations textuelles à proprement parler, que les circonstances, intermédiaires, institutions, buts et portée des traductions en tant que transferts culturels.

NOTES :

1 Il faut, en l'occurrence, mentionner le site HISTAL, Histoire de la traduction en Amérique latine <http://www.histal.net/> (consulté le 28 mars 2021), sous la direction du professeur Georges Bastin de l'Université de Montréal. Le site propose, entre autres ressources, des indications bibliographiques et des documents relatifs à l'histoire de la traduction en Amérique latine allant de la conquête jusqu'à l'époque actuelle.

2 L'Amérique hispanique désigne la zone culturelle des pays américains parlant espagnol, tandis que l'Amérique latine englobe toute l'aire culturelle des anciennes colonies qui ont pour langue officielle des langues romanes. Les réflexions de cet article se focalisent sur l'Amérique hispanique mais, étant donné les convergences dans le devenir historique de la région, l'on pourrait parler de certains traits communs pour toute l'Amérique, d'où l'emploi parfois indifférencié de ces deux notions tout au long de ce texte.

3 Montoya Paula, *Traducción y transferencia cultural en la reforma educativa radical en Colombia : Descripción y análisis de La Escuela Normal (1871-1879)*, Thèse de doctorat en traduction sous la direction de Georges Bastin, Université de Montréal, 2014, p. 17.

4 Bastin Georges, « Traduction et révolution à l'époque de l'indépendance hispano-américaine », *Méta*, vol. 49, n° 3, 2004, p. 562-575. L'idée de dépasser en quelque sorte le débat sur la fidélité et la trahison et de réfléchir plutôt aux conditions de possibilité d'un texte traduit dans son nouveau contexte est partagé par d'autres auteurs. Il ne s'agirait donc pas exclusivement de déterminer comment une traduction opère des transformations trahissant le texte original, mais de s'interroger sur la manière dont cette transformation est réalisée et les conditions qui la rendent possible (St-Pierre, Paul, « Translation as a Discourse of History », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 82).

5 Payàs Gertrudis, « Lorsque l'histoire de la traduction sert à réviser l'histoire », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 16.

6 Le passage qui suit souligne l'importance d'avoir une vue d'ensemble pour cerner la portée d'un projet traductif, particulièrement dans le contexte et moment historique dont nous traitons : « le traducteur n'est pas, en principe, le sujet qui fait des choix individuels, mais il est le porteparole d'un groupe qui s'est forgé un système de représentations sur des sujets bien précis : la culture étrangère, les rapports entre celle-ci et la culture nationale, la configuration d'une langue de traduction, le degré d'intelligibilité que les références étrangères portent pour le lecteur (...) Reconnaître l'historicité de la traduction et son rapport à un discours social participe à une vision non-essentialiste de cette pratique ; d'où le besoin d'explorer le contexte dans lequel les traductions se génèrent et ont été générées : circonstances politiques et sociales, politiques éditoriales, parrainages et exils, parmi d'autres facteurs » : Pagni Andrea et Payàs Gertrudis, *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, Mexique, UNAM, 2011, p. 7 (traduction faite par nos soins).

7 *Ibid.*, p. 7 « Pour aborder les échanges liés à la traduction, il est possible de se situer dans le contexte de la culture réceptrice et d'examiner comment les débats qui y ont surgi ont eu des répercussions dans les stratégies de promotion, sélection et traduction de textes issus de cultures étrangères » (traduction faite par nos soins).

8 Le fait de ne pas se focaliser exclusivement sur les considérations d'ordre linguistique ne veut pas pour autant dire que cet aspect puisse être négligé. Il est, en effet, complémentaire de l'analyse contextuelle. Il s'agit donc d'une relation qui doit être envisagée de manière solidaire pour une compréhension intégrale des processus traductifs. Le but de cet article étant de mettre en lumière l'importance des considérations contextuelles dans l'étude des traductions, nous n'aborderons pas des aspects d'ordre linguistique à proprement parler dans les exemples évoqués par la suite, ce qui nécessiterait des analyses plus approfondies.

9 Espagne Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286.

10 Montoya (*Traducción et transferencia... op. cit.*) mentionne comment différents chercheurs se sont intéressés à ce concept en tant qu'approche méthodologique et d'analyse dans le domaine de l'histoire de la traduction. Citons par exemple Maria Tymoczko ou Lieven D'hulst.

11 Joyeux-Prunel Béatrice, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 153.

12 « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. (...) Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser (...) C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu », dans Espagne Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Letres*, n° 1, 2013, disponible en ligne <https://journals.openedition.org/rsl/219> (consulté le 28 mars 2021).

13 *Ibid.*

14 Scharlau Birgit, « Traducir en América Latina: genealogía de un tópico de investigación », *Estudios 24. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2004, p. 15, 16 (traduction faite par nos soins).

15 Bastin Georges, Campo Angela et Echeverri Álvaro, « La traducción en América Latina: propia y apropiada », *Estudios 24. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2004, p. 77.

16 Maria Cristina Batalha note à ce sujet : « En fait, le traitement que les textes ont reçu à travers leurs traductions, leur appropriation ou les fruits engendrés par le contact avec les différentes cultures locales n'ont pas eu lieu de façon innocente ni aléatoire. Aussi, ce traitement est-il loin d'être uniforme et varie-t-il selon l'époque, le pays et les objectifs auxquels les textes traduits se destinaient. Dès lors, à travers le temps, des stratégies diverses telles que l' " emprunt " ou la " domestication " ont été mises en œuvre afin d'accomplir positivement les buts assignés ». Batalha Maria Cristina, « Traduction et modèles canoniques : l'angoisse de la désobéissance », *Meta*, vol. 45, n° 4, 2000, p. 571. Pour sa part, Bastin met en avant l'aspect créatif et sélectif de l'appropriation : « modalité créatrice de la traduction orientée à consolider l'identité de la collectivité à laquelle appartient le traducteur. Il s'agit également d'un procédé de traduction au moyen duquel le traducteur ne choisit que ce qui est utile à ses fins » Bastin, « La traducción en América Latina... », *op. cit.*, p. 72 (traduction faite par nos soins). Quant à la notion d'adaptation (au-delà d'une définition classique du point de vue traductologique), elle met l'accent sur la nature fonctionnelle de la traduction, ainsi que son aspect créatif visant la restauration de l'équilibre communicationnel que la mise en œuvre d'une forme traditionnelle de traduction pourrait rompre. Autrement dit, la pertinence plutôt que l'exactitude serait le noyau dur de ce concept. Ainsi, il ne s'agirait pas simplement d'adapter des notions et réalités inexistantes ou imprécises dans le processus de transfert culturel, mais de réaliser éventuellement des opérations créatives d'adéquation conformément aux aspirations du nouveau lecteur, aux valeurs et croyances de la culture d'accueil (Bastin Georges, « Adaptation », dans Baker Mona et Saldanha Gabriela (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2nd edition*, London, Routledge, 2009, p. 6).

17 Des « Créoles, influents propriétaires terriens et commerçants, ainsi que, souvent, des intellectuels " illustres " ont été les vrais promoteurs de l'indépendance. La confusion de pouvoirs en Espagne à cause des invasions napoléoniennes et le chaos que cet événement a produit en Amérique ont conduit les Créoles à affirmer leur identité en tant que fondateurs et maîtres légitimes d'Amérique, face au pouvoir impérial qui s'effondrait ». Bastin Georges et Iturriza Gabriela, « La traducción como elemento creador de identidad en la prensa independentista de Venezuela (1808-1822) », *TRANS Revista de traductología*, n° 12, 2008, p. 82 (traduction faite par nos soins).

18 Montoya (*Traducción et transferencia...*, *op. cit.*, p. 14).

19 La traduction a certes participé à l'émancipation de l'Amérique hispanique, mais elle a également consolidé la position de la minorité créole qui allait par la suite guider le destin des peuples désormais affranchis du contrôle espagnol, perpétuant des rapports de domination et inégalité encore présents aujourd'hui. En effet, le monde de l'écrit étant du ressort de cette minorité, les processus de transfert culturel par le biais de la traduction dépendaient et répondaient souvent à leurs intérêts et représentations. Ainsi, la traduction serait en quelque sorte un outil utilisé par les élites créoles pour, d'une part, s'éloigner aussi bien de l'Autre semblable (les péninsulaires), que de l'Autre inapte socialement (les autres américains illettrés, *barbares* : noirs, indiens...) ; d'autre part, elle contribuerait à asseoir leur position et perspectives au sein de la société dont ils seraient désormais les dirigeants.

20 Les cas proposés en guise d'exemple sont tirés des recherches menées par Georges Bastin (2004, 2006) : Bastin Georges, « Traduction et révolution à l'époque de l'indépendance hispano-américaine », *Méta*, vol. 49, n° 3, 2004, p. 562-575. Bastin Georges, « Francisco de Miranda, " precursor " de traducciones », *Boletín de la Academia Nacional de Historia de Venezuela*, n° 354, 2006, p. 167-197.

21 Aux temps de l'Empire espagnol, la Nouvelle-Grenade était une entité administrative et politique qui comprenait approximativement les actuels territoires de Colombie, Équateur, Panama et Venezuela. Nous utiliserons désormais les dénominations territoriales actuelles dans un dessein de clarté.

22 Le Vénézuélien Francisco de Miranda, l'un des héros des mouvements d'indépendance, est en quelque sorte le précurseur de l'entreprise propagandiste hispano-américaine en Europe, poursuivie par d'autres patriotes (Bastin, « Traduction et révolution... », *op. cit.*, p. 188).

23 La traduction de Miranda est reprise dans d'autres projets émancipateurs en Amérique hispanique, en l'occurrence, par Camilo Enríquez au Chili et Camilo Torres en Colombie (Bastin, « Francisco de Miranda... », *op. cit.*, p. 180). Un autre rapprochement intéressant a lieu entre cette traduction et son influence sur *La Carta de Jamaica* de Simón Bolívar (Kingston, 6 septembre 1815), car les deux documents semblent avoir la même structure discursive (Bastin, « Francisco de Miranda... », *op. cit.*, p. 181).

24 Bastin, « Traduction et révolution... », *op. cit.*, p. 568.

25 *Ibid.*, p. 567.

26 Les développements de Gérard Genette (1982, 1987) au sujet de la transcendance textuelle s'avèrent très pertinents pour l'analyse des traductions en tant que transferts culturels, notamment depuis une perspective historique.

27 Sorá Gustavo, « Traducir la nación Gregorio Weinberg y el racionalismo del pasado argentino », *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 21, n° 1, 2010, p. 77-99.

28 *Ibid.*, p. 94. Aguirre, basée sur les développements de Benedict Anderson (1993), met également en relief le rapport entre nation et traduction. Cette dernière « délimite la relation de la langue avec celle des autres nations ; en outre, la traduction de textes étrangers établit la souveraineté de la langue propre ; finalement, elle construit une communauté de lecteurs autour des textes traduits ». La nation, conçue à la fois comme une entité ouverte et fermée, se rapporterait aussi à la traduction dans le sens où « la langue d'une nation "s'ouvre" pour recevoir des informations et influences variées d'autres nations mais, en même temps, elle "se renferme" pour établir les limites de ce qu'elle veut, ce dont elle a besoin et la manière dont elle a besoin de les recevoir dans un moment historique donné ». Aguirre Beatriz, « Soledad Acosta de Samper y su papel en la traducción en Colombia en el siglo XIX », *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, vol. 9, n° 15, 2004, p. 241, 242 (traduction faite par nos soins).

29 Orozco Wilson, « La traduction en Colombie au XIX^e siècle », *Meta*, vol. 49, n° 3, 2004, p. 652.

30 Payàs, « Lorsque l'histoire... », *op. cit.*, p. 25.

31 Pour comprendre la traduction en tant que pratique, il est nécessaire d'envisager tous « les aspects matériels et sociaux qui l'entourent, pour le moins lorsque l'on parle de son existence publique, collective, c'est-à-dire, de produits édités, imprimés, disponibles pour la mise en circulation et l'appropriation des textes traduits dans des marchés de biens symboliques ». Sorá, « Traducir la nación... », *op. cit.*, p. 93 (traduction faite par nos soins).

32 Willson Patricia, « El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina », *TRANS Revista de traductología*, n° 12, 2008, p. 42.

33 Jean-Baptiste Boussingault et Roulin François Désiré, *Viajes científicos por los Andes ecuatoriales o colección de memorias sobre física, química e historia natural de la Nueva Granada, Ecuador y Venezuela*, Paris, Librairie Castellana, 1849.

34 López Daniel, « La traduction d'ouvrages géographiques comme outil de consolidation de l'idée de nation : le cas de la partie traitant de la Colombie dans la Nouvelle géographie universelle d'Elisée Reclus », *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 23, 2018, p. 303-317.

35 *La Mujer. Revista quincenal, redactada exclusivamente por señoras y señoritas, bajo la dirección de la señora Soledad Acosta de Samper (1878-1881)*. Ce cas serait la preuve que les paramètres intellectuels et politiques, particulièrement dans ce XIX^e siècle, étaient toujours définis par les cercles restreints des élites. La participation d'une femme à la vie intellectuelle du pays, dans une société fortement patriarcale, est cependant un fait significatif. La traduction était peut-être un moyen efficace pour se rendre visible dans ce monde intellectuel masculin (Aguirre, « Soledad Acosta de Samper... », *op. cit.*, p. 244).

36 *Ibid.*, p. 249.

37 *Ibid.*, p. 257 (traduction faite par nos soins).

38 Montoya (*Traducción et transferencia...*, *op. cit.*, p. 130) évoque également les querelles entre libéraux et conservateurs à propos de l'inclusion des idées positivistes et utilitaristes de Jeremy Bentham et de Destutt de Tracy dans le programme d'études de l'Universidad Nacional de Colombia, créée en 1867. Les débats ont été ainsi alimentés par la traduction et la circulation des ouvrages de ces deux auteurs, et par la publication de nombreux articles de presse et d'autres textes soit pour attaquer, soit pour défendre l'implantation de ces courants au sein de l'appareil éducatif colombien.

39 Montoya Paula, « Transferencia cultural y traducción en el discurso pedagógico del liberalismo radical: el caso de la prensa educativa », dans Guzmán Diana, Marín Paula, Murillo Juan et Pineda Cupa Miguel (dir.), *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia: siglos XVI-XVI*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2018, p. 188-217.

40 Cabrera Ponce Ileana, « El aporte de la traducción al proceso de desarrollo de la cultura chilena en el siglo XIX », *LivusLivius*, n° 3, 1993, p. 56 (traduction faite par nos soins).

41 *Ibid.*, p. 59.

42 Payàs Gertrudis, « La biblioteca chilena de traductores, o el sentido de una colección », dans Medina, José Toribio (dir.), *Biblioteca Chilena de Traductores 1820-1924. Segunda edición corregida y aumentada con estudio preliminar de Gertrudis Payàs, con la colaboración de Claudia Tirado*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007, p. 23-72.

43 Payàs Gertrudis, « Traducción i rebelión ortográfica », *TRANS Revista de traductología*, n° 12, 2008, p. 15-28.

44 Ce mouvement de réforme orthographique a eu une résonance particulière au Chili pendant plusieurs décennies et a été partiellement suivi, ou bien critiqué, dans d'autres pays hispano-américains mais, dans l'ensemble et au fil du temps, l'attachement aux normes de l'espagnol traditionnel l'a finalement emporté (Payàs, « La biblioteca chilena... », *op. cit.*).

45 D'origine vénézuélienne, Bello a joué un rôle de premier ordre dans le monde intellectuel chilien (pays où il a vécu pendant une longue période) et hispano-américain. Son travail en tant que traducteur a également témoigné de cette volonté à américaniser le savoir universel : « Les traductions de Victor Hugo réalisées par Andrés Bello cherchaient à donner aux textes d'Hugo un ambiance "américaine". Ces traductions portent l'empreinte d'une nouvelle identité, enracinée dans la culture d'accueil, la culture catholique chilienne » Montoya, *Traducción et transferencia...*, *op. cit.*, p. 33 (traduction faite par nos soins).

46 À titre d'illustration, au lieu d'utiliser la graphie « c » pour le son /k/ les sympathisants de ce courant proposaient d'utiliser (et ont effectivement utilisé) la lettre « k » dans toutes ses occurrences (e.g *komunidad* au lieu de *comunidad*).

47 Payàs, « La biblioteca chilena... », *op. cit.*, p. 37 (traduction faite par nos soins). Les propos de Sarmiento concernant le besoin de la traduction pour l'établissement d'un patrimoine culturel hispano-américain rejetant la référence espagnole sont assez catégoriques. Il soutenait, en effet ceci : « la langue espagnole, la langue de la colonisation, n'est pas apte à recevoir le flot de connaissances dont l'Amérique a besoin, des connaissances qui, bien entendu, ne peuvent pas venir de l'Espagne car, selon lui, elle est " touchée d'inanition, de marasme ", et dépend elle-même de traductions pour nourrir sa société ». Payàs, « Lorsque l'histoire... », *op. cit.*, 28.

Les bestiaires fantastiques aujourd'hui : le renouvellement d'un genre dans les univers d'*Harry Potter*, *L'Épouvanteur* et *Les Chroniques de Spiderwick*

Florie Maurin et Elise d'Inca

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

BILBO LE HOBBIT¹, *Narnia*², le cinéma de Walt Disney ou encore les jeux de rôle comme *Donjons et Dragons*³ : autant de sagas, d'œuvres littéraires, cinématographiques ou ludiques peuplées de monstres hybrides, d'animaux fabuleux, qui interrogent quelquefois, effraient par moments, mais fascinent toujours. Sirènes, centaures et autres licornes abondent dans la culture européenne occidentale, et plus particulièrement dans la *fantasy* telle que la définit Anne Besson, à savoir, ce qui recouvre « nos catégories du “ merveilleux ” et du “ fantastique ” » restreint aux ouvrages « se caractérisant par l'exploration de divers “ autres mondes ” inspirés de passés mythiques, souvent néo-médiévaux, propices à l'expression du surnaturel et de l'héroïsme »⁴. Notons également que, précisément, le « recours syncrétique aux mythes de tout type, mêlés sans distinction d'époque ou d'origine »⁵ est pressenti comme un critère générique de la *fantasy* jeunesse.

Comment expliquer un tel engouement autour de ces figures tour à tour maléfiques ou bienfaitantes, aux propriétés magiques ou merveilleuses ? C'est à partir de ces interrogations que nous analyserons et comparerons, sans prétendre à l'exhaustivité, certaines de ces créatures et leur traitement par deux autrices et un auteur contemporains avec celles que le Moyen Âge a (re)construites. Nous nous intéresserons à l'héritage que les bestiaires médiévaux ont laissé depuis le XII^e siècle afin de tenter de comprendre pourquoi certaines figures fantastiques restent autant présentes dans notre imaginaire et survivent à travers les siècles et les littératures.

La notion de bestiaire ayant beaucoup évolué depuis le XII^e siècle, il convient de la redéfinir ici comme un livre de *bestes* : une œuvre proposant une description physique et une lecture morale d'animaux, en incluant des bêtes fabuleuses, mais aussi des êtres hybrides qui posent la question de la frontière entre humanité et animalité, et qui, en conservant la limite poreuse entre les deux, laissent toute sa place au fantastique. Nous nous limiterons à l'héritage du bestiaire classique du Moyen Âge, en nous focalisant sur les figures fantastiques qu'il propose, c'est-à-dire, sur un nombre de figures limité (sirènes, centaures, dragons, etc.). Nous verrons comment ces êtres fabuleux se prêtent à l'interprétation des auteurs de *fantasy* et ce qu'ils héritent de la matière transmise par les clercs du Moyen Âge, notamment de celle laissée par Philippe de Thaon, premier auteur d'un bestiaire en langue romane.

Il serait naïf de penser que ces figures véhiculent toujours les mêmes axes de moralisation religieuse depuis le XII^e siècle. Il semble que ce soit toujours en fonction d'eux que s'articulent les diverses symboliques actuelles des êtres fabuleux. Il s'agira de voir quelles fonctions romanesques, narratives et symboliques adoptent ces créatures fantastiques, et ce qu'elles supposent de réinterprétation des textes du Moyen Âge.

Compte tenu de l'ambition de ce projet et du nombre très important d'ouvrages de *fantasy* qui fleurissent dans les librairies et bibliothèques, nous avons choisi de limiter cette étude à trois cycles – *L'Épouvanteur*⁶, *Harry Potter*⁷ et *Les Chroniques de Spiderwick*⁸ – ainsi qu'aux œuvres hors-cycles qui s'y rapportent et qui sont précisément dédiées aux animaux rencontrés par les héros et héroïnes, à savoir, *Le Bestiaire de l'Épouvanteur*⁹, *Les Animaux fantastiques : vie et habitat*¹⁰ et le *Grand Guide du monde merveilleux qui vous entoure*¹¹. Ce corpus offre un large panel de figures merveilleuses et fantastiques en s'appuyant directement sur le bestiaire médiéval, soit pour le suivre, soit pour le remanier, mais en le réactualisant toujours. Nombreux sont les romans à proposer une typologie des créatures imaginaires, généralement par le biais d'annexes – de glossaires notamment – mais les bestiaires de *fantasy* en tant qu'œuvres indépendantes, faisant l'objet d'une publication spécifique, sont plus rares. Ce sont pourtant ceux-ci qui entretiennent un lien direct et manifeste avec leurs ancêtres, les bestiaires médiévaux. Nous aborderons la question des sources et influences médiévales dans les œuvres à travers les méthodes de classification choisies, la volonté d'imitation de manuscrits et l'organisation de textes et paratextes autour des diverses figures fabuleuses. Dans une perspective comparatiste, nous nous intéresserons

plus particulièrement à certaines créatures, à leurs affrontements, domestication, humanisation ou, au contraire, ensauvagement.

Un livre dans un livre : jeux transtextuels

Dans la littérature *fantasy*, un élément paratextuel revient de façon incessante au point de devenir une des caractéristiques du genre : les annexes. Les œuvres abondent, dans la lignée de Tolkien, de cartes, d'arbres généalogiques, de chronologies, de glossaires, de calendriers et autres à-côtés permettant de construire la « xéno-encyclopédie »¹² du monde fictif. Ainsi, les animaux et créatures, volontiers empruntés aux mythologies, occupent une place de choix dans ces annexes et font bien souvent l'objet de descriptions détaillées dans les glossaires. Certains auteurs poussent encore plus loin l'illusion de réalité et transgressent les frontières fictionnelles en publiant des volumes à part, des hors-cycles, qui apparaissent antérieurement dans l'« œuvre-cadre » en tant que livres imaginaires. Dans *Harry Potter*, *L'Épouvanteur*, et *Les Chroniques de Spiderwick*, les héros étudient ces ouvrages fictifs qu'ils reçoivent, achètent ou trouvent. Dans le sixième tome de *L'Épouvanteur*, Tom explique que

[I]e Bestiaire de l'Épouvanteur, l'un des plus gros et des plus intéressants volumes de sa bibliothèque, recensait de multiples créatures, plus terrifiantes les unes que les autres. Sur certaines, cependant, les informations étaient rares, et [son] maître profitait de toutes les occasions pour mettre son livre à jour.¹³

En résolvant une énigme, Jared, le héros des *Chroniques*¹⁴ « découvrit un vieux grimoire relié de cuir, qui sentait le papier brûlé. Il lut le titre gravé sur la couverture aux coins cornés. *Arthur Spiderwick. Le Grand Guide du monde merveilleux qui vous entoure* »¹⁵. Se tissent alors de nombreux liens intertextuels¹⁶ puisque des passages des cycles sont copiés à l'intérieur du *Guide* ou du *Bestiaire*¹⁷. La référence est annoncée, il y a donc bien un effet de citation au sens où l'entend Gérard Genette, c'est-à-dire la « forme la plus explicite et la plus littérale »¹⁸ de l'intertextualité. Enfin, *Les Animaux* figure sur la liste d'ouvrages qu'Harry doit se procurer pour étudier à Poudlard¹⁹. Les récentes éditions des *Animaux* de Gallimard Jeunesse (2017 et 2020) s'intègrent d'ailleurs dans une sous-collection intitulée « La Bibliothèque de Poudlard » qui invite la magie dans l'univers quotidien des lecteurs et lectrices.

Si les cycles de notre étude se réfèrent de façon explicite à d'autres œuvres, à leurs répertoires de créatures en l'occurrence, notons que ces livres d'animaux établissent également une relation architecturale²⁰ avec les bestiaires médiévaux de manière générale. Par son titre, *Le Bestiaire de l'Épouvanteur* témoigne de cet héritage, de même que l'illustrateur du *Guide* qui déclare dans la préface de l'œuvre :

En parcourant de très vieux bestiaires, j'ai découvert une infinité d'animaux qui, pour la plupart des gens, « n'existent pas pour de vrai ». Et pourtant... Dans certains textes, j'ai trouvé des illustrations et des descriptions extrêmement détaillées de créatures [...].²¹

Dans *Les Animaux*, l'auteur fictif, Norbert Dragonneau, évoque aussi le legs médiéval dans l'introduction :

Un coup d'œil à l'art et à la littérature moldus du Moyen Âge indique que de nombreuses créatures qu'ils croient aujourd'hui imaginaires étaient connues alors pour être bien réelles. Le dragon, le griffon, la licorne, le phénix, le centaure, et bien d'autres encore, sont représentés dans les œuvres moldues de cette période, bien que, le plus souvent, avec une inexactitude presque comique. Pourtant, un examen attentif des bestiaires moldus de l'époque montre que la plupart des animaux fantastiques ont complètement échappé à l'attention des Moldus.²²

Non seulement l'ancien élève de Poudlard mentionne les bestiaires médiévaux, mais il entend dépasser et corriger cette littérature.

Bien que l'écriture versifiée et la disposition typographique des manuscrits (deux colonnes) ne soient pas adoptées par les écrivaines et l'écrivain, les nouveaux bestiaires de *fantasy* s'appuient cependant sur un certain nombre de codes médiévalisants qui cherchent à imiter le Moyen Âge sans appartenir à cette époque. Ainsi, le *Guide* et *Le Bestiaire* reproduisent un parchemin, avec ses pliures, déchirures et autres imperfections ; ils font apparaître des taches d'encre, voire des plantes séchées ou insectes morts entre les pages du livre pour lui donner un caractère ancien et authentique. Des notes « manuscrites » trouvent également leur place et miment par la typographie un texte copié à l'encre. La couverture de l'édition américaine du *Guide*²³ accentue encore davantage l'ancienneté de l'ouvrage puisqu'elle imite un gros volume en cuir élimé ayant subi les outrages du temps. *Les Animaux*, quant à lui, échappe généralement à cette mise en scène et nous ne pouvons remarquer que les lettrines ornées (Gallimard

Jeunesse, 2017 et 2020) de chaque entrée alphabétique qui rappellent les manuscrits médiévaux, comme le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, par exemple, qui présente ce type d'enluminures dans certaines versions²⁴. Remarquons aussi que les bestiaires de *fantasy* illustrent les créatures qu'ils décrivent (avec plus ou moins de richesse en fonction du type d'ouvrage, poche ou grand format²⁵), comme la plupart des manuscrits du Moyen Âge. Michel Pastoureau note dans son étude des bestiaires médiévaux que « deux manuscrits sur trois sont accompagnés d'images, parfois luxueuses, souvent de grande taille, du moins pour les espèces principales, le lion, l'aigle, le dragon et quelques autres »²⁶.

En dehors des illustrations et effets typographiques, les trois hors-cycles de notre corpus font montre du même goût que les bestiaires médiévaux pour les classifications et sous-classifications. Si les œuvres du Moyen Âge regroupent les animaux en cinq catégories : quadrupèdes, vers, reptiles (ou serpents), oiseaux et poissons, les bestiaires *fantasy* inventent leur propre typologie et se concentrent essentiellement sur les êtres fantastiques (licornes, dragons, manticores, phénix...) en abandonnant les animaux traditionnels également présents dans les bestiaires médiévaux. Le *Guide* réunit les êtres merveilleux en termes d'habitat et les ordonne dans le sommaire selon qu'ils vivent « autour de la maison et du jardin », « par les champs et les bois », « dans les lacs, cours d'eau et mers », « par les collines et les montagnes », ou encore « dans les cieux »²⁷. Le *Bestiaire* procède par grandes catégories de créatures (gobelins, dieux, sorcières...), mais un classement par éléments s'esquisse également : les différents gobelins appartiennent à un univers chthonien, les dieux à un monde céleste, tout comme les « morts sans repos »²⁸, tandis que les scyllas, antriges et autres sirènes apparaissent dans la section des « créatures aquatiques »²⁹. *Les Animaux* adopte un classement alphabétique, ce qu'indique la partie « Dictionnaire des animaux fantastiques »³⁰, mais ce système se rapproche de celui, quintuple, des bestiaires médiévaux puisque les animaux du monde des sorciers se distinguent notamment les uns des autres par leur degré de dangerosité allant de 1 à 5 (signifié par des croix : X à XXXXX).

Notons par ailleurs que les trois bestiaires de *fantasy* ont en commun une revendication d'auctorialité : les écrivains fictifs (Norbert Dragonneau, Arthur Spiderwick et John Gregory) signent leur œuvre de leur nom et prennent la parole par le biais d'une lettre retranscrite, d'une préface, d'une introduction ou d'un avis aux lecteurs et lectrices. Les trois auteurs se présentent, justifient ou expliquent leur ouvrage : leur utilité, leur objectif, leur manière de procéder... Ces éléments

liminaires sont typiques des bestiaires médiévaux – Pierre de Beauvais ou Philippe de Thaon prennent eux aussi la parole au début de leurs œuvres³¹ –, à l'exception de la signature. Les manuscrits du Moyen Âge sont généralement anonymes ou attribués à un clerc qui se nomme au début ou à la fin de l'œuvre, dans le corps du texte, mais qui ne signe pas son œuvre, alors que les noms des trois écrivains fictifs des hors-cycles sont affichés dès la couverture du livre. Ainsi, J. K. Rowling partage son auctorialité avec Norbert Dragonneau dans la plupart des couvertures, à l'exception de celle des premières éditions anglaise et française (2001) où le nom de l'écrivaine britannique disparaît complètement au profit d'un autre, celui d'Harry Potter, présenté comme le propriétaire du livre. L'illusion est absolue et le monde des sorciers gagne encore du terrain sur notre réalité. Or, si les auteurs médiévaux décrivent les animaux de leurs bestiaires en s'appuyant sur des textes anciens et en invoquant par là même une certaine autorité³², le genre ne vise pas à relater une expérience de rencontre personnelle avec eux (surtout en ce qui concerne les créatures fantastiques). Au contraire, John Gregory, Arthur Spiderwick et Norbert Dragonneau s'appuient sur leur vécu et racontent tous leur propre expérience : ils sont explorateurs avant de se faire écrivains. Ainsi, l'Épouvanteur s'adresse à son lectorat : « Ce que vous allez lire est mon Bestiaire, mon répertoire personnel des êtres de l'obscur que j'ai pu rencontrer »³³. De même, Arthur Spiderwick explique que son étude se fonde sur les « êtres vivants qu'[il est] parvenu à observer dans la nature »³⁴, tandis que Norbert insiste sur l'empirisme de ses découvertes dans l'introduction pour cautionner ses observations et donner à ses animaux fantastiques la densité de la vérité :

Les animaux fantastiques, vie et habitat est le fruit de longues années de voyages et de recherches. Lorsque, remontant le temps, je repense au jeune sorcier de sept ans qui passait des heures dans sa chambre [...] je lui envie les voyages qui l'attendaient : des profondeurs obscures de la jungle aux déserts étincelants, des sommets enneigés aux humides marécages, ce garçon [...] allait se lancer, ayant pris de l'âge, sur les traces de tous les animaux décrits dans les pages qui suivent. J'ai exploré des tanières, des terriers et des nids sur les cinq continents, j'ai observé les mœurs étranges de créatures fantastiques dans des centaines de pays, j'ai été le témoin de leurs pouvoirs [...].³⁵

Comme les pseudo-auteurs des bestiaires de *fantasy*, les héros des cycles – à savoir Harry Potter, Tom Ward et Jared Grace – se confrontent véritablement aux créatures fantastiques qui ont des rôles pluriels : elles les observent farouchement, les attaquent féroce-ment, viennent à leur secours ou leur tiennent compagnie.

Plumes contre écailles : des combats manichéens

Figures entremêlées, notamment en raison de leur étymologie commune (*draco*), le serpent et le dragon sont traditionnellement négatifs et associés aux forces obscures. Selon Gaston Duchet Suchaux et Michel Pastoureau,

[l]e christianisme médiéval est obsédé par le dragon : il incarne toutes les forces du Mal, menace les hommes pécheurs, sert d'attribut à Satan et aux ennemis de Dieu [...] Symboliquement, une victoire sur le dragon est toujours une victoire sur les forces du Mal, sur le Diable, sur le péché, le paganisme ou l'hérésie.³⁶

Saint Michel et saint Georges affrontent par exemple des dragons, comme Cadmos chez Ovide ou Tristan dans la littérature médiévale. Yvain combat également un serpent draconique, « un être malfaisant et cruel »³⁷ qui crache du feu chez Chrétien de Troyes. En *fantasy*, le dragon revient de manière incessante depuis les œuvres des pères fondateurs, J. R. R. Tolkien³⁸, C. S Lewis³⁹ ou Michael Ende⁴⁰. Rien d'étonnant alors à le retrouver dans les cycles étudiés et les bestiaires qui leur sont associés, mais la créature imaginaire s'intègre toujours dans un motif récurrent : celui du combat contre un oiseau fabuleux.

Le deuxième tome d'*Harry Potter* se clôt par l'affrontement rituel du héros et de Voldemort, cette fois-ci dans les sous-sols de Poudlard. Or, les deux sorciers combattent tout d'abord par animaux tutélaires interposés : le basilic du terrible Seigneur des Ténèbres s'oppose à Fumseck, un phénix. Avant de crever les yeux du serpent géant et d'anéantir par là même son pouvoir délétère, Fumseck apporte à Harry « le vieux Choixpeau magique »⁴¹ qui oriente les élèves dans les différentes maisons de Poudlard à leur arrivée. Du Choixpeau sort l'épée de Gryffondor qui permet à Harry de pourfendre le serpent. Non seulement un phénix affronte un basilic, mais c'est aussi un griffon (un être mi-aigle mi-lion, l'emblème des Gryffondors) qui, symboliquement, vainc la créature et son maître, anciennement élève chez les Serpentards. Les luttes intestines de Poudlard entre serpent et griffon, à travers les deux maisons susmentionnées, ponctuent d'ailleurs toute la scolarité du jeune sorcier.

Le dernier tome des *Chroniques* narre également un affrontement de cet ordre : Byron, le griffon apprivoisé des enfants Grace, vient à leur secours alors qu'ils sont attaqués par un dragon (sans ailes, ce qui le fait ressembler à un gigantesque serpent). Le griffon « saisit le corps du dragon dans ses serres, attaquant sa queue à coups de bec. Le

dragon se tortilla, réussit à s'enrouler autour de son agresseur et le pressa si fort que le griffon sembla sur le point d'exploser »⁴². La scène est ainsi illustrée par Tony DiTerlizzi :



Figure 1 : Le combat entre un dragon et un griffon dans Holly Black, Tony DiTerlizzi, Les Chroniques de Spiderwick, t.5 La Colère de Mulgarath, trad. par B. Ferrier, Paris, Pocket Jeunesse, 2005, p. 83.

Dans un décor céleste, plumes (et poils !) font face aux écailles du serpent / dragon.

Tom, quant à lui, ne participe pas au combat manichéen opposant sa mère, adepte de la lumière, à l'Ordinn, une déesse de l'obscur. Il assiste à l'affrontement des deux camps : d'un côté, l'Ordinn, « une sorte d'énorme lézard à la peau tachetée de vert et de brun et bosselée de verrues [...] une salamandre »⁴³ cracheuse de feu,

de l'autre, sa mère sous forme de lamia⁴⁴, dotée d'ailes qui évoquent « celles d'un ange, avec leurs longues plumes aussi blanches que la neige fraîchement tombée »⁴⁵. Une fois encore, plumes et écailles se livrent un combat sans merci universellement connu, celui du Bien contre le Mal. Ce combat incontournable se retrouve de façon plus ou moins marquée dans le genre de la *fantasy*. La symbolique médiévale est maintenue : les plumes d'un blanc pur, *celles d'un ange*, sont celles d'une créature qui combat pour la lumière et sont associées au Bien et à Dieu, tandis que la salamandre écailleuse – une autre forme du dragon et du serpent – représente les forces infernales.

Phénix et griffon sont des symboles christiques : l'un renaît de ses cendres à l'image du Messie qui connaît crucifixion et résurrection, tandis que l'autre hérite tout à la fois du lion et de l'aigle. Le griffon « synthétise ces deux animaux qui règnent l'un dans le ciel, l'autre sur la terre, passant au Moyen Âge, du statut d'être démoniaque à celui de symbole christique »⁴⁶. Le cas de la salamandre est cependant plus ambivalent puisque la créature est à la fois un reptile (avatar de serpent) qui baigne dans les flammes et est en cela un animal maléfique, mais elle représente également « le Juste qui ne perd point la paix de son âme et la confiance en Dieu au milieu des tribulations »⁴⁷. Les animaux des bestiaires sont plurivoques et leur symbolique, comme leur apparence, évolue au fil des siècles et des genres.

Du sauvage à l'animal domestique

Le dragon est la créature la plus importante de notre corpus. De l'animal dévorateur et cruel au gentil dragon apprivoisé, il est l'une des figures que la littérature *fantasy* s'est le plus appropriée. *L'Épouvanteur* garde la trace du féroce dragon, griffu, associé au serpent avec lequel il orne le trône du diable⁴⁸. Il ne s'agit cependant que d'une représentation qui, certes reste une lecture infernale et diabolique du dragon, mais le renvoie dans un espace lointain : il n'est que la représentation du mal. Il en va un peu de même dans les *Chroniques*, où ce dernier, avant d'avoir une existence tangible, relève de l'imaginaire fantastique. Son existence interroge car

[l]e *Guide* [...] évoquait l'existence des dragons, bien qu'Arthur Spiderwick n'en eût jamais vu *en personne*. Il ne rapportait que des on-dit sur eux. Des histoires effrayantes, qui évoquaient leur venin mortel, leurs dents aiguës comme des rasoirs, et leurs corps incapables de voler mais se mouvant à la vitesse de l'éclair.⁴⁹

Il est aussi effroyable dans *Harry Potter*, qui lui dédie un rayon entier de la bibliothèque de Poudlard. On apprend que l'élevage de dragons est interdit car ils sont « impossible[s] à dresser, et très dangereux »⁵⁰. Chaque espèce est catégorisée par lieu d'habitat et caractéristique particulière. Contrairement aux bestiaires médiévaux, les dragons sont nommés, identifiés, selon dix espèces différentes⁵¹ telles que le Norvégien à crête. Le dragon reste reptile dans *Les Chroniques* : « Le reptile avait ouvert la gueule, dévoilant des rangées de dents fines comme des aiguilles »⁵². Il en va de même avec les dragons d' *Harry Potter*, que Harry décrit « de quinze mètres de haut », à la « peau recouverte d'écailles et de pointes » et à l'« énorme gueule » qui crache des « torrents de feu »⁵³. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans le *Guide*, puisque les dragons gardent leur grande taille et leurs écailles, mais peuvent aussi parler et raisonner⁵⁴. Même amadoué, excroissances et dévoration définissent le dragon. Or, il est aussi un gardien : gardien des coffres de la banque de Gringotts (*Harry Potter 7*) ou gardien de ses œufs (*Harry Potter 4*). L'aspect reptilien est suggéré par la comparaison que fait Harry à propos du Magyar à pointes, ce « monstrueux lézard aux écailles noires »⁵⁵. Mais s'il est une gueule, le dragon est aussi redoutable par sa queue « hérissée de longues pointes couleur bronze qui se dressaient sur toute sa longueur, séparées de quelques centimètres les unes des autres »⁵⁶. Son venin, hérité des bestiaires médiévaux, le rend redoutable. Il peut contaminer plusieurs hôtes dans *Les Chroniques* : « [...] méfiance : leur venin est redoutable. Je me souviens de l'histoire d'un dragon qui avait empoisonné une vache. À son tour, la vache avait empoisonné son lait, l'herbe, l'eau... »⁵⁷.

Harry Potter transpose cette particularité à une autre figure apparentée au dragon par son aspect reptilien, qui n'a plus grand chose à voir avec les bestiaires médiévaux, et son rôle de gardien : le basilic, aussi nommé « serpoule » dans le *Guide*⁵⁸. Ce dernier reste proche de l'hybride médiéval puisqu'il est mi-serpent, mi-poule. Comme tout basilic, il sait pétrifier ceux qui croisent son regard⁵⁹. Roi des serpents, il peut atteindre jusqu'à quinze mètres selon *Les Animaux*, et son venin est si puissant qu'il peut détruire les horcruxes⁶⁰. Provenant d'un œuf de poule couvé par un crapaud, le reptile géant peut lui aussi vivre très vieux⁶¹. Les traces de brûlures à l'endroit où miss Teigne est pétrifiée assoient le lien entre l'espèce de « monstre »⁶² dont parlent les professeurs de Poudlard et l'élément du feu qui traduit son appartenance infernale. La description du basilic est peut-être celle de la saga qui s'éloigne le plus de celle des bestiaires médiévaux. La bête perd son

hybridité monstrueuse au profit du gigantisme et du lien avec le Serpent. Il est un « énorme serpent d'un vert éclatant au corps aussi épais qu'un tronc de chêne », à la « tête en pointe », aux « crochets tranchants »⁶³, sa couleur étant celle de la merveille diabolique au Moyen Âge. Reste de son héritage médiéval la peur qu'il inspire aux araignées. Si la licorne et le phénix sont des créatures hybrides positives dans les romans de J. K. Rowling, et non plus des monstres, le basilic lui, garde son symbolisme diabolique, et ne bénéficie même pas de la neutralité, de l'ambiguïté symbolique des centaures et sirènes. Avant d'être nommé, le basilic a une voix, qui lui est refusée dans les bestiaires, voix que Harry peut comprendre car il est fourchelang⁶⁴. Son point faible, les yeux, est le même que celui des dragons⁶⁵. Pensons à celui de Gringotts, aveugle, mutilé et dressé par les gobelins. C'est lui qui servira de monture à Harry, Ron et Hermione pour s'enfuir, signe qu'il est en partie dompté. La créature devient un moyen de transport, perdant ainsi une part de férocité. Par ailleurs, le bébé dragon a une « démarche pataude », n'est « pas vraiment beau à voir » et ressemble à un vieux parapluie « noir tout fripé », avec des ailes en pointes énormes, un cou grêle noir de jais et « de gros yeux orange et globuleux »⁶⁶.

Dans *Les Chroniques*, les dragonneaux sont confondus avec la salamandre, autre créature fantastique des bestiaires médiévaux : « – D'autres salamandres s'agitaient dans la poussière. [...] Ce ne sont pas des salamandres normales ! – Elles sont trop grosses [...] C'est un nid de dragons ! »⁶⁷. *L'Épouvanteur* fait de la salamandre le plus redoutable des élémentaux ardents⁶⁸. L'imaginaire de la figure du dragon est si puissant qu'il contamine même les autres figures fantastiques. Il participe à rendre un univers magique, notamment dans la saga *Harry Potter* où le dragon est omniprésent, à travers les objets magiques – les baguettes sont de ventricule de dragon, plume de phénix ou crin de licorne : ces trois animaux sont donc au cœur du monde magique –, les objets du quotidien – bottes et gants en peau de dragon de Bill⁶⁹ – ou encore les expressions courantes – Ron dit à son frère : « Va te faire cuire une bouse de dragon »⁷⁰. Le dragon est même présent à travers des avatars. Et s'il en est un qui a traversé les siècles depuis la littérature médiévale, il s'agit bien du griffon, parfois confondu avec l'hippogriffe.

Le griffon des *Chroniques* et des *Animaux* correspond à la description médiévale qui en fait une « créature composite », dotée « d'un avant-corps d'aigle et d'un arrière-train de lion »⁷¹. J. K. Rowling en fait un gardien de trésor se nourrissant de viande crue, et le

Guide, un roi des animaux, résistant au venin du dragon. Le seul griffon dans *Harry Potter* est celui de la porte du bureau de Dumbledore⁷², mais *Les Chroniques* développe la figure avec Byron, que Simon trouve blessé par les gobelins : « [...] de la taille d'une voiture, replié sur lui-même. Il avait la tête d'un rapace et le corps d'un lion »⁷³. Si le bec tranchant de Byron est un atout hérité des bestiaires médiévaux, la captivité de l'animal montre qu'il n'est plus la bête impossible à capturer du Moyen Âge. Aussi, « l'oiseau-lion parut l'écouter »⁷⁴. Simon établit une véritable relation avec la créature qui, anthropomorphisée, sera apprivoisée. L'animal est dompté et la communication établie en fait un animal à part entière, non plus un monstre : la bête féroce devient un compagnon fabuleux, à l'instar de Buck, l'hippogriffe de Hagrid. Autres caractéristiques que les deux figures partagent : le patronyme et le rapport aux enfants. Byron et Buck perdent leur sauvagerie au point qu'ils se laissent approcher par eux. Simon le souligne : « – On dirait presque qu'il est apprivoisé [...] En un sens, c'était vrai. Les enfants n'avaient-ils pas soigné, abreuvé et préparé le griffon pour la nuit, comme ils l'auraient fait pour un cheval ? »⁷⁵. Jared lui, ne partage pas l'enthousiasme de ses compagnons car, « qu'on le veuille ou non, un griffon est une bête féroce, pas un animal domestique... »⁷⁶. Pourtant, Simon comme Hagrid soignent ces hybrides. Hagrid néanmoins est à moitié géant, et comporte donc une part d'hybridité folklorique qui pourrait expliquer son lien avec ces créatures, contrairement à Simon, grâce auquel un autre pas dans la domestication est franchi. Byron est en effet « le griffon que Simon avait adopté »⁷⁷ au point de ne pas se révolter lorsqu'il est agressé, ce qui n'est pas le cas de Buck. Lorsque « [s]on jumeau [...] frappa violemment l'oiseau-lion sur le bec [...] le griffon ne se révolta pas »⁷⁸ ; alors que Buck blesse Malefoy lorsque ce dernier l'insulte⁷⁹. Les hippogriffes sont fiers et susceptibles, et leur attachement à la politesse les humanise. Hippogriffé et griffon se laissent même tous deux chevaucher. Tête-de-Lard aperçoit Simon « sur le dos du griffon » qui lui « flattait le cou pour l'apaiser » et le personnage est même nommé « le dompteur de griffon »⁸⁰. Comme Byron, Buck sera un compagnon important des héros. Cependant, d'autres hippogriffes sont évoqués puisqu'il en est présenté une douzaine aux élèves de Poudlard, passant parmi les créatures les plus bizarres⁸¹. Tenus en laisse et attachés comme des chevaux, ils sont « les monstres » dans l'enclos, et il est question de l'« éclat chatoyant de leur plumage qui se transformait en pelage »⁸². L'aspect composite de cette créature s'explique par sa grande hybridité originelle dans le

Guide puisqu'elle est « le fruit de l'union entre un griffon et un cheval » et « est un symbole d'amour hors du commun »⁸³. Griffon et hippogriffe sont donc bien loin des créatures sauvages de la littérature médiévale, et l'évolution la plus marquante reste celle du griffon qui n'est plus, avec Byron, l'équivalent aérien du dragon. Domptés, apprivoisés, leurs aptitudes fabuleuses sont mises au service des personnages auxquels ils sont dévoués.

Comme le griffon, l'oiseau phénix a connu une évolution méliorative importante depuis le Moyen Âge. Emblème de Dumbledore, le plus puissant sorcier, il est un animal noble et puissant. Le titre du cinquième ouvrage « l'Ordre du Phénix » fait référence au directeur de Poudlard dont le patronus est un phénix⁸⁴, et derrière la tombe duquel Harry croit apercevoir l'oiseau de feu. La renaissance du phénix fait écho à celle de la résistance après plusieurs années pour contrer Voldemort. Pourtant, c'est sous la forme d'un oiseau « d'aspect misérable qui avait l'air d'une dinde à moitié plumée » qui avait « l'air très malade », un « regard vitreux » et perdant ses plumes qu'il apparaît pour la première fois à Harry, dans le bureau du directeur⁸⁵. Il s'embrase et se transforme en une « véritable boule de feu », avant de devenir cendre. Son nom, Fumseck, marque son lien avec le feu, mais aussi avec le caractère éphémère, cyclique de l'existence. S'il est dit qu'il existe plusieurs phénix dans le monde des sorciers – contrairement à la tradition médiévale jusqu'à la fin du XIII^e siècle⁸⁶ –, celui-ci est le seul qui apparaît dans la saga (même les plumes des baguettes de Harry et Voldemort proviennent de son ramage). Il renaît comme « oisillon tout fripé » aussi « laid que le vieil oiseau », et tire sa beauté de sa jeunesse. Jeunesse durant laquelle il est un « oiseau écarlate, de la taille d'un cygne », comparaison plus flatteuse que les précédentes. Les plumes de sa queue « aussi longues que celles d'un paon » brillent « d'une lueur dorée »⁸⁷, et ses yeux étincellent. Au contraire des premiers bestiaires médiévaux, qui font du phénix un serpent volant depuis les *Étymologies* d'Isidore de Séville, Fumseck s'oppose au serpent. Il ne comporte pas d'autre différence avec les phénix des bestiaires de la fin du XII^e siècle. Le *Guide* fait aussi mention d'un « oiseau de feu »⁸⁸ au plumage pourpre et or. Sa légende assure qu'il n'y a jamais plus d'un phénix vivant, que ceux-ci peuvent vivre pendant cinq siècles, et renaissent de leurs cendres. Si cette dernière affirmation rejoint *Harry Potter*, la saga dote l'oiseau merveilleux d'autres capacités prodigieuses qui sont des ajouts par rapport à la tradition médiévale. La téléportation en fait partie : Fumseck peut s'enflammer, disparaître et apparaître à un autre endroit

et même transporter quelqu'un⁸⁹. Il peut aussi avaler les sortilèges les plus puissants et les neutraliser, ce qui témoigne de sa puissance et de sa résonance magique. Le phénix est toujours synonyme d'éclat dans les romans *fantasy* comme dans les bestiaires du Moyen Âge, et ses larmes sont un puissant antidote, guérissant les blessures⁹⁰. Fumseck se pose même sur les genoux d'Harry et se laisse caresser : la figure orientale redoutable des bestiaires est apprivoisée et sa chaleur destructrice devient celle réconfortante d'un foyer retrouvé⁹¹. Mais ce qui reste le plus symbolique à travers la figure du phénix, c'est son cri faible, doux et mélodieux, qui se change en ce « chant étrange »⁹² qui l'humanise et l'annonce, ce chant magnifique dont fait état le *Guide*. *Les Animaux* évoque aussi ce chant qui renforce le courage ou provoque la terreur (selon la nature de celui qui l'entend⁹³), tantôt cri de guerre (dans *Harry Potter 2* ou lors du duel de baguettes de Harry et Voldemort dans *Harry Potter 4*), tantôt un chant funèbre, puisqu'il se change en une « lamentation d'une terrible beauté »⁹⁴ à la mort de Dumbledore. Le phénix est donc avant tout une voix, semble androgyne⁹⁵ et provient de régions lointaines.

Comme le phénix, la licorne est un animal merveilleux et non un monstre, aux vertus diverses et aux capacités prodigieuses. Parvati Patil fait d'ailleurs la différence entre les licornes, « vraies créatures », et les « monstres »⁹⁶. Cette différence s'explique par le fait que, pour le Moyen Âge, le monstrueux relève de l'hybridité des catégories animales. Or, la licorne n'emprunte ses différents attributs qu'à l'une d'entre elles, en l'occurrence, la catégorie des quadrupèdes. Positive dans la littérature *fantasy*, elle a presque totalement perdu son caractère sauvage, dangereux. Dans *Les Animaux*, elle est un cheval blanc au front orné d'une corne centrale unique⁹⁷. Jusqu'au XVII^e siècle on attribue à cette corne des propriétés magiques dont *Harry Potter* hérite⁹⁸. Harry en trouve dans un placard du cours de potions et se rappelle qu'elle est un contrepoison puissant qui, depuis le Moyen Âge, sépare les eaux pures et impures. Cette faculté se retrouve dans le *Guide*, puisque les cornes servent à fabriquer des ustensiles anti-poisons. La seule marque de sauvagerie de l'animal dans notre corpus se trouve au détour d'une phrase prononcée par Ollivander, qui explique que le mâle dont provient le crin contenu dans la baguette de Cedric Diggory a bien failli l'« éventrer avec sa corne lorsque [il] lui [a] arraché un crin de sa queue »⁹⁹. Si durant la période médiévale la licorne est l'un des animaux qui connaît le plus de descriptions divergentes dans les bestiaires¹⁰⁰, elle tend à devenir un cheval cornu dans la littérature *fantasy*. Ainsi, J. K. Rowling en fait une créature

tellement blanche que la neige paraît grise à côté d'elle, dotée de sabots d'or, et toujours pourvue de sa corne frontale. Cependant dans *Les Chroniques*, elle se rapproche de la licorne médiévale, petite, au corps de bouc ou de chèvre : « Blanche, de la taille d'un daim, elle avait une fourrure couleur d'ivoire et une longue crinière qui retombait en mèches. Une immense corne sortait de son front et paraissait redoutablement pointue. C'était une licorne »¹⁰¹. La corne torsadée¹⁰² est aussi un *topos* des bestiaires médiévaux, et le corps semblable à celui d'un cerf, avec un long cou et une queue dotée d'une touffe de fourrure correspond à certaines descriptions à partir du XIII^e siècle. Une autre caractéristique bien particulière de la licorne médiévale survit dans la littérature *fantasy* : le fait de se laisser approcher par les jeunes filles. Le Moyen Âge pense en effet que seule une jeune vierge attire une licorne, et que cette dernière se love dans son giron. Elle peut ainsi être tuée ou capturée. Elle garde son attirance pour le féminin dans *Harry Potter*, c'est pourquoi le professeur Gobe-Planche empêche les garçons de la toucher et même, de s'en approcher, car les licornes « préfèrent la délicatesse féminine »¹⁰³. De la même manière, Mallory

flattait les flancs de la licorne. [...]

– Elle a l'air de t'apprécier, constata Simon.

Il était un peu vexé. En général, c'était lui que les animaux appréciaient. Derrière ses larmes, Mallory sourit :

– Je suis une fille.¹⁰⁴

Cette rencontre entre la jeune fille et la licorne est illustrée de la manière suivante dans le texte :



Figure 2 : Mallory et la licorne dans *Black Holly*, DiTerlizzi Tony, Les Chroniques de Spiderwick, t.3 Le Secret de Lucinda, trad. par B. Ferrier, Paris, Pocket Jeunesse, 2005, p. 114.

Cette particularité, qui n'apparaît que tardivement dans les représentations des licornes médiévales (fin du XIII^e siècle), est contestée dans le *Guide* :

Longtemps, on a cru que les licornes se soumettaient à toutes les jeunes filles. C'est une erreur. Il est extrêmement dangereux pour qui que ce soit d'approcher ces animaux. Les licornes ne se laissent toucher que par des êtres humains innocents et purs d'esprit.¹⁰⁵

À la différence des autres licornes, celles-ci ne peuvent être ni apprivoisées, ni montées, et n'ont pas de sabot. Le texte semble revenir

aux premières descriptions de licornes, afin de reprendre et corriger la tradition littéraire plus tardive. L'ajout le plus remarquable de cette dernière tradition est celui qui attribue au sang de licorne le pouvoir de longévité. Mais le prix d'un tel meurtre est élevé dans *Harry Potter* car la licorne, loin de l'animal médiéval dangereux, est un « être pur et sans défense »¹⁰⁶. On voit qu'au fil des siècles la licorne perd en sauvagerie et, avatar christique, gagne en pureté, bien que *Les Chroniques* nuance cette dernière affirmation. Même si elle n'est pas toujours domestiquée, la licorne est devenue presque totalement inoffensive.

Les êtres hybrides : entre humanité et animalité

La manticoire, comme le sphinx, possède un corps de lion et une tête humaine. Elle passe pour la créature la plus cruelle, toujours pourvue, comme dans le *Guide*¹⁰⁷, d'une queue de piques empoisonnées qui peuvent être projetées comme des flèches, à l'instar de la queue de scorpion dont l'affublent les auteurs médiévaux. Avec sa triple rangée de dents, elle est une créature anthropophage très redoutée. Brunetto Latini la décrit d'ailleurs comme aimant « plus que tout [...] manger de la chair humaine »¹⁰⁸. Ses pouvoirs magiques sont tels que *Les Animaux* lui accorde la faculté de repousser les sortilèges, et sa piqûre, comme sa morsure, est mortelle. L'ouvrage la place parmi les créatures les plus dangereuses, comme le montre la notation (XXXXX) en début d'article¹⁰⁹. M. Pastureau remarque qu'elle a parfois le corps

d'un tigre dont le pelage serait couleur de sang, mais son visage est celui d'un homme [...] Sa gueule énorme est pourvue d'une triple rangée de dents ; sa longue queue se termine par une sorte de trident et, comme celle du scorpion, peut lancer des aiguillons empoisonnés.¹¹⁰

Sa belle voix qui attire les victimes survit dans *Les Animaux* et le *Guide*. Ce dernier évoque un chant mélodieux que les animaux fuient, signalant un danger. La ressemblance avec un léopard tacheté montre que c'est la description de la manticoire au corps de tigre qui a sans doute influencé l'auteure de *fantasy*¹¹¹. Pourtant, son visage est félin et non humain. La part d'humanité est presque entièrement évincée au profit de l'animalité qui traduit le potentiel dangereux de cette créature, pourtant toujours renvoyée dans un *Ailleurs*¹¹² lointain. Le *Guide* la situe en Perse¹¹³, et *Les Animaux* en Grèce¹¹⁴, comme le veut la tradition littéraire médiévale, et avant elle, antique (depuis Ctésias).

Le sphinx connaît lui aussi une origine lointaine, l'Orient. Il est également l'une des plus effroyables créatures selon Fudge qui le place aux côtés des dragons¹¹⁵. Malgré tout, le sphinx n'a que le rôle de gardien et n'agit pas. Avec son « corps d[e] lion gigantesque »¹¹⁶, ses grandes pattes griffues, sa longue queue et sa tête de femme, le sphinx, ou plutôt la sphinge, du roman, correspond à la description médiévale, à un détail près : il manque les ailes. Sa part d'aigle disparaît, et l'hybride ainsi atrophié perd une part de dangerosité. Sa passivité tend à le rendre moins redoutable que les dragons, alors qu'il garde le labyrinthe de la dernière épreuve du Tournoi dans *Harry Potter 4*, et que les dragons en sont la première. L'affrontement entre sorcier et sphinx est uniquement verbal, et encore, il convient de nuancer cette dernière affirmation, plus adaptée à la littérature médiévale qu'à notre extrait. Lorsque Harry l'aperçoit, le sphinx marche et bloque le passage vers la coupe de feu. Contrairement à la dangereuse créature médiévale, ce sphinx peut ne pas attaquer ceux qui se présentent à lui. Le candidat du Tournoi se voit proposer trois options, et non deux comme le veut la tradition littéraire dans laquelle l'hybride ne laisse de place qu'à la vie avec la résolution de l'énigme ou la mort en cas d'échec. Or dans le roman, si le candidat se tait, il est libre de repartir sans être attaqué. La réponse à l'énigme est donc facultative, transformant ainsi ce qui était un choix vital en simple dialogue.

Sirènes et centaures sont, eux, tout aussi prisés dans les bestiaires médiévaux que dans la littérature *fantasy*. La part des sirènes est en effet importante, tant dans les bestiaires médiévaux qu'elles envahissent (celui de Philippe de Thaon, de Pierre de Beauvais, de Guillaume Le Clerc et même de Richard de Fournival) que dans la littérature *fantasy*. Si la beauté les caractérise depuis le Moyen Âge et qu'elles restent de « magnifiques créatures » dans *Les Animaux*¹¹⁷, *L'Épouvanteur* présente cette beauté comme illusoire : la femme aux cheveux dorés allongée sur les rochers¹¹⁸ ressemble à la sirène du tableau de la salle de bain des préfets¹¹⁹, mais a en réalité corps de femme, cheveux d'algues, visage monstrueux et crocs acérés. Celles que rencontre Harry lors de la deuxième épreuve du Tournoi¹²⁰ ont aussi de longs cheveux hirsutes, les yeux et les dents jaunes (et cassées) et la peau grise. Par ces différentes caractéristiques, elles ressemblent plus aux créatures nordiques qu'aux sirènes des bestiaires médiévaux. Elles ne sont pas belles et séduisantes comme ces dernières, qui sont censées être en tous points communes avec des femmes attirantes jusqu'à la ceinture selon Philippe de Thaon¹²¹. Aussi les sirènes du *Guide*, qu'elles viennent du Pacifique ou des Caraïbes, ont des cheveux

comme des filaments qui servent de branchies, et de splendides écailles d'argent¹²². Ces écailles sont sans doute le plus grand héritage que le bestiaire médiéval a laissé aux sirènes, qu'il rend poissons (et non plus oiseaux) à partir du XII^e siècle. *Harry Potter* les nomme même « êtres de l'eau »¹²³ bien plus que *sirène*, qui n'apparaît que trois fois, et cette terminologie s'applique d'abord à la sirène du tableau, signalant l'écart entre la représentation séduisante de cette créature et la réalité des êtres de l'eau. Cela montre l'évolution de la figure qui tend à se rapprocher des peuples sauvages aquatiques. En effet, ces êtres sont organisés : une statue de sirène géante trône même sur la place aquatique dans laquelle le héros découvre ses amis. Entouré d'une foule aux « puissantes queues de poisson argentées battant l'eau avec force »¹²⁴ portant des cailloux autour du cou, un triton tient une lance, signe que ce peuple guerrier reste primitif par ses armes. Sa barbe est verte, il est grand et arbore un collier de dents de requin traduisant sa fonction de chasseur, qui se rapporte – encore par opposition au monde dit « civilisé » des sorciers – à son statut d'être sauvage au sens premier du terme (celui qui se nourrit par la chasse dans le vocabulaire médiéval). Le peuple aquatique dont parle le *Guide* se sert aussi de matières premières (coquillages, etc.) pour fabriquer des outils rudimentaires, mais est gouverné par un roi, contrairement à ce que présente J. K. Rowling lorsque Dumbledore parle avec ce qui « paraissait être le chef des êtres de l'eau, une sirène à l'aspect particulièrement sauvage et féroce »¹²⁵, dont on apprendra ensuite le nom : Murcus. Outre cette nomination qui individualise, humanise, le personnage à l'inverse des bestiaires médiévaux, et contrecarre l'air féroce de la sirène observé par Harry, la sirène parle. Rien d'étonnant à cela quand on sait que la sirène, depuis l'Antiquité, est avant tout une voix, et avant une voix, un cri. Ainsi lorsque Harry ouvre l'œuf¹²⁶ à l'air libre, ce dernier pousse un cri semblable au « spectre de la mort » d'après Seamus Finnigan, ou encore à quelqu'un qu'on torture selon Neville¹²⁷. Chaque personnage entend ce qui l'effraie le plus. Le cri de la sirène rappelle donc depuis le Moyen Âge les peurs humaines les plus profondes : Neville entend par exemple des cris de souffrance, lui dont les parents ont été torturés par le sortilège *doloris*. Or, le cri devient un chant une fois sous l'eau, un « chœur de voix étranges et un peu effrayantes »¹²⁸ rappelant la différence entre langage terrestre et aquatique : ce qui est dit sous l'eau ne peut être compris sur terre. Ce chant guide le personnage vers l'endroit où les candidats de la deuxième épreuve sont retenus, et une fois encore, les sirènes sont entendues avant d'être vues. Cela remonte à la tradition antique du mythe des sirènes, tradition reprise par

L'Épouvanteur dans lequel les sirènes attirent les marins par leurs chants et font échouer les navires. Elles réussissent à attirer le capitaine qui élance son vaisseau vers elles, mais une fois les oreilles bouchées avec de la cire, il les voit telles qu'elles sont vraiment. La mère de Tom déclare que cette cire est « une méthode aussi simple qu'efficace, utilisée depuis toujours par les gens d'ici »¹²⁹, en clin d'œil au mythe d'Ulysse, qui a le plus influencé la représentation des sirènes médiévales, et que presque tous les clercs reprennent¹³⁰. Si la voix de la sirène est restée, son rôle narratif, lui, a gagné en ambivalence dans la *fantasy*. Cette voix n'est pas toujours la mélodie inaccessible et dangereuse de *L'Épouvanteur*, elle peut être la plus grande marque d'humanisation et de valorisation de la sirène. Partageant un langage, l'hybride accueille une humanité que les bestiaires médiévaux lui refusent. De fait, le peuple de l'eau chante pour rendre hommage à la mort de Dumbledore¹³¹. Les « vaguelettes ondulant sur leurs visages blafards », métaphore des larmes, signifient le chagrin des sirènes, trahissant un sentiment qui leur est étranger dans les premiers bestiaires, elles qui ne seront capables de repentir qu'à partir de la toute fin du XIII^e siècle. Leurs chants évoquent « le deuil et le désespoir »¹³², deviennent lamentation. Lamentation qui rappelle la lamia à « douce voix de sirène »¹³³ de *L'Épouvanteur*. Aussi belle que les sirènes, Meg porte « la marque du serpent »¹³⁴, car son dos est recouvert « d'écailles vertes et jaunes »¹³⁵. Nous passons sur l'aspect mélusinien de Meg qui mérite une véritable analyse à lui seul, et remarquons simplement que la mère de Tom, une autre lamia de *L'Épouvanteur*, attire les hommes comme les sirènes, grâce à ses épaules et son visage, avant de les étouffer de son corps lorsqu'ils s'approchent¹³⁶. Si les lamias en littérature *fantasy* sont serpentes, le Moyen Âge en faisait parfois des hippopodes à la morsure mortelle.

Là encore, rien d'étonnant quand on sait que les sirènes médiévales trouvent leur pendant masculin avec les centaures, ces hommes à la partie inférieure de cheval qui sont dans *Les Animaux*, non seulement doués de parole, mais aussi intelligents et passionnés par la divination. *Harry Potter* les met à l'honneur, tout en les confondant avec le sagittaire, puisque les centaures sont fascinés par l'astronomie et armés d'arcs et de flèches¹³⁷. Leur statut interroge du fait de leur intelligence et Harry se demande par rapport à Firenze : « était-ce un homme, était-ce un cheval ? Jusqu'à la taille, c'était un homme, mais au-dessous, c'était un cheval »¹³⁸. Comme les licornes, les centaures se trouvent reclus dans la forêt qu'ils ne dépassent pas, excepté lors de la bataille finale, et sont aussi figures de sauvagerie et d'altérité. L'idée

que les centaures ne parlent que d'astronomie montre que leur langage, leur compréhension et leur mode de vie sont différents de ceux des sorciers – ainsi en observant Mars les centaures prédisent la guerre à venir contre Voldemort, mais ni Hagrid ni Harry ne sont capables de le comprendre. Placés sur un autre plan, ils sont bien les hommes sauvages de la littérature médiévale, que la forêt, dans son rôle antique de frontière, sépare des hommes. Le centaure le moins sauvage, Firenze, est blanc, de type occidental, alors que le plus sauvage est noir : dans *Harry Potter* comme dans les bestiaires, la couleur de peau est significative du degré de proximité avec les écrivains. Firenze est le seul centaure à porter un humain – Harry – sur son dos, ce que Bane et Ronan lui reprochent. Le premier le compare à « une vulgaire mule »¹³⁹, animal dont l'hybridité est un facteur de rabaissement et la domesticité signe de son asservissement. Bane compare aussi le comportement de Firenze avec celui d'un âne, à prendre au sens propre comme figuré. Par le lien chevalin, il s'agit d'un reproche abaissant la figure du centaure à la pure animalité, et moralement, cela sonne comme une insulte. Firenze sera même banni du troupeau en acceptant de travailler à Poudlard pour enseigner la connaissance des centaures aux élèves. Le centaure médiéval, figure de l'hypocrite et de la parole double, trompeuse, trouve donc son contre-point avec Firenze. Mais l'épisode le plus représentatif de l'évolution des centaures reste l'enlèvement d'Ombrage qui signe sa perte en les traitant de « bêtes sauvages », de « répugnants hybrides »¹⁴⁰. Lorsque la professeure cite un décret du ministère de la magie, elle les définit comme « créature[s] bénéficiant d'une intelligence presque humaine », provoquant indignation et hennissements dans toute la forêt. C'est ce statut de « moitié », d'être incomplet qui révolte. Or, c'est précisément ce statut que les centaures héritent des bestiaires médiévaux et que les romans, notamment par la figure de Firenze, tentent de remettre en question.

Ainsi, qu'ils soient humanisés ou au contraire, ancrés dans une profonde animalité, centaures et autres hybrides hérités du Moyen Âge donnent encore à voir en littérature *fantasy* une image de la nature humaine double que les écrivains et écrivaines ne cessent de remanier. Oscillant toujours entre différentes représentations, ils traduisent la question ontologique de l'être au monde, et celle de l'être dans la société à laquelle ils appartiennent de plus en plus. Cette inclusion de l'être merveilleux dans la société s'explique par sa tendance à la domesticité : dans un monde où l'être humain ne craint plus autant qu'au Moyen Âge la forêt, la nuit ou encore la montagne du fait de son

mode de vie, l'animal fabuleux perd, au moins en partie, son aspect effrayant, représentant de moins en moins le danger de l'inconnu. Il envahit les romans pour la jeunesse et participe à la structuration d'un imaginaire collectif qui déborde même le cadre de la littérature : sirènes, dragons, griffons et autres centaures fleurissent en nombre, des produits dérivés en tous genres (notamment de films et de séries télévisées) aux logos de marques comme la sirène de Starbucks.

NOTES :

- 1 Tolkien J. R. R., *Bilbo le Hobbit*, trad. par F. Ledoux, Paris, Le Livre de Poche, 2013.
- 2 Lewis C. S., *Le Monde de Narnia*, trad. par C. Dutheil de la Rochère, A-M Dalmais, P. Morgaut, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.
- 3 Gygax Gary, Arneson Dave, *Donjons et Dragons*, Tactical Studies Rules et Wizards of the Coast, depuis 1974.
- 4 Besson Anne, « Bestiaire de *Fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », dans Besson Anne, Foucault Jean, Jacquelin Evelyne, Mdarhri-Alaoui Abdallah (dir.), *Le Merveilleux et son bestiaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 151.
- 5 Edgar Silène, « Jeunesse », dans Besson Anne, *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 211.
- 6 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, trad. par M.-H. Delval, Paris, Bayard Jeunesse, 2005-2019.
- 7 Rowling J. K., *Harry Potter*, trad. par J.-F. Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 1998-2007.
- 8 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques de Spiderwick*, trad. par B. Ferrier, Paris, Pocket Jeunesse, 2004-2005.
- 9 Delaney Joseph, *Le Bestiaire de l'Épouvanteur*, trad. par M.-H. Delval, Paris, Bayard Jeunesse, 2013.
- 10 Rowling J. K., *Les Animaux fantastiques : vie et habitat*, trad. par J.-F. Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2020.
- 11 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide du monde merveilleux qui vous entoure*, trad. par B. Ferrier, Paris, Pocket Jeunesse, 2006.
- 12 D'après Richard Saint-Gelais, il s'agit d'une « encyclopédie différant plus ou moins considérablement de celle du lecteur [...] un simulacre d'encyclopédie qui se déploie autour du texte » dans *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Montréal, Nota Bene, 1999, p. 212.
- 13 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 24.
- 14 Nous utilisons cette abréviation pour désigner *Les Chroniques de Spiderwick*. De même, *Les Animaux* renverra aux *Animaux fantastiques : vie et habitat*, *Le Bestiaire* au *Bestiaire de l'Épouvanteur* et le *Guide* au *Grand Guide du monde merveilleux qui vous entoure*.
- 15 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques de Spiderwick*, t. 1, *op. cit.*, p. 79-82.
- 16 L'intertextualité est définie par Gérard Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » dans *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.
- 17 Ainsi du passage sur les lamias écrit en italique dans Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 27 qui apparaît aussi dans Delaney Joseph, *Le Bestiaire...*, *op. cit.*, p. 109.
- 18 Genette Gérard, *op. cit.*, p. 8.
- 19 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 1, *op. cit.*, p. 56.
- 20 L'architextualité est « une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, *Le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, *Récit*, *Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique » dans Genette Gérard, *op. cit.*, p. 12.
- 21 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. IX.
- 22 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 20-21.
- 23 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Field Guide to the Fantastical World Around You*, New-York, Simon & Schuster, 2005.
- 24 Nous pensons au MS. 834, fo. 39-48 v., Paris, Bibliothèque nationale de France ou au MS. NAF 13521, fo. 22-31 v., Paris, Bibliothèque nationale de France.

- 25 Les illustrations prennent même l'ascendance sur le texte dans la grande édition de Rowling J. K., Lomenech Gill Olivia, *Les Animaux fantastiques : vie et habitat*, trad. par J.-F. Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018.
- 26 Pastoureau Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 32.
- 27 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...., op. cit.*, p. VI-VII.
- 28 Delaney Joseph, *Le Bestiaire...., op. cit.*, p. 6.
- 29 *Ibid.*, p. 7.
- 30 Rowling J. K., *Les Animaux...., op. cit.*, p. 33.
- 31 Citons à titre d'exemple les premiers vers du *Bestiaire* de Philippe de Thaon : « Philippe de Taün / en franceiseraisin / ad estrait Bestiaire, / un livre de gramaire, / pur l'onur d'une gemme / kimult est bele femme » dans Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. Par L. Morini, Paris, Honoré Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2018, p. 128.
- 32 Pierre de Beauvais convoque par exemple plusieurs fois le Physiologus dans ses articles animaliers : « De lui dit Physiologes que quant il a vescu. V. cens anz, il entre dans les arbres qui sont apelé liban » dit-il au sujet du phénix (fénis) dans Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire*, éd. par G. R. Mermier, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1977, p. 66.
- 33 Delaney Joseph, *Le Bestiaire...., op. cit.*, p. 9.
- 34 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...., op. cit.*, p. VIII.
- 35 Rowling J. K., *Les Animaux...., op. cit.*, p. 13.
- 36 Duchet Suchaux Gaston, Pastoureau Michel, *Le Bestiaire médiéval : Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002, p. 62-63.
- 37 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, trad. notes et présentation par D. F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1994, p. 257-261.
- 38 Tolkien J. R. R., *op. cit.*
- 39 Lewis C. S., *op. cit.*
- 40 Ende Michael, *L'Histoire sans fin*, trad. par D. Autrand, Paris, Hachette Livre, 2014.
- 41 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 2, op. cit.*, p. 253.
- 42 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 5, op. cit.*, p. 81-82.
- 43 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 283.
- 44 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. Ici, la mère de Tom, avec ses ailes angéliques, transgresse ces deux catégories.
- 45 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 286.
- 46 Guillaud Lauric, « Quelques exemples d'hybridité dans les récits arthuriens » dans Bertin Georges, Guillaud Lauric (dir.), *Du cheval au bestiaire merveilleux : Chevaux, dragons et animaux fantastiques dans la légende arthurienne et ses réceptions*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 2018, p. 144.
- 47 Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont éd. Jupiter, 1982, p. 974.
- 48 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 246.
- 49 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 5, op. cit.*, p. 36-37.
- 50 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 1, op. cit.*, p. 176.
- 51 Voir aussi Rowling J. K., *Les Animaux...., op. cit.*
- 52 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 5, op. cit.*, p. 57.
- 53 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 4, op. cit.*, p. 295.
- 54 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...., op. cit.*, p. 97.
- 55 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 4, op. cit.*, p. 317.
- 56 *Ibid.*, p. 348.
- 57 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 5, op. cit.*, p. 55.
- 58 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...., op. cit.*, p. 26.
- 59 *Ibid.*
- 60 Le terme désigne un réceptacle dans lequel peut se réfugier une parcelle de l'âme d'un sorcier lorsque ce dernier tue quelqu'un. Il s'agit de magie noire.
- 61 Rowling J. K., *Les Animaux...., op. cit.*, p. 166.
- 62 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 2, op. cit.*, p. 163.
- 63 *Ibid.*, p. 331.
- 64 Le terme désigne la capacité à communiquer avec les serpents.
- 65 Voir Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 4, op. cit.*
- 66 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 1, op. cit.*, p. 180.
- 67 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 5, op. cit.*, p. 78-79.
- 68 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 136.
- 69 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 4, op. cit.*, p. 52.
- 70 *Ibid.*, p. 154.
- 71 Pastoureau Michel, *op. cit.*, p. 144.
- 72 Rowling J. K., *Harry Potter...., t. 5, op. cit.*, p. 685.
- 73 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...., t. 2, op. cit.*, p. 88.

- 74 *Ibid.*, p. 124.
 75 *Ibid.*, p. 127.
 76 *Ibid.*
 77 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...*, t. 3, *op. cit.*, p. 16.
 78 *Ibid.*, p. 29.
 79 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 3, *op. cit.*, p. 9.
 80 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...*, t. 5, *op. cit.*, p. 59.
 81 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 3, *op. cit.*, p. 98.
 82 *Ibid.*
 83 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 98.
 84 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 7, *op. cit.*, p. 418. Le patronus est l'animal protecteur qu'un sorcier peut faire apparaître.
 85 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 2, *op. cit.*, p. 219.
 86 Pastoureau Michel, *op. cit.*, p. 173.
 87 *Ibid.*, p. 328.
 88 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 103.
 89 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 5, *op. cit.*, p. 915.
 90 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 621.
 91 *Ibid.*, p. 618.
 92 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 2, *op. cit.*, p. 328.
 93 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 91-92.
 94 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 6, *op. cit.*, p. 600.
 95 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 103.
 96 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 395.
 97 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 79.
 98 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 6, *op. cit.*, p. 418.
 99 *Ibid.*, p. 328.
 100 Voir Pastoureau Michel, *op. cit.* : « Tous en font un animal hybride, qui emprunte les différentes parties de son corps à d'autres animaux. », p. 79.
 101 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...*, t. 3, *op. cit.*, p. 113.
 102 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 48.
 103 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 392.
 104 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Les Chroniques...*, t. 3, *op. cit.*, p. 115-118.
 105 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 48.
 106 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 1, *op. cit.*, p. 195.
 107 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 39.
 108 Latini Brunetto, *Le Livre du Trésor*, Bianciotto Gabriel dans *Bestiaires du Moyen Age : Pierre de Beauvais, Guillaume Le Clerc...*, Stock, Moyen Age, 1986.
 109 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 82.
 110 Pastoureau Michel, *op. cit.*, p. 79.
 111 Voir l'illustration dans Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand guide...*, *op. cit.*, p. 38-39.
 112 Nous reprenons le vocabulaire de Dubost Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Autrefois*, t. 2, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991.
 113 *Ibid.*
 114 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 63.
 115 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 6, *op. cit.*, p. 16.
 116 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 560.
 117 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 63.
 118 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 113.
 119 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 411.
 120 Il s'agit du Tournoi des Trois Sorciers, tournoi magique lors duquel de jeunes sorciers relèvent trois épreuves : voler un œuf de dragon à sa mère, récupérer un être cher gardé par des sirènes et accéder au trophée caché dans un labyrinthe regorgeant de créatures magiques.
 121 Philippe de Thaon, *op. cit.*, v. 1377-1338.
 122 Black Holly, DiTerlizzi Tony, *Grand Guide...*, *op. cit.*, p. 57.
 123 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 4, *op. cit.*, p. 446.
 124 *Ibid.*, p. 445.
 125 *Ibid.*, p. 452.
 126 Il s'agit de l'œuf de dragon contenant les indices de la deuxième épreuve du Tournoi. L'indice principal, le chant de la sirène, révèle que l'épreuve se passe dans le lac.
 127 *Ibid.*, p. 328.
 128 *Ibid.*, p. 414.
 129 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*, t. 6, *op. cit.*, p. 112-115.
 130 Guillaume Le Clerc affirme que le marin doit suivre l'exemple d'Ulysse car « c'est ainsi que doit faire le sage qui passe à travers ce monde : il doit demeurer pur et chaste » v. 1045-48, dans *Le bestiaire divin : Trouvère du XIII^e siècle*, Célestin Hippeau, Slatkine Reprints, Genève, 1970.

LES BESTIAIRES FANTASTIQUES AUJOURD'HUI

- 131 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 6, *op. cit.*, p. 704.
132 *Ibid.*, p. 706.
133 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*; t. 2, *op. cit.*, p. 41.
134 *Ibid.*
135 *Ibid.*, p. 42.
136 Delaney Joseph, *L'Épouvanteur*; t. 6, *op. cit.*, p. 27.
137 Rowling J. K., *Les Animaux...*, *op. cit.*, p. 45.
138 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 1, *op. cit.*, p. 196.
139 *Ibid.*, p. 193.
140 Rowling J. K., *Harry Potter...*, t. 5, *op. cit.*, p. 845.

Sous les bombes allemandes : l'épreuve de mai – juin 1940 en Auvergne

Hélène Saint-André

Laboratoire CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »)

LE 3 SEPTEMBRE 1939, la France est de nouveau en guerre contre l'Allemagne, vingt ans après la Première Guerre mondiale qui fut particulièrement meurtrière. Cette guerre n'est pas pour autant une surprise. Le climat international des années 1930 a d'ailleurs poussé la France comme bon nombre de pays à prévoir une protection pour sa population civile en cas de guerre. Les évolutions techniques de la Première Guerre mondiale et les expériences des différents conflits des années 1920 et 1930 montrent que la prochaine guerre sera dominée par l'aviation et les bombardements voire même par les attaques chimiques aux gaz. Protéger les civils devient une priorité pour diminuer les risques de bombardement ou atténuer leurs effets. C'est la naissance de la Défense Passive (DP). Les municipalités et les entreprises s'organisent dès 1931. Cela passe par différentes mesures comme l'extinction des lumières pour éviter d'être repéré la nuit, l'équipement en masques à gaz, la mise en place d'abris dans les caves, etc. Pourtant, à la déclaration de guerre, au sein de la population, les consignes ne sont évidentes pour personne et en Auvergne malgré les nombreux rappels des autorités civiles et militaires, on se pense trop loin du front pour être concerné. La « Drôle de guerre » s'installe et le danger ne se présente pas mais le réveil du 10 mai 1940 sera brutal.

La Campagne de France est un évènement bien connu de notre histoire, la plupart du temps cela est synonyme de Débâcle et d'Exode pour la population civile, mais rares sont les références aux bombardements et qui plus est, ceux qui ont eu lieu en Auvergne durant cette période. Cette région éloignée des zones de combat

« traditionnelles » aurait pu se considérer à l'abri des attaques, c'était sans compter sur l'aviation qui devient l'arme-clé de la guerre moderne. Dès le 10 mai 1940, à 5h10 du matin l'aviation allemande prend pour cible l'usine Aubert&Duval aux Ancizes faisant 5 morts parmi les employés et une dizaine de blessés. C'est le début de la *Blitzkrieg*, la guerre éclair, sur l'Europe de l'Ouest. En Auvergne, c'est la première attaque aérienne ennemie, cinq autres vont suivre jusqu'au 19 juin 1940 faisant, dans l'état actuel des recherches, 90 morts et environ 200 blessés¹ sans compter les dégâts matériels. Bien sûr, cela est loin des bilans dramatiques que font les bombardements dans le Nord de la France comme à Dunkerque où la ville est bombardée quotidiennement à la fin mai faisant des milliers de morts civils². Néanmoins, cette première attaque en Auvergne témoigne de la légitimité des craintes exprimées par de nombreuses personnalités politiques et militaires des années 1930 : désormais chacun se trouve en danger et peut être touché par la guerre y compris le centre du pays éloigné du front.

Un réveil brutal

Le 10 mai 1940 met fin à la « Drôle de Guerre », dans la nuit, la *Luftwaffe* a pour ordre de bombarder les aérodromes, les bases aériennes ainsi que tous les appareils français au sol. Elle dispose ainsi d'une liste de 72 bases aériennes à attaquer dont 47 dans le nord du pays³. C'est ainsi que les *Dornier 17*, les *Junker 88* et les *Heinkel 111* s'envolent et atteignent les 5000 à 6000m d'altitude protégés par des avions de chasse, les *Messerschmitt 109*. Ensemble, ils paraissent indestructibles, d'autant plus que la Défense Contre Avions (DCA)⁴ française, déjà mal déployée, ne peut les atteindre. Cette faiblesse de la DCA et de l'aviation française était une préoccupation de longue date. Le 15 mars 1938, le général Vuillemin, chef d'état-major général de l'Armée de l'Air, déclarait devant le comité de la Défense Nationale « En quinze jours, notre aviation serait anéantie » et de préciser dans une lettre adressée au général Gamelin « Qu'avons-nous à apposer aux 5000 avions modernes de première ligne allemands et italiens ? Rien pour l'instant, au 1^{er} avril probablement moins de 500 avions. »⁵. Les chiffres diffèrent dans les ouvrages sur la question du nombre d'avions possédés par les forces françaises, cependant tous s'accordent à expliquer qu'il y a un véritable décalage entre les avions que l'armée possède « sur le papier » et ceux qui sont disponibles pour le combat au 10 mai 1940. D'après Claude d'Abzac-Epezy, sur les 5026 avions que

possède la France, seuls 1368 sont disponibles lors de l'offensive allemande et 70 % d'entre eux sont détruits durant la campagne de France⁶.

L'objectif n°1 de ces premiers bombardements ennemis du 10 mai 1940 semble donc bien défini, toutefois, les raids ennemis pénètrent loin dans le territoire et les aérodromes ne sont pas les seules cibles. Quelques bombes tombent également sur des objectifs divers dont les Ancizes-Comps dans le Puy-de-Dôme. « En même temps l'aviation naziste est venue bombarder nos villes et nos campagnes, jusqu'à Lyon, jusqu'en Auvergne ! » écrit le *Petit Journal*⁷ du 12 mai 1940. L'expression « jusqu'en Auvergne » témoigne bien de l'étonnement que cela provoque.

Mais pourquoi les Ancizes ? En 1926, l'entreprise Aubert&Duval, fondée vingt ans plus tôt et spécialisée dans le forage et le traitement thermique, reprend les activités de l'usine des Ancizes. Avec cette nouvelle implantation, l'entreprise se spécialise dans l'élaboration d'aciers spéciaux. Or, peu avant la Seconde Guerre mondiale, Aubert&Duval développe le procédé de nitruration⁸ utilisé pour le traitement de surface des cylindres des moteurs d'avions de chasse de l'Armée de l'Air⁹. Autrement dit, c'est une usine qui travaille directement pour les besoins de l'armée française. Les Allemands ne cherchent donc pas seulement à anéantir la chasse au sol ainsi que les terrains d'aviation mais toute l'industrie aéronautique, afin que de nouveaux appareils ne puissent pas prendre la place de ceux détruits par les bombardements.

Cette attaque semble avoir été très précise car seule l'Acierie a été touchée par les bombes. Aucune autre demande de dommage de guerre n'a été adressée dans les environs immédiats¹⁰ et les victimes sont toutes employées à l'usine. Ces victimes sont au nombre de cinq mais quatre seulement figurent sur l'état civil de la commune des Ancizes. Ce sont Raymond Borel (31 ans), Marius Mordefroid (42 ans), Jean-Baptiste Chapel (43 ans) et Raymond Phelut (16 ans)¹¹. Le cinquième serait M. Quinty dont le nom est présenté dans le journal pour annoncer les obsèques des employés de l'usine décédés « dans des conditions tragiques »¹². Toutefois, aucune information n'a pu être trouvée à son sujet. Des obsèques solennelles sont organisées pour les victimes le 13 mai 1940 en présence de Monseigneur Piguët, évêque de Clermont-Ferrand. Au côté de ces décès figurent également plusieurs blessés, les sources évoquent entre dix et une vingtaine de blessés au sein de l'usine le 10 mai 1940, sachant que peu avant la guerre, d'après

le site de la commune des Ancizes-Comps, Aubert&Duval employait plus de 1000 personnes.

L'attaque de cette usine montre aussi le fait que les Allemands sont très bien renseignés sur les activités militaires et industrielles françaises. À cette époque, il y a une véritable peur de la Cinquième Colonne, c'est-à-dire des espions qui seraient infiltrés partout à la solde des Allemands. C'est un sujet tellement prenant en France comme en Angleterre que plusieurs tomes de la célèbre reine du crime, Agatha Christie, tournent autour de ce thème, comme *Nou M* paru en 1941. Espionnage, peut-être mais repérage sûrement. Déjà en novembre 1939 :

Un avion allemand heinkel bimoteur passe par deux fois dans le ciel auvergnat, à 9h50 et 13h30, entre pluie, éclaircie et grand vent. Ce sont les premières alertes suivies des premiers tirs de DCA (Défense Contre Avions). Bruit de sirène. « C'est le feu ? Non c'est une alerte... Ah bon ! ». L'indifférence est générale ! Il faut dire que Clermont est loin du front ! Au marché Saint-Pierre, un commerçant dit à une dame âgée : « Attention en rentrant chez vous, les avions peuvent laisser tomber des choses dangereuses... » « Ne vous en faites pas mon brave, lui répond-elle, j'ai mon parapluie ! ».¹³

Une grande partie de la population ne se pense pas en danger face aux bombardements, se sentant trop éloignée du front pour que cela puisse se produire et pourtant la DP s'active depuis plusieurs années comme partout en France pour faire comprendre les dangers à la population. Quoi qu'il en soit, cette remarque et les différents événements de mai-juin 1940 montrent que les Auvergnats n'étaient pas préparés.

C'est ainsi, qu'au moment où Hitler lance l'invasion de l'Europe de l'Ouest, l'Auvergne est touchée pour la première fois par un bombardement. L'avancée des troupes allemandes est très rapide, la France est surprise par cette *Blitzkrieg* et tente de se défendre mais c'est la Débâcle. Le 10 mai 1940, l'armée allemande envahit la Belgique, le Luxembourg et les Pays-Bas, un mois plus tard, le 14 juin 1940, les Allemands sont à Paris tandis que le gouvernement et les Français fuient toujours plus au sud. C'est un véritable chaos. La « percée décisive » commence le 9 juin, le lendemain les Italiens ont rejoint les Allemands, ce que les Français ont pris pour une véritable trahison. La panique règne, entre le manque d'informations et le flot continu de réfugiés parfois mêlés aux combats. En juin, le débat fait

rage au sein du gouvernement sur le fait de demander l'armistice avec l'Allemagne. Le maréchal Pétain et le général Weygand font pression pour que la France demande un armistice pour cesser les combats et éviter un enlisement de la situation. Paul Raynaud, président du Conseil¹⁴, lui, ne le souhaite pas. En effet, cela remettrait en cause l'accord franco-britannique du 28 mars 1940 qui prévoyait de ne signer ni paix ni armistice séparé. Toutefois la pression de son Gouvernement est trop forte et malgré les efforts de Churchill et de de Gaulle alors en mission à Londres pour essayer d'organiser la poursuite du combat depuis la Bretagne ou l'Afrique du Nord, Paul Raynaud démissionne le 16 juin. Cela laisse le champ libre aux partisans de l'armistice et c'est ainsi que le maréchal Pétain devient président du Conseil¹⁵. « C'est le cœur serré que je vous dis aujourd'hui qu'il faut cesser le combat », tels sont les mots de celui-ci le 17 juin quand il annonce aux Français qu'il demande un armistice avec l'Allemagne. Celui-ci est signé le 22 juin 1940 à Rethondes dans l'ancien wagon ayant servi à signer l'armistice du 11 novembre 1918. La France est humiliée.

Toutefois, entre le 17 et le 22 juin, la guerre ne s'est pas arrêtée pour autant. En Auvergne c'est même la pire période que les civils ont connue. En effet, Monistrol-sur-Loire (43) et Montluçon (03) sont sévèrement bombardées. Les combats s'intensifient autour des ponts comme à Moulins (03) ou Saint-Pourçain-sur-Sioule (03) et les civils se retrouvent parfois mêlés aux scènes de bataille. Le 17 juin, le ministre de l'Intérieur télégraphie aux préfets une circulaire interdisant formellement l'exode des populations et surtout des personnels des services publics¹⁶ mais cet ordre arrive trop tard et les civils poursuivent leur route.

Si le 18 juin 1940 est resté une date mémorable dans l'Histoire de France pour l'appel à la résistance du général de Gaulle, à Monistrol-sur-Loire on s'en souvient pour d'autres raisons. En Auvergne comme ailleurs en France, très peu de personne ont écouté en direct à la radio le discours du général de Gaulle, d'ailleurs cet appel n'est pas enregistré, celui que nous pouvons encore écouter aujourd'hui est celui du 22 juin. À Monistrol il y a bien une rue du 18 juin 1940 mais elle ne met pas à l'honneur la France Libre, elle commémore et rend hommage aux victimes du bombardement qui a eu lieu à cette date.

Après avoir bombardé Montbrison et les aciéries de Firminy faisant respectivement 37 et 60 morts pour plus de 200 blessés en fin

d'après-midi, trois avions ennemis survolent Monistrol à basse altitude vers 17h30 et lâchent 13 bombes avant de mitrailler les colonnes de civils sur la route¹⁷. Les bombes sont tombées sur plusieurs quartiers de la commune : Le Flachat, Le Calvaire et le Monteil ainsi que sur le pont de Piat et l'usine Martouret. Cette dernière semble être la cible du bombardement. En effet, les établissements Martouret sont spécialisés dans la fabrication de serrure depuis 1865. L'entreprise développe par la suite la fabrication de boulons mais en 1940 elle travaille pour l'effort de guerre, la fabrication se tourne alors vers les gaines d'obus. Seulement une des treize bombes lancées a touché l'usine Martouret et plusieurs témoignages expliquent que des ouvriers sont exceptionnellement sortis plus tôt ce jour-là.

Mon frère était à ce moment-là boulanger chez Petiot. Alors j'y étais souvent fourré ! La veille, des soldats de la débâcle nous avaient prévenus : « Vous aurez des bombardements » nous avaient-ils dit avant de changer leurs uniformes contre des vêtements civils. Le 18 juin, Petiot m'avait dit en partant, « porte le pain chez les capucines ». C'est en redescendant chez mes parents au Monteil que s'est produit le bombardement. Ce jour-là je me souviens que ma mère et ma tante étaient sorties plus tôt de l'usine, à 17h au lieu de 18h. On devait se douter de quelque chose... Le voisin, M. Chapuis, qui avait fait la guerre de 14, nous a dit en voyant les avions : « Couchez-vous, c'est les bombes ! ». Deux bombes sont tombées sur l'usine. On les a entendues exploser et cela a créé un gros nuage de poussière. Devant chez la Tonine, deux arbres avaient été coupés. On voyait bien les éclats sur le mur de la maison et sur le bord du pont. Des éclats qui n'étaient pas très hauts. Après, nous avons attendu mon père qui était allé boire un coup. Le bombardement a eu lieu vers 17h20. Je m'en souviens car ma mère avait un carillon qu'elle avait gagné en 1937 et c'est la seule fois où l'horloge s'est arrêtée ! Aujourd'hui, elle marche encore très bien. Le soir, tout le monde avait fui. Beaucoup de gens du Monteil étaient partis à la Gournier par peur d'autres bombardements. Avec mes parents, on est parti le lendemain à Chaponas. On a mangé dans les bois.¹⁸

Pourtant, tous les ouvriers n'ont pas quitté l'usine puisque deux femmes expliquent qu'elles y travaillaient au moment où le bombardement a eu lieu, il s'agit de Marie Goyo et de Maria Giraud. Ainsi, si l'usine avait été prévenue d'une quelconque manière, le travail aurait peut-être été ralenti mais pas totalement arrêté.

Je me souviens ce jour-là, nous étions du poste du soir. Juste avant l'explosion, on voulait faire une farce à Jean Tavaud en lui cachant ses bleus de travail ! Les bombes sont tombées sur l'usine. Moi, j'ai reçu un éclat à la jambe. Nous nous sommes retrouvés dans le noir et tout le monde est sorti, ça criait...¹⁹

De plus, depuis la mi-juin, le général de corps d'armée Pagézy a établi son poste de commandement à Monistrol où une ligne de défense se met en place²⁰. Cette présence militaire en plus d'une usine qui travaille pour l'effort de guerre français explique d'autant plus ce bombardement. Toutefois, ce sont surtout les civils qui en ont été les victimes. Cette attaque a fait trois morts : Marie Ravel veuve Giraud (65 ans), Jean-François Sabot (70 ans) et Guillaume Berger (74 ans). De plus, quinze personnes ont été blessées dont sept grièvement qui ont dû être transportées à l'hôpital du Puy-en-Velay. Les avions ont ensuite poursuivi leur route au-dessus d'Yssingeaux (43) sans lâcher de nouvelles bombes²¹.

Environ dix minutes après le bombardement de Monistrol, trois avions ennemis venant de l'Est jettent trois bombes sur la commune d'Arlanc (63). Manifestement il s'agit de la même formation qui a d'abord bombardé la Loire puis la Haute-Loire. La cible est moins évidente mais il semble qu'une ligne de défense française cherchaient à s'établir dans cette zone²². Les bombes sont tombées sur le lieu-dit Le Bourg d'Arlanc tuant René Beal (14 ans) qui était domestique. Il a été gravement blessé et meurt dans la nuit²³. Il faut ajouter à ce bilan six blessés léger et un grave. Plusieurs maisons d'habitation ont été endommagées, au moins six ont été partiellement ou totalement détruites²⁴. D'autres bombes sont ensuite tombées vers Marsac (63) en tuant du bétail dans un pré. D'après les témoignages et les articles de presse, les avions mitraillaient également les routes. Même si des militaires en Débâcle côtoyaient des civils sur les routes, cela montre que les attaques aériennes sont aussi utilisées contre les civils. Difficilement acceptable d'un point de vue éthique, cela a néanmoins été largement pratiqué pendant la Seconde Guerre mondiale, y compris plus tard par les Alliés pour anéantir le moral des populations.

Le lendemain c'est au tour de Montluçon dans l'Allier de connaître le même sort avec le plus lourd bilan d'Auvergne en mai-juin 1940. Le 19 juin 1940, le flot de réfugiés ne faiblit pas malgré l'interdiction récente de fuir. À Montluçon comme ailleurs beaucoup sont sur les routes de la commune. Depuis le 16 juin, la presse locale affirme que quelques 200 000 personnes sont passées et/ou ont stationné à Montluçon parmi lesquelles certaines sont encore sur place le 19²⁵. C'est également jour de marché et il faisait très beau, il y a donc plus de monde que d'habitude dans les rues. Toutefois, les Montluçonnais ne sont pas inquiets, certes les Allemands ne sont pas loin, mais toutes les villes de plus de 20 000 habitants ont été déclarées

villes ouvertes. C'est-à-dire que les combats ne peuvent avoir lieu dans ces villes dont Montluçon fait partie.

Depuis le 3 septembre 1939, jour de la déclaration de guerre, les Montluçonnais, confiants dans la position géographique de leur bonne ville – ne se trouve-t-elle pas au cœur même de la France ? – avaient suivi avec la même anxiété que tous les français, les diverses phases du Cataclysme qui, depuis près de dix mois, s'était abattu sur divers pays de la Vieille Europe, puis sur notre propre pays, mais sans prévoir qu'ils en subiraient à domicile les horreurs. Depuis le 19 juin 1940, nos compatriotes sont édifiés et Montluçon, ville de petite garnison déclarée ville ouverte, a pris rang parmi les villes martyres. Sans doute, dans nos diverses usines, le travail s'intensifiait chaque jour et chaque nuit, pour tacher en hâte de fournir à nos soldats les moyens matériels de refouler l'envahisseur. Mais la vie de certains de nos concitoyens – pourquoi ne pas le dire ? – s'écoulait néanmoins dans une quiétude relative, beaucoup gardant leurs petites habitudes, peu compatibles – après la « drôle de guerre » avec le déchainement de la guerre dans laquelle, depuis près de deux mois, notre belle France se trouvait plongée. Hélas, le réveil a été brusque et terrible.²⁶

Montluçon a sur son territoire, une caserne, la caserne Riche-mond, aujourd'hui école de la Gendarmerie Nationale, elle héberge, depuis la déclaration de guerre, le 152^e Régiment d'Infanterie (RI). Il est également prévu que la caserne devienne hôpital complémentaire en cas de besoin²⁷. C'est aussi une importante ville industrielle. Plusieurs grandes entreprises sont implantées comme les Établissements Saint-Gobain, Dunlop, mais aussi la Compagnie des Forges Chatillon-Commentry-Neuves-Maison à l'usine Saint-Jacques. Cette dernière fabrique des aciers spéciaux et travaille en partie pour la défense nationale à la réalisation de blindage ou de projectiles de gros calibre²⁸. À celles-ci s'ajoutent des entreprises qui se sont repliées à Montluçon du fait de la guerre, c'est par exemple le cas de la société Landis&Gyr installée avenue Jules Guesde depuis fin mars avec une centaine d'ouvriers pour la fabrication de compteurs électriques et dont le siège social était initialement installé dans le Haut-Rhin²⁹.

Les avions ennemis arrivent sur la ville vers 11h20 mais l'alerte n'a pas été donnée. Sans les sirènes, il est impossible à la population de se mettre à l'abri avant l'arrivée des avions. Au moment où les avions se font entendre c'est déjà trop tard car les bombes commencent à tomber. Plusieurs quartiers de la ville sont touchés : la rue des Fondeurs, l'usine Saint-Jacques, rue Chabot-d'Allier et surtout dans les rues Denis Papin et Jules Guesde où furent trouvées de nombreuses victimes. Une bombe est également tombée sur la caserne mais au

niveau du lavoir ce qui limite les dégâts. Au total quatre immeubles ont été complètement détruits, quatorze ont été très sérieusement endommagés mais peuvent être reconstruits tout comme un bâtiment industriel et l'école Michelet³⁰. Il faut noter que beaucoup de bâtiments s'ils n'ont pas été directement touchés par une bombe ont été au moins endommagés par l'effet de souffle qui a brisé les vitres ou les portes des habitations. Le réseau de gaz et d'électricité a été fortement touché, le coût des réparations faites par la Compagnie du Bourbonnais s'élevait à 29 657 francs³¹. C'est une somme considérable qui correspondrait à plus de 1,2 millions d'euros³². Au-delà des dégâts purement matériels, le bilan officiel fait état de 81 morts, le nombre de blessés allant d'une soixantaine à 160³³.

J'habitais l'immeuble qui fait l'angle des rues Denis Papin et Jean-Jacques Rousseau. Je me souviens qu'il n'y avait pas eu d'alerte, seulement une terrible explosion qui fit voler les vitres en éclats. Sous le choc, j'ai lâché la blouse que je lavais. Mon premier réflexe a été de descendre dans la rue pour savoir ce qu'il était advenu de ma sœur âgée de six ans qui jouait dehors sur les marches. Je l'ai trouvée qui gisait dans son sang, affreusement mutilée... Elle mourut le lendemain à l'hôpital où elle avait été transportée.³⁴



Figure 1 : Avenue Jules Guesde à Montluçon. Épicerie Chaumeil. Photo de Mme Favière-Sarrassat (Source : Alain Bisson)

Bien qu'il y ait des industries, l'usine Saint-Jacques surtout, et quelques militaires mêlés à la foule, l'objectif de ce bombardement semble plus véritablement de terroriser les populations que d'atteindre un réel objectif militaire. À cette date, l'issue du conflit ne fait pas de doute mais les Allemands craignent que des civils se joignent aux combattants pour résister. D'après quelques témoignages, les avions volaient haut dans le ciel ce qui laisse penser que les pilotes ne cherchaient pas d'objectif précis. Ce qui n'est pas le cas du bombardement qui eut lieu à Saint-Pourçain-sur-Sioule (03) le même jour. L'armée française résiste aux Allemands et ces derniers décident de faire appel à l'aviation pour soutenir leur action au sol. Ainsi, cette petite commune se retrouve violemment bombardée de 8h à midi³⁵.

Le 19 juin 1940 à 7h du matin, le génie faisait sauter le pont de Saint-Pourçain puis une compagnie d'infanterie organisait la défense de la rive droite de la Sioule, une section avec mitrailleuse s'installait dans l'Hôtel des Deux Ponts situé dans l'Île du Tivoli pour venir à bout de ce nid de résistance, trois avions allemands avec croix noires sous les ailes bombardèrent puis incendièrent l'hôtel vers 9h avec des passages à très basse altitude, puis ces avions pour se dégager passèrent toujours très bas au-dessus de mon village et j'ai toujours en mémoire, j'avais 12 ans à l'époque, les fameuses croix noires. Dans l'après-midi, après la fin de la bataille, les commentaires allaient bon train et faisait allusion à un bombardement par des italiens. Mon grand-père qui avait fait 14-18 me dit alors « n'en crois rien, ce sont des avions allemands et non des italiens ».³⁶

L'Hôtel des Deux Ponts a été totalement détruit ainsi que la salle de danse de l'Eden. Les populations civiles les plus exposées ont été évacuées la veille au soir ; d'autres ont pris la fuite vers la campagne environnante. Pour ceux qui sont restés sur place, beaucoup se sont réfugiés dans leur cave³⁷. Néanmoins, de nombreuses toitures, fenêtres et vitrines ont volé en éclats et l'eau et l'électricité ont été coupées pendant deux jours. Un seul civil aurait été légèrement blessé au bras par une balle³⁸. De nombreux combats se poursuivent ainsi sur le territoire jusqu'au 25 juin. En effet, l'armistice est signé le 22 avec l'Allemagne mais le cessez le feu n'est décidé qu'après des négociations avec l'Italie. C'est ainsi qu'il n'intervient en réalité que le 25 juin à 0h35³⁹.

Organiser les secours

Véritable enjeux stratégique, l'usine des Ancizes, comme toutes celles désignées comme étant de « Première urgence » doivent préparer

en lien avec la Préfecture, des plans de défense passive afin de se protéger des attaques aériennes ou du moins d'en limiter leurs effets. Un premier plan est présenté à la préfecture dès 1932 mais il est remplacé en 1938. Toutefois, le préfet du Puy-de-Dôme ne le valide que le 13 mars 1940 alors que le pays est déjà en guerre⁴⁰. Ce plan écrit d'une cinquantaine de pages accompagné d'un plan de l'usine légendé, contient toutes les consignes que le personnel doit appliquer en temps de guerre et lors des alertes. Il montre également où se situent les différents abris et dresse la liste du personnel requis pour les premiers secours. Un des points essentiels dans la protection aérienne est l'extinction des lumières. En effet, cela permet de ne pas être repéré la nuit vue du ciel et donc éviter les bombardements. Déjà en 1938, l'usine Aubert&Duval a repeint les ampoules en bleu pour limiter la propagation des faisceaux lumineux, est également prévu le camouflage de toutes les ouvertures possibles comme les persiennes métalliques des logements de la Cité ouvrière. Étant donné son caractère d'usine de guerre, le travail de nuit est indispensable et donc il n'est pas possible d'éteindre complètement les lumières ou les sources lumineuses comme les fours ou les machines qui seraient en action au moment des alertes. Ainsi, c'est un camouflage qui est mis en place et une partie du personnel est désignée pour que lors d'une alerte, il se charge de mettre à l'arrêt les différentes machines avant de gagner les abris. L'autorité militaire suit de très près les mesures prises pour la défense de l'usine. Aussi afin de vérifier si le camouflage des lumières est optimal, une reconnaissance aérienne est effectuée au-dessus de l'usine le 1^{er} septembre 1938 à 22h et il en résulte que les dispositions prises par l'usine sont satisfaisantes⁴¹. Enfin, l'usine est également gardée par 25 militaires dans différents postes et sentinelles. L'effectif se compose d'un officier, un sous-officier gendarme, un sous-officier et deux caporaux, ainsi que vingt hommes du rang répartis sur tout le site. La direction d'Aubert&Duval propose également en 1938 à l'autorité militaire, la mise en place de quatre postes de DCA sur des points stratégiques afin de compléter la défense de l'usine. En revanche, sur ce dernier point, il est difficile d'affirmer que ces DCA aient été en place en 1940, il semble que cela soit resté à l'état de projet. Ce plan reste, par rapport à d'autres, très avancé. À Montluçon, plusieurs usines préparent leur protection mais les plans ne sont pas tous satisfaisants en juin 1940 et les usines repliées ont très peu de temps pour s'organiser⁴².

La protection des communes est encore plus délicate. Seules les communes les plus importantes des départements ont l'obligation de préparer un plan de défense passive, c'est le cas de l'agglomération de Clermont-Ferrand, de Vichy, d'Aurillac ou encore du Puy-en-Velay

mais pour toutes les autres communes ce n'est pas le cas. Monistrol-sur-Loire par exemple, ne possède pas de plan de DP, des recommandations et consignes sont régulièrement publiées dans la presse locale et nationale mais les habitants de petites communes comme c'est le cas ici, ne se sentent souvent pas concernés par de telles mesures. De plus, contrairement à l'usine des Ancizes, celle de Monistrol est devenue une usine de guerre uniquement pendant le conflit donc l'usine Martouret ne semblait pas posséder de mesures particulières au vu de son statut. Cela signifie donc qu'il n'y a pas eu d'alerte pour la population et qu'il n'y avait pas non plus d'abris. Dans son article du 13 juillet 1940, *Le Journal de Montbrison* relate que « l'alerte fut aussitôt donnée » mais d'après les témoignages cela n'a pas été le cas.

En revanche à Montluçon, la municipalité prépare, en lien avec les différents représentants industriels, son plan de DP qui est finalisé en 1939. Chaque établissement de première catégorie met en place sa propre protection et la ville prévoit celle des habitants dans sa globalité. Montluçon est ainsi divisée en 6 secteurs de défense passive avec pour chacun un poste de secours et un poste de commandement où sont répartis les personnels requis et volontaires. Comme c'est le cas partout en France, la ville n'a toutefois pas assez d'abris aménagés pour toute la population. Les abris disponibles sont des caves du centre-ville qui nécessitent quelques travaux pour les rendre vraiment efficaces ainsi que des tranchées-abris creusées dans différents endroits de la ville, quai Rouget de l'Isle, place de la Sous-Préfecture et de la Mairie, Place de la Poterie, jardin de la Ville-Gozet, etc⁴³. La ville encourage toutefois ses habitants à creuser des tranchées chez eux quand cela est possible ou d'aménager et consolider leurs caves car seuls 10 % de la population environ auraient accès à un abri et ce sans compter la surpopulation due à l'Exode.

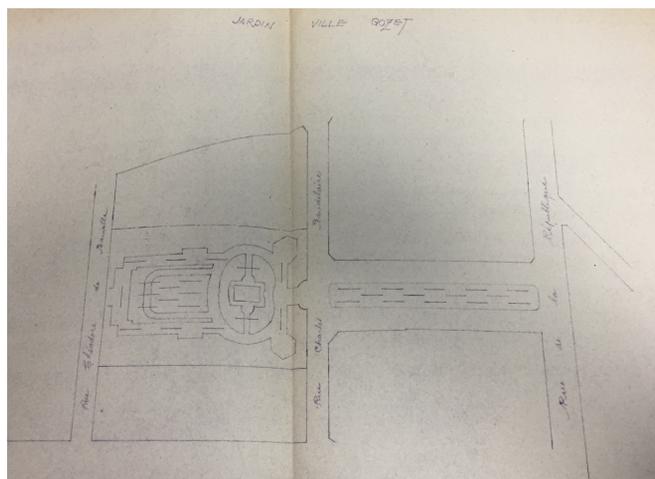


Figure 2 : Plan des tranchées dans les jardins de Ville-Gozet (AM Montluçon, 4H18-7)

Après un bombardement important, il faut bien imaginer qu'une vraie cohue règne dans la ville. Assez rapidement les secours se mettent en place mais tous ceux qui le peuvent viennent aider les plus gravement blessés.

Je rentrais de mon travail à bicyclette, avec mon père, pour le repas du midi. Par suite des vols de bicyclettes assez fréquents en cette période d'exode massive, nous rentrions nos précieux vélos dans la cour intérieure et cette précaution nous a probablement sauvé la vie car, à l'instant même où nous étions dans le couloir précédant la cour, de formidables explosions nous ont projetés à terre bloquant du même coup le propriétaire qui s'apprêtait à sortir et lui évitant en cela un triste sort.

Première impression : un bruit immense, phénoménal, une poussière acide envahissant tout l'espace, quelque chose de démentiel dont je ne puis encore apprécier la durée : 5 minutes, 10 minutes, je ne sais plus. Puis dehors, l'horreur. Des caniveaux pleins de sang, de blessés, des morts..., des conduites de gaz éventrées, ...

En face, au milieu de la route, un de mes ex-condisciples de collège, qui, je crois me souvenir, s'appelait Fret, coupé en deux à la hauteur du bassin et qui, conscient le pauvre, me disant « je ne veux pas mourir », « je ne veux pas mourir ». Dans le caniveau, un voisin dont les mains n'avaient plus de doigts, criblé d'éclats par tout le corps et qui nous suppliait « achevez-moi par pitié... ». Plus haut dans la rue, au 37, ma tante Mme Bourgeon Marguerite tuée, une autre tante blessée, sa voisine Mme Gaume tuée... au total l'apocalypse.

Et que dire des réactions des survivants. À part une voisine dont les réactions hystériques où tout était ramené à elle choquait dans une situation où il fallait aider au plus vite, j'ai admiré

l'efficacité de certains dont le sang-froid et le savoir-faire (ex-poilus de la guerre de 14 pour la plupart) ont organisé au mieux les secours. Je pense entre autres à un artisan volailler dont j'ai perdu le nom et dont les capacités de secouriste et d'organisateur se sont révélées essentielles. Puis vinrent les secours officiels, de même je me rappelle la visite du maire Marx Dormoy que je n'avais approché jusqu'alors.⁴⁴

À Montluçon, l'hôpital étant surchargé, des blessés sont transportés dans des cliniques privées et à l'hôpital complémentaire de la caserne. Souvent les blessés ne sont pas enregistrés à leur entrée à l'hôpital faute de connaître leurs identités ou par manque de temps, ce qui crée de véritables confusions surtout si une victime meurt des suites de ses blessures avant d'avoir pu donner son nom. Une véritable panique s'installe chez les survivants qui cherchent un membre de leur famille. De plus, l'information met quelques temps à circuler mais une fois publiée dans la presse, de nombreuses personnes écrivent au maire pour chercher des amis ou de la famille partis dans l'Exode et dont ils n'ont plus de nouvelles⁴⁵.

Nous habitons en Seine-et-Oise et mon père était caissier au Crédit Lyonnais à Paris. Comme beaucoup de français, en ce mois de juin, devant l'avance allemande, nous avons fui et sommes venus nous réfugier dans la famille de ma mère, sur la commune de Domérat.

Ce mercredi 19 juin, mon père a décidé de descendre à Montluçon pour trouver l'agence du Crédit Lyonnais et se mettre à son service. Je l'ai accompagné. En ville nous avons appris qu'il n'y avait pas de succursale à Montluçon, la plus proche étant à Riom.

Nous remontions donc, avançant lentement dans la cohue des voitures et la foule des réfugiés. Mon père était à pied, moi, j'avais un vélo. Dans le bas de la rue Jules Guesde, mon père me dit : « L'heure tourne, ta mère va s'inquiéter, pars, tu diras que j'arrive ». J'ai refusé de le laisser, je ne voulais pas le quitter (avais-je un obscur pressentiment ?). Il m'a donné une gifle (c'est le dernier souvenir de mon père). À contrecœur, j'ai enfourché ma bicyclette et suis parti (à cette époque, on ne discutait pas un ordre paternel). J'étais au niveau de l'octroi quand le bombardement a commencé. Je me suis jeté à terre, une bombe est tombée dans le champ en contre-bas, un éclat m'a éraflé le dos. Je ne sais comment j'ai regagné les Rimords. Après avoir répondu aux questions de ma mère je me suis couché et est-ce la peur ou la commotion, j'ai dormi sans arrêt jusqu'au lendemain matin. Là, j'ai appris la mort de mon père.

Aux Remords, toute la famille avait entendu le bref bombardement et nous sachant en ville, elle s'était inquiétée. À mon arrivée, on m'a questionné, j'ai donc raconté que mon père m'avait obligé à partir... et qu'il me suivait. Puisque j'ai dormi, on m'a raconté ce qui suit.

Aussitôt, ma mère a voulu aller à sa rencontre ; son beau-frère et un frère de celui-ci l'accompagnèrent, ils prirent des vélos. Au fur et à mesure qu'ils avançaient, leur angoisse augmentait. À la caserne où l'on avait admis des blessés, ma mère s'informa : « Non, il n'y a pas de Louis Lecoeur ici, lui fut-il répondu, il est peut-être à l'hôpital » et ce n'était pas rien de se frayer un passage dans cette ville en état de choc. Arrivés sur les lieux, même question et même réponse : « Non madame, votre mari n'est pas ici, allez voir à la caserne ». « J'y suis allée, il n'y est pas, on m'a dit de venir là. ». Ils rebroussèrent chemin et de nouveau, s'arrêtèrent à la caserne. Il était bien là et venait de rendre son dernier soupir, il avait un bras arraché et une jambe dans une « gouttière ». Ma mère a toujours eu ce regret : si on lui avait reconnu son mari lors de son premier passage, elle l'aurait revu vivant...

Dans ce qu'on lui a dit, il avait sans doute essayé de s'abriter dans une maison en réparation, on l'avait trouvé là, grièvement blessé et transporté à la caserne (peut-être est-ce la bombe qui a fait plusieurs tués devant le bar-épicerie Chaumeil ?). Il fut enterré dans le cimetière de Domérat, dans l'intimité, car les rassemblements étaient interdits.⁴⁶

La famille Lecoeur n'est pas la seule à faire cette douloureuse expérience. Certains mettent plusieurs années à être officiellement identifiés comme victimes du bombardement. C'est le cas du Brigadier-chef Georges Belleville du 404^e régiment d'artillerie de DCA. Il se trouvait avec trois autres militaires sous les ordres de l'adjutant-chef Jacques à quelques mètres de la caserne quand le bombardement a eu lieu. Ce dernier a pu rapporter à leur chef d'unité que les soldats Belleville et Bouton avaient été gravement blessés et transportés à l'hôpital complémentaire de la caserne Richemond. Les deux autres devant se trouver sous les décombres d'une maison. Le lieutenant qui les encadrait a donc demandé de plus amples informations aux maires de Montluçon pour retrouver ses hommes. Robert Bouton a survécu à ses blessures et il est resté en soin à l'hôpital, en revanche, les deux soldats qui étaient sous les décombres sont décédés, il s'agit du brigadier-chef Louis Girault et du canonnier Philippe Charlier. Toutefois, aucune trace de Georges Belleville, il n'a pas été enregistré à son arrivée à l'hôpital de la caserne⁴⁷. La mairie ne peut donc pas affirmer son décès. En octobre, sa femme toujours sans nouvelles depuis le mois de juin, entame des démarches pour le retrouver. Elle contacte le ministre des pensions mais aussi un médecin-chef à Nérès (03). Ce dernier lui aurait indiqué que son mari était parti en convalescence le 1^{er} juillet 1940. Il s'agit en fait d'une erreur. Le seul élément qui permet de l'identifier est son alliance dans laquelle est gravée l'inscription « L.T.G.B 22 octobre 1935 ». À force

de recherches dans les registres de décès de l'Hôpital complémentaire Richemond, un acte a été dressé et à la place de l'identité de la personne figure simplement l'inscription de son alliance et le nom de son régiment identifié sur son uniforme⁴⁸. Georges Belleville est donc bien décédé le 20 juin 1940 à la suite d'une plaie par éclat d'obus reçu à la jambe et causant une gangrène. C'est seulement le 15 décembre 1941 que sa femme a confirmation de cette nouvelle et qu'elle apprend que le corps de son mari est enterré à Montluçon⁴⁹.

Cette anecdote ainsi que le témoignage de M. Lecoœur permettent aussi d'expliquer pourquoi il est souvent difficile de donner des chiffres et des listes exacts sur les victimes des bombardements. L'identification des victimes se révèlent parfois complexe et cela est aggravé par l'Exode.

Après le passage des avions, le danger n'est pas immédiatement écarté. Par crainte d'un nouveau bombardement, beaucoup quittent la commune ou rejoignent des abris. De plus, des bombes sont tombées mais n'ont pas éclaté ce qui est très dangereux, elles peuvent exploser à tout moment et ne sont pas toujours retrouvées rapidement. Il n'est pas rare encore aujourd'hui, de retrouver lors de travaux des bombes de la Seconde Guerre mondiale, le 7 mars 2021 ce fut le cas à Lyon par exemple. Pour celles qui sont retrouvées rapidement après le bombardement, elles sont soigneusement ramassées par des artificiers militaires chargés de leur destruction.



Figure 3 : Photo prise par Mme Gendreau (âgée de 15 ans en 1940) d'une bombe non éclatée avec un artificier (source : Alain Bisson)

Vivre à l'épreuve des bombes

Les mesures de DP, quand elles existent, ont leurs limites et les décès ne peuvent être évités. Parmi eux, certains reçoivent le statut de « Mort pour la France » en tant que victime civile de la guerre. Ce statut n'est pas automatique, une demande doit être formulée par la famille ou la commune, celle-ci est ensuite instruite par l'autorité militaire qui donne ou non son accord et qui peut s'accompagner d'une rente pour la famille. Ainsi, messieurs Borel et Mordefroid des Ancizes ont reçu ce statut, leurs dossiers se trouvent aux archives départementales du Puy-de-Dôme, ce qui permet d'avoir quelques informations supplémentaires à leur sujet. Raymond Borel est né le 30 octobre 1908 à Vitrac (63), c'est sa femme, Marguerite qui monte un dossier pour lui obtenir la mention « Mort pour la France ». Elle explique en 1948 au moment de la demande : « Mon mari a été tué aux aciéries des Ancizes le 10 mai 1940 à 5h10 par bombardement d'avion allemand alors qu'il venait de prendre son travail avec l'équipe de 5h. Mon mari travaillait aux aciéries des Ancizes comme affecté spécial. »⁵⁰. En effet, M. Borel faisait partie de l'équipe des pompiers de l'usine appelés en 1^{ère} urgence, composée de sept pompiers sous les ordres du chef de service, André Couchard. Tous sont affectés spéciaux ou dégagés des obligations militaires. Les affectés spéciaux sont le plus souvent des ouvriers spécialisés ou des cadres dont la présence est nécessaire à la poursuite du travail dans les usines de guerre et qui ne peuvent être remplacés. Cette équipe de secours peut être secondée en cas de grande catastrophe par une seconde équipe de huit pompiers dans le cadre du « Grand Secours »⁵¹. À l'alerte, le lieu de rendez-vous est situé au niveau de l'ancien réservoir d'eau potable transformé en abri en béton avec des murs très épais et couvert d'une dalle en béton armé. À partir de là, ils reçoivent les ordres du chef de service et se rendent immédiatement sur les lieux sinistrés avec le matériel dont ils disposent⁵². Malheureusement il semble que Raymond Borel n'ait pas eu le temps de rejoindre son poste, comme l'explique le sous-préfet de Riom, il est « décédé à la suite de blessures causées par les éclats de bombe d'avion allemand »⁵³. Marius Mordefroid, lui, est né le 29 septembre 1897 à Joserand (63), il s'est marié le 21 juin 1924 avec Françoise Fournier avec qui il a eu deux enfants, Odette (née en 1925) et Bernard (né en 1932). Sa femme demande assez tardivement ce statut puisque l'instruction se fait en 1956. Il en résulte que M. Mordefroid travaillait à l'usine en tant qu'ouvrier spécialisé depuis 1929. Tout comme M. Borel, il est mort des suites de ses blessures

causées par le bombardement du 10 mai. Si Mme veuve Mordefroid demande ce statut tardivement c'est pour une raison bien précise. Celle-ci s'est remariée en 1943 mais leur fils Bernard a été rappelé sous les drapeaux et se trouve en 1956 dans le département d'Alger. Elle souhaite donc qu'en obtenant ce statut pour son défunt mari, cela puisse permettre le retour de son fils.

À Monistrol-sur-Loire, par contre, toutes les victimes ont obtenu le statut de « Mort pour la France ». Cette commune est attachée à la mémoire de la période de guerre et si peu d'archives ont pu être trouvées concernant le bombardement de 1940, la société d'histoire de Monistrol mais aussi les services communications de la mairie, ont organisé au début des années 2000, une collecte de témoignages. Ceux-ci sont vraiment précieux car aujourd'hui la majorité de ces témoins a disparu mais grâce à leur discours nous pouvons savoir ce qu'ils ont vécu ce 18 juin 1940.

Ce jour-là, curieusement, nous étions sortis plus tôt de l'usine. Lorsque j'ai vu les avions, ils se dirigeaient sensiblement Nord-Sud. Ils commencèrent à mitrailler et quelques bombes sont tombées au Flachat. Tous les gens se sont alors cachés. Il n'y avait personne dans les rues pour regarder les avions. Moi, j'étais dehors, sur la route de la gare un peu en aval de l'usine Limouzin. Je me suis mis sous un arbre, couché sur le dos. J'ai très bien vu les avions et les croix noires. J'ai vu sortir un chapelet de cinq ou six bombes d'un avion. Ça faisait un bruit comme une sirène qui finissait de foutre la trouille aux gens... Les bombes tombaient en oblique suivant le sens de vol des avions. Je n'avais pas peur. Je remontais rapidement sur Monistrol. Il n'y avait personne vers l'usine Martouret, sauf les trois morts... Et puis des gens sont venus. Avec l'aide de la fille Giraud, nous avons porté sa mère sur son lit. Je la vois encore le visage souillé de terre, les yeux ouverts que nous avons fermés, un filet de sang s'échappait de sa bouche. Et puis sur le pont à 50 mètres environ, il y avait un homme. Je ne me souviens pas avec qui, nous l'avons pris l'un par les pieds, l'autre sous le bras, mais nous n'avons pas pu le porter, il était coupé en deux. Nous sommes allés chercher une petite échelle à l'usine, l'avons glissé dessus et porté dans le hall de l'usine. Je ne sais pas qui s'est occupé du troisième homme qui était à hauteur du grand portail de l'usine. Les blessés, je ne les ai pas tous vus, plutôt légèrement blessés. L'un tout de même, avait le muscle en haut du bras complètement arraché. Il gesticulait sans cesse, ne paraissant pas souffrir. On voyait très bien l'articulation épaule-bras. Il était difficile de le faire rester tranquille.⁵⁴

En plus des victimes et des dégâts matériels, cela a aussi marqué à vie tous les témoins de cette époque.

Je travaillais chez Martouret. Nous fabriquions des gaines d'obus. Quand on a entendu les avions, on est sorti et on a vu tomber les bombes. J'ai pris mon frère par le cou et je lui ai dit : « Fais ton chapelet... ». [...] On est parti se réfugier dans les blés et quand on est sorti, j'ai vu que la maison de mes parents tenait encore debout. Je ne me doutais de rien. C'est là que mon neveu est venu me voir et m'a dit : « la mémé, elle est sur le chemin... Elle ne parle plus ». Ma mère était toute en sang. Après on est allé chez les Sabot. La mère était paralysée d'un bras comme elle était à la fenêtre. On lui a amené le corps de son mari, mais il manquait la tête...
Ce bombardement, tout ça, j'y pense tous les jours. Ça m'a bouleversé. Quand je vais à Monistrol, je retourne dans la rue et je revois l'endroit où est tombée ma mère et je ne dois pas me tromper de deux mètres...⁵⁵

Ce véritable traumatisme est vécu par des milliers de français dans ces derniers jours de la Bataille de France. L'ordre reçu des armées allemandes par Hitler ce 18 juin est bien appliqué : « l'ennemi battu doit être poursuivi vigoureusement »⁵⁶.

À Montluçon la mémoire de ce bombardement du 19 juin 1940 est plus complexe que celle de Monistrol-sur-Loire. En effet, dans cette dernière commune, une association d'histoire locale et la municipalité ont fait vivre cette histoire et quelques écrits donnent la parole aux anciens. Pour Montluçon, il n'existe qu'un ouvrage, celui de M. Alain Bisson, publié en 1997, *Bombardement de Montluçon et autres villes du sud de la Loire, 19 juin 1940. La fin d'un mythe ou l'histoire d'une rumeur et d'une recherche* qui relate les événements mais qui se présente aussi sous la forme d'une enquête. Il a l'avantage de présenter plusieurs sources que lui ont prêté des particuliers, seulement M. Bisson est aussi un témoin de ce bombardement. Il était enfant quand il a eu lieu et surtout, il a coûté la vie à sa mère.

Rumeurs et fausses nouvelles

Dès le 12 mai, la presse nationale comme *Le Petit Marseillais* ou *Paris soir* font leur une avec les bombardements ennemis, certains font état de plus de 148 morts et 337 blessés, d'autres évoquent une centaine de morts et de blessés civils.



Figure 4 : Le Petit Marseillais du 12 mai 1940, consulté sur RetroNews

Comme nous pouvons le voir ci-dessus avec la une du *Petit Marseillais*, tous les journaux nationaux parlent notamment du bombardement de Clermont-Ferrand du 10 mai 1940. En réalité, si les informations sur l’alerte et le nombre de victimes sont réelles, il ne s’agit pas de Clermont-Ferrand mais des Ancizes-Comps et plus précisément de l’Acierie qui a été visée. Cela témoigne d’une multitude de fausses informations qui circulent durant cette période et le journal local *La Montagne* s’en agace. Dans sa tribune « Nouvelles et fausses nouvelles » de l’édition du 12 mai, voici ce que nous pouvons lire :

Nous comprenons très bien la nécessité du contrôle des informations dans les circonstances présentes. Nous avons pourtant le regret de constater que les services de la censure, qui ne sont plus maintenant une improvisation, manquent encore de coordination. Le résultat en est fâcheux. Il a été absolument interdit aux journaux régionaux de parler des raids allemands de vendredi sur le centre de la France. Or, on pouvait lire hier matin dans *Le Figaro* « l’ennemi a attaqué les terrains d’aviation de Lyon, Dijon, Clermont-Ferrand, Luxeuil, Bourges, etc... ». *Paris-Soir* que le public se disputait autour des kiosques, portait en première page : « À Clermont-Ferrand où deux alertes ont été données, à 5 heures du matin et 16 heures, de nombreuses bombes ont fait quelques victimes. ». Ainsi, par le souci d’éviter la diffusion des nouvelles, a-t-on provoqué et toléré la propagation de fausses informations. Il est inutile de souligner l’effet néfaste de cette manœuvre. On eut certes mieux fait de laisser la presse faire état de ses informations habituelles au moins authentiques. Nous avons eu également le

désagrément d'entendre, dans un tramway, cette réflexion : « On verra les détails dans les journaux de Paris, parce que avec les journaux de Clermont, il ne faut pas y compter. ». L'heure n'est ni aux polémiques, ni aux récriminations et nous ne voulons faire ici aucun reproche à qui que ce soit. Nous pensons cependant que cette mise au point s'imposait.⁵⁷

Il existe donc de véritables quiproquos, la 13^{ème} Région militaire fait publier un communiqué qui appelle la population à ne pas diffuser de fausses informations. Le général commandant la 13^{ème} Région admet le fait qu'un bombardement ennemi a bien fait cinq morts et 10 blessés dans le Puy-de-Dôme sans plus d'informations et précise « qu'il importe avant tout de ne pas renseigner l'ennemi sur les points de chute des bombes et sur l'effet de ces bombardements. Aussi pourrait-il arriver que les nouvelles à leurs sujets soient données tardivement et succinctement. »⁵⁸.

Les nouvelles du front sont alors rares dans la presse à cause de la censure, mais l'arrivée massive de réfugiés dans chaque ville permet aux nouvelles, fausses comme avérées, de circuler largement. Venant de Belgique, des Pays-Bas, de Luxembourg en mai, puis du Nord de la France ainsi que de Paris et de sa région, à partir du 8 juin, des millions de personnes partent sur les routes pour fuir l'envahisseur laissant toute leur vie derrière eux. Depuis le 10 mai jusqu'à l'armistice, il y aurait eu 6 à 8 millions de personnes parties dans l'Exode, soit l'équivalent d'un cinquième de la population française de l'époque⁵⁹. À titre d'exemple local, le 19 juin 1940, le préfet du Puy-de-Dôme alerte le commandant de la 13^{ème} Région militaire sur le fait que « la ville de Thiers a, à l'heure actuelle, un nombre de réfugiés très considérable, dont le chiffre s'élève à plus de 10 000, ceci portant la population de la ville à plus de 25 000 habitants. »⁶⁰. Certains territoires comme l'Alsace ou la Moselle ont été évacués dès la déclaration de guerre, d'autres partent volontairement. Les militaires considèrent que cela gêne les opérations, d'après Alfred Fabre-Luce ils ralentissent les armées, gaspillent l'essence et compliquent le ravitaillement⁶¹. Malheureusement, fuir ne les éloigne pas du danger. Des colonnes de civils sont mitraillées et bombardées par les avions ennemis qui cherchent à semer la panique.

Parmi les rumeurs qui circulent, une a encore la vie dure, celle de l'origine des avions. Le témoignage de M. Guillot sur les avions ayant bombardé Saint-Pourcain-sur-Sioule laisse apparaître un sujet étonnant. En effet, plusieurs habitants de la commune pensent avoir été bombardés par les Italiens. Ce phénomène est visible dans de

nombreuses communes partout en France après le 10 juin 1940 et l'entrée en guerre de l'Italie. Plusieurs témoins, à Monistrol-sur-Loire, à Montluçon ou encore à Saint-Pourçain affirment avoir identifié des avions italiens ou sont convaincus d'une attaque italienne. Madame Gloumeaud à Montluçon nous dit : « Tout a été très vite, il n'y a pas eu de mitraillage, les avions ont lâché leurs bombes et ont continué leur route. J'ai le souvenir de ce qui s'est dit immédiatement : " c'était des avions italiens " ». Abel Dobanton se souvient aussi de ces « on dit » : « Tout le quartier était en effervescence et une cascade de bruit circulait. " Les italiens ont bombardé la gare... le dépôt de la gare, ... la caserne ; ils vont revenir la nuit, il faut s'en aller " »⁶². Pour Maria Martin qui a perdu sa mère à Monistrol « C'était des avions blancs. C'était des Italiens, ils avaient tourné leur veste. ». D'autres témoins sont encore plus précis à l'image de Paul Mocquereau qui était sergent au 5^e RI et qui affirme avoir vu des cocardes vert, blanc, rouge sous les ailes d'un avion qui mitraillait le convoi dans lequel il était mêlé à des civils vers Sully dans le Loiret⁶³. Ce dernier n'est pas le seul à parler des cocardes tricolores. Ce point est intéressant car d'après les tableaux permettant d'identifier les avions, les italiens n'ont pas de cocardes tricolores sous les ailes de leurs avions mais trois faisceaux de licteur noir sur fond blanc. Cette erreur est donc d'autant plus surprenante de la part d'un militaire.

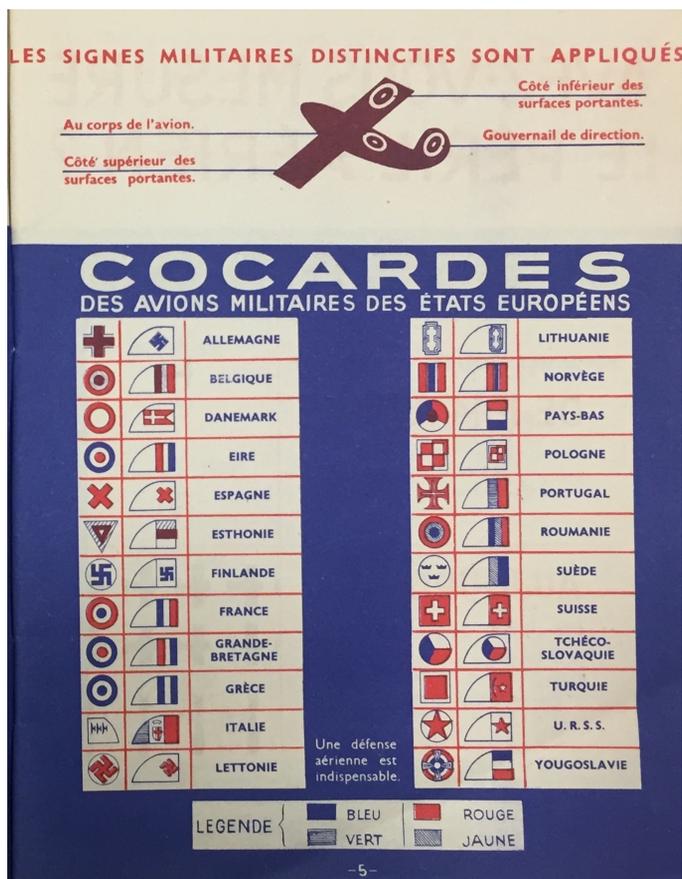


Figure 5 : ŒUVRE POUR LA SÉCURITÉ ET L'ORGANISATION DES SECOURS, Manuel de défense passive: le danger, les moyens de protection, Paris, France, S.O.S, 1938.

Toutes les recherches menées tendent pourtant à prouver que ces bombardements sont bien allemands. L'historienne Alya Aglan évoque en plus des rumeurs, des « hallucinations collectives »⁶⁴ qui auraient conduit après-guerre à accuser les Italiens du bombardement et du mitraillage de civils en France. Il est tout de même étonnant qu'à des dates et endroits différents des civils restent persuadés encore aujourd'hui d'avoir aperçu ces cocardes. Mais les ont-ils réellement vues ? D'après le tableau ci-dessus, les seules nations qui ont des cocardes tricolores avec du blanc et du rouge sont la France et le Royaume-Uni, le bleu pouvant être confondu avec du vert. Il est évident que ces deux pays ne peuvent être responsables des bombardements. Si, et nous restons ici dans le domaine de l'hypothèse, ces personnes ont véritablement vu des cocardes sous les avions, la

seule explication qui paraît logique est que les Allemands dans leurs avancées, se sont emparés d'avions français ou anglais stationnés dans les aérodromes du territoire. Cela fut par exemple le cas à Aulnat, le 20 juin où « les Allemands s'emparèrent d'un matériel important (avions, blindés, camions) qui n'avait été que très imparfaitement sabotés »⁶⁵.

L'Auvergne n'est donc pas si éloignée du front que l'imaginaient ses habitants en 1939. Entre usines de guerre et épuisement de la France en Débâcle, les bombardements allemands touchent toute la France. Manifestement, les Français n'étaient pas prêts à faire face à une telle guerre éclair. L'armistice est signé et les combats cessent le 25 juin mais une nouvelle guerre commence. Cette dernière se jouera aussi en Auvergne pour qui l'épreuve des bombardements n'est pas terminée.

NOTES :

1 Ces chiffres, regroupant l'ensemble des attaques en Auvergne, proviennent des informations trouvées dans la presse et dans les différents centres d'archives.

2 Ragache Gilles, *La France sous les bombes: allemandes, anglaises, américaines, 1940-1945*, Paris, Economica, 2019, p. 11-12.

3 Scutts Jerry, *Luftwaffe bomber units : 1939-41*, Londres, Osprey publishing Ltd, 1978, p. 14.

4 À l'aide de canons antiaériens.

5 Cremieux-Brilhac Jean-Louis, *Les Français de l'an 40*, Paris, Gallimard, 1990, p. 882.

6 D'Abzac-Epezy Claude, *L'armée de l'air des années noires: Vichy, 1940-1944*, Paris, Economica, 1998, p. 52-53.

7 *Le Petit journal* est dirigé par le colonel de La Rocque depuis 1937, c'est un organe du Parti Social Français. Il s'agit donc d'un journal nationaliste.

8 Ce procédé consiste à incorporer de l'azote dans une couche superficielle d'acier afin de protéger les surfaces de la corrosion.

9 Site officiel de la commune des Ancizes : www.ancizes-comps.uw.acieries (consulté le 27 mai 2021).

10 Archives Départementales du Puy-de-Dôme (AD 63), 65W1.

11 État-Civil de la commune des Ancizes-Comps, copie numérique transmise par la mairie le 19 janvier 2021.

12 *La Montagne* du 12 mai 1940.

13 Saugues Louis, *Mon enfance sous les bombes [Texte imprimé]: Clermont-Ferrand, 1939-1944*, Clermont-Ferrand, Louis Saugues, 2000, p. 30.

14 Le Président du Conseil est le chef du Gouvernement sous la III^{ème} République.

15 Beaupre Nicolas, *Les grandes guerres, 1914-1945*, Paris, Belin, 2012, p. 849.

16 AD 63, 902 W 5.

17 Moret Philippe et Lauranson-Rosaz Christian, *Chroniques monistroliennes. Bulletin de la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire*, n° 38, Monistrol-sur-Loire, Société d'histoire, 2004, p. 13.

18 Témoignage de M. Jean Januel (1926 – 2011) recueilli par la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire.

19 Témoignage de Mme Marie Goyo née Liogier (1922 – 2009) recueilli par la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire.

20 Moret Philippe et Lauranson-Rosaz Christian, *Chroniques monistroliennes. Bulletin de la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire*, n° 38, *op. cit.*, p. 13.

21 *Le Journal de Montbrison* du 13 juillet 1940.

22 Ragache Gilles, *La fin de la campagne de France: les combats oubliés des armées du centre, 15 juin-25 juin 1940*, Paris, Economica, 2010, p. 242.

23 *Le Journal de Montluçon* du 14 Juillet 1940.

24 AD 63, 70 W 1.

- 25 *Le Centre* du 26 juin 1940.
26 *Ibid.*
27 Archives Municipales (AM) de Montluçon, 4H18-6.
28 Baraud Fernand, « L'industrie à Montluçon », *Annales de géographie*, 43-244, 1934, p. 364-371.
29 AM Montluçon, 4H18-9.
30 AM Montluçon, 4H17.
31 AM Montluçon, 4H21-1.
32 Source : Convertisseur Insee, pouvoir d'achat franc/euros compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation.
33 AM Montluçon, 4H17.
34 Témoignage de Mme Gisèle Maurel née Beine (1925 – 2011) recueilli par M. Alain Bisson.
35 *La Semaine de Vichy-Cusset et du Centre* du 22 et 29 juin 1940.
36 Témoignage de M. Robert Guillot (1928 – 2019) recueilli par M. Alain Bisson.
37 *Le Progrès* du 18 juin 1941.
38 *Ibid.*
39 Ragache Gilles, *La fin de la campagne de France*, *op. cit.*, p. 255.
40 AD 63, R1411.
41 *Ibid.*
42 AM Montluçon, 4H18/9
43 AM Montluçon, 4H18-6.
44 Témoignage de M. Pierre Bourgeon (1922 - ?) recueilli par M. Alain Bisson.
45 AM Montluçon, 4H21-1.
46 Témoignage de M. Jacques Lecoeur recueilli par Alain Bisson.
47 AM Montluçon, 4H21-1.
48 Service Historique de la Défense (SHD) Caen, AC 21 P 18150.
49 *Ibid.*
50 AD 63, 388W41.
51 AD 63, R1411.
52 *Ibid.*
53 AD63, 388W41.
54 Témoignage de M. André Teyssier (1914 – 2004) recueilli par la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire.
55 Témoignage de Mme Maria Martin née Giraud (1913 - ?) recueilli par la société d'histoire de Monistrol-sur-Loire.
56 Ragache Gilles, *La fin de la campagne de France*, *op. cit.*, p. 82.
57 Journal *La Montagne* du 12 mai 1940.
58 *Ibid.*
59 Nivet Philippe, « Les réfugiés de guerre dans la société française (1914-1946) », *Histoire, économie société*, 23^e année-2, 2004, p. 247-259.
60 AD 63, 902W5.
61 Fabre-Luce Alfred, *Journal de la France: Mars 1939-Juillet 1940*, Paris, Impr. J. E. P., 1941, p. 302.
62 Témoignage de Mme Gloumeaud et de M. Abel Dobanton recueilli par M. Alain Bisson.
63 Bisson Alain, *Bombardement de Montluçon et autres villes au Sud de la Loire, 19 Juin 1940*, Montluçon, Cercle archéologique de la M.J.C. de Montluçon, 1997, p. 113.
64 Aglan Alya et Allaire Martine, *La France à l'envers: la guerre de Vichy, 1940-1945*, Paris, Gallimard, 2020, p. 142.
65 Ragache Gilles, *La fin de la campagne de France*, *op. cit.*, p. 150.

Compte-rendu

Compte-rendu de la journée d'étude « État de la recherche sur les récits de voyage entre l'Europe et l'Amérique latine (XVIII^e-XIX^e siècles) »

Matthias Soubise et Daniel López

Laboratoire IHRIM

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

COMPTE-RENDU de la journée d'étude « État de la recherche sur les récits de voyage entre l'Europe et l'Amérique latine (XVIII^e-XIX^e siècles) », ayant eu lieu le vendredi 30 avril 2021 (en ligne)¹, et organisée par Matthias Soubise (doctorant École Normale Supérieure de Lyon et Université de Neuchâtel, IHRIM-UMR 5317) et Daniel López (doctorant / lecteur Université Clermont Auvergne, IHRIM-UMR 5317). Intervenants : Abdel Rahman Alnatsheh (maître de conférences Université de Petra), Perrine Baechli (doctorante Université de Neuchâtel), Nicolas De Ribas (maître de conférences Université d'Artois), Flora Marina Figueiredo Ajala (doctorante Université de Limoges), Nataly Jollant (post-doctorante Université Sorbonne), Salomé Ketabi (étudiante M2 École des hautes études en sciences sociales EHESS), Viktoria Kokonova (doctorante Université d'Aix-Marseille), Lucile Magnin (enseignante Université de Limoges), Thibaud Martinetti (post-doctorant Université de Neuchâtel), Antoine Rousseau (doctorant Université Paris I Panthéon Sorbonne), et Matias Sanchez Barberan (doctorant EHESS).

Cette journée d'étude se voulait un espace de réflexion et d'échange autour du sujet des récits de voyage en et depuis l'Amérique latine aux XVIII^e et XIX^e siècles. L'objectif était également de mettre en relief la dynamique de la recherche dans ce champ d'étude aux approches, enjeux et acteurs divers. La journée était structurée autour de trois axes correspondant au même nombre de séances (deux séances

¹ La journée d'étude devait initialement se réaliser à l'ENS de Lyon à la date indiquée, mais la situation sanitaire nous a contraints à la basculer en distanciel.

matinales et une séance l'après-midi), dont les interventions ont suivi un ordre chronologique et ont été rythmées par des moments de discussion et d'échange.

Après une brève ouverture, la première séance (présidée par Matthias Soubise) s'est déroulée suivant le fil conducteur de l'axe *Explorations scientifiques, construction des savoirs et des représentations*, qui a permis à Perrine Baechli et Thibaud Martinetti d'aborder le cas du voyage de Jean-Baptiste Fusée-Aublet (apothicaire-botaniste du Roi de France) en Guyane française dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (1762-1765). Face à une nature chaotique et exotique, dont beaucoup de végétaux étaient encore inconnus en Europe, le scientifique français a développé des stratégies pratiques et rhétoriques propres pour contourner les difficultés liées à leur description et classification en enrichissant au passage son récit. C'est sous cet angle épistémique suggérant de nouvelles manières de déchiffrer cette nature exotique que Perrine Baechli, avec une communication intitulée « Le voyage entravé : enjeux épistémiques de l'obstacle naturel dans l'Histoire des plantes de la Guiane française de Jean-Baptiste Fusée-Aublet », a inauguré la journée. Son approche nous a ainsi aidés à comprendre aussi bien la représentation de cette nature exotique dans l'œuvre de Fusée-Aublet, que l'imaginaire qui s'est construit en France au XVIII^e siècle autour d'elle. Cette méthode d'herborisation particulière et « circonstancielle » (basée par ailleurs sur l'improvisation et une collaboration souvent difficile avec les acteurs locaux) a aussi été traitée par Thibaud Martinetti dans sa contribution intitulée « Exploration botanique et “ civilisation ” coloniale dans les récits de voyage de Fusée-Aublet en Guyane française (1762-1764) ». T. Martinetti a également mis en relief la phase de transition générique au sein du récit viatique, illustrée par les journaux d'Aublet : la scientification du récit de voyage en vue de la domestication et de la valorisation des possessions impériales. Pareillement, l'intérêt pour l'exploration scientifique a été incarnée par un autre homme de science français qui a voyagé à la Vice-Royauté du Pérou dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : Joseph Dombey. À travers ses écrits épistolaires composant un récit de voyage fragmenté, la communication de Nicolas de Ribas, « Le récit de voyage dans les lettres du scientifique français Joseph Dombey (1742-1794) : une construction de la Nature péruvienne », a retracé l'itinéraire de ce scientifique, considéré aujourd'hui comme un pionnier de l'exploration botanique de cette région, et qui a contribué aussi bien à enrichir les collections des herbiers européens qu'à bâtir une représentation de la

nature péruvienne. La construction des sciences naturelles et des représentations sur l'Amérique du Sud a été, précisément, le volet suivant de ce premier axe. Salomé Ketabi s'est penchée sur le cas de l'expédition d'Alcide d'Orbigny en Patagonie en 1829, afin d'essayer de déconstruire l'image de l'explorateur solitaire pénétrant une nature vierge. Grâce à sa contribution, « Les confins des nouvelles républiques hispanoaméricaines comme lieux de savoir. Les intermédiaires dans l'expédition d'Alcide d'Orbigny en Patagonie (1829) », elle a mis en relief le rôle des intermédiaires et acteurs locaux en tant qu'informateurs privilégiés car experts sur la nature américaine, mobilisés par d'Orbigny pour la construction d'un savoir naturaliste en situation de contact. Nataly Jollant a conclu la séance en s'intéressant à la construction des représentations. Au moyen de sa communication, « Les voyageurs-explorateurs français et les imaginaires “ amazoniens ” (1850-1900) », elle a évoqué l'engouement des explorateurs français pour les voyages de redécouverte de l'Amazonie pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont les images et récits (support fondamental de vulgarisation auprès du grand public) nous invitent à réfléchir sur plusieurs aspects : la construction discursive à propos de la région ; les enjeux culturels, politiques et scientifiques autour de ces expéditions « amazoniennes » dans le cadre des échanges entre l'Europe et l'Amérique ; ou encore, la réception des imaginaires véhiculés par ces textes et images.

La séance correspondant au deuxième axe, *Écriture, réécritures et (ré)emplois des récits de voyage* (présidée par Matthias Soubise et Daniel López) a débuté avec l'intervention de Viktoria Kokonova, « Le Brésil français dans *L'Histoire générale des voyages* : d'un récit de voyage à un article encyclopédique », qui s'est interrogée sur la transformation de récits viatiques en article encyclopédique. La partie correspondant au Brésil (tome XIV) dans *L'Histoire générale des voyages* d'Antoine Prévost, parue au milieu du XVIII^e siècle (1746-1789) et conçue en principe comme une traduction de l'œuvre anglaise de John Green (*A New general Collection of Voyages and Travels*), illustre un changement de méthode car Prévost cesse d'être traducteur pour devenir correcteur et ensuite rédacteur. En effet, à partir du tome VIII, Prévost délaisse son travail de traduction au profit de celui de réécriture, mettant en œuvre des procédés narratifs et stylistiques propres et caractéristiques d'un article se voulant objectif et encyclopédique. Cette séance s'est terminée avec l'intervention de Matias Sanchez Barberan, « Défendre l'Amérique hispanique : une

histoire de contre-public dans l'espace atlantique (c. 1850- c. 1870) », qui a abordé les représentations européennes (véhiculées entre autres par les explorations scientifiques et les récits de voyage) du milieu du siècle sur l'Amérique hispanique en termes d'entreprise culturelle servant les aspirations impériales européennes. La notion de contre-public, mise en avant par Sanchez Barberan, invite à interroger la réponse hispano-américaine à ces représentations comme une vaste réflexion collective et militante discréditant le regard impérial et revendiquant les atouts politiques du Nouveau Monde dans le concert international. Ainsi, plusieurs moyens et supports (du journal au livre en passant par la brochure) ont été déployés en tant que stratégie de ce contre-public hispano-américain pour, d'un côté, mettre en évidence la contradiction entre les promesses civilisationnelles et les guerres impériales extra-européennes et, de l'autre côté, pour mettre en avant les acquis politiques et les conditions socio-culturelles propres au continent.

Voyage et altérités a été le dernier axe articulatoire correspondant à la dernière séance de la journée (présidée par Daniel López). Dépassant un peu les limites chronologiques établies pour cette rencontre, Abdel Rahman Alnatshesh a proposé, grâce à sa contribution intitulée « Le voyage d'un Arabe dans le continent américain vers la fin du XVII^e siècle », de s'intéresser au regard d'un voyageur non-occidental sur l'Amérique et les Amérindiens à la fin du XVII^e siècle. Il s'agit d'Elias al-Mawsili, un ecclésiastique irakien qui a visité de grandes parties de l'Amérique entre 1675 et 1683, et dont le récit est le plus ancien récit de voyage arabe sur l'Amérique qui ne nous soit jamais parvenu à ce jour. Les récits de voyageurs non-occidentaux dans le Nouveau Monde étant rares, cette communication a soulevé des réflexions notamment sur l'influence des facteurs culturels (différents des paramètres occidentaux) dans la construction de l'image de l'Autre (Amérindien et colon espagnol, en l'occurrence). Flora Marina Figueiredo Ajala avec sa communication « L'altérité et la construction de l'Autre dans Venise de Nísia Floresta » a abordé la vision féminine dans la construction de l'Autre à travers l'analyse du chapitre « Venise », tiré du récit de voyage *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce* (1864) de Floresta, considérée comme la première voix féministe brésilienne. L'étude des procédés narratifs déployés par Floresta dans ce chapitre a permis de s'interroger sur la manière dont l'écrivaine, s'appropriant le genre viatique normalement monopolisé par les hommes, transgressait ou se conformait aux attentes sociales de

l'époque. De la même façon, l'examen de ce chapitre a mis en évidence les enjeux identitaires concernant l'image et les représentations sur le Brésil d'alors. Lucile Magnin a pris la suite avec une communication intitulée « Le récit de voyage d'Auguste Borget : le regard d'un artiste français sur l'Argentine du milieu du XIX^e siècle ». Auguste Borget, peintre voyageur élève de Théodore Gudin et ami d'Honoré de Balzac s'est embarqué pour un grand tour du monde en 1836 et une partie de son journal a été consacrée à son séjour en Argentine. Le récit de Borget s'avère particulièrement intéressant car ses réflexions sur l'altérité et la compréhension dont il fait preuve mèneraient à penser qu'il parvenait parfois à une forme de « décentrement » de sa posture eurocentrée, à une prise de conscience sous-jacente d'une certaine universalité au-delà de la barrière culturelle. Antoine Rousseau a clôturé la journée avec sa contribution « Des récits de voyage dans le “ désert ” : altérités autochtones au cœur de l'Amérique du Sud (Gran Chaco, 1882-1911) ». Il y a proposé une série de réflexions autour des récits et journaux de voyage d'officiers locaux mais aussi de scientifiques européens dans le Gran Chaco, cette zone qui à la fin du XIX^e siècle demeurait l'une des dernières régions du continent américain encore majoritairement peuplées par des populations autochtones. La notion de « désert » y apparaît comme une construction des agents colonisateurs pour qualifier cet espace vide, vide non pas d'habitants ni de ressources, mais de civilisation, discours qui légitime alors son exploration, son occupation et la soumission des peuples indigènes.

Cette journée aura permis la mise en commun de recherches et perspectives, certes hétéroclites, dans le champ d'études des récits de voyage relatifs à l'aire latinoaméricaine. Cette diversité démontrerait cependant la vitalité du domaine, dont les approches, méthodes de travail et thématiques peuvent s'entrecroiser ou s'interpeler mais, dans tous les cas, elles ouvrent des voies diverses et proposent de nouvelles pistes pour continuer à alimenter les débats et réflexions au sujet du genre viatique.

Achevé d'imprimer
décembre 2021

Service Reprographie - Université Clermont Auvergne
Campus universitaire des Cézeaux - 1 place Vasarely
CS 60026 - 63178 AUBIÈRE CEDEX

dépôt légal trimestre 4
2021

