



HAL
open science

Lire l'hétérogénéité romanesque

Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé (Dir.). Lire l'hétérogénéité romanesque. Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, 3, 224 p., 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-28-7. 10.4000/books.epure.838 . hal-03000307

HAL Id: hal-03000307

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000307>

Submitted on 22 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collection dirigée par
Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°3
Lire l'hétérogénéité romanesque

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Lire l'hétérogénéité romanesque

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.838
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2009
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961903



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009
EAN (Édition imprimée) : 9782915271287
Nombre de pages : 224

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; TROUVÉ, Alain (dir.). *Lire l'hétérogénéité romanesque*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/838>>. ISBN : 9782374961903. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.838>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Lire l'hétérogénéité romanesque, troisième volume de la collection « Approches interdisciplinaires de la lecture », rassemble les communications présentées dans le cadre du séminaire AIL tenu à Reims en 2007-2008. La catégorie de l'hétérogène, comme celle de l'autre, objet du séminaire de l'an passé, traverse toutes les disciplines. De la simple différence d'éléments composant un tout selon une unification que certains qualifieront de dialectique, à la dissemblance plus accusée mettant en péril la belle unité du tout ainsi formé, se laisse déjà entrevoir l'ambivalence de l'hétérogénéité. La première partie de ce volume s'attache à en étudier les effets dans le cadre spécial de « L'expérience de lecture romanesque ». La seconde, « Lire la peinture par le roman ou le roman par la peinture ? », s'intéresse aux problèmes posés par l'association entre écriture romanesque et expression picturale. Complémentarité ? Coprésence dérangeante ? Deux formes encore de l'hétérogénéité.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

SOMMAIRE

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

L'expérience de lecture romanesque

De l'hétérogénéité en matière de roman

Alain Trouvé

Altérité, altération

Didier Martz

Le rapport à Faulkner (Sanctuaire) dans Lituma dans les Andes de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

Le cosmopolitisme littéraire de Vargas Llosa

Nataly Villena Vega

La valeur de la littérature dans le cosmopolitisme de Vargas Llosa

Le cosmopolitisme dans sa critique littéraire

Le cosmopolitisme dans sa fiction

Altération et altérité dans Le Partage des eaux d'Alejo Carpentier

Fabienne Viala

Altération identitaire et altérité textuelle

Altération historique et altérité culturelle

Le retour aux mondes des dates

« Se désaltérer au lait noir de l'aube ? » Intertextes et trajets identitaires dans Magnus de Sylvie Germain

Alain Trouvé

Franz-Georg, Adam, Magnus, ...

Expérience de lecture et autre fictionnel

Du mal historique au « lait noir de l'aube »

L'hyperrécit : forme hétérogène, forme altérée ?

Isabelle Krzykowski

Lire la peinture par le roman ou le roman par la peinture ?

Saura Erotica

Jacques Henric

Le plus profond des éroticiens

Désenchanter le monde

Maître du temps et de la mort

La mise à mal du sacré

Antonio le saint

Le tombeau et l'arabesque : usages féministes de l'ekphrasis chez Angela Carter

Julie Sauvage

Natures mortes

Ekphrasis et images du récit

Tableaux vivants

Peinture de l'Histoire dans El siglo de las luces d'Alejo Carpentier

Fabienne Viala

Cayenne, à la manière de Bosch

Les Antilles, un autre « Pays de Cocagne »

Eaux-fortes narratives et disparates satiriques, à la manière de Goya

Szyszlo et Fra Angelico dans Éloge de la marâtre, de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladiéu

Pierre Klossowski et la représentation de l'incommensurable

Nathalie Roelens

La cheminée

Envoi théorique

Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis

Alain Trouvé

Problèmes d'une sémiologie/ sémiotique du texte et de l'image

Sémiotique Roman / Peinture

Le face-à-face mental, forme indirecte de confrontation. Une hétérogénéité réduite ou résorbée ?

La peinture comme objet posé en regard du texte romanesque : une hétérogénéité soulignée

Le passage du Styx de Joachim Patinir dans La montagne blanche de Jorge Semprún

La culture au secours de l'émotion ? L'art au secours de la vie ?

Emmanuel Le Vagueresse

« Ich lerne sehen ». Invariants et métamorphoses du Künstlerroman, de Balzac à***Anatoli Kim***

Sébastien Hubier

Bibliographie

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

- ¹ Dans le prolongement des sessions sur l'intertextualité et l'altérité, le séminaire « Approches interdisciplinaires de la lecture » a orienté en 2007-2008 sa réflexion autour de la question « Lire l'hétérogénéité romanesque ». Croisant une nouvelle fois les champs disciplinaires et culturels, la théorie et les études de cas, il a bénéficié du concours d'un romancier, d'un philosophe, de spécialistes en littérature espagnole, anglaise, française, et comparée, ainsi que de la participation de son public régulier : étudiants en master et doctorants, enseignants du second degré et de l'université, amateurs de littérature. Le présent volume publié grâce au concours du CIRLEP et du CRIMEL rend compte de cette réflexion collective. Que tous soient ici remerciés.
-

AUTEURS

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

L'expérience de lecture romanesque

De l'hétérogénéité en matière de roman

Alain Trouvé

« Hétérogène : 1/ Se dit des parties, des éléments d'un tout qui sont de nature différente. 2/ Composé d'éléments de nature différente, dissemblables. 3/ Qui n'a pas d'unité, est composé d'éléments de nature différente. *Composite, disparate, hétéroclite...* »¹.

- 1 La catégorie de l'hétérogène, comme celle de l'autre, objet du séminaire de 2007-2008², traverse toutes les disciplines : sciences exactes, sciences de la vie et de l'homme, activité artistique. De la simple différence d'éléments composant un tout selon une unification que certains qualifieront de dialectique, à la dissemblance plus accusée mettant en péril la belle unité du tout ainsi formé, se laisse déjà entrevoir l'ambivalence de l'hétérogénéité. Spécialement concernée : la relation esthétique qui repose en dernier ressort, s'agissant de littérature, sur une appréciation, autrement dit une lecture.
- 2 Il s'agit donc encore d'interroger, sous un autre angle et dans un champ plus restreint, la problématique de l'autre dans l'expérience littéraire. À côté de l'altérité rassurante, permettant au sujet d'élaborer et d'enrichir son identité, il faut sans doute accueillir, dérivant du même radical latin *alter*, une inquiétante altération qui délite les formations identitaires jusqu'à les rendre méconnaissables³. Le séminaire de 2007-2008 a ouvert cette piste de réflexion en traitant de l'altération générique, qui déstructure peu ou prou le genre⁴.
- 3 Un colloque tenu à Reims il y a quelques années s'est intéressé à « l'expérience de lecture »⁵, partagée entre la « réappropriation subjective » et la « [confrontation] à la réalité objective du texte », plus spécialement à la « littérature comme expérience » dans sa double dimension de relation esthétique et de confrontation à l'autre.
- 4 Le premier volet de ce volume, « L'expérience de lecture romanesque », repose la question à propos du seul roman, avec l'intuition que la rencontre de l'inédit, par le

biais de la fiction romanesque, confère à cette expérience une acuité spéciale. Faisant jouer à son propos le couple altérité/altération, il interroge les volets identitaire et esthétique d'une éventuelle hétérogénéité romanesque.

- 5 La seconde partie « Lire la peinture par le roman ou le roman par la peinture ? » s'intéresse aux problèmes posés par l'association explicite ou implicite entre le roman et un autre objet sémiotique : la peinture. Complémentarité ? Coprésence dérangeante ? Deux formes encore de l'hétérogénéité.
- 6 Le syntagme *hétérogénéité romanesque* ne laisse pas en soi de poser question. Sans doute entre-t-il dans l'élaboration d'un roman nombre d'éléments différents, mais il ne va pas de soi que l'hétérogénéité, au sens fort de la disparate, lui soit consubstantiellement liée. Ainsi, pour Thomas Pavel :

la réussite d'une œuvre narrative – sa beauté, aurait-on dit naguère – vient de la convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent.⁶
- 7 Notons le parti pris plutôt classique chez ce théoricien dont l'essai fait la part belle aux romans à l'ancienne, antérieurs aux grandes formes du XIX^e et surtout du XX^e siècle.
- 8 Sur le plan esthétique, l'hétérogénéité côtoie la catégorie du baroque sans se confondre avec elle. Les ouvrages de référence insistent en effet sur la dimension historique de la littérature baroque, la reliant à la crise de la conscience européenne (1580-1640)⁷. Wölfflin⁸ a posé cinq catégories pour différencier les esthétiques baroque et classique : pictural vs linéaire, profondeur vs plan, forme ouverte vs forme fermée, multiplicité vs unité, obscurité vs clarté. Ces critères qui touchent à l'agencement des éléments artistiques ou à leur tonalité ont permis, même s'ils ont été dégagés à partir d'une histoire de l'art, d'envisager la catégorie esthétique du baroque sous un angle transhistorique. Il y aurait en ce sens des résurgences de baroque, notamment au vingtième siècle, en raison de certaines similitudes avec la période historique de référence : manque d'unité, obscurité, désordre, crise. L'hétérogénéité dont nous parlons se rapproche de ce baroque transhistorique.
- 9 Aussi la formule « Lire l'hétérogénéité romanesque » peut-elle se décliner selon trois versions :
 1. Le romancier met en relation des composantes hétérogènes ; la tâche du lecteur consiste à découvrir cette relation, à analyser son sens et à enrichir ainsi son expérience du monde.
 2. Le roman maintient ouverte une certaine ligne de fracture entre les matériaux qui le composent ; il revient au lecteur coopérant avec le romancier d'unifier ces éléments dans une perspective esthétique. Sur le plan psychologique, on pourrait évoquer sans doute un processus de réparation, plus ou moins heureusement réalisé.
 3. La lecture du roman échoue à homogénéiser la disparate des éléments constitutifs du roman ; elle en tire satisfaction ou malaise. C'est ici que vient jouer le plus nettement, peut-être, le couple altérité/altération.
- 10 Remarquons que les deux premières interprétations impliquent un passage de l'hétérogénéité (diversité des éléments constitutifs) à l'unité, rejoignant le premier des trois critères avancés par Beardsley pour dépasser le relativisme esthétique : unité, densité et intensité⁹. Il n'est pas certain que ce critère ait valeur universelle.
- 11 On ne peut savoir si la notion d'hétérogénéité s'applique spécialement au roman sans affronter la difficulté bien connue d'une définition du genre romanesque.

- 12 Il existe un roman dès l'Antiquité grecque et ceci jusqu'à nos jours, en passant par le roman de chevalerie au Moyen Âge, le roman des âges baroque et classique, de l'époque des Lumières, du XIX^e et du XX^e siècle. *Le Grand Robert* recourt à la perspective de l'histoire littéraire pour distinguer trois ensembles : le récit adapté des légendes antiques et écrit en vers français, autrement dit en *roman*, puis les chansons de gestes et autres romans courtois, et enfin le roman au sens moderne du terme :
- œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.¹⁰
- 13 Selon cette filiation, le roman serait intimement lié à la forme transitoire de la langue nommée *roman*. Mais d'autres cultures n'ont pas le même mot pour désigner ce que le français appelle roman : l'anglais dit *novel*, l'espagnol *novela*... La piste étymologique se heurte au risque de « romanocentrisme ». Certains commentateurs ont souligné le caractère ouvert du genre romanesque, par opposition à d'autres genres codifiés par des règles comme la tragédie. C'est au point que, de façon empirique, pourrait être accepté comme roman tout ce qui est désigné comme tel, notamment par les prescriptions inscrites au seuil de l'ouvrage, voire tout ce qui est reçu comme tel¹¹.
- 14 Il y eut pourtant quelques tentatives notoires pour dégager une essence du roman. Ce point de vue conceptuel fut remarquablement illustré par Lukács (disciple de Hegel). La *Théorie du roman*¹² étudie la relation dialectique entre conditions d'émergence et autonomie du genre roman. Elle propose un concept unificateur à partir duquel distinguer épopée et roman : la représentation fictive des rapports entre l'individu et le monde.
- 15 Selon Lukács, l'épopée oppose la grandeur du héros à la grandeur de la cité (le héros appartient corps et âme à la cité) ; le roman remplace l'épopée quand le monde devient problématique, son sens n'étant plus donné de manière immédiate. Il exprime le divorce entre l'idéal auquel aspire le héros et le monde dans lequel il évolue. Le roman progresserait lui-même selon une dialectique en trois temps. Idéalisme abstrait : le monde idéal est plus étroit que l'univers réel du héros (*Don Quichotte*). Romantisme de la désillusion : l'idéal du héros est plus vaste que l'univers réel. *Bildungsroman* : le héros guidé par son idéal se réconcilie avec la réalité concrète (*Wilhelm Meister*).
- 16 Selon les théories inspirées par la pensée dialectique et le marxisme, l'hétérogénéité du roman est essentiellement résorbable. Lukács note en particulier :
- L'individu épique, le héros de roman, naît de cette *altérité* du monde extérieur. Tant que le monde reste intérieurement *homogène*, les hommes ne se distinguent pas non plus en qualité. [...]
- L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à *découvrir* et à *édifier la totalité secrète de la vie*.¹³ [Je souligne]
- 17 Le roman éclaire les contradictions qui rendent le monde hétérogène à l'homme et trace, par la critique de la société bourgeoise, le chemin d'une prise de conscience et d'un dépassement dont le lecteur serait le bénéficiaire. La lecture de Tolstoï par Lénine rejoint cette vue du roman comme instrument critique au service d'une totalité intuitivement visée.
- 18 Chez Bakhtine aussi la totalité reste à l'horizon comme le suggère le titre *Esthétique et théorie du roman*¹⁴. Le chronotope du roman moderne représente un dépassement de l'hétérogénéité. À la version antique du temps romanesque entachée de merveilleux, donc non adéquate au temps historique réel élaboré par les hommes, se substitue selon

Bakhtine et notamment à partir du XIX^e siècle un temps romanesque accordé à ce temps réel.

- 19 Les réflexions plus récentes marquent un recul de la visée théorique tendant vers l'unité. Kundera semble pourtant faire écho à Lukács lorsqu'il souligne le caractère problématique de la vision induite par le roman :
- L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses.¹⁵ »
- 20 Mais le titre symptomatique de son essai *L'Art du roman* n'annonce plus une résolution des contradictions dans le sens d'un message à découvrir. Le grand romancier transforme en plaisir esthétique l'échec de l'esprit humain devant la complexité du monde moderne et ses antinomies demeurées béantes.
- 21 À sa façon, l'essai de Thomas Pavel *La Pensée du roman*¹⁶ renonce aussi à la théorie toute puissante sans l'abandonner tout à fait. Son livre combine en effet le point de vue historique et le point de vue conceptuel, tentant de cerner les traits spécifiques du roman à certaines époques.
- 22 Pavel reproche aux historiens comme Edwin Rhode d'avoir privilégié certaines formes en raison de présupposés non justifiés, en bref d'avoir fait la part belle au réalisme du XIX^e siècle présenté comme l'âge d'or du roman au détriment de l'époque du récit merveilleux ou idéaliste. Ces historiens vont chercher dans le roman picaresque (*Lazarillo de Tormes*), voire dans le *Quichotte* les prémisses du roman moderne au nom du vraisemblable illustré par la vie de misère dépourvue de noblesse ou par la faillite du roman de chevalerie auquel Don Quichotte reste attaché alors que l'époque féodale a disparu. Ou dans *La Princesse de Clèves* les prémisses du réalisme psychologique.
- 23 Le point de vue conceptuel illustré par Lukács et Bakhtine est soumis également à la critique. Malgré les mérites reconnus à Lukács, sa vision du roman, dans sa volonté unifiante, apparaît schématique. Elle présente le défaut majeur de figer le roman à l'époque de son prétendu sommet, soit dans la première moitié du XIX^e siècle. Quant à Bakhtine, lui aussi serait suspect d'enfermer le roman dans l'idée d'un progrès plus ou moins linéaire auquel Pavel substitue la description analytique, hors de toute idée de progrès, de quatre époques du roman, du XVI^e au XX^e siècle.
- 24 À l'intérieur de chacune de ces époques, l'essayiste enregistre des confrontations entre des esthétiques différentes, voire opposées. Il n'abandonne pas pour autant l'idée que le roman puisse résoudre une hétérogénéité avec laquelle il compose, ainsi que je l'ai dit plus haut :
- la réussite d'une œuvre narrative – sa beauté, aurait-on dit naguère – vient de la convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent.
- 25 Selon, Pavel le roman met en relation la question de la fiction romanesque et celle des valeurs qui permettent d'apprécier l'action du héros. Le roman est le « premier genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun »¹⁷. L'interrogation, sans la solution, voilà qui reste assez proche de la perspective tracée par Kundera.
- 26 L'expression du titre *Pensée du roman* souligne cette nouvelle perspective. Elle renvoie à un processus complexe et original, apparenté à une réflexion de l'homme sur lui-même dans ses états successifs, par le moyen d'une forme littéraire. Cette pensée se donne à lire dans l'après-coup, elle résulte de la relation entre les romans et leurs lecteurs.

- 27 Dans la phase 1 dite de « transcendance de la norme » (XVI^e-XVIII^e siècle), Pavel voit l'extériorité des idéaux normatifs par rapport à l'ambiance empiriquement observable. Il détecte un fonds platonicien, séparant l'idéal de la réalité.
- 28 La phase 2 d'intériorisation (XVIII^e siècle) manifeste l'énergie normative et l'autosuffisance de la belle âme. Elle met en tension l'idéalisation (Rousseau : *La Nouvelle Héloïse*, Richardson) et son contraire (Sterne, Fielding, Diderot).
- 29 Avec la phase 3 (« naturalisation de l'idéal » : XIX^e siècle), l'insertion sociale, géographique, historique du héros s'attache à rendre plus plausible la grandeur d'âme sans que cesse le débat entre les idéalistes (Scott, Balzac, Tolstoï) et les sceptiques (Stendhal).
- 30 Enfin au XX^e siècle, dans la phase 4 de « détachement »,
 une rupture inédite sépare désormais la réalité, devenue mystérieuse et profondément inquiétante, et l'individu, libéré des soucis normatifs et conçu comme le site d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible. Cette évolution assure au roman une nouvelle labilité formelle, sans pour autant changer l'objet séculaire de son intérêt : l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde.¹⁸
- 31 Plus souple et mieux en phase avec la richesse du corpus romanesque que les analyses de Lukács, la vision du roman proposée dans ce livre en conserve deux des présupposés fondamentaux : le divorce plus ou moins accentué entre le sujet humain et le monde, la quête de sens impliquée par ce divorce. Elle souligne l'importance accrue du rôle imparti au lecteur confronté à ce divorce et auquel revient la tâche de résorber, s'il le peut, s'il le veut, cette hétérogénéité foncière.
- 32 Pour parler en termes genettiens (*Fiction et diction*), l'hétérogénéité romanesque est à la fois « constitutive » et « conditionnelle ».
- 33 On peut pour finir en reprendre quatre aspects.
- 34 Hétérogénéité foncière du genre, d'abord. Le roman, d'un point de vue constitutif oscille entre des modes d'expression antinomiques, du merveilleux au réalisme, accueillant toutes les formes narratives et toutes les manières ; anti-roman, comme le furent certaines œuvres du vingtième siècle, il devient encore un *nouveau roman*. Éclaté en sous-genres, il subvertit depuis quelques décennies la frontière entre récit fictif et récit factuel (autobiographique) dans cette forme nouvelle : l'autofiction qui n'est plus tout à fait un roman mais qui l'est encore un peu, disant la possibilité d'une acception métaphorique du roman¹⁹.
- 35 La subversion des codes réalistes un temps tenus comme le *nec plus ultra* en matière de roman est elle-même tributaire de l'évolution des connaissances. Sur le plan psychologique, la fin de l'idée d'un sujet unifié et maître de soi, sous l'influence de la psychanalyse, a probablement contribué à orienter l'écriture romanesque dans des directions nouvelles.
- 36 Au sens propre du mot roman, le second type d'hétérogénéité constitutive est celui de la fiction comme alternative au réel, tel que chacun peut l'élaborer à partir de l'ensemble de ses relations sociales. La fiction romanesque commence dès que le narrateur invente un monde parallèle, une histoire, des personnages qui sont supposés être distincts de lui-même. On peut rappeler à ce sujet le moment de contestation radicale que fut à l'âge surréaliste le procès du roman mené par Breton dans *Le Manifeste*. À cette réduction foncière de l'hétérogénéité²⁰ certains membres du

groupe comme Soupault²¹ ou Aragon²² opposèrent, au risque de se voir excommuniés, une résistance tenace qui indique le rôle irremplaçable à leurs yeux et sans doute aux nôtres de la fiction au premier degré comme mode d'exploration par la littérature.

- 37 Dans un troisième sens, l'hétérogénéité romanesque se donne à penser comme insertion de plus en plus problématique de l'individu dans le monde, par fiction interposée. Comme interrogation sur les valeurs fondant la vie humaine à un moment donné. La résorption de cette hétérogénéité constitutive et conditionnelle met en jeu l'activité conjointe du romancier et du lecteur, sans que soit obligatoirement requise la convergence présupposée par Pavel.
- 38 Enfin, et sans prétendre clore ainsi un recensement exhaustif, on peut envisager une quatrième forme d'hétérogénéité, confondue avec l'altérité plus ou moins dérangeante des matériaux intertextuels, voire intersémiotiques, accueillis par le roman. Le rôle dévolu ici à l'interprétation confère encore à cette hétérogénéité un statut partiellement conditionnel. De là, entre autres, l'hypothèse d'un dialogue croisé entre le romancier et le peintre que l'on retrouvera dans la seconde partie.

NOTES

1. *Le Grand Robert*, III, p. 1794.
2. *Lecture et altérités*, Reims, Epure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 2, 2008. Philippe Monneret avait déjà remarqué la proximité terminologique, distinguant avec Jacqueline Authier-Revuz deux formes de l'hétérogénéité énonciative : une hétérogénéité constitutive – l'Autre de l'inconscient qui traverse le discours du sujet – et une hétérogénéité montrée – l'altérité des personnes grammaticales. Voir à ce sujet, dans ce volume, sa communication « Altérité et signification ».
3. Voir *infra*, sur cette question, le regard du philosophe Didier Martz.
4. Voir à ce sujet Christine Chollier, « L'envers du décor : quelques phénomènes d'altérité générique », in *Lecture et altérités*, *op. cit.*, p. 229-245.
5. *L'Expérience de lecture*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve, Paris, L'Improviste, 2005, p. 7-12.
6. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003, p. 46.
7. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954 ; Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.
8. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Club des Éditeurs, 1961.
9. Monroe Curtis Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, 2^e éd., Indianapolis, Hackett, 1981.
10. *Le Grand Robert*, V, p. 2218.
11. Le titre choisi par Henri Godard *Le Roman modes d'emploi* (Paris, Gallimard, « Folio essais, 2006) pour présenter les grandes tendances du roman du vingtième siècle s'inscrit au moins pour une part dans cette perspective.
12. Georg Lukács, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.
13. *Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 54 et 60.

14. Mikhaïl Bakhtine, « Les formes du temps et le chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. française, Paris, Gallimard, 1978.
15. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. « Folio », n° 2702, p. 30.
16. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*
17. *Ibid.*, p. 46.
18. *Ibid.*, p. 436.
19. C'est dans ce sens que nous avons-nous même risqué l'idée d'un roman de la lecture au sens métaphorique du terme pour dire l'implication de l'imaginaire dans l'ensemble des processus interprétatifs (*Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004).
20. Dans *Nadja*, Breton affirme vouloir s'opposer à « tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes » ; il écrit encore : « Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé ». (*Nadja*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1988, p. 650-651).
21. Auteur de six romans entre 1923 et 1925, Soupault leur en ajoutera trois entre 1927 et 1929. Lors de l'assemblée du groupe surréaliste tenue le 23 novembre 1926 lui est expressément reproché « une activité littéraire désordonnée » (*Archives du surréalisme*, 3, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1992, p. 56-57).
22. Dans la même période 1923-1928, Aragon entreprend la rédaction de *La Défense de l'infini*, ce « roman des romans » inachevé et partiellement détruit dans lequel il évoque, dans un mélange d'humour et de sérieux dissimulé, la « volonté de roman » qui l'anime (*La Défense de l'infini*, [1923-1928], Paris, Gallimard, 1997, p. 417).
-

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne

Altérité, altération

Didier Martz

« Si je dis altérité... »

- 1 Je voudrais ici inquiéter la problématique qui rend pensable le sujet et son identité en relation étroite avec la notion d'altérité. Le couple identité/altérité est ce qui permet aujourd'hui de penser le sujet. Le jour dont nous parlons remontant au xvii^e siècle. C'est en effet avec Descartes que le JE se pose en s'opposant, se définit comme ce qui n'est pas lui. Depuis les variations ont été nombreuses sur le thème mais fondamentalement la problématique n'a pas varié. Ainsi, même la thématique moderne de la différence est pensée dans le couple identité/altérité.
- 2 Le cadre est ainsi fixé, le sentier balisé : nous pensons dans les mots, les mots pensent pour nous. La pensée avant même de pouvoir s'exercer est d'emblée prise dans des couples de mots, l'un ne pouvant se penser sans l'autre, sans son contraire, un pôle étant privilégié aux dépens du second : normal/anormal ; rationnel/irrationnel ; tolérance / intolérance ; nature / culture ; homme / animal ; désir / réalité ; réalité / apparence ; intelligible / sensible ; individu / société : âme / corps ; essence / existence ; humain / inhumain ; identité / altérité... À peine lâché, le premier part, bondit à la recherche de son ombre. La liste est longue des cadres conceptuels qui nous poussent, nous contraignent à penser dans les dichotomies et les dualités. Ainsi, la nature ne peut se penser sans la culture, la démence sans référence à la normalité et son cortège conceptuel. La pensée ici se met en boucle renvoyant à l'infini les contraires dos à dos ou face à face. Ces couples sont ce « *pharmakon* » que Derrida fait venir de la pensée grecque. A la fois remède et poison, le « *pharmakon* » consiste à rassurer, consoler, « la drogue qui permet de vivre en rendant la mort acceptable »¹, de penser tranquillement.
- 3 Il y a donc d'abord une difficulté à penser ; à penser en dehors des catégories qui ont organisé le monde à notre insu, à penser contre. Sauf par un long et patient travail de « déconstruction » comme l'a entrepris Jacques Derrida où il s'agit de défaire par l'analyse ce qui a été structuré en dehors de nous et que nous prenons pour argent comptant. Mais c'est prendre le risque de quitter une situation bien confortable.

- 4 Bien confortable en effet le couple identité/altérité. Par ce qu'il nous permet de rester entre nous, entre semblables, entre mêmes et ressemblants. De ne pas affronter l'être profondément *altéré*, celui à qui quelque chose de ce qui fait le sujet dans la pensée occidentale, manque. Le couple identité/altérité est en fait une machine théorique et pratique sinon à exclure du moins à refuser de penser le sujet à qui il ne reste plus rien ou presque.
- 5 C'est ce que je voudrais ici tenter d'approcher par une interpellation au sens policier du terme. Demandez les papiers... d'identité à ce couple bien bourgeois qui déambule tranquillement dans les couloirs du politique, du social, de l'économie, des sciences humaines, de la philosophie sans être inquiété.
- 6 Évidemment, ce n'est pas dans le cadre d'un article que pareille entreprise peut être menée – ce serait certes ambitieux mais surtout prétentieux. Il ne s'agit donc ici que de proposer une intuition. De remuer ce couple avec un outil conceptuel : la notion d'*altération*.

Le retour de la vie

- 7 Une interpellation donc. Par un autre mot, certes. Une interpellation provoquée par le réel, par la vie. Parce que quelque chose – un homme par exemple – cloche, boîte, claudique. En général, nous pensons être sauvés dès que la chose est nommée, pliée à l'ordre du concept (Platon) mais quoique nous fassions ou disions, nous ne pouvons faire « aboyer » le mot « chien » (Spinoza). La vie, au sens de Nietzsche, ne se laisse jamais corseter. Elle fait toujours irruption. Là où on l'attend le moins. Jaillissement, gaspillage, aberration, contradictoire, par delà le bien et le mal. Chaotique. Ainsi, cet individu claudiquant, intervenant dans le cours de la vie « normale », fait que, par la force de son manque, il m'oblige.
- 8 Depuis Platon, nous n'aimons pas le chaos, la démesure, l'*hubris*. Nous aimons contre la fluidité et le mouvement, la stabilité des concepts, les essences. C'est sur cette notion d'essence que se définit tout le temps et toujours l'homme, identique à lui-même malgré ou grâce aux accidents de l'histoire. L'identité s'appuie sur la stabilité.
- 9 La pensée métaphysique, englobante, « supervisante », est une entreprise de dépossession du réel, de sa réalité brutale, cruelle, souffrante. Pour se sortir des contradictions qu'il produit. Seule la pensée tragique peut penser ensemble les éléments d'une contradiction sans les réduire. Elle ne pose pas en éliminant. La notion d'altérité, d'autre, n'existe pas dans la pensée tragique. L'altérité y est impensable. Parce que le tragique lui-même est fissure. Il n'y a pas de point d'appui, comme le serait le JE cartésien, à partir duquel tout peut se penser. Ce n'est qu'une fois posé que l'autre peut se penser.

Le sujet classique

- 10 La première représentation de l'homme, si l'on exclut la représentation mythique, est d'en faire le produit d'un acte divin tel qu'on le trouve décrit dans la genèse de la Bible. Il existe une nature humaine bien spécifique distincte des autres êtres. Transposée du plan religieux au plan philosophique cette notion de « nature » va fonctionner comme « essence » c'est-à-dire comme moyen de repérer les propriétés exclusives, essentielles

de l'homme. Muni de cette « essence », de cette substance universelle, l'homme peut ainsi traverser l'histoire sans risque de se voir altérer par ses accidents. L'essence d'un être est, comme le dit *Le Petit Robert* – et toute notre culture – « ce qui constitue la nature d'un être » c'est-à-dire ce qui rassemble ses caractéristiques essentielles, « ce qui fait qu'une chose ou un être est ce qu'elle ou il est et ce sans quoi elle ou il ne serait pas ».

- 11 En théorie, du latin *esse*, l'essence désigne la réalité profonde d'un être, ce qui compose sa nature stable et permet de le définir. L'essence de l'homme peut ainsi se définir par des attributs « essentiels ». L'être humain a un corps, une morphologie, une organisation biologique... Voilà pour les données animales. Pour les caractéristiques communes aux humains, on retient des données morphologiques : deux oreilles, deux bras, deux jambes et des données intellectuelles : capacité à parler, retenir, comprendre, résoudre des problèmes, autonomie, responsabilité, etc. Même si la liste connaît quelques variations, globalement, l'essence de l'homme se définit comme intégrité psychologique et corporelle. Sauf que si cette intégrité en vient à être altérée, il n'en demeure pas moins – ou devrait demeurer – homme. Cette donnée essentielle va prendre un tour particulier à partir du XVII^e siècle par la construction de l'individu, construction qui repose sur le rejet.

L'agression rationaliste

- 12 Michel Foucault a décrit ce processus notamment dans son *Histoire de la folie*². Avant l'âge classique, la folie est partie intégrante du corps social. Prodigieuse, elle est en même temps inquiétante, perçue comme une « sorte de surcroît démoniaque de l'œuvre de Dieu » mais la parole du fou, considérée comme signe et rappel de l'au-delà, est dans cette mesure porteuse d'un savoir.
- 13 La Renaissance y verra l'expression d'une expérience cosmique, les secrets du monde ou ceux de la nature de l'homme. Elle rappelle la vanité de sa vie, sa fragilité, la présence de la mort en lui. La folie est comme le rêve moyen de connaissance, révélation. En cela elle réside au cœur même de la raison et de la vérité. *L'Éloge de la folie* d'Erasmus en 1506 marquera un tournant dans les représentations de la Folie. Avec lui, apparaît une attitude critique. La folie est une parole certes, mais elle est mise à distance. La rupture véritable s'effectue avec le rationalisme classique. Il n'a su se fonder qu'en excluant la folie comme son autre et en la condamnant à l'exil. La raison et le sujet rationnel se constituent, mais selon le principe du partage (raison/déraison) et de l'exclusion (le siècle de la raison va interdire tout langage autre que le langage rationnel). La folie ne sera plus désormais que ce que la raison voudra bien en dire. À ce titre, la pensée de Descartes est exemplaire.

« Celui qui est fou ne pense pas... »

- 14 Dans le *Discours de la méthode* Descartes cherche à fonder le JE en certitude. Il imagine tour à tour plusieurs hypothèses, « suis-je en train de rêver ? », « suis-je possédé par un démon ? » pour en venir à l'hypothèse selon laquelle il serait fou, alors même qu'il pense être raisonnable. Elle est pour Descartes, non seulement peu vraisemblable, mais totalement inacceptable, inadmissible, impensable, dans la mesure où elle revient à

ayer de la carte la possibilité même de raisonner et de penser, que ce soit bien ou mal. C'est pourquoi la folie ne peut être simplement présentée comme une erreur ou une défaillance de la raison. Dans son *Histoire de la folie*, Michel Foucault écrit ceci :

Pour la folie il en est tout autrement ; si ses dangers ne compromettent pas la démarche, ni l'essentiel de la vérité, ce n'est pas parce que telle chose, même dans la pensée d'un fou, ne peut pas être fautive ; mais parce que moi qui pense, je ne peux pas être fou. Quand je crois avoir un corps, suis-je assuré de tenir une vérité plus ferme que celui qui s'imagine avoir un corps de verre ? Assurément car « ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leur exemple ». Ce n'est pas la permanence d'une vérité qui garantit la pensée contre la folie, comme elle lui permettrait de se déprendre d'une erreur ou d'émerger d'un songe ; c'est une impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée mais au sujet qui pense. On peut supposer qu'on rêve et s'identifier au sujet rêvant pour trouver « quelque raison de douter » : la vérité apparaît encore, comme condition de possibilité du rêve. On ne peut en revanche supposer, même par la pensée, qu'on est fou, car la folie justement est condition d'impossibilité de la pensée.³

- 15 Croire qu'on est éveillé, alors qu'on est en plein songe, c'est se tromper, c'est-à-dire s'écarter de la vérité. Mais être fou est bien plus : c'est « extravaguer », c'est-à-dire s'extraire complètement du champ de la raison, s'ôter tout moyen de penser. On s'éveille d'un songe, on ne sort pas de la folie, car on y est enfermé : et c'est pourquoi il faut elle-même l'enfermer, c'est-à-dire traduire dans les faits l'état absolument négatif qu'elle représente, état qui est exclusif de la pensée en tant que telle, et non seulement de la vraie pensée. Le fou est celui qui ne pense pas.
- 16 Ainsi, et ce sera tout le travail de Michel Foucault, le JE ne se produit qu'en produisant de l'autre (fou, malade, délinquant, sexué...). Dans le même temps où est affirmé l'Homme, est posé implicitement le non-homme. Ainsi pour se dé-finir faut-il se démarquer, et pour se démarquer produire ce qui n'est pas : pour Être, produire du non-Être. On ne sort de là, en tous les cas, pas indemne. Comme le dit Michel Foucault, il s'agit de s'inventer de l'Autre différent pour se constituer comme sujet et à l'âge classique comme sujet de raison. « La raison a produit la folie comme rejet, et ce rejet est sa condition de possibilité même », note Franck Chaumon⁴ à propos du fou. Ainsi de Hegel : pour que la conscience se constitue, il faut qu'elle produise de l'autre tout en l'abolissant, le rejetant. En rejetant tout en maintenant. Rejeter l'être altéré tout en maintenant l'altérité.

Le « besoin » de norme et d'anormalité

- 17 Les sociétés d'hommes ne peuvent exister qu'à la condition d'avoir tracé en leur sein des lignes de démarcation. Georges Bataille dans « L'érotisme »⁵ montre comment, à partir de la mort et de la sexualité (deux formes exubérantes de la vie), les peuples définissent, par des constructions complexes, le permis et le défendu, le sacré et le profane. En ce sens, Claude Lévi-Strauss⁶ indique comment par la pratique de la prohibition de l'inceste, pratique universelle, se définissent des structures de parenté et en même temps, les espaces d'interdiction. L'histoire des sociétés est pleine d'exemples de ce type d'activité qui consiste à marquer les espaces d'un en deçà et d'un au-delà, d'un plus et d'un moins.
- 18 Donc globalement, une activité nécessaire de production de la Norme. À « partir du moment où l'on pose qu'il faut que la société soit »⁷, il lui faut, entre autres choses

produire de la norme et par conséquent de l'a-normal. Pour ce faire, elle utilise un autre matériau : la différence entre les individus, évidente ou produite.

- 19 Évidente. D'une part, les sociétés d'hommes ont à traiter d'un phénomène qui fait irruption contre leur gré dans leur quotidien, comme la mort par exemple. Ici, il y a confrontation à une « a-normalité » de fait notamment dans une de ses formes « excessives ». De la même manière, l'homme observe des manquements dans les régularités naturelles – tout le monde n'est pas « pareil » – et il traite cet écart presque naturel dans des interprétations mythique, religieuse, philosophique, scientifique, avec des pratiques d'intégration ou d'exclusion voire d'élimination produite. D'autre part, il y a production d'une norme soit à partir de cette anormalité de fait saisie comme prétexte, comme matière à produire de la norme et de l'a-nomos, soit, si le fait n'existe pas, invention pure et simple, *ex nihilo*. Et ce, afin d'être en société, c'est-à-dire de demeurer dans l'espace du même, de la ressemblance en distinguant l'Être du non-Être, le moi du non-moi. Dans cette activité, il est plus simple « d'avoir sous la main » des différences évidentes, physiques ou mentales, qui justifieront le marquage mais la différenciation idéologique peut être, elle aussi, utilisée avec beaucoup d'efficacité. René Girard montrera comment, régulièrement, les hommes partent à la recherche des signes victimaires pour construire, produire « la victime », l'anormal.
- 20 Nous sommes donc ici en présence d'un fait de nature universelle à savoir que toutes les sociétés, quels que soient les temps et les lieux, ont non seulement à traiter de ce qui est en dehors de la norme naturelle, de l'irrégularité, de l'a-normal, mais elles ont aussi à produire de la norme. Mais elles le réalisent à chaque fois selon des modalités différentes et particulières selon les lieux et les moments. Ainsi, comme pour la prohibition de l'inceste, le traitement de l'anormalité et la production de normes apparaissent comme une articulation entre l'universel, le fait de nature et le particulier, le fait de culture.

Altérité et altération

- 21 Cependant, par un tour de passe-passe bien particulier, la raison occidentale a masqué le rejet fondamental sur lequel elle repose en évacuant la notion d'anormalité. Nous pourrions voir là un progrès de la conscience morale et les vertus de l'humanisme. Or c'est bien plutôt un subterfuge auquel nous avons affaire. L'histoire de la raison occidentale fondatrice du sujet s'est bâtie en traçant des frontières, elle est « une histoire des limites, de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle extérieur » (Maurice Blanchot)⁸. « Oubliés dès qu'accomplis », c'est ainsi qu'une société cache ce qui la fonde.
- 22 Ainsi de la « différence » entre les individus, à laquelle nous donnons aujourd'hui le nom d'altérité. Cette notion cache un élément plus fondamental. Une chose est de parler d'altérité, une autre d'altération. Avec l'altérité nous sommes au sein de la ressemblance, au sein de la « mêmété ». Nous arrivons dans ce cadre à nous accommoder de nos « différences ». Mais au prix d'un effacement, d'un rejet.
- 23 L'altération d'un corps et d'un esprit provoque une véritable et redoutable confrontation à une « a-normalité » de fait dans une de ses formes « excessives ». Confrontation avec celui qui n'est pas pareil. Confrontation avec notre finitude, notre vulnérabilité. Qu'est-ce qui nous dérange dans l'altération ? Certes, elle touche à notre perception de la régularité, de l'ordre et sans doute elle touche notre vulnérabilité,

notre finitude. Canguilhem montre que les écarts morphologiques mettent en question la vie et « le pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre ». Nous sommes tellement habitués à voir le même engendrer le même, le même succéder au même dans le temps qu'il suffit « d'une déception de cette confiance, d'un écart morphologique, d'une apparence d'équivocité spécifique, pour qu'une crainte radicale s'empare de nous »⁹. La crainte est radicale car cet échec de la vie nous met en échec. La limitation du vivant par le non-viable. Ce n'est pas la mort. La mort c'est la limitation de l'extérieur, la limitation du vivant par le non-vivant. L'altération, c'est la limitation de l'intérieur.

- 24 Ainsi, lorsque la philosophie parle de l'Autre ou de l'altérité, elle en parle parce qu'il est le même. Tant qu'il a un corps et un esprit qui ressemble au mien. Il n'en va pas de même avec le corps altéré qui se livre dans sa nudité, presque dans son obscénité.
- 25 Il y a l'Autre comme altérité et l'Autre altéré. L'Autre qui quitte le semblable, la symétrie, la réciprocité, l'altérité, le reconnaissable, le «°entre-nous°», etc. La philosophie ne traite pas de celui-là. Quand nous rencontrons l'autre dissymétrique, l'autre méconnaissable, l'autre altéré par sa difformité, parfois im-monde, c'est l'autre qui résiste, la vie qui fait irruption. C'est à partir de là que se posent les vrais problèmes. Comment fait-on avec ces humains im-mondes, en dehors du monde ?

Un impératif : avoir toute sa tête et son corps

- 26 Saint Thomas dit que toute mutilation est interdite parce qu'il est « conforme à la nature » que le corps humain possède tous ses membres et il est contraire à la nature qu'il soit privé d'un membre. « Conforme à la nature » et qu'on le veuille ou non, la nature, c'est d'avoir tous ses membres et toute sa tête. Parce que l'homme s'est toujours intéressé aux régularités comme aux irrégularités (et surtout aux irrégularités) : celle des saisons comme celle des comètes traversant le ciel. Un être qui n'a pas toute sa tête ou tout son corps est une irrégularité dans le cours « normal » des choses. C'est incontournable même si le souligner n'est pas nécessairement l'accepter. Et nous avons aujourd'hui les moyens culturels de ne pas l'accepter. C'est cela qui fait l'homme : il est capable à tous les moments de l'histoire de l'humanité de convertir une donnée de nature en culture. Mais l'acceptation qui est une démarche culturelle se déroule sur ce fond irréductible de nature toujours prêt à resurgir comme anormalité.
- 27 Nous ne sommes donc « pas pareils ». Fondamentalement. Et cette différence, d'une certaine manière in-humaine ou a-humaine fait irruption dans l'humanité. Comme la mort, que les sociétés se sont employées à conjurer, détourner, à « mettre en culture », l'a-normalité est elle aussi toujours traitée, jamais laissée en l'état. Les sociétés travestissent toujours l'a-normalité en la prenant dans un faisceau de discours, de pratiques, de rites, de mythes. Et un corps incomplet, empêché, un comportement éclaté sont, pour les sociétés d'hommes, une a-normalité qu'il faut traiter, et la traiter en l'effaçant, la réparant, l'éliminant, l'intégrant. Dans *L'Homme réparé*¹⁰, les auteurs montrent combien et comment les sociétés traitent diversement l'a-normalité : les Égyptiens réparent, les Grecs suppriment. À Sparte, par exemple, les bébés difformes sont jetés dans un ravin au prétexte qu'ils sont « marqués » par une humeur, mauvaise, divine. Les chrétiens intègrent en constituant tout Autre comme « prochain ». On traite ainsi ce qui est « anormal » (et non pas différent) dans des habillages religieux, idéologiques ou politiques.

- 28 La philosophie humaniste d'un Kant ou d'un Lévinas par exemple a pu nous faire croire un instant que toutes différences étaient abolies. Loin s'en faut.

Kant et Lévinas

- 29 Kant¹¹ d'abord, récusant implicitement Pascal, pose une « unité de la conscience dans tous les changements qui peuvent lui survenir », grâce à laquelle « il est une seule et même personne [...] et ceci, même lorsqu'il ne peut pas dire Je, car il l'a dans la pensée ».
- 30 Kant fait un grand pas. Il pose comme principe métaphysique que demeure la personne au-delà, de tous les aléas de l'histoire collective et/ou individuelle. Avec pour corollaire le respect et la dignité. Avec Kant, l'homme comme personne acquiert un statut éthique, statut conféré par le droit à tous les citoyens sans exception. La personne, considérée comme ce « quelque chose dont l'existence en soi-même [a] une valeur absolue »¹², est une fin en soi qui commande toutes nos actions. Elle détermine nos actes indépendamment des conséquences qui peuvent en résulter et constitue un impératif catégorique énoncé ainsi par Kant (cf. *infra* « l'éthique à quel prix ? »). L'impératif catégorique universel est débarrassé de toutes conventions sociales particulières et s'impose d'emblée dans la relation à autrui dont l'accès m'est donné, comme le dit Lévinas, par le visage : « le visage est un sens à lui seul »¹³. L'éthique s'enracine dans le fait simple qu'il y a de l'autre qui par son altérité – grâce à son altérité – fait qu'il y a de l'humain.
- 31 Lévinas voit dans le visage de l'Autre transparaître la signification d'une règle éthique : « tu ne tueras point ». La relation au visage est d'emblée éthique. Il y a de l'homme dans tout visage mais à condition dit-il de ne pas l'objectiver, de ne pas chercher à savoir, de ne pas le détailler.
- Je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux.¹⁴
- 32 Dont acte ; nous pouvons nous accommoder de cette proposition tant que nous restons « entre nous ». Mais qu'en est-il du fou, du dément, de l'handicapé, mental ou moteur, du « vieux » ? De celui qui a perdu toutes ces qualités qui permettent de définir l'humain et l'humanité ? Qui a perdu des parties de son corps, tout ou partie de « sa tête ». Celui qui n'a plus « toute sa tête » ?

« On est bien lorsqu'on est entre nous »

- 33 Les philosophies du sujet qui placent l'homme au centre de leurs préoccupations reposent sur un postulat : il s'agit toujours du même homme, celui qui me ressemble. Quand elles traitent de l'Autre, c'est « entre soi » qu'elles en parlent. On est bien pour elles entre nous ; pareils et tellement différents. On est tolérant. C'est l'altérité. L'Autre qui fait partie du même, celui qui est reconnaissable, celui qui, à condition que nous « restions entre nous », diffère. La différence s'accommode bien du reconnaissable. Dans cet espace de la re-connaissance, la tolérance peut s'exercer. Nous sommes dans

une altérité qui fonctionne dans le semblable, qui permet de traiter sereinement du « rapport à l'autre », de la « différence » comme on dit aujourd'hui. Ainsi de Kant lui-même (cf. *supra*) qui, dans le temps même où il affirme l'universalité de la personne, introduit une limitation en indiquant à propos de l'enfant qui « ne commence qu'assez tard à dire Je [...]. Auparavant il ne faisait que se sentir ; maintenant il se pense »¹⁵. Contrairement à ce que peut dire Derrida, il n'y a pas « dans la reconnaissance, le risque de la méconnaissance de l'autre »¹⁶. Car cet autre est implicitement reconnu « comme tel ». Un Autre, pas tellement Autre au fond.

- 34 L'accès à l'Autre, accès direct et global à l'Autre décrit par Lévinas s'effectue lui aussi dans l'espace de la mêmeté et notamment la mêmeté la plus évidente, celle du corps. Il n'en va pas de même pour l'Autre altéré, l'Autre dissemblable, méconnaissable. La saisie globale de l'Autre, comme humain, comme celui qu'on ne peut tuer n'est possible que dans l'espace du Même, que dans la mesure où un élément ne m'oblige pas à le « détailler ». Je peux faire abstraction comme le dit Lévinas d'un nez, de la couleur des yeux, etc. parce que tellement évident, tellement présent. Mais la perception d'une déformation, d'une « diformation » me pousse à l'objectivation de l'Autre, à le détailler à le regarder dans son manque, dans ce qui lui manque. À regarder son altération par rapport à ce que je suis. Son incomplétude par rapport à ma complétude. À l'objectiver, à le rendre objet¹⁷.

« On n'est pas tous pareils »

- 35 « Handicap, handicapé, dément, malade ». Ce sont d'abord des mots, des abstractions qui tentent de désigner quelque chose, quelque chose de perçu d'abord avant d'être nommé. Ce sont des réalités de deuxième degré mais pas la réalité. La réalité, on ne la perçoit pas comme « handicapé » ou comme « handicap » – ça, c'est le mot, la catégorie qui vient après, qui vient recouvrir ce qu'on perçoit¹⁸ –, mais comme différent, comme « pas pareil ». « Pourquoi il est pas comme nous ? », dit l'enfant. « Pourquoi il est dans une chaise roulante ? » « Pourquoi y parle drôle ? ». La différence est d'abord, avant tout discours, physique. Prise dans une intuition fondamentale.
- 36 Nous voyons des gens qui ne marchent pas bien, qui n'ont pas de bras ou un seul, pas de jambes ou une seule, des problèmes de peau, qui ne voient pas bien, qui se déplacent dans une chaise roulante. Des gens qui ont de « drôles d'attitudes ». On voit ce qui se voit. Au moins lorsque ce n'est pas caché.
- 37 Quand nous les croisons, ceux-là, nous ne savons pas comment nous tenir. « On les regarde ou on les regarde pas ; on les aide ou on les aide pas. Ou on fait comme si ou comme ça. On est gauche. Quoiqu'il en soit on ne peut pas ne pas en tenir compte. » Ils ne passent pas inaperçus. Ils font irruption, effraction, ils nous « interpellent » comme on dit. Être interpellé, c'est être amené à sortir du flux habituel, tranquille, régulier des choses et être plongé dans un autre univers qui nous oblige à penser ce qui fait irruption.
- 38 Ainsi ce que nous percevons d'abord, ce que sentons ce que nous vivons avant tout discours, c'est « qu'on n'est pas pareils ». C'est de là que doit partir la réflexion. Et ce « pas pareil » est le fond irréductible, incompressible. Et il ne s'agit pas là d'une différence de circonstance, conjoncturelle, liée à la production d'une norme sociale qui dit ce qui va et ce qui ne va pas à un moment donné ou une époque donnée. Non c'est

une différence de nature, métaphysique, fondamentale, habillée de toutes les manières, elle demeure.

- 39 Ainsi lorsque la philosophie parle de l'Autre ou de l'altérité, elle en parle parce qu'il est le Même. Tant qu'il a un corps qui ressemble au mien. Il n'en va pas de même avec le corps altéré qui se livre dans sa nudité, presque dans son obscénité. Il y a de l'autre et de l'autre altéré. L'Autre qui quitte le semblable, la symétrie, la réciprocité, l'altérité, le reconnaissable, l'« entre-nous », etc. La philosophie ne traite pas de celui-là. Quand nous rencontrons l'autre dissymétrique, l'autre méconnaissable, l'autre altéré par sa difformité, parfois im-monde, c'est l'autre qui résiste. C'est à partir de là que se posent les vrais problèmes. Comment faisons-nous avec ces humains im-mondes, en dehors du monde ? Comment pensons-nous cette humanité-là ?
- 40 Le corps altéré est un corps qui ne peut se cacher. La « personne » handicapée ne peut pas avancer masquée, le sujet handicapé ne peut justement pas avancer comme personne, *persona*¹⁹. Or le masque est celui que tout individu porte pour s'avancer en société et qui permet « d'apparaître sous tel ou tel jour », « se cacher derrière tel ou tel masque », prendre un visage de circonstance. La *persona*, au-delà de la connotation négative est justement ce qui permet la socialisation, qui permet l'intégration sociale. Et parfois, les masques tombent où l'autre apparaît dans sa nudité. Humaine ? Inhumaine ?
- 41 C'est que, quels que soient les discours, même chargés des meilleures intentions, un « on-ne-sait-quoi » demeure ou plutôt, « on ne le sait que trop ».

« Chassez le naturel, il revient au galop »

- 42 Ainsi quelles que soient nos intentions, bonnes ou mauvaises, la norme normalisatrice implique la possibilité d'une marginalisation ou d'une exclusion d'une certaine catégorie d'hommes et de femmes. Y compris dans les sociétés dites démocratiques ou modernes qui semblent être à un stade où il est imaginable qu'elles soient parvenues à lever le sort qui pèse sur l'humanité et à se prémunir contre tout retour en arrière. Hélas, « chassez le naturel, il revient au galop » dit fort justement l'expression populaire. En effet et paradoxalement, dans le même temps où elles multiplient les efforts pour intégrer, atténuer les différences, elles développent, elles aussi, une norme et des pratiques qui conduisent à – et produisent de – l'exclusion.
- 43 On entend d'ici les cris d'orfraie²⁰ ! Comment peut-on encore poser cette question ! Les sciences, dites humaines, la morale modernisée en éthique, l'humanisme converti en humanitaire, tout pousse à faire en sorte que chaque être humain, quel que soit son aspect physique ou mental, fasse partie aujourd'hui de l'humanité. En effet, nous pouvons légitimement penser que le temps est loin où l'homme, pour se dé-finir, avait besoin de se dé-marquer ; loin le temps où il avait besoin de produire de « l'animal », du « primitif », de « l'enfant », de « l'Autre », de produire des « entités » servant, par leur éloignement, leur étrangeté, leur inachèvement, ou simplement leur différence, à édifier l'homme raisonnable, à le distinguer. Loin le temps d'Aristote qui faisait sortir de l'humanité tout ce qui n'en avait pas la forme ou le fond : les esclaves, les « barbar »²¹ et... les femmes ! Loin le temps de Descartes pour qui le fou était « celui qui ne pense pas » ...

Le marquage

- 44 Il n'est cependant pas seulement question d'éloignement, d'une époque révolue où les choses auraient commencé pour ensuite se perdre et se fondre dans les limbes de l'histoire. Non, il s'agit d'une permanence, d'une présence, d'un principe toujours actif qui organise les pratiques sociales dont la première est la désignation. Désigner, c'est marquer. C'est étiqueter. Il le faut bien, dira-t-on. Pour analyser, comprendre, soigner, intégrer, sortir de l'indifférence, il faut distinguer, nommer, différencier. Cependant, cette pratique consiste en nommant à isoler, à marquer au fer rouge d'un mot « celui qui n'est pas pareil ». Si, à toutes les périodes avons-nous dit, les sociétés ont besoin de tracer des frontières entre le normal et l'anormal, l'âge classique, dont nous aurions pu penser qu'il eût été le dernier en matière normative car il fut l'âge des hommes, l'âge de l'Homme, est à marquer d'une pierre blanche – plutôt noire – en matière de partage. C'est que dans le même temps où est affirmé l'Homme, est posé implicitement le non-homme. Ainsi pour se dé-finir faut-il se dé-marquer, et pour se démarquer produire ce qui n'est pas : pour Être, produire du non-Être. On ne sort de là, en tous les cas, pas indemne. Comme le dit Michel Foucault, il s'agit de s'inventer de l'Autre différent pour se constituer comme sujet et à l'âge classique comme sujet de raison. « La raison a produit la folie comme rejet, et ce rejet est sa condition de possibilité même » note Franck Chaumon²² à propos du fou. La folie, c'est le délire. Or, « ce mot est dérivé de lira, un sillon ; de sorte que *deliro* c'est proprement s'écarter du sillon, du droit chemin de la raison »²³. L'histoire de la raison occidentale fondatrice du sujet s'est bâtie en traçant des frontières, « une histoire des limites, de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle extérieur » (Maurice Blanchot, déjà cité).

« Paris ne s'est pas fait en un jour »

- 45 Bien sûr, il subsiste ici et là, quelques écarts ou retards par rapport au schéma général d'intégration des différences dans une même sphère d'humanité mais on peut objecter que « Paris ne s'est pas fait en un jour ». Les prises de conscience politique, juridique, philosophique, idéologique ; les progrès de la science et des techniques, les politiques d'intégration, l'amélioration des diverses prises en charge prouvent que le monde va vers des jours meilleurs. Ce fut visible en ce qui concerne la perception des sociétés dites primitives et la fin des colonisations, l'ethnologie y fut pour beaucoup ; visible encore par la lutte contre le racisme, la biologie y contribuera fortement par l'évacuation du mythe de la race ; visible toujours pour les handicapés mentaux et physiques, c'est ici les idéologies qui furent en première ligne dans ce combat. Pour notre sujet, la démonstration est nette : la personne altérée est de moins en moins perçue comme différente, son accompagnement est mieux assuré, l'assistance et la prise en charge presque systématiques... *Et cætera*. Tout montre que l'écart se réduit et que la fonction de ces discours et pratiques, comme l'histoire l'a maintes fois prouvé dans d'autres domaines, est de tirer la réalité vers le haut jusqu'à la faire coïncider, si faire se peut, avec les principes dominants et affirmés. Vision hégélienne qui voit inéluctablement l'Esprit²⁴ se réaliser, les lendemains chanter et où tout s'achève « pour le mieux dans le meilleur des mondes... possibles ».

Cependant...

- 46 L'écart entre les discours humanistes, moraux et éthiques et la réalité des conditions juridiques, économiques, matérielles, bref des conditions de vie et de traitement des individus dits de « couleur », « handicapés », « fous », atteints de démence... est tangible. On est encore loin de leur intégration réelle théorique et pratique. Les tentations de marginalisation, d'exclusion et, il faut hélas le constater, d'extermination ne sont jamais évacuées et « le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde »²⁵.
- 47 La production de normes reste active et insidieuse, voilée dans le langage courant, dans la définition de ce qu'il convient de faire, de penser, d'être. Il suffit de voir notamment ce qui se produit aujourd'hui sur le corps, sur ce qu'on lui inflige pour voir à l'œuvre une intense production. Il ne fait pas bon être obèse, vieux, trop grand, trop petit, etc. C'est bien d'ailleurs la caractéristique des sociétés contemporaines : dans le temps même où elles produisent des discours et des pratiques humanistes, elles produisent de la fracture, de la séparation, de l'exclusion. Évidemment, elles ne peuvent plus l'écrire. Elles ne peuvent plus codifier, spécifier des actes, faire jouer le partage entre le normal et l'anormal comme c'était le cas dans les espaces mythiques ou théologiques où l'anormalité d'un être était une manifestation divine dans les corps et était sanctionnée par une pratique ou un rituel social. Les sociétés modernes fonctionnent à la norme qui différencie et hiérarchise les individus eux-mêmes, qui introduit dans le corps social tout un dégradé de différences, tout un jeu de degrés de normalité plus efficace que n'importe quelle règle édictée. Hygiène, sécurité, précaution, corps sain, « tyrannie du plaisir » ... la liste est longue où, sous couvert d'un discours libérateur, se définit ce qui doit être ou ne pas être²⁶.
- 48 Aussi n'avons-nous rien réglé avec l'homme – et le pouvons-nous ? –, en mal de pureté, d'intégrité, d'hygiène. C'est déjà vrai dans des conditions « normales » où il a à traiter difficilement de ce qui apparaît pourtant avec un peu de recul comme une différence légère : la couleur de peau, le sexe, l'ethnie, voire parfois le voisin mais c'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit de l'homme profondément altéré, écorché, abîmé, mutilé au point de ne plus être « reconnu », l'homme lorsqu'il n'est « plus pareil ». C'est cet homme-là, altéré, qui nous intéresse ici. Pour le protéger. Comme dit Hans Jonas par une « heuristique de la peur ». Les précautions y compris éthiques restent fragiles car « la pire horreur devient désormais possible »²⁷.
- 49 La question de l'humanité du sujet qui n'en a plus les attributs, qui se situe par-delà les affirmations de principe s'ouvre sur une autre question, celle de la fondation d'une éthique. S'il y a, et il y a toujours, au cœur de l'humanité une part incompressible d'inhumanité, que faire de cette part d'inhumanité. L'être humain peut-il être dépossédé de son humanité ? Si oui, par quels garde-fous (si l'on peut dire) peut-on l'en protéger ?
- 50 Se sentant fragiles, les sociétés dites modernes compensent par une bonne dose de morale, de devoir kantien, par une « hyperéthique » (Ricœur) pour traiter celui qui n'est plus le « même », qui renvoie à l'étrangeté voire à la « monstruosité »²⁸, pour échapper aux vieux démons. Il n'est pas sûr que ce soit suffisant si « le pire est désormais certain » (J.-P. Dupuy).

NOTES

1. Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, Paris, Le Seuil, 1972.
2. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Paris, UGE, 1964, Gallimard, « Tel », Paris, 1972.
3. *Ibid.*, p. 55.
4. Franck Chaumon, psychiatre et psychanalyste, « Arraisonner la folie », *Le Magazine littéraire*, octobre 2004, n° 435.
5. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
6. Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton 1949, rééd. 1967.
7. *Ibid.*
8. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, « NRF », 1969.
9. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1971.
10. Louis Avan et Henri-Jacques Sticker, *L'Homme réparé : artifices, victoires, défis*, Paris, Gallimard, « Découvertes » ; 31, 1988.
11. Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1797, Paris, Vrin, trad. M. Foucault, 1970.
12. E. Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, 1798, 2^e section, Paris, Delagrave, 1966.
13. Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982.
14. *Ibid.*
15. E. Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*
16. Entretien accordé au journal *L'Humanité*, 21 décembre 2002.
17. Didier Martz, « Vous avez dit euthanasie ? », *Article Face-à-face*, Latresne, Le Bord de l'Eau, 2003.
18. Mon rapport au réel n'est pas d'emblée un rapport théorique mais un rapport senti, perçu.
19. *Persona*. Ce terme désignait originellement le masque porté par l'acteur de théâtre (prosôpon chez les Grecs. Les masques en nombre limité correspondaient à des caractères déterminés et, par conséquent, à des comportements aisément prévisibles par le spectateur. La *persona* des Romains suggère donc l'idée de rôle avant même de renvoyer à l'individu particulier qui se trouve être l'acteur de ce rôle. L'idée de personne a ainsi d'abord évoqué la stabilité d'un type humain résonnant (*sonare*) au travers (*per*) du masque porté par un individu anonyme. Voir dans l'ouvrage cité, *Vous avez dit euthanasie*, l'article de René Daval, « Personne et autorité ».
20. L'erreur est courante. On devrait dire « pousser des cris d'effraie ». L'« *effraie* » est une variété de chouette qui pousse des cris sinistres propres à effrayer celui qui se perd la nuit en forêt. L'« *orfraie* » est une variété d'aigle pêcheur dont le glapissement n'a rien de strident, ni d'effrayant.
21. « Bar-bar », onomatopée qui désignait pour les Grecs les étrangers au langage incompréhensible. Elle donnera naissance au moderne « barbare ».
22. Franck Chaumon, « Arraisonner la folie », *art. cit.*.
23. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 255.
24. Hegel, *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, 1837, Paris, 10/18, 1965. Selon Hegel, à travers le jeu des intérêts et des passions, ce qui se réalise dans l'histoire, c'est l'Idée, l'Esprit c'est-à-dire une rationalité profonde. L'histoire va vers un développement de la rationalité, de la morale et de la liberté. Faut-il en conclure que les hommes sont plus raisonnables, plus moraux ou plus libres qu'autrefois ? Non pas, mais ce qui est contraire à la raison, à la morale ou à la liberté est de moins en moins supporté. Ainsi, c'est bien une certaine idée de la justice, de la liberté qui progresse dans l'histoire.

25. Bertold Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, Paris, L'Arche, « Scène Ouverte », 1997. Rien n'arrêtera A. Ui, chef minable d'une bande de gangsters du Bronx, dans son ascension. Tous les moyens lui seront bons. Le résultat est que l'on vote partout pour lui. D'autres crimes et d'autres conquêtes suivront. Rien ne l'arrêtera, hormis les peuples, qui finiront par en avoir raison. « Mais il ne faut pas nous chanter victoire, il est encore trop tôt : le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde. »

26. Cf. Jean-Claude Guillebaud, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Le Seuil, « Points », 1998.

27. Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Le Seuil, « Points », 2002.

28. On trouve le terme de « monstres » notamment chez Aristote (*De la génération des animaux*) et chez Georges Canguilhem (*La Connaissance de la vie*, déjà cité) pour penser les écarts de la vie.

AUTEUR

DIDIER MARTZ

Université de Reims Champagne-Ardenne

Le rapport à Faulkner (*Sanctuaire*) dans *Lituma dans les Andes* de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 En 1932, la maison d'édition Espasa-Calpe, de Buenos Aires, qui diffuse les œuvres littéraires classiques et contemporaines sur toute l'Amérique latine, publie *Sanctuaire*, de William Faulkner, dans une traduction du romancier cubain Lino Novás Calvo (qui traduira aussi *Le Vieil Homme et la mer*, d'Ernest Hemingway), roman publié l'année précédente à New York. Souvent inexacte et corrigée par la censure du gouvernement issu d'un coup d'État militaire, cette traduction est la première approche d'un univers narratif qui incitera les jeunes romanciers du sud du continent à renouveler leur manière d'exprimer la réalité quotidienne de leur pays.
- 2 Gabriel García Márquez reconnaît l'influence du romancier du « *Deep South* » sur la conception de l'univers et des personnages de ses fictions. Les situations et les anecdotes de la vie quotidienne, qu'elles se situent dans la plaine du Mississippi ou dans celle du Magdalena, présentent bien des points communs. À partir d'une esthétique régionaliste, Faulkner exprime les problèmes, les joies et les espoirs d'êtres vivant loin des lieux emblématiques de la civilisation. Aucun de ses personnages ne peut incarner le progrès et la réussite matérielle de la puissance qui se relève du krach boursier, en période de « prohibition ». Face au monde de la ville, du capitalisme triomphant et de la société de consommation, les personnages faulkneriens mettent leur énergie à survivre dans un milieu hostile où la solidarité est rarement pratiquée. Octavio Paz souligne l'ambiguïté du monde et du roman faulkneriens : la forme, comme les personnages, s'interrogent, suivent leur instinct, en « forces qui vont », pour reprendre l'expression de l'*Hernani* de Victor Hugo.
- 3 Lorsque Mario Vargas Llosa commence à se poser la question de l'écriture romanesque, il refuse de suivre les normes en vigueur dans les pays andins, celles de l'indigénisme tardif, ou nativisme. Le vrai Pérou n'est plus le monde rural : les villes, Lima en particulier, voient leur population augmenter de manière exponentielle ; l'exode des Andins, essentiellement vers les banlieues des grandes villes où s'installent les

industries, et la formation de bidonvilles sur les terrains vagues font de la capitale le creuset où naît une nouvelle identité. Les jeunes écrivains cherchent alors de nouveaux modèles hors du territoire national, et se tournent vers la traduction d'œuvres venues d'Europe, et du nord du continent. Hemingway apporte l'observation juste, sans détail inutile, et la rigueur d'un nouveau classicisme. Faulkner explore la subjectivité, la difficile compréhension du monde et du destin, l'instinct de survie dans un milieu hostile qui pousse les personnages à une forme d'héroïsme dans le registre de l'absurde ; il fait surtout de l'écrivain le maître de la forme, de la structure de son œuvre et du style, en même temps que l'esclave des thèmes qui le hantent. « Un artiste est une créature menée par des démons. Il est complètement amoral en ce qu'il dérobe, emprunte, mendie, ou vole à chacun et à tous pour écrire ce qu'il veut écrire », dit-il dans une conférence. Un personnage de romancier, dans son premier roman, *Moustiques*, se présente comme un « menteur professionnel ». Vargas Llosa fait sienne, pour la remanier selon sa sensibilité propre, cette vision de l'artiste créateur. Son essai *La Vérité par le mensonge*, autant qu'au titre d'Aragon *Le Mentir vrai*, renvoie au « menteur » faulknérien, lequel avoue d'ailleurs à une jeune femme que ses mensonges lui assurent un train de vie confortable. Le romancier péruvien, examinant l'œuvre de son aîné García Márquez et y découvrant la récurrence de certains thèmes, toujours liés au vécu personnel de l'auteur ou à sa subjectivité, à son expérience de l'histoire, reprend à son compte ce que la critique désignera sous le nom de « théorie des démons » : l'écrivain est choisi par les thèmes de son œuvre, il ne lui reste pour toute liberté que le choix du style, de l'organisation du récit et de la « subjectivité » de son narrateur. Quant à ses emprunts à la réalité, il préférera à l'image du voleur celle du vautour, qui se repaît de tout et qui, des restes de la vie, ne retient dans son estomac que ce qui est nécessaire et assimilable. Retenons aussi un thème commun : la malédiction de l'amour dès le moment où il est à l'origine de la transmission involontaire de la vie.

- 4 De même que *La Guerre de la fin du monde* est le plus hugolien des romans de Mario Vargas Llosa, *Lituma dans les Andes* est probablement le plus faulknérien. L'action se situe dans un hameau isolé, à l'écart des routes et des villes, Naccos, espace imaginaire dont le nom résonne de sonorités proches de celles de la marine Naxos, où Ariane fut abandonnée par Thésée : un de ces bouts du monde, apparemment régi par une logique de l'absurde, rattrapé par l'histoire sous son aspect le plus violent et destructeur. L'univers narratif de *Lituma dans les Andes* est en cela héritier de *Sanctuaire* : la ferme isolée où Temple est violée est située dans un secteur aussi difficile d'accès que Naccos, et l'éloignement dans l'espace entraîne une sortie du temps historique, qui ne parvient que par l'intermédiaire de personnages transgressant ou ayant transgressé les lois de la cité. Dans *Sanctuaire*, un petit groupe d'individus asociaux vit de la distillation d'alcool au temps de la Prohibition ; dans *Lituma dans les Andes*, Dionisio et Adriana vivent de la vente d'alcool aux ouvriers d'un chantier qui sera interrompu par un glissement de terrain, le projet de route devant relier Naccos au reste du monde étant abandonné. Un crime, ou une série de crimes, a été commis dans les deux romans : un viol chez Faulkner, trois disparitions chez Vargas Llosa. Lituma, originaire de Piura, dans le nord du Pérou, ainsi que de l'une des premières nouvelles de l'auteur, des romans *La Maison verte* et *La Tante Julia et le scribouillard*, ainsi que de la pièce de théâtre *La Chunga*, ignorant la langue quechua et peu au fait des coutumes et des croyances locales dont la découverte le laisse perplexe, est envoyé pour enquêter et peine à comprendre ce qui se passe. À mots à peine couverts, Adriana lui révèle la vérité dès leur première

rencontre ; mais cette vérité est si peu rationnelle que Lituma ne la croit pas et poursuit son enquête jusqu'à la révélation crue faite par l'ouvrier ivre, à la fin du dernier chapitre. Comme dans *Sanctuaire*, le lecteur, dès le départ, a toutes les clés pour comprendre comment le drame s'est déroulé ; mais l'expression de la vérité est marquée par l'ambiguïté, de sorte que le suspens continue. Sentier Lumineux, le mouvement d'inspiration maoïste né de la relecture des œuvres de José Carlos Mariátegui sous l'égide d'Abimaël Guzmán, « libère » des villages alentour et fait fonctionner des « tribunaux populaires » où il exerce sa propre justice ; il fait exécuter tous ceux qui dérogent à la morale sociale et personnelle la plus stricte, les représentants de la culture occidentale et du progrès, arrête les autorités incarnant le pouvoir de l'État, et il recherche tous ceux qui ont été accusés d'avoir porté préjudice au peuple en la personne d'un paysan ou d'un villageois. Tous, dans le hameau, attendent l'arrivée d'un groupe de ces terroristes comme une inéluctable fatalité ; pour tenter d'y échapper, Dionisio et Adriana (anagramme d'Ariadna, Ariane) dont les noms renvoient à la mythologie gréco-latine, se livrent à des rites primitifs et cruels avant d'offrir des sacrifices humains censés protéger la communauté. L'enquête policière donne lieu, par conséquent, à la mise en évidence de la survivance de tous les éléments d'un univers tragique, où l'important n'est pas d'aboutir à la désignation d'un coupable, qui ne sera de toute façon jamais inquiété par la police, mais plutôt d'exprimer le tragique quotidien affronté par des victimes en puissance s'efforçant d'échapper à leur destin.

- 5 « *Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier », écrit Malraux dans la préface à la traduction du roman. Cette phrase s'applique parfaitement à *Lituma dans les Andes*, Mario Vargas Llosa poussant ce rapport au monde grec antique au point de le rendre évident pour tout lecteur. La trajectoire du personnage de Dionisio est une transposition andine de celle du dieu Dionysos et des rites associés à son culte : il introduit, affirme-t-il, dans les villages andins la consommation de *pisco*, alcool de raisin venu de la région d'Ica, sur la côte pacifique, au sud de Lima ; il est l'animateur des fêtes locales, de la musique, des danses et de la consommation d'alcool s'étendant sur plusieurs jours et rassemblant la population sans distinction de situation sociale, les femmes en particulier, qui échappent pour un temps à la vigilance de leur famille ou de leur mari. Il donne un sens à la danse et à l'ivresse, la découverte de la réalité profonde de l'être humain, de son « animal » (totémique). Il déchaîne, pour un temps limité, la débauche des fêtes dionysiaques, avant le retour à l'ordre et l'affirmation renouvelée de la solidarité de la communauté humaine. Quant à Adriana-Ariane, elle a d'abord aidé le village de Quenka à se débarrasser d'un monstre vivant dans un labyrinthe, en fournissant au héros libérateur, non Thésée mais Timothée, un « fil olfactif » pour retrouver son chemin dans les grottes où un « *pishtaco* » nourri de « graisse » (nom qui désigne aussi, en quechua, la force, la résistance) humaine, avait élu domicile. Grâce à Dionisio, elle découvre son talent de Pythie, et lit l'avenir dans les lignes de la main, dans les astres, les cartes, et suivant la tradition andine, dans les feuilles de coca. Cette abondance d'éléments mettant en rapport les Andes et la Grèce antique, qui mettent tous en évidence une dégradation du monde mythique, a pour effet d'extraire le monde de Naccos et de ses environs, qui correspondent, eux, à des villes et à des villages situés au sud-ouest de Cusco, de tout contexte historique précis, l'univers du mythe étant, par définition, situé hors de l'histoire chronologique humaine. Cette histoire arrive toutefois dans Naccos grâce à la radio, qui diffuse les nouvelles de faits divers quotidiens et dramatiques : les assassinats et autres exactions

perpétrés par Sentier Lumineux constituent, à la fin des années quatre-vingt, l'essentiel des informations. L'assassinat des deux touristes français date assez précisément la présence de Lituma en ces lieux.

- 6 Comme les personnages de Faulkner, enfermés dans des conditions de vie qui les empêchent de prétendre à un autre destin (seule Temple, issue d'une famille favorisée, pourra échapper à ce cercle infernal ; dans *Lituma dans les Andes*, Meche, capable de prendre seule en main sa vie et de partir en bus, puis à pied, à travers les monts dépourvus de sentiers, donc, métaphoriquement, de ne pas suivre les sentiers battus, quittera cette région maudite), ceux de Vargas Llosa vivent encerclés par les phénomènes naturels implacables, par l'arrivée prochaine très probable de Sentier Lumineux, par l'isolement et la misère qui les rend plus vulnérables. Les femmes et les mères déclarent la disparition d'un mari ou d'un fils, mais savent qu'il est inutile de revenir demander des nouvelles aux enquêteurs. La main-courante du commissariat a des allures de registre des décès. C'est là, apparemment, le seul livre du hameau, la seule trace écrite de la vie de ses habitants. Ce constat a quelque chose de terrifiant, et de fascinant à la fois : un tel degré d'horreur, d'inhumanité, fascine.
- 7 Le crâne écrasé à coups de pierre, rituel plus barbare encore que la lapidation, comme si avec le temps, dans le nouveau monde, la barbarie s'était amplifiée, est l'un des passages les plus pénibles à suivre, pour le lecteur de *Lituma dans les Andes* ; les villageois d'Andamarca n'osent plus ramasser les corps si atrocement sacrifiés au triomphe de la Révolution et de l'ordre nouveau. Haines et rancœurs se sont renforcées, le lien communautaire semble détruit. Les quelques habitants de la ferme isolée de *Sanctuaire* vivent aussi dans la méfiance mutuelle, unis par la seule complicité face aux interdictions de l'État. Mais c'est dans *Pylône* que la foule ramasse, parmi les déchets, les corps méconnaissables des victimes. La tête et le visage, signes visibles d'une identité et d'une pensée, sont cruellement détruits et profanés. L'angoisse de la disparition totale, commune à tous les êtres humains, s'exprime chez les deux romanciers moyennant une forme de destruction très peu fréquente, et probablement fictive. Un groupe humain confronté à la mort violente, et à qui les instigateurs du crime en font supporter les conséquences dans le roman de Vargas Llosa, réagit selon sa culture. Dans une société devenue matérialiste, les restes humains non identifiables sont assimilés à des détritiques ; dans une société plus traditionnelle, qui croit que l'esprit de l'individu décédé de mort violente reste hanter la région et cherchera la survie dans l'incarnation dans un autre être humain ou dans l'appropriation de sa force vitale, ramasser les corps des êtres ainsi sacrifiés peut avoir des conséquences plus graves. L'horreur se trouve non seulement dans la situation présente, mais aussi dans de possibles situations à venir.
- 8 Et c'est cette fascination pour l'angoisse ressentie devant l'horreur inévitable que souligne Malraux dans sa préface à *Sanctuaire*. La *mimesis*, dans ce cas, ne crée pas une possibilité de catharsis totale, car l'objet de la fascination, sous une autre forme, resurgira dans les écrits suivants. Avec Faulkner, Vargas Llosa parle de démons pour désigner ce phénomène de fascination récurrente.
- 9 Les personnages non issus du monde andin, Meche et Lituma, originaires de Piura, Tomasito, qui n'est andin qu'à demi, pourront sortir de ce cercle infernal qui se referme de plus en plus sur Naccos : Lituma sera nommé en Amazonie, dans le nord du pays, Tomasito et Meche reviendront à la capitale. Dionisio et Adriana savent que rester sur place, étant donné leur comportement et leur qualité de cafetiers, signifierait s'exposer

à une mort certaine ; et puis, on ne tue pas les mythes... Mais les ouvriers indiens, qu'ils restent à Naccos ou qu'ils tentent de rentrer dans leur village, tomberont inéluctablement entre les mains de Sentier Lumineux, et ne pourront choisir qu'entre la complicité avec ses exactions et ses crimes, dont le roman propose un aperçu, ou la mort. C'est eux que le cercle de la tragédie de cette époque emprisonne le plus inexorablement. Même dépourvu de chemin ou de route, Naccos est accessible à qui marche à pied, et c'est ainsi que, dans le roman, se déplacent les troupes sentiéristes. Fermé par les pics de la cordillère, l'horizon l'est aussi par les groupes terroristes qui détruisent toute amorce de progrès, par les forces naturelles d'un continent en perpétuelle mutation, par les efforts sans résultats d'hommes qui se sacrifient pour briser ce cercle et tenter d'ouvrir une voie vers le reste du monde et le progrès. Remarquons aussi qu'aucun personnage d'enfant, contrairement au bébé de la ferme isolée de *Sanctuaire*, n'est seulement évoqué dans *Lituma dans les Andes*, comme si même l'espoir en l'avenir avait disparu de cet univers.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le cosmopolitisme littéraire de Vargas Llosa

Nataly Villena Vega

- 1 Le cosmopolitisme est un concept vaste, à connotation politique, défini aujourd'hui comme le sentiment d'appartenance à une culture universelle par-delà les différences nationales. Il y a donc une composante géographique et une composante temporelle à prendre en compte dans notre analyse de l'œuvre de Mario Vargas Llosa.
- 2 En littérature, le cosmopolitisme apparaît de façon manifeste à partir du XIX^e siècle avec Goethe, qui dans sa *Weltliteratur* prône une ouverture des lettres vers tous les domaines de la connaissance.
- 3 Aujourd'hui, à l'époque de la mondialisation et de la multiplication de littératures nationales, le cosmopolitisme peut rendre compte de tous les enjeux liés à la littérature universelle, du moment que l'on voit en elle un mode de circulation et de lecture.
- 4 Dans le cas de Vargas Llosa, il faudrait aussi mentionner une composante liée à la volonté, car son cosmopolitisme résulte d'un parcours vital et créatif déterminé par son amour pour la littérature. Il est, avant tout, un cosmopolite littéraire, se nourrit d'influences diverses et fait de la lecture critique une véritable entreprise de compréhension du monde.
- 5 Trois aspects nous permettront de comprendre la dimension de son entreprise. En premier lieu, l'importance qu'il accorde à la lecture littéraire, qui dans son cas est une tentative d'appréhension du monde : géographique, culturelle et vitale. Puis, la présence du cosmopolitisme dans son travail critique, dont le meilleur exemple est son recueil d'essais littéraires *La Vérité par le mensonge*. Finalement, la présence du cosmopolitisme dans sa fiction, et particulièrement dans ses deux derniers romans : *El paraíso en la otra esquina* et *Travesuras de la niña mala*.

La valeur de la littérature dans le cosmopolitisme de Vargas Llosa

- 6 Dans un entretien publié en septembre 2007 par le journal espagnol *El País*, Vargas Llosa parle de son rapport avec la lecture et souligne son importance dans la naissance de sa vocation, dans la vision du monde allant au-delà des frontières géographiques, et comme facteur d'enrichissement personnel.
- 7 Ce bilan nous permet de reconnaître, en premier lieu, que la lecture est, chez lui, une expérience qui engendre la parole. Puis, la présence des motivations qui se trouvent derrière l'activité de la lecture : la connaissance du texte (en tant que construction littéraire) ; la connaissance de soi-même (la lecture a un effet de révélation) ; et enfin, une approche du monde (le texte littéraire jette sur lui un nouveau regard).
- 8 C'est son rapport avec le monde qui nous intéresse le plus lorsqu'on parle de cosmopolitisme. Son chemin cosmopolite est déterminé par ses lectures littéraires qui agissent comme un facteur d'internationalisation. Sa propre expérience en tant que lecteur lui donne conscience du pouvoir transformateur de cette activité.
- 9 Dans son discours intitulé *Viaje a la ficción* (*Letras Libres*, 02/2008), notre auteur décrit la lecture comme un « plaisir suprême » ayant éveillé chez lui, depuis l'enfance, l'intérêt pour la fiction en tant que « réalité parallèle », aussi riche et passionnante que la vie elle-même. À partir de ces affirmations, nous sommes confrontés à la lecture littéraire comprise comme un mode de vie, à la fois comme une expérience individuelle et intime, et en même temps comme une interaction (volontaire et constante) entre le monde réel et celui de la fiction.
- 10 Ses premières lectures littéraires sont des romans d'aventures : Salgari, Jules Verne et Walter Scott, entre autres. Plus tard, l'œuvre d'Alexandre Dumas père est ce qu'il appelle sa première passion littéraire.
- 11 Il est important de signaler que Vargas Llosa avait grandi dans un milieu culturel très fermé, en raison de la situation géographique, politique et sociale de son pays. De plus, la littérature en espagnol était aussi, dans un sens, périphérique par rapport à la française, alors très en vogue.
- 12 Dans le Pérou des années cinquante et soixante, deux courants littéraires étaient confrontés, l'un nationaliste et l'autre internationaliste. Dès le début, Vargas Llosa rallie par ses lectures ce deuxième courant. Ce choix sera nourri et renforcé par la suite.
- 13 L'expérience de Vargas Llosa en tant que jeune lecteur correspond alors à la lecture comme « expérience éthique », pour reprendre les termes de Ronald Shusterman, car vers la fin des années cinquante, il défend l'engagement de l'écrivain, résultat de la lecture de Sartre et de Camus dont il suit la polémique dans *Les Temps modernes*. Ce choix est issu de l'accès à un espace de valeurs que lui donne la lecture.
- 14 En tant qu'universitaire, il lit Malraux et aussi Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, Fitzgerald, Capote et Bowles. Néanmoins, sa plus grande découverte est celle de William Faulkner.
- 15 Employé de bibliothèque à Lima, il passe son temps à lire les romanciers libertins du XVIII^e siècle : Sade, Choderlos de Laclos, Restif de la Bretonne. Plus tard, résidant en France, il lit Flaubert, Balzac et Hugo parmi d'autres auteurs.

La littérature comme facteur d'internationalisation : ouverture vers d'autres aires culturelles

- 16 La littérature est un facteur d'internationalisation, d'abord parce que, grâce à elle, Vargas Llosa refuse le nationalisme littéraire.
- 17 Le nationalisme littéraire, qu'il reconnaît pleinement dans la littérature indigéniste, lui semble réducteur, car il est souvent revendicatif et essentialiste ; daté, puisqu'il part d'une conception statique de la culture ; et fermé, pour ce qu'il défend une pureté culturelle aujourd'hui inexistante – hormis dans certaines sociétés tribales.
- 18 La littérature le pousse ensuite à l'ouverture vitale et culturelle. Elle le conduit vers l'Europe et cette expérience s'avère déterminante dans son passage au cosmopolitisme. Car c'est en Europe qu'il devient un véritable citoyen du monde, par son séjour dans des aires culturelles diverses, par l'apprentissage des langues, par ses déplacements constants, par la multiplicité de ses rencontres. De même, il y devient un romancier, et c'est là qu'il se forme à la littérature universelle tout en revendiquant, autrement, ses attaches nationales.
- 19 Si l'on regarde de près son parcours, Vargas Llosa est un cosmopolite dans le sens où sa vision du monde se profile à partir de deux appartenances, et donc, de deux responsabilités, l'une envers le pays dans lequel il est né, et l'autre envers le monde. Il se revendique du *cosmos* et de la *polis*.
- 20 Sa conception même de la vie est redevable de ses lectures. Victor Hugo lui fait comprendre l'importance de la dimension historique, Sade et les écrivains maudits ajoutent celle de la sensualité et de l'interdit, Sartre et Camus, celle de l'idéologie et de la révolte.

La lecture, agent transformateur

- 21 La lecture est un agent transformateur, car elle mène vers l'écriture. Vargas Llosa manifeste que ses premiers écrits étaient des prolongements de ce qu'il lisait. Selon lui, tout écrivain, avant de le devenir, est un lecteur ; et écrire est une façon différente de continuer à lire.
- 22 En soulignant la transformation du langage que la lecture rend possible, il conçoit cette activité comme un moyen d'appropriation de la langue.
- 23 La lecture est finalement un moyen d'exercer la liberté, parce qu'elle développe ses désirs et son imagination et ce faisant, elle transforme l'individu.
- 24 L'évolution de ses premiers romans, dont il semble conscient aujourd'hui, témoigne aussi de la transformation par la lecture. L'influence de Sartre et de ses idées autour de l'engagement est évidente dans ses premières nouvelles et son premier roman ; celle des écrivains états-uniens est visible dans la technique de *La casa verde* (1966) et *Conversación en La Catedral* (1969). Son éloignement de Sartre permet l'apparition de l'humour dans *Pantaleón y las visitadoras* (1973), et derrière son intérêt pour l'Histoire, à partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), on devine la présence d'Hugo.
- 25 Au fil du temps, Vargas Llosa a formulé une dialectique entre l'identité et l'altérité, entre le national et l'universel. Il en a fait aussi l'expérience physique, dans l'émigration et l'exil volontaire, dans les voyages et le choix de la multi appartenance,

le déplacement continu. C'est pourquoi son roman devient le territoire d'un dialogue culturel vaste et divers.

- 26 Pour ces raisons, Vargas Llosa accorde de l'importance au travail critique, qu'il conçoit comme un exercice de médiation, et rejette la critique hermétique et codée. Il semble vouloir se présenter comme un « outre-lecteur », ou un lecteur avisé qui conduit le lecteur non initié vers les secrets de ce que la littérature universelle a de mieux.

Le cosmopolitisme dans sa critique littéraire

- 27 Le cosmopolitisme apparaît dans sa conception de la critique littéraire. Il conçoit l'essai littéraire comme un véhicule récupérateur et divulgateur de la meilleure littérature universelle. La critique lui semble être une méthode explicative du passé et du présent à travers les manifestations littéraires et un moyen d'appropriation de la tradition littéraire universelle.
- 28 Il revendique, en premier lieu, l'aspect créatif du travail critique. Écrivain exerçant la critique, il préfère l'originalité de l'approche à l'objectivité rigoureuse. Ainsi, le critique serait pour lui un équivalent de l'écrivain, un créateur sur le terrain de l'analyse (idée inspirée d'Eliott et de son « critique pratiquant »). Cela expliquerait sa lecture de l'œuvre littéraire du point de vue du créateur.
- 29 Cette idée est cosmopolite dans le sens où il resserre les liens entre le créateur et ses lecteurs. Elle a été développée, nous semble-t-il, à partir de ses positions à l'égard de la critique spécialisée latino-américaine de l'époque. En tant qu'écrivain, il la considérait partielle et incomplète. Ressentant le besoin de considérer le point de vue de l'auteur, il exerce la critique dans ce sens.
- 30 Vargas Llosa propose ainsi au lecteur le choix entre une lecture faite de l'extérieur et parfois arbitraire et inadaptée à une nouvelle façon d'écrire, et une autre basée sur les tenants et les aboutissants de la création.
- 31 Une autre constante dans son œuvre est l'opposition entre l'auteur et sa société. La difficulté de devenir écrivain en Amérique latine se trouve derrière cette idée. Dans ce sens sa critique d'écrivains comme José Donoso, Lezama Lima, Neruda ou Cabrera Infante, est aussi, quelque part, un hommage.
- 32 La critique de Vargas Llosa tient compte de l'auteur vis-à-vis de son époque par son poids en tant qu'individu social et en raison de son rôle de gardien des principes fondamentaux de la civilisation. Il prend la défense d'écrivains contraires aux dictatures et victimes de persécutions ou de la violence.
- 33 En deuxième lieu, il défend une critique proche du lecteur, dont le but est avant tout de transmettre à ce dernier l'amour pour les bons livres. Si le cosmopolitisme est dialogue et échange, il cherche à le favoriser par une critique claire et sans concessions. Ce pari pour la transparence est nourri par le souhait de faire aussi de l'essai un moyen de divulgation.
- 34 À travers l'essai, Vargas Llosa incite le public à la lecture, rend la littérature proche de l'individu moyen, et fait mieux connaître les œuvres d'écrivains moins réputés. Pour ce faire, il rend ses idées accessibles au grand public : elles sont médiatisées par la chronique, et plus tard, dans certains cas – celui d'Arguedas et Martorell –, elles sont recueillies sous forme de livre.

- 35 Dans ses critiques, Vargas Llosa opte pour la simplicité dans le discours et utilise une stratégie discursive propre au journalisme qui les rend compréhensibles au lecteur commun. Cette particularité est maintenue aussi dans les essais publiés sous la forme de recueil.
- 36 En troisième lieu, il respecte l'autonomie de l'œuvre littéraire. Sans tomber dans la critique qui voulait trouver dans la vie de l'auteur les réponses aux questions soulevées par l'œuvre, il tente plutôt de suivre, à travers l'auteur, son processus créatif. Ce faisant, il échappe aux conditionnements géographiques et temporels, et place la discussion sur le plan littéraire.
- 37 Sa critique est éminemment cosmopolite dans la mise en valeur d'écrivains peu connus, dans sa relecture des classiques et dans son évolution vers un regard comparatiste.

Mise en valeur d'écrivains et d'œuvres peu connues

- 38 Dans le domaine spécifique du Pérou, Vargas Llosa est une véritable instance de valorisation. Puisqu'il représente ce que la littérature péruvienne détient de plus cosmopolite, d'ouvert au monde, de moderne, les œuvres et les auteurs qu'il cautionne sont reçus selon cette perspective.
- 39 Il agit en tant que récupérateur et médiateur. Médiateur, parce qu'il dynamise l'accueil des œuvres littéraires mondiales dans le cadre national ; récupérateur, car il rend l'universalité à l'œuvre d'auteurs locaux oubliés au fil du temps, tels que Juan Espinoza Medrano « *El Lunarejo* », Juan Gonzalo Rose, Oquendo de Amat ou César Moro.
- 40 Vargas Llosa, conscient de l'influence de ses opinions littéraires sur les lecteurs, s'en sert prudemment. Il joue alors le rôle de caution littéraire de façon encadrée : il est membre du jury de nombreux prix littéraires du monde entier et participe à la sélection d'auteurs pour des festivals ou des salons du livre.
- 41 Néanmoins, les écrivains qu'il tente de faire connaître sont déjà reconnus dans leur domaine littéraire national, Vargas Llosa est donc avant tout un consécuteur de talents.

La verdad de las mentiras, une relecture des classiques

- 42 La principale caractéristique de la critique de Vargas Llosa concerne le choix d'auteurs canoniques. D'une part, cela témoigne de sa conception de la grande littérature et, d'autre part, cela révèle le désir conscient ou inconscient d'en faire partie.
- 43 Le cosmopolitisme implique l'entrée dans une perspective universelle et par sa relecture des classiques, il contribue à mettre en valeur cet aspect.
- 44 Son discours de remise du prix Príncipe de Asturias en 1986 tourne ainsi autour de l'appropriation culturelle où il revendique le droit de tout écrivain périphérique à entrer dans la littérature mondiale. C'est d'ailleurs un reflet de son propre travail critique : il a publié un essai sur Flaubert, *La orgía perpetua* (1975) ; une étude sur Joanot Martorell, *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc* (publiée en 1979 en collaboration avec Martí de Riquer) ; et *La tentación de lo imposible* (2004), un essai sur Victor Hugo et *Les Misérables*.
- 45 Néanmoins, *La verdad de las mentiras* (1990) est le meilleur exemple de la présence du cosmopolitisme dans sa critique. Dans la première version de ce recueil, il s'occupe

d'écrivains d'horizons divers : Thomas Mann, Joyce, Virginia Woolf, Dos Passos, Huxley, Hesse, Faulkner, Nabokov, Fitzgerald, Henry Miller, Canetti, Graham Green, Camus, Moravia, Steinbeck, Max Frisch, Pasternak, Günther Grass, Tomaso di Lampedusa, Doris Lessing, Kawabata, Hemingway, Bellow, Soljenitsyne et Machiavel. Aucun d'entre eux n'est hispanophone et encore moins latino-américain. Cependant, dans la version corrigée de cet essai (2002), il inclut une critique de l'œuvre de Carpentier. Cela nous laisse à croire qu'il s'agit de l'œuvre critique où notre écrivain se veut le plus international. Cela fait penser aussi à un désir de se mesurer aux grands exposants de la littérature mondiale, sans pour autant faire appel à une appartenance collective quelconque (ce qui expliquerait l'absence des écrivains du *boom* ou d'un auteur espagnol).

- 46 Il est courant de retrouver dans sa critique un survol de certains événements biographiques de l'auteur et très souvent une approche de ses opinions politiques. Sa bibliothèque personnelle est remplie d'auteurs à contre-courant, d'insoumis, de révoltés, parmi lesquels Flaubert, Breton, Bataille, Orwell, Soljenitsyne, Cafavis, Flora Tristán et plus récemment V. S. Naipaul et Almudena Grandes, pour n'en mentionner que certains. Parmi les Latino-Américains, il écrit entre autres sur César Moro, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Juan Gonzalo Rose, José Lezama Lima et Alberto Fuguet ou Jaime Bayly.
- 47 Ce penchant pour la marginalité pourrait expliquer son intérêt pour des écrivains nouveaux, périphériques ou peu connus dans l'espace littéraire international, dont l'œuvre s'avère ambitieuse et de qualité, tels que George Sebald, Tabucchi ou Javier Marías. Cependant, il s'agit d'écrivains qui jouissent déjà d'une solide réputation dans leur pays.

Évolution progressive vers une critique comparatiste

- 48 Finalement, son cosmopolitisme critique se manifeste plutôt dans le passage d'une critique classique – à la Sainte-Beuve –, à une autre, de type comparatiste.
- 49 Les premières critiques de Vargas Llosa s'orientaient vers l'analyse de la vie et de l'œuvre de l'auteur. Bien qu'il conserve cette approche jusqu'à son dernier essai, *La tentación de lo imposible*, l'analyse formelle est, elle aussi, poussée. Il se penche avec rigueur sur le style, les thèmes, les personnages, les points de vue et la temporalité.
- 50 García Márquez : *Historia de un deicidio* (1971) montre déjà les premiers principes qu'il utilisera plus tard dans *La orgía perpetua*, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* ou *La utopía arcaica* (1996) ou, de façon plus pédagogique, dans *Cartas a un joven novelista* (1997) – l'écrivain décide, le roman total, l'élément ajouté, les vases communicants.
- 51 *La utopía arcaica* est un travail comparatiste dans ce qu'il a de dialogue avec d'autres disciplines. Une analyse sociologique, idéologique et psychologique accompagne son étude de l'œuvre d'Arguedas.
- 52 Dans *La tentación de lo imposible*, sa perspective coïncide avec le regain d'importance de la figure de l'auteur. Cet essai combine une perspective théorique et un dialogue avec la culture universelle, Vargas Llosa établit des rapports entre Victor Hugo et son époque, entre le théâtre et sa création littéraire, montre d'autres parallèles avec Flaubert, Borges, Camus. De plus, il y fait une réflexion sur l'utopie, sur la justice et sur la place de l'individu dans la société.

- 53 La critique qui lui avait servi de modèle, héritière du XIX^e siècle, a cédé sa place à une perspective moderne et cosmopolite. L'œuvre littéraire est mise en rapport avec l'Histoire, avec la société, avec la pensée de l'époque et avec les grands questionnements de l'homme.

Le cosmopolitisme dans sa fiction

- 54 La critique, en tant que processus conscient, signale la volonté de Vargas Llosa d'aller dans le sens du cosmopolitisme. La création, régie par des facteurs inconscients, accompagne un changement plus profond, souvent conflictuel, et pour cela, plus lent. Le cosmopolitisme dans son travail de création résulte d'une transformation interne, profonde et définitive de sa perception du monde. Il s'y reflète dans la présence d'influences puissantes, de thèmes cosmopolites et d'un regard cosmopolite du monde.

Quelques influences

- 55 Les influences d'écrivains d'horizons différents sont surtout perceptibles dans ses premiers romans. Le premier groupe l'a influencé dans sa conception de la littérature dans la société. Sartre, Camus et Malraux l'ont conduit vers l'idée d'un écrivain responsable vis-à-vis de la société, d'un écrivain témoin de son temps.
- 56 Son apprentissage formel est redevable de Flaubert, Faulkner, Dos Passos et de la littérature des États-Unis de la première moitié du XX^e siècle.
- 57 La littérature des États-Unis en tant qu'issue créative lui permet d'échapper au localisme et d'accéder à l'universalité littéraire. Elle est une véritable révolution dont les ingrédients sont pourtant venus d'Europe.
- 58 Cette littérature, aussi périphérique que la latino-américaine par rapport à l'espace littéraire européen, pourvoit de modèles littéraires des écrivains comme Vargas Llosa.
- 59 Elle est en même temps une référence littéraire du point de vue de la forme. Les écrivains latino-américains faisaient face à ce type de difficultés pour décrire un monde configuré de manière distincte de celle de l'Europe.
- 60 La caractéristique continentale : la nouveauté, fait en sorte que les analogies entre les écrivains du Sud et du Nord s'établissent. Les États-Unis, malgré le fort développement des nœuds urbains, comptaient aussi une importante population rurale, et cette combinaison les rapprochait de la configuration de l'Amérique du Sud. En outre, la littérature nord-américaine était enrichie par l'immigration et offrait de ce fait une diversité de perspectives.
- 61 Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Waldo Frank, Henry Miller et d'autres écrivains sont ses compagnons de route dans une étape de formation.
- 62 L'admiration de Vargas Llosa répond à deux raisons de base : la découverte d'une technique capable de rendre compte de la réalité complexe que Vargas Llosa souhaitait refléter dans sa fiction, et un côté politique, jamais revendiqué, mais perceptible dans ces œuvres, selon notre écrivain.
- 63 Il choisit de s'affranchir de l'espace littéraire national ou régional en se rattachant à une tradition également continentale, mais culturellement universelle.

- 64 L'œuvre de Faulkner devient ainsi une instance de validation pour ceux qui revendiquent une littérature à la fois moderne, et en même temps attachée à une réalité encore archaïque.
- 65 La totalisation est une façon de montrer sa conscience de l'unicité de la littérature. Il refuse donc de se retrancher dans les particularismes littéraires. Il ne refuse pas le particularisme littéraire en lui-même, mais il l'évalue en fonction de sa qualité, et non pas comme manifestation artistique d'une minorité.
- 66 Sa conception du roman total est un héritage de ses lectures des romans de chevalerie, notamment de Martorell. Victor Hugo lui a aussi transmis l'ambition d'écrire une œuvre capable d'embrasser toute une époque.
- 67 Le roman total va dans le sens du cosmopolitisme parce qu'il recrée une réalité inépuisable avec des références diverses et nombreuses, qu'il est fortement intertextuel, ouvert, et qu'il présente plusieurs niveaux de lecture. *Tirant lo Blanc* et d'autres romans de chevalerie lui semblaient être plusieurs types de roman à la fois. Également, la présence de Victor Hugo apparaît dans la recreation d'une époque tout entière, dont *Les Misérables* est un exemple que Vargas Llosa cite.
- 68 La pensée moderne comprenait la réalité comme un ensemble, où l'homme partage une expérience commune, au-delà de l'Histoire et de la culture, qui se manifeste dans l'art.
- 69 Avec l'arrivée de la postmodernité, la totalisation cède la place à une création littéraire plus libre. Or chez Vargas Llosa, deux grands axes de la modernité demeurent : l'individu et le marché. Dans ses romans où l'on perçoit une perspective postmoderne, il y a toutefois, toujours, une aspiration à une œuvre de portée universelle, capable d'embrasser l'expérience humaine dans son ensemble.
- 70 Il serait difficile de citer l'ensemble d'influences que l'on trouve dans son œuvre et qui témoignent de la présence du cosmopolitisme littéraire en tant que mise en rapport, totalement libre, de l'auteur avec d'autres écrivains et œuvres littéraires.
- 71 À titre d'exemple, la critique a trouvé, parmi tous les clin d'œil et autres références de *Travesuras de la niña mala*, un lien étroit entre la protagoniste et Emma Bovary de Flaubert.

Le cosmopolitisme dans les thèmes

- 72 Le cosmopolitisme est présent aussi dans les thèmes, et c'est probablement là qu'il devient le plus visible. Il y a d'abord une mise en rapport du domaine péruvien avec d'autres aires culturelles. Cette mise en rapport avait commencé avec son roman *La guerra del fin del mundo* (1981), dont l'histoire avait lieu au Brésil du XIX^e siècle.
- 73 Dans la dernière décennie, Vargas Llosa écrit sur les rapports culturels entre l'Europe et l'Amérique ; ses personnages voyagent, se déplacent. Le cosmopolitisme est au cœur de ses deux derniers romans : *El paraíso en la otra esquina* (2003) et *Travesuras de la niña mala* (2006). Ce dernier aborde l'un des phénomènes les plus étroitement liés au cosmopolitisme : l'immigration.
- 74 Dans un premier temps, Vargas Llosa avait écrit des romans où le Pérou était le domaine culturel et géographique central. Le cosmopolitisme y apparaissait de façon plus symbolique que référentielle. L'auteur y explorait la pluriculturalité péruvienne.

- 75 Puis, le territoire qu'il explore est continental. Les grands thèmes visent un contexte plus large. Ces thèmes sont le fanatisme, les utopies politiques, les transformations sociales vers la modernité, le rapport entre deux mondes dissemblables. Cette étape commence avec *La guerra del fin del mundo* et semble prendre fin avec *La Fiesta del Chivo* (2001). Le cosmopolitisme ici est moins symbolique.
- 76 *La guerra del fin del mundo*, ouvre aussi un dialogue avec le cinéma et la réécriture, cela se poursuit par un autre dialogue avec les arts plastiques, celui d'*Elogio de la madrastra* (1988) et de *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997).
- 77 À partir d'*Elogio de la madrastra*, Vargas Llosa écrit des romans consacrés à des thèmes beaucoup plus vastes : la création artistique, la modernité face à l'archaïsme, l'art et l'individu. Les romans de cette étape ont lieu au Pérou, pourtant sa présence géographique est invisible ; les personnages et l'environnement bourgeois de ce pays servent de cadre à une réflexion sur la société moderne et la culture.
- 78 *El paraíso en la otra esquina* ouvre ce qui semble être une nouvelle phase. Ici, le Pérou n'est plus un territoire actuel, il est représenté historiquement, à travers les voyages de Flora Tristán et les rêveries de Paul Gauguin. Il s'agit d'un Pérou idéalisé auquel les protagonistes songent.
- 79 Dans *El paraíso en la otra esquina* l'auteur se rapproche du cosmopolitisme à tous les points de vue. Il présente une alternance entre deux temps, deux perspectives – politique et artistique –, deux types de personnages : masculinité et féminité, raison et passion, et le style est clair et fluide. La complexité technique de ce roman est loin de celle de *Conversación en La Catedral* ou *La casa verde*, mais le choix de l'alternance d'histoires se révèle effective. Le langage est neutre, dépourvu de toute couleur locale.
- 80 Vargas Llosa écrit donc sur le Pérou comme sur une réalité de plus en plus insérée dans le monde, dans la mesure où lui-même devient un cosmopolite. Plus il se réaffirme en tant que cosmopolite, plus cela retentit dans sa représentation de son pays.
- 81 Il se mobilise intensément, ce qui semble avoir une influence sur son approche créative des univers culturels. Sa vie cosmopolite joue indirectement dans sa production esthétique. Ainsi, ses premiers romans, les plus expérimentaux et complexes, ont été écrits dans des périodes où Vargas Llosa était fixé dans un lieu précis, qu'il s'agisse de Paris, de Barcelone ou de Lima. De même, plus il mène une vie cosmopolite, plus les thèmes prennent de l'importance, et moins complexe est le style.
- 82 Son exil commence à laisser son empreinte dans ses personnages, dans leur parcours entre l'Europe, l'Amérique et l'Océanie, et dans les thèmes comme le voyage, l'immigration ou la recherche du paradis. Il détermine l'entrée pleine dans le cosmopolitisme littéraire.
- 83 Quant à la thématique, le cosmopolitisme réaliste apparaît grâce à l'immigration. Les personnages principaux de *Travesuras de la niña mala* vivent dans le changement : dans le cas de l'héroïne, c'est la fluctuation volontaire ; dans le cas de Ricardo, c'est une adaptation par amour. Le Pérou est ici seulement un point de départ et une référence vague, mais puissante, qui unit les protagonistes tout au long de cette histoire.
- 84 Deux chemins s'opposent dans ce roman : l'immigration par le haut, celle de Ricardo, qui reçoit une bourse pour vivre à Paris et qui mène une vie de fonctionnaire. Il est le migrant stable, rapidement intégré dans la société d'accueil. L'immigration par le bas est celle de la vilaine fille, qui fait écho à son origine socio-économique. Elle se rallie à tous les camps et utilise tous les subterfuges pour rester en Europe.

- 85 Le cosmopolitisme se manifeste par le cumul de rapports avec l'altérité.
- 86 L'immigration apparaît comme une richesse parce qu'elle génère le mouvement. Les premières séparations, dramatiques et émouvantes (les adieux de Ricardo, l'amitié avec le guérillero péruvien à Paris ou les retrouvailles avec l'héroïne), deviennent de plus en plus naturelles.
- 87 Au fil de l'histoire, tandis que Ricardo s'étonne encore de retrouver la vilaine fille en divers endroits de la planète, elle, cosmopolite par besoin, semble peu surprise.

Un regard cosmopolite sur le monde

- 88 Dans la fiction de Vargas Llosa, c'est, finalement, un regard cosmopolite qui est porté sur monde. Nous avons mentionné la connotation politique du cosmopolitisme en raison de sa composante volontaire dans cet « aller vers l'Autre ». Son regard cosmopolite est donc marqué par l'ouverture, la défense de la diversité et celle des valeurs universelles, idées présentes tant dans sa critique que dans sa création.
- 89 Son avant-dernier roman, *El paraíso en la otra esquina* introduisait déjà des personnages nés au Pérou, mais essentiellement étrangers. Flora Tristán et Paul Gauguin – par leur origine ou leur filiation – se confirmaient en tant qu'étrangers en Europe. Leur attitude envers ce continent était critique : ils s'opposaient, à deux époques différentes, à la société et à l'art européen et, en même temps, ils idéalisait le Pérou. Ils incarnaient une confrontation entre le Vieux Monde et le Nouveau Monde
- 90 Les personnages de *Travesuras de la niña mala* parcourent le chemin inverse. Ce sont des Péruviens d'aujourd'hui, qui s'aliènent dans un but bien moins utopique et bien plus individuel. Au cosmopolitisme idéaliste que l'on pourrait entrevoir dans les voyages de Flora et de Paul, Ricardo Somocurcio et la vilaine fille répondent de manière pragmatique. Les ambitions sociales et artistiques de Flora et Paul sont opposées à celles, plus modestes, des deux Péruviens : la quête immédiate, humaine, réaliste, d'une vie meilleure.
- 91 Or ces deux personnages présentent à leur tour certaines différences. L'exil est la réalisation d'une illusion pour Ricardo, tandis que la vilaine fille y trouve une porte de sortie. Ricardo, le bourgeois, recherche une vie plus stimulante, le contact avec la culture universelle, la beauté de Paris, et finit par mener une existence monotone et prévisible. Le personnage féminin fuit la misère et recherche à tout prix la sécurité matérielle, mais finit par être mêlé à des histoires truculentes, voire tragiques. Derrière cela, le Pérou avec ses inégalités et ses barrières sociales est une présence constante et silencieuse.
- 92 Ces deux romans dessinent aussi une géographie du cosmopolitisme, déterminée par le vécu de notre auteur. D'une part, nous trouvons les lieux que Vargas Llosa a visités et ceux dans lesquels il s'est installé, et d'autre part, les endroits qu'il a parcourus après coup, dans la phase de recherche pour ses romans.
- 93 La géographie du *Paraíso en la otra esquina* est soumise aux référents réels. Vargas Llosa reprend le dernier périple de Flora Tristán. À partir de cette narration, il fait en sorte que le personnage lui-même reconstruise le récit de sa vie et de ses voyages au Pérou et à Londres. Il réalise un contrepoint entre la géographie du présent narratif, la France de 1844, et celle du Pérou de 1833. La France apparaît donc à travers des images plus

quotidiennes, tandis que le Pérou est seulement évoqué à travers certains faits marquants.

- 94 *Travesuras de la niña mala*, où Vargas Llosa ne fait face à aucune contrainte créative, s'engage dans une suite chronologique qui recoupe sa propre biographie. Les protagonistes vivent au Pérou, se retrouvent ensuite à Paris, se revoient à Londres, puis au Japon – seul territoire où l'auteur n'a pas vécu, mais qui n'apparaît que brièvement – ; finalement, ils se réunissent à Madrid.
- 95 Le parcours des personnages des deux romans est éminemment urbain (sauf dans le cas de Gauguin), car la ville concentre les problèmes et les contrastes.
- 96 Dans le monde moderne, la confrontation avec cet Autre radicalement différent se produit au sein même des grandes villes par l'immigration et le multiculturalisme. Ainsi, les protagonistes de *Travesuras de la niña mala* voyagent dans quelques-unes des grandes capitales du monde : Paris, Londres, Madrid et Tokyo.
- 97 Un autre aspect qui nous intéresse se trouve dans *El paraíso en la otra esquina* où Flora et Paul annoncent la disparition du paradis utopique qu'ils cherchent. Le cosmopolitisme apparaît donc dans l'impossibilité de concevoir un monde à compartiments étanches. Le monde est pure interaction, échange, transformation, modernité ; et aucune culture ne peut être isolée, car l'isolement équivaut à sa mort.
- 98 Dans ce roman, le cosmopolitisme est l'appropriation et l'assimilation de la culture de l'Autre. Nous le distinguons surtout chez le personnage de Gauguin – Koké, « le Parisien devenu un sauvage cannibale », comme il le signale à ses amis. Mais en réalité, il n'est pas autre chose qu'un produit de ces deux cultures, ayant traduit cette fusion dans sa peinture.
- 99 Son propre cosmopolitisme trouve un écho dans l'expérience des protagonistes de *Travesuras de la niña mala*. À Paris, ils sont encore liés à leurs compatriotes, puis ils côtoient aussi des personnages d'autres nationalités. La vilaine fille le fait avec plus d'aisance que Ricardo, elle est protagoniste de mariages internationaux, tandis que Ricardo cultive surtout l'amitié. Les rapports de ce dernier avec le lieu d'origine s'affaiblissent, son oncle, seul lien informatif direct avec le Pérou, s'éteint. Ce pays est néanmoins toujours présent dans le lien amoureux indissoluble de ces deux personnages.
- 100 Le dialogue entre l'ici et l'ailleurs est une autre caractéristique du cosmopolitisme tel que Vargas Llosa le conçoit. Dans *El paraíso en la otra esquina* il se traduit dans une narration qui bascule entre la France et le Pérou, la France et l'Océanie, et dans *Travesuras de la niña mala*, entre l'Europe et le Pérou, Paris et le monde.
- 101 Les personnages voyagent. Une interaction existe entre le local et le global. Ainsi, les idées de Flora visent l'humanité, la société dans son ensemble, et la France n'est plus la seule référence. Le roman est organisé de façon à reproduire cette vision globale.
- 102 Ce faisant, le roman établit des correspondances entre certaines villes françaises et des villes péruviennes. Marseille est comparée à Arequipa, toutes deux des villes prospères ayant un port où arrivaient les étrangers ; un parallèle est également proposé entre Toulon et Arequipa dans les références à l'emprisonnement et à l'immigration.
- 103 Les personnages de Vargas Llosa se mobilisent et prennent conscience que la connaissance du monde est inachevée. C'est pourquoi nous pouvons lire ces deux romans comme des guides de voyage.

Guide de voyage

- 104 Le voyage est un facteur hautement cosmopolite. Les personnages des deux romans découvrent les lieux comme le feraient des touristes. Pourtant, aucun d'entre eux ne l'est véritablement, bien qu'ils partagent tous cette étape de découverte, commune à l'individu qui se voit confronté à un espace autre.
- 105 Dans *Travesuras de la niña mala*, Lima apparaît dans la jeunesse du protagoniste. La capitale péruvienne que Flora visite ressemble à celle des guides de voyage, des vases et des cartes postales.
- 106 Lorsque le protagoniste se déplace dans le Paris touristique, il s'agit du Paris intellectuel : le Quartier Latin, le VII^e arrondissement, Montparnasse, la rive gauche. Tout rappelle ce Paris, centre culturel de l'Europe dans les années soixante, siège de l'UNESCO, la première institution cosmopolite. Significativement, le protagoniste y devient traducteur et interprète.
- 107 Londres apparaît par le biais des références musicales et des changements sociaux. Ricardo vit dans un quartier multiculturel de Londres – Earl's Court, dans le Kensington –, peuplé de gens venus d'Océanie et ayant pris pour cela le nom de Kangaroo Valley. Son ami Juan Barreto est le modèle vivant des rapports entre la culture la plus traditionnelle et la modernité la plus osée. Hippie, homosexuel, *tramp*, il devient le peintre officiel des chevaux de Newmarket. La musique, la fin des idéologies, la liberté dans les mœurs et l'insouciance des années soixante-dix contrastent avec le monde hippique anglais, où règne l'ambiance la plus conventionnelle.
- 108 À Tokyo, les personnages font l'expérience du plaisir charnel. Ils parcourent bars et maisons closes, un univers nocturne et licencieux. C'est le Tokyo du vice, de l'interdit et de la réalisation de toutes les fantaisies sexuelles.
- 109 Finalement, un protagoniste dans la maturité, trop fatigué pour jouir de ces nouveaux plaisirs, retrouve le Madrid postfranquiste, la ville libre des années quatre-vingt, celle de la *movida*. Lieu de la fête, la musique, les drogues, l'immigration, la création, Madrid est le creuset culturel final. Ricardo habite à Lavapiés, le quartier le plus cosmopolite, zone d'accueil des immigrés du monde entier.

Le cosmopolitisme réaliste de la mondialisation

- 110 *Travesuras de la niña mala* montre l'empreinte d'une conception du cosmopolitisme beaucoup plus actuelle que celle du précédent. Il s'agit du cosmopolitisme réaliste, celui qui s'impose par le besoin et les contraintes du monde actuel, c'est-à-dire le cosmopolitisme du travail, de la politique, de l'économie.
- 111 Les protagonistes de ce roman vivent dans un monde sans frontières. Ricardo travaille à l'international et fait le tour du monde, il est un interprète, un polyglotte et en tant que narrateur, il devient aussi le traducteur symbolique de cette Babel linguistique et culturelle que l'on découvre en suivant les allers-retours de la vilaine fille.
- 112 Pour sa part, la vilaine fille, également une polyglotte, est une femme rusée, adaptable et aussi exotique, qui survit grâce à la séduction.

- 113 Le cosmopolitisme de la politique est celui de Paul, le révolutionnaire de gauche que les protagonistes rencontrent à Paris, et qui fait le tour des pays communistes aussi bien que des villes du Pérou.
- 114 Le cosmopolitisme de Vargas Llosa apparaît alors comme un rapport de proximité avec l'autre et comme un détachement des partis pris particuliers pour se fondre dans des principes généraux qui touchent à l'ensemble de l'humanité.
- 115 Tout ceci est accompagné d'une certaine simplification, ou d'un renoncement à la complexité du particularisme, et d'abord, dans le langage. Bien que ses personnages soient péruviens, leur langage est presque neutre. L'espagnol qu'ils utilisent est plus « cosmopolite ». Le choix générique relève aussi de cette standardisation, car il s'agit d'un roman d'amour, genre populaire par excellence, dont le style, fluide, ne présente aucune difficulté. La technique en est simple.
- 116 Le cosmopolitisme de Vargas Llosa apparaît dans l'intérêt et la sympathie pour l'autre, la négation des identités nationales et finalement la conscience d'une appartenance à la communauté mondiale. Il choisit le cosmopolitisme à partir d'une ambition littéraire qui se traduit dans son œuvre critique, et son passage vers le cosmopolitisme aboutit à la création littéraire.
- 117 Son parcours vers le cosmopolitisme est alors inégal. Bien que rapidement apparu dans sa dimension critique, il s'est présenté de façon lente et complexe dans son travail créatif, au point d'être aujourd'hui entièrement présent dans son œuvre.
-

AUTEUR

NATALY VILLENA VEGA

Université Paris III

Altération et altérité dans *Le Partage des eaux* d'Alejo Carpentier

Fabienne Viala

- 1 Dans ce deuxième roman d'Alejo Carpentier (1955), le protagoniste – un musicologue traînant son existence dans une tentaculaire capitale nord-américaine – entreprend un voyage à Caracas, d'où il s'enfonce dans la forêt amazonienne sous le prétexte d'une mission universitaire pour le compte du musée organographique, en quête de deux instruments de musique primitifs, la jarre et le tambour-bâton. Flanqué de sa maîtresse, Mouche, qui voit là un prétexte parfait pour d'exotiques vacances, le personnage se libère petit à petit des codes mortifères du monde auquel il appartient, représentés par la femme parasite. Ce périple le conduit à affronter l'altérité amérindienne et sud-américaine qu'il porte en lui par héritage maternel et à renouer avec une langue et une culture qu'il s'était aliénées.
- 2 Altéré par le non-sens de son existence américaine, qu'il comble tant bien que mal par une quotidienne et routinière ingestion d'alcool, le personnage finit par faire la lumière sur ses origines et sur l'histoire d'un continent trop longtemps aux mains d'une historiographie européenne, grâce à la rencontre de nouveaux personnages qui vont le mettre sur le chemin de son identité d'artiste latino-américain.
- 3 Première passerelle entre les deux mondes, l'intertextualité – le texte autre – qui va servir de médium pour mener le personnage à reconquérir son âme perdue et son souffle créateur.
- 4 Second truchement, l'art et l'écriture, qui renaissent au contact d'une communauté utopique perdue dans la jungle – où le personnage ose composer une symphonie à laquelle il avait renoncé. Se voit alors réalisé un principe esthétique carpentérien, se faire « nouveau chroniqueur des Indes » pour rétablir une vérité historique altérée par des siècles d'historiographie coloniale et d'aliénation culturelle devant de sacro-saints modèles européens.

Altération identitaire et altérité textuelle

- 5 Le musicologue du *Partage des eaux* n'a pas de nom. Pourtant la question de l'identité demeure un enjeu essentiel du début à la fin d'un récit qui s'articule sur la renaissance d'un être dont le vide nominal se mue en identité retrouvée, au travers d'une activité artistique qui le caractérisera enfin pleinement. Un savant réseau de références culturelles et livresques (mythiques, littéraires et historiques) permet ainsi de décliner l'identité du protagoniste en éludant systématiquement sa nomination.
- 6 D'abord une référence récurrente au mythe de Sisyphe¹. L'épigraphe liminaire, tirée du Deutéronome biblique, ouvre le récit sur un aphorisme qui présente la vie déshumanisée du nord-américain : « Le ciel sur ta tête sera d'airain et la terre sous tes pieds sera de fer... en plein midi tu tâtonneras comme l'aveugle dans son obscurité ». Tout au long des six chapitres et des trente-neuf séquences numérotées, les références sont légion. Il ne s'agit pas ici de les élucider de manière exhaustive, sinon de montrer que ce trop-plein vient justement s'inscrire dans le trop-vide laissé béant par l'anonymat du personnage.
- 7 Le narrateur nous rappelle qu'il arpente sa labyrinthique existence « en montant et en descendant la pente des jours, la même pierre sur l'épaule »², qu'il est un « homme néant », « un homme abeille »³ dans la tentaculaire ville nord-américaine, il évoque sa « pierre de Sisyphe »⁴, et ses aveux sonnent comme un cri de douleur qui disent « combien il est difficile de redevenir homme quand on a cessé de l'être »⁵ (p. 33).
- 8 C'est un miroir intertextuel qui joue le rôle de catalyseur dans cette prise de conscience, puisque des œuvres littéraires et musicales lui renvoient l'image de son moi aliéné. D'abord les livres de son enfance, de langue espagnole, dans lesquels il a appris à lire : la vie des saints, et surtout le poème de Rodrigo Caro⁶, *A las ruinas de Itálica*, qui était dans son épitomé de grammaire ; la strophe se reconstitue petit à petit à mesure qu'il se réapproprie ses souvenirs, revenant trois fois dans le texte⁷. Puis d'autres titres attirent son attention pour leur valeur symbolique, comme *Representazione di anima e di corpo*, drame sacré que Cavalieri composa en 1600, aperçu dans la bibliothèque du conservateur du musée en miroir à l'altération identitaire dont il souffre.
- 9 La rencontre inespérée lors d'une averse avec ce personnage marque un tournant dans la vie de Sisyphe qui va devenir Prométhée, cette nouvelle référence venant non pas supplanter la première, mais se surimposer à elle.
- 10 On apprend que la Seconde Guerre mondiale a interrompu son projet artistique, une cantate écrite à partir du texte de Shelley, le *Prometheus unbound*. La mission providentielle que lui offre le conservateur va le conduire à s'identifier à ce *Prométhée libéré*⁸ qui crie son soulagement dans le chapitre II, au début du voyage : « Ah ! I scent Life ». Pendant leur entretien, sa montre s'arrête : en espagnol, « *el reloj sin cuerda* », rappelle bien la corde, la chaîne, et présage que l'expédition offrira une libération à l'homme aliéné. Cette dernière se mesure à l'aune de la détérioration de Mouche, qui va de mal en pis : allergique aux orangers⁹, toute sa personne s'étirole petit à petit, à mesure qu'elle se voit délestée de ses artifices modernes ; les cheveux blonds peroxydés virent au vert, le vernis de ses ongles s'écaille, le buste semble moins ferme et lors d'une rixe avec Rosario, l'autre femme du protagoniste, elle aura deux dents cassées et des écorchures jusqu'à ce qu'une violente crise de paludisme l'oblige à partir.

- 11 Le protagoniste s'émancipe ; d'abord en décidant contre l'avis de sa maîtresse de s'enfoncer dans la forêt vierge comme l'annonce l'épigraphe du chapitre III : « ce sera l'époque où il prendra la route, dévoilera son visage, parlera et vomira ce qu'il a avalé et se débarrassera du surcroît de sa charge ». Il se défait du rocher-femme qu'il porte comme un fardeau au départ de Mouche :
- La barque a disparu à présent dans le lointain marécage et son départ a clos une étape de ma vie. Jamais je ne me suis senti autant que ce matin léger, libre de mon corps.¹⁰
- 12 Mais l'expédition par ailleurs se fait sous l'égide de deux références littéraires.
- 13 La laborieuse ascension des Andes fait du personnage un Don Quichotte déplacé en terre américaine, dans un autobus poussif qui rappelle Rossinante, et dans un paysage qui suscite une réminiscence littéraire clairement identifiée et citée :
- Le braiement d'un âne me rappela une vue d'El Toboso – avec un âne au premier plan – qui illustre une leçon de mon troisième livre de lecture et ressemblait étrangement au bourg que j'avais sous les yeux. *En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanzas en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.*¹¹
- 14 L'expédition joue du parallèle avec le roman de chevalerie : il semble que Carpentier associe systématiquement le réel-merveilleux amazonien et la culture médiévale. Dans la culture orale et populaire des peuples américains, perdurent les légendes comme celle de Geneviève de Brabant que lit Rosario¹², et le personnage voyageur estime au chapitre 13 qu'« il est plus intéressant pour un peuple de conserver le souvenir de la Chanson de Roland que d'avoir de l'eau chaude à domicile ». La forêt vierge, hapax reculé du monde, est maintes fois associée aux descriptions des « chroniques des années sombres » rédigées par les scribes du Moyen Âge, et s'apparente à la forêt médiévale : lieu de la *miraviglia*.
- 15 À Puerto Anunciación, la ville née de l'extraction pétrolière à l'orée de la forêt, les prostituées itinérantes sont comparées aux ribaudes du Moyen Âge qui allaient de foire en foire sur la route de Compostelle¹³.
- 16 Sur les rives du fleuve, le voyageur compare les églises en ruines, vestiges de la présence des missionnaires de la Conquête, aux terres ravagées par les guerres entre fiefs au Moyen Âge, alors que l'apparition des deux musiciens noirs aux maracas réitère la référence aux troubadours : « Ces deux jongleurs à mine noire chantaient des dizains qui parlaient de Charlemagne et de Turpin, de la félonie de Ganelon, et de l'épée qui à Roncevaux avait taillé en pièces les Maures »¹⁴.
- 17 Par la suite, le protagoniste intègre un groupe masculin qui l'identifie à Ulysse, en voyage avec ses compagnons, en quête d'Ithaque, de ses racines américaines et des origines de l'espèce humaine : Yannes, le Grec ; l'aventurier bien nommé « l'Adelantado » ; le prêtre Fray Pedro ; l'herboriste et alchimiste Montsalvaje. Une femme les accompagne, Rosario.
- 18 Le roman entretient une relation d'intertextualité franche avec le texte d'Homère. Si *L'Odyssée* fait partie des livres que le protagoniste lisait autrefois en espagnol, sa langue maternelle, c'est aussi une allégorie du voyage vers la connaissance de soi par la redécouverte de ses racines, tel Ulysse qui pour retourner chez lui, malgré la malédiction divine, brave de multiples épreuves. Le premier pas sur le continent englouti de l'enfance, dans la ville sud-américaine où il se promène seul au milieu

d'odeurs et de couleurs familières, s'accompagne immédiatement d'une réminiscence littéraire qui fait référence aux compagnons d'Ulysse :

Le pain qu'il faut prendre d'un geste déferent avant d'en casser la croûte sur le grand bol plein de soupe aux poireaux, ou de l'asperger d'huile et de sel pour retrouver un goût qui, plus que le goût du pain frotté d'huile et de sel, est le grand goût méditerranéen que les compagnons d'Ulysse avaient déjà à la bouche.¹⁵

- 19 Mais c'est surtout avec le Grec Yannes que le texte d'Homère est convoqué de manière récurrente. Avec sa fine barbe, ce personnage qui ressemble à l'un des *Sept contre Thèbes*¹⁶, ne se sépare jamais de son exemplaire de *L'Odyssée*, traduit en espagnol, et il s'y réfère en toute situation, comme quand il se sert d'une citation pour inviter le narrateur à séduire Rosario : « En entrant dans la salle, tu trouveras d'abord la reine dont le nom est Arété et qui descend de ceux même qui engendrèrent le roi Alcinoüs »¹⁷. C'est lors d'un bivouac improvisé, alors qu'il s'occupe de faire rôtir le tapir, que le mineur se transfigure en Eumée le porcher, et par la même occasion, en offrant le meilleur morceau au narrateur, fait de lui un nouvel Ulysse¹⁸.

Altération historique et altérité culturelle

Amnésie et méconnaissance historique

- 20 Le premier contact du musicologue en « vacances » dans une ville du Venezuela est celui de la violence historique de la rue, la guérilla et la révolution, qui définissent tristement le quotidien. Alors qu'une foule hurlante court, effrayée, pour échapper aux rafales de mitraillettes, le voyageur a le réflexe infantile de sortir son passeport. La réalité historique du pays, qui est le lot de l'Amérique du sud depuis l'indépendance, s'impose violemment au personnage, qui n'a pas l'air de comprendre la gravité des faits, et a ce geste machinal pour se retrancher derrière sa condition d'étranger, comme si le conflit ne le concernait pas. La description de la fusillade s'achève quand le protagoniste parvient à regagner l'hôtel, où il interroge tout le monde sur ce qui se passe. L'intellectuel aux racines sud-américaines mais d'éducation européenne et de culture nord-américaine, avoue ne rien connaître à la réalité de ces pays, parce qu'il ne la connaît que par le truchement des découvreurs du XVI^e siècle :

On parlait d'une révolution. Ça n'avait guère de sens pour moi qui ignorais l'histoire de ce pays hors la Découverte, la Conquête, et les voyages de quelques moines qui avaient parlé des instruments de musique des habitants primitifs.¹⁹

- 21 Le narrateur s'en remet donc aux discours des autres clients de l'hôtel, ne sachant que penser de ces luttes qui lui semblent être des vestiges d'un monde féodal et barbare. Pétri des stéréotypes qui jusqu'au début du XX^e siècle interprètent l'Amérique latine en termes de barbarie contre civilisation, le protagoniste ne sait plus à quel saint se vouer et se retrouve démuné, orphelin de connaissances historiques fiables. C'est la déshistoricisation dans laquelle Sisyphe a été maintenu, par son père d'abord, puis par son acculturation nord-américaine ensuite, qui l'empêche de saisir le sens du conflit. Le lecteur sursaute quand le romancier fait dire à son personnage, lorsque s'achève la révolution : « Ici, m'avait-on dit, le passage du pouvoir au cachot était chose fréquente »²⁰.
- 22 Le plus violent dans cette phrase n'est pas tant l'évocation d'un chaos politique permanent que la phrase incise, ce « m'avait-on dit », qui révèle l'ignorance cruelle de

la réalité qui touche le voyageur. Sans nul doute, l'histoire latino-américaine est entièrement à faire.

La déconstruction des modèles historiographiques

- 23 Les écrits romanesques de Carpentier sont habités par une farouche volonté de supplanter les récits des premiers « découvreurs », ceux-là même que le protagoniste a lus et qui ne lui sont d'aucune utilité pour comprendre les événements, qui ont depuis trop longtemps une valeur référentielle en ce qui concerne l'histoire du continent. Lors de son discours de réception du Prix Miguel de Cervantes, il n'hésite pas à affirmer que le romancier latino-américain doit se penser comme un « nouveau chroniqueur des Indes », en référence aux chroniques du Nouveau Monde qui se sont succédé au XVI^e et au XVII^e siècle²¹. Il stigmatise deux tendances majeures des écrits de la Découverte du Nouveau Monde. D'une part, il n'est pas dupe des implications idéologiques de ces récits, qui ne cherchent pas à comprendre la réalité du nouveau continent mais à l'investir tout entière de la mythologie et des fantasmes de l'ancien monde. Au lieu d'appréhender une altérité, les découvreurs du Moyen Âge et de la Renaissance l'ont intégrée à leur propre conception de l'homme et du monde, y voyant une incarnation des mythes passés de l'âge d'or :

En parcourant des espaces vierges, les navigateurs des anciens siècles étaient moins occupés de découvrir un nouveau monde que de vérifier le passé de l'ancien. Adam, Ulysse, leur étaient confirmés. Quand il aborda la côte des Antilles à son premier voyage, Colomb croyait peut-être avoir atteint le Japon, mais plus encore retrouvé le paradis terrestre. Ce ne sont pas les quatre cents ans écoulés depuis lors qui pourraient anéantir ce grand décalage grâce à quoi, pendant dix ou vingt millénaires, le Nouveau Monde est resté à l'écart des agitations de l'histoire.²²

- 24 D'autre part, la canonisation littéraire des écrits de la Découverte a occulté l'histoire d'un continent figé à jamais dans l'intemporalité du mythe.
- 25 Ainsi peut-on lire *Le Partage des eaux* comme une critique implicite des écrits de la conquête dans la mesure où le musicologue, en même temps qu'il revient sur les pas des grands découvreurs, répertorie au fil des jours ses impressions de voyage en les fixant par écrit dans un journal : nous sommes donc amenés au fil de notre lecture sur le terrain d'une chronique du Nouveau Monde insolite – chronique de la forêt vierge – qui s'échelonne du 7 au 27 juin, du chapitre II au chapitre V. La chronologie de la découverte en acte donne sa forme à l'écriture et s'y superpose, à travers la recherche d'une coïncidence qui rappelle les feuilles de routes des voyageurs ethnologues.
- 26 Le voyageur narrateur va « refaire » la conquête et donner au continent américain une véritable histoire. Ce n'est pas pour rien que son expédition commence aux bouches de l'Orénoque, là où justement s'arrête le quatrième voyage de Colomb et ses *Cartas de relación*²³. L'équipée du protagoniste, aux confins de la forêt vierge, prend l'allure d'une régression spatio-temporelle, inaugurée par la traversée des Andes, où il va peu à peu se transfigurer en explorateur du seizième siècle, en conquistador du Nouveau Monde : « ce serait alors pour moi le début d'une sorte de Découverte »²⁴.
- 27 Le terme frappé d'une majuscule va prendre tout son sens au fil du voyage, ainsi, lors d'une scène d'évangélisation des Indiens, une « messe du nouveau monde » orchestrée par Fray Pedro :

Je suis soudain ébloui par une révélation : il n'y a aucune différence entre cette messe et celle qu'écoutèrent les conquérants de l'El Dorado dans des régions aussi

lointaines. Voici une messe de Découvreurs, nouvellement débarqués sur des rives innommées, qui plantent les signes de leur migration solaire vers l'Ouest, au grand étonnement des hommes du Maïs. Ces deux hommes, l'Adelantado et Yannes, agenouillés de part et d'autre de l'autel, maigres, hâlés, l'un à mine de paysan d'Estrémadure, l'autre au profil de rebouteur inscrit depuis peu sur les Registres de la Casa de la Contratación, sont des soldats de la Conquête ; ils sont habitués aux viandes boucanées, aux nourritures rances ; endurcis aux fièvres, mordus par les bêtes, ils prient maintenant dans l'attitude de pieux donateurs. *Miserere nostri Domine, miserere nostri : Fiat misericordia*, psalmodie l'aumônier de l'Expédition avec un accent qui arrête le temps. Nous sommes peut-être en l'an 1540...²⁵

- 28 Si on lit entre les lignes, on ne sera pas insensible au travail de réécriture historique que l'auteur met en place derrière la fascination régressive consignée par le narrateur dans son journal. La désignation périphrastique des Indiens comme les « hommes de Maïs », titre que donne l'écrivain guatémaltèque Miguel Angel Asturias à son deuxième roman (que Carpentier n'ignore pas), traduit la volonté de redonner leur identité aux peuples indigènes américains. Le texte renomme une culture où l'on avait projeté des fantasmes, tantôt négatifs quand l'Indien est un « barbare » sans âme, tantôt positifs quand il incarne « le bon sauvage ».
- 29 Lorsque Carpentier redéfinit le romancier latino-américain comme « chroniqueur des Indes », il propose donc en filigrane une « lecture » du Nouveau Monde au lieu de l'usage illustratif qu'en ont fait les conquistadors et les voyageurs européens. La joute historique se situe aussi sur le plan du signe, car c'est là que s'est jouée la négation de l'altérité indienne.
- 30 Carpentier propose une célébration du réel américain dans toute son étrangeté, irréductible au déjà vu, insaisissable par des concepts venus d'ailleurs. Face à la mythologie et aux fantasmes des européens, le romancier choisit le « réel merveilleux » pour nommer une réalité inédite.
- 31 Ainsi, si l'on regarde la description émerveillée de la faune et de la flore que le musicologue partage avec les découvreurs du XVI^e siècle, on remarquera qu'ils ont en commun de recourir à l'alliance de mots et aux vocables composés pour décrire une réalité nouvelle. On pense à l'usage de l'analogie que fait Jean de Léry pour décrire les plantes et les animaux du Nouveau Monde, à demi associées à un élément répertorié de l'Ancien Monde, à demi associées à une singularité d'outre-mer, pour mieux en souligner le caractère extraordinaire :
- Pour doncques descrire les bestes sauvages de leur pays, lesquelles quant au genre sont nommées par eux Soó, je commenceray par celles qui sont bonnes à manger. La première et la plus commune est une qu'ils appellent *Tapiroussou*, laquelle ayant le poil rougeastre, et assez long, est presque de la grandeur, grosseur et forme d'une vache : toutesfois ne portant point de cornes, ayant le col plus court, les oreilles plus longues et pendantes, les jambes plus seiches et deliées, le pied non fendu, ains de la propre forme de celui d'un asne, on peut dire que participant de l'un et de l'autre elle est demie vache et demie asne.²⁶
- 32 Le protestant émerveillé par ce monde nouveau cherche à comprendre les pratiques culturelles et l'environnement des indiens Tupi-Guarani du Brésil en réduisant l'inconnu au connu, en évaluant le réel américain grâce à une grille de déchiffrement européenne.
- 33 Bien au contraire, le musicologue au cœur de la forêt amazonienne utilise certes des associations de mots, mais qui dépassent plutôt qu'elles n'allient les catégories habituelles du réel : la forêt vierge n'est pas un lieu d'inversion (ce monde à l'envers

qu'y voyaient les découvreurs), c'est un monde autre, surréal, un monde de l'illusion qu'il convient de saisir au-delà des apparences et dans son incomparable complexité. Pour le narrateur, la description est une célébration de ce réel inédit plutôt qu'une tentative d'intégration à un ordre logique préétabli, qui serait issu de la culture dominante moderne :

Ce qui m'étonnait le plus était l'infini mimétisme de la nature vierge. Ici rien ne répondait à son aspect ; il se créait un monde d'apparences qui cachait la réalité, qui remettait en question beaucoup de vérités. Les caïmans à l'affût dans les bas fonds de la forêt inondée, immobile, la gueule prête, ressemblaient à des troncs pourris, recouverts d'anatifes ; les lianes avaient l'air de reptiles, les serpents de lianes [...] La forêt vierge était le domaine du mensonge, du faux-semblant ; tout y était travesti, stratagème, jeu d'apparences, métamorphose. Domaine du lézard-concombre, de la châtaigne-hérisson, de la chrysalide-mille pattes, de la larve à corps de carotte, du poisson-torpille, qui foudroyait du fond de la vase visqueuse.²⁷

- 34 Face au « mensonge », au « piège », au « faux-semblant », des descriptions des découvreurs colonisateurs, qui réduisaient l'inconnu au connu, le nouveau chroniqueur des Indes célèbre la duplicité inédite d'un monde où le végétal et l'animal s'interpénètrent. Les catégories de l'histoire naturelle n'ont plus aucune valeur, et l'épistémologie traditionnelle y perd son latin.
- 35 Le voyageur invente un autre discours pour témoigner d'un lieu qui n'est que le reflet de lui-même, adaptant le langage aux normes de ce monde nouveau. Et c'est bien parce que les récits des chroniqueurs de la Renaissance ne peuvent suffire à dire l'histoire d'un continent privé de sa langue, que le roman adopte la forme du journal. Démystifier le mensonge historique du Nouveau Monde revient d'abord à démystifier les discours qui font autorité, les discours des « pères », qu'il s'agisse des premiers chroniqueurs espagnols ou du père du musicologue, qui a éduqué son fils dans l'idéalisation de l'Europe et le mépris pour « cet hémisphère sans histoire, étranger aux grandes traditions méditerranéennes, pays d'Indiens et de Noirs, peuplé par les déchets des grandes nations européennes »²⁸.
- 36 À ce titre les raisons du choix de la forêt vierge comme cadre romanesque ne doivent pas nous échapper. Les chroniqueurs du Nouveau Monde ayant avant tout soumis le monde andin, l'Indien des forêts reste méconnu et assez marginal. Carpentier choisit volontairement un terrain en friche historique, qu'il décrit en adoptant la forme d'écriture diariste d'une part, le vocabulaire médiéval et religieux des chroniqueurs d'autre part, pour mieux les dépasser au profit d'une véritable poésie du réel américain, essentiellement réel-merveilleux.
- 37 À l'encontre des récits historiographiques des premiers découvreurs où transpirait une mythographie proprement européenne, le nouveau chroniqueur des Indes va investir le continent sud-américain d'une lecture ethnographique et historique en remontant lui aussi à « la nuit des temps ». Très intéressé par l'ethnologie, et notamment par l'histoire des premiers peuples américains, il écrit de nombreux articles à ce sujet dans sa colonne « *Letra y solfa* » du journal *El Nacional* de Caracas, où il célébrera les merveilles de la culture Maya et d'autres peuples méconnus. L'équipée du *Partage des eaux* conduit le narrateur à appréhender les différentes civilisations humaines dans leur spécificité propre.

Le retour aux mondes des dates

- 38 Alors que sa disparition fait la une des journaux, le musicologue est miraculeusement retrouvé et ramené dans son monde par un hélicoptère. Il accepte de partir au prétexte qu'il n'a plus de papier pour écrire sa cantate, mais il ne pourra plus retrouver le chemin de l'utopique communauté fondée par l'Adelantado, Santa Mónica de los Venados. En apparence, le Thrène, sa trouvaille musicale, est perdu à jamais avec Rosario. En fait, il s'agit d'une ultime épreuve que l'artiste doit surmonter. Il n'appartient pas à la vallée du temps perdu, comme le prouvait l'absence de papier dans la forêt :

J'ai été un être d'emprunt. Rosario elle-même doit m'avoir vu comme un Visiteur, incapable de demeurer indéfiniment dans la Vallée du Temps Suspendu.²⁹

- 39 Le voyage l'a définitivement changé, il lui a appris la révolte et la non résignation (même s'il n'est pas encore libre, il lui reste à divorcer, mais il a au moins abandonné son ancien métier). Le voyage ne pouvait être qu'une expérience, un artiste n'est pas fait pour le monde utopique. La musique est un art temporel, rythmique qui ne peut se passer de la chronologie. La malédiction vaincue, reste encore à conquérir sa destinée. Carpentier nous redit une nouvelle fois dans ce roman que l'artiste latino-américain ne peut être qu'un artiste engagé.

NOTES

1. Roi de Corinthe condamné pour avoir attaché Thanatos aux Enfers où il l'accompagnait, ou bien après avoir dénoncé une aventure amoureuse de Zeus, à rouler une pierre jusqu'en haut d'une colline, chaque fois elle redescend et chaque fois il recommence. Mythe utilisé pour emblématiser la condition humaine : l'être humain s'abîme dans des tâches répétitives et abêtissantes, vie vide de sens, déshumanisée, vie d'esclave. Pour Carpentier, la référence est bien celle du mythe grec et non de l'existentialisme (Mouche et les icônes de Saint-Germain-des-Prés sont mises à distance).

2. *Le Partage des eaux*, traduction de R.L.F. Durand, Paris, Gallimard, 1999, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. *Ibid.*, p. 33.

6. Poète et historien érudit du XVII^e siècle (1573-1618).

7. *Ibid.*, p. 57, p. 67, p. 124.

8. Prométhée délivré est une conception romantique qui revient sur le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, drame lyrique en quatre actes de 1820 : Prométhée, symbole de l'ambition humaine à la recherche de la vérité, parvient à faire triompher l'idéal contre Zeus qui incarne le matérialisme. On retrouve le parcours libérateur du protagoniste, aidé par sa rencontre avec les forces vives de l'univers (la force herculéenne de Yannes, la féminité tellurique de Rosario, l'audace de l'Adelantado).

9. Fruit très symbolique, importé par les arabes en Andalousie, puis par les Espagnols au Nouveau Monde, blason du métissage de la culture sud-américaine.

10. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 207. « La barca ha desaparecido ahora en la lejanía de un estero, cerrando con su partida una etapa de mi existencia. Jamás me he sentido tan ligero, tan bien instalado en mi cuerpo, como esta mañana », *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 15.
11. *Ibid.*, p. 109. « El rebuzno de un asno me recordó una vista de El Toboso –con asno en primer plano– que ilustraba una lección de mi tercer libro de lectura, y tenía un raro parecido con el caserón que ahora contemplaba. En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanzas en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor », *Ibid.*, p. 83.
12. Dans un entretien avec Ramón Chao, Carpentier raconte qu’au Venezuela, il s’est arrêté dans un petit village de pêcheurs, Turiamo, où vit une communauté illettrée, sans même une école, mais où le « poète » du village déclame par cœur *La Chanson de Roland*. Le voyageur en déduit que la culture orale américaine, riche de métissages et d’influences diverses, maintient en vie des formes culturelles depuis longtemps oubliées en Europe.
13. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 139.
14. *Ibid.*, p. 159.
15. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 66. « El pan que debe ser tomado con gestos deferente antes antes de quebrar su corteza sobre el ancho cuenco de sopa de puerros con aceite y sal, para volver a hallar un sabor que, más que sabor a pan con aceite y sal, el el gran sabor mediterráneo que ya llevaban pagado a la lengua los compañeros de Ulises », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 50-51.
16. Tragédie d’Eschyle de - 467, qui prend pour sujet la rivalité entre Étéocle et Polynice, les fils d’Œdipe, pour le trône de Thèbes.
17. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 178.
18. *Ibid.*, p. 210.
19. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 69. « Se hablaba de una revolución. Pero esto poco significaba para quien como yo, ignoraba la historia de aquel país en todo lo que fuera ajeno al Descubrimiento, la Conquista y los viajes de algunos frailes que hubieran hablado de los instrumentos musicales de sus primitivos pobladores », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 53.
20. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 82. « Pues aquí, según me habían dicho, el tránsito del poder a la prisión era muy frecuente », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 63.
21. Rappelons que l’américanisme a été l’objet de deux familles d’écrits. D’une part, ceux du monde hispanique et des conquistadors, tels *L’Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne* de Bernal Díaz del Castillo, elle-même réponse à la chronique de López de Gómara ou encore *les cartas de relación de Cortés* et le journal de Colomb transcrit par Las Casas. D’autre part, les témoignages des voyageurs français cosmographes, comme Thevet et Léry, qui manifestent une plus grande ouverture d’esprit face à l’altérité indigène.
22. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, « terre humaine », 1955, p. 78.
23. C’est entre autres ce qui permet à l’auteur de se définir comme « nouveau chroniqueur des Indes » dans une conférence « sobre su novelística », in *Conferencias*, vol. 14, *Obras completas*, siglo veintiuno, 1991.
24. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 104.
25. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 237-238. « Pero de súbito me deslumbra le revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y la misa que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Esta es misa de Descubridores recién arribados a orillas sin nombre, que plantan los signos de su migración solar hacia el Oeste, ante el asombro de los Hombres de Maíz. Aquellos dos – el Adelantado y Yannes – que están arrodillados a ambos lados del altar, flacos, renegridos, uno con cara de labriego extremeño, el otro con perfil de algebrista recién asentado en los Libros de la Casa de Contratación, son soldados de la Conquista, hechos a la cecina y a lo rancio, curtidos por las fiebres, mordidos de alimañas, orando con estampa de donadores, junto al morrión dejado entre las yerbas de acres savias. Miserere nostri Domine, miserere nostri : Fiat misericordia, salmiza el capellán de la Entrada, con acento que detiene el tiempo. Acaso transcurre el año 1540 », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 180.

26. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, Paris, Livre de poche « bibliothèque classique », 1994, p. 257.

27. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 223. « Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. Los caímanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas [...] La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de Zanahoria y el pez eléctrico que fulminaba desde el pozo de las linazas », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 169.

28. *Ibid.*, p.118.

29. *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 368. « Fui un ser prestado. Rosario mismo debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido », *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 278.

AUTEUR

FABIENNE VIALA

Université de Paris III

« Se désaltérer au lait noir de l'aube ? » Intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain

Alain Trouvé

- 1 L'œuvre de Sylvie Germain conjugue de façon originale les écritures romanesque et poétique, le récit historique et la légende, l'Histoire et les histoires. *Magnus*¹, son douzième roman (2005), a pour héros un enfant adopté par un couple de nazis qui l'ont élevé dans le mensonge sur ses origines et sur l'activité criminelle de son « père », médecin des camps. Avec l'effondrement du Reich commence pour Magnus une quête de vérité qui se prolonge jusque dans les années 1980 à travers vingt-neuf chapitres ou fragments. Tout roman inscrit toujours peu ou prou dans sa structure narrative le récit d'une transformation. Ce faisant, ce qu'il advient du héros participe aussi pour le lecteur de la construction identitaire qui en résulte. La poésie, pour sa part, joue plutôt de l'ambivalence et de l'oxymore. Cette tension entre transformation et suspens du sens semble coïncider avec le couple altérité / altération auquel nous proposons de réfléchir à partir de ce roman.
- 2 Si le rapport à l'altérité fonde en général la quête identitaire, force est de constater que le thème du mensonge impose d'abord ici une version altérée des faits sous laquelle se cacherait la vérité authentique, au point qu'on pourrait, au prix d'un néologisme, discerner une tentative de *désaltération*. Mais on ne joue pas impunément avec l'altération dès lors qu'on prend le risque de l'affronter. La faillite identitaire rôde dont les effets se compliquent pour le lecteur en raison du traitement énonciatif de la diégèse.
- 3 On ne saurait donc étudier la quête identitaire qui structure ce roman sans distinguer d'abord la perspective du héros et celle du lecteur, partagé entre participation et distance. Cette distance invite à voir plus loin que l'argument narratif et à rêver, à partir de la méditation poétique tressée au récit, sur les avatars de l'*autre* dans l'Histoire et dans la langue.

Franz-Georg, Adam, Magnus, ...

- 4 Il croyait s'appeler Franz-Georg Dunkeltal, comme son père, le médecin mélomane qui chantait le soir pour un cercle d'intimes des *Lieder* de Schubert. Le récit commence avec la débâcle du Reich et le voyage de Clemens Dunkeltal au Mexique, version officielle de sa fuite. Envoyé en Angleterre chez Lothar, oncle du côté maternel, le jeune garçon découvre par bribes la vérité dissimulée sous les mensonges de ses parents adoptifs. Il n'a pas été rendu amnésique par une fièvre déclarée à l'âge de cinq ans ; mais victime d'un rapt dont s'est rendu coupable le couple Dunkeltal en quête d'enfant, à la faveur du terrible bombardement de Hambourg. Derrière la noble figure de Clemens Dunkeltal se profile le visage glaçant d'un criminel de guerre doublé d'un lâche, changeant sans cesse de nom et se faisant passer pour mort afin d'échapper aux poursuites. À la mère aimante qui avait prétendu le remettre au monde une seconde fois en le sauvant de la maladie, se substitue l'image d'une bourgeoise égoïste complice des crimes de son époux et qui a trahi les siens pour suivre le régime hitlérien. Lothar, pasteur antifasciste marié à une juive a été obligé de se réfugier en Angleterre. Franz et Georg, les frères cadets de Thea Dunkeltal et de Lothar, dont les prénoms assemblés ont été attribués à l'enfant volé, ne sont pas morts héroïquement au service de la patrie ainsi que l'affirmait la légende familiale : ils se sont engagés dans la *Waffen SS* avant que l'un d'eux soit porté déserteur. De ses premières années, l'enfant n'a gardé que l'ours en peluche Magnus auquel il choisit de s'identifier après avoir un temps emprunté le nom du premier homme : Adam.
- 5 Au mitan du récit, Magnus démarre une autre vie au Nouveau Monde entre États-Unis et Canada, sauve May d'un accident mortel, tombe amoureux d'elle et entame une liaison. La désaltération se poursuit par bribes quand remontent à la mémoire du héros des images du bombardement de Hambourg. La lecture d'un roman de Juan Julfo, *Pedro Paramo*, dont le héros mexicain est comme lui en quête d'une vérité sur ses origines, déclenche le processus d'anamnèse par association entre la chaleur mexicaine et la fournaise de la catastrophe hambourgeoise surgie des tréfonds de la mémoire. Mais le processus se complique comme si d'autres voiles venaient recouvrir cette nouvelle histoire. C'est en effet une bien étrange liaison qui unit Magnus à May et un curieux ménage à trois qui s'instaure avec Terence, le mari homosexuel de cette dernière. Après la mort de May, Magnus revient en Angleterre chez le pasteur, retrouve Peggy Bell avec qui il avait échangé un baiser à l'âge de l'adolescence. Peggy qui avait épousé entretemps Tim sans l'aimer vraiment entame une liaison avec Magnus amorcée à la faveur de cours d'allemand qu'il lui dispense. Il se pourrait, le récit le suggère, que Tim ne soit pas mort tout à fait accidentellement. La passion orageuse qui unit les deux amants trouve un dénouement tragique à Vienne. Dans un restaurant, Magnus reconnaît, sous le masque du baryton Walter Döhrlich s'offrant avec complaisance aux applaudissements du public, Clemens Dunkeltal accompagné de son fils Klaus, fils du sang né d'une liaison clandestine. Jadis, Clemens s'était arrangé pour que des rencontres aient lieu au zoo de Berlin avec la mère de Klaus et son « bâtard ». La haine qui autrefois avait poussé l'enfant à affubler son demi-frère du diminutif Klautschke ressurgit. Menacés par un billet de Magnus de voir leur identité dévoilée, Dunkeltal père et fils foncent en voiture sur le couple, tuant Peggy. Klautschke meurt aussi dans

l'accident et son père blessé s'empoisonne : les criminels auront droit à une digne mort. La désaltération cède une fois encore la place au mensonge d'une vérité officielle.

- 6 Les derniers chapitres situés dans le Morvan sont le récit d'années d'hibernation au cours desquelles le héros, au contact de la nature et de la figure initiatique du Frère Jean, découvre les vraies valeurs de contemplation et de non-violence. Mais il le fait en renonçant à porter un nom, en se dépouillant donc de toute identité sociale, selon un mécanisme qui ne peut manquer d'interroger le lecteur et de l'inciter à relire.

Expérience de lecture et autre fictionnel

- 7 De nombreuses péripéties au sens plein du terme ont scandé le parcours du héros. La fonction cathartique de la fiction décrite par Aristote à propos de la tragédie repose sur la dimension d'altérité offerte au lecteur :

C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible.²

- 8 Comment et à quelles conditions cette expérience par la fiction romanesque peut-elle s'intégrer à un processus de construction identitaire ? Le traitement narratif du personnage joue ici un rôle capital.
- 9 Le récit à la troisième personne en focalisation interne suscite une forte participation qui n'est sans doute pas étrangère au succès du roman auprès d'un public de jeunes³ : l'effondrement de la configuration familiale vécu par procuration grâce à l'alter ego romanesque fait écho aux remises en question de l'adolescence. Le lecteur épouse donc la tromperie avant la désillusion :

L'enfant écoute en retenant son souffle pour laisser davantage d'espace à celui de son père, tout en puissance et en souplesse. La voix d'un maître de la nuit dont il dompte les forces menaçantes comme il a su terrasser l'ennemie-fièvre. Car Franz-Georg en est sûr, c'est en chantant de la sorte que son père a dû l'aider à guérir, et certainement est-ce ainsi qu'il soulage ses innombrables patients accourus de toute l'Europe. (p. 20)

- 10 Les rebondissements de la narration l'amènent à partager la haine du héros pour les imposteurs criminels, la violence vengeresse, et à éprouver ses méfaits dans la longue séquence d'introspection et de contemplation du Morvan, à vivre encore par procuration les moments de vérité des *Fragments* F1 et F0, respectivement placés au milieu du récit et à sa presque fin.
- 11 L'adhésion est d'autant plus puissante qu'elle s'appuie sur les procédés hérités du roman réaliste : précision du portrait, fabrique de la vraisemblance comme modélisation rationnelle du réel, ancrage historique. Tous ces procédés convergent dans le fragment 1 qui fait se succéder le point de vue retrouvé de l'enfant au moment du bombardement et celui de la mère adoptive qui le choisit dans un centre rassemblant les rescapés :

Le petit garçon arraché à son sommeil court sans rien comprendre et mêle ses pleurs au grand vacarme ambiant [...] Mais ses pleurs cessent d'un coup quand il voit la femme qui lui tenait la main se mettre à valser dans la boue, les gravats, avec un gros oiseau de feu accroché à ses reins. [...]

Une femme se présente dans le centre, elle passe les enfants en revue. Elle l'observe longuement, le trouve joli, placide, et le devine intelligent. C'est un garçonnet bouclé, aux yeux noisette, au crâne en parfaite conformité avec les normes

aryennes, au sexe non circoncis. Sain de corps et de race ; quant à l'esprit, il est nu, page gommée prête à être réécrite. (p. 98-101)

- 12 L'ancrage historique s'enrichit des nombreuses indications renvoyant à la période du nazisme, appréhendée de l'intérieur, du point de vue de la communauté allemande : les camps, la fuite des responsables vers l'Amérique, la lutte antifasciste de l'Église confessante incarnée par la figure historique du pasteur Dietrich Bonhoeffer, la réapparition masquée d'anciens soutiens ou complices du nazisme dans l'Autriche des années 1970-1980, l'Autriche cette terre de l'altération historique prolongée, telle que la dépeint par exemple le dramaturge Thomas Bernhard. Les notules insérées entre les chapitres fragments, l'éphéméride dédiée à Bonhoeffer (p. 187-192) renforcent l'effet de vraisemblable et d'objectivité. Sur le modèle de la fiche signalétique sont réunis dates et parcours de vie des personnages qu'ils soient historiquement attestés ou de pure fiction.
- 13 Simultanément, ces notules participent d'un effet de mise à distance. Entre les *Fragments* 6 et 7 écrits du point de vue de l'enfant encore plein d'illusions sur ceux qu'il croit toujours être ses parents se situe la notice sur Clemens Dunkeltal qui commence ainsi : « (né le 13.04.0904) : Obersturmführer de la SS ». À la « vision avec » se substitue donc çà et là une vision « par derrière » qui dissipe l'illusion du lecteur avant celle de l'enfant.
- 14 L'hétérogénéité grandissante du texte concourt au même effet de distanciation : difficile d'oublier en lisant l'histoire racontée le travail de l'écrivain procédant à un montage alterné de parties narratives – les « fragments » –, de « notules », de « séquences », encore appelées « Éphéméride », « Résonances », « Écho », « Litanie », « Intercalaire ». L'écriture poétique du montage et de l'harmonie prend ainsi progressivement le pas sur l'écriture narrative qu'elle contribue à déréaliser. L'ordre anormal des *Fragments* 1 (après le 11) et 0 (après le 28) renforce la discordance entre énoncé et énonciation, privilégiant le jeu d'écriture. La présence massive d'intertextes citationnels concourt au même effet. Il s'agit le plus souvent de poèmes parfois repris intégralement et empruntés à Celan (*Todesfuge*), Hardy, Supervielle, Shakespeare, Johannessen.
- 15 Mentionnons enfin le décrochage de registre des derniers chapitres, orientant la narration vers les territoires du conte et de la légende. La figure du Frère Jean en ermite initiateur coïncide avec l'irruption du merveilleux : les abeilles guident le héros ressourcé vers le corps gisant du vieux sage qu'elles ont embaumé de propolis ; l'« intercalaire », de son côté, souligne de façon presque trop ostensible l'allégeance de ces chapitres au conte, par la méditation sur le « Il était une fois ».
- 16 Une dialectique entre participation et distanciation peut donc s'amorcer à partir de ce récit superposant un scénario mimétique (réaliste) et un scénario fantasmatique dont les décrochages poétiques dessinent progressivement la cohérence. La clef de la quête identitaire passe peut-être par le croisement de l'expérience vécue et du livre. Tel pourrait être, mis en abîme, le sens attribué dans la diégèse à la lecture du roman *Pedro Paramo*. Magnus entrevoit grâce à ce livre la vérité sur son origine, une part du moins de cette vérité qui se dérobe en même temps qu'elle paraît à portée. Précisément cette recherche sur soi, d'abord tournée vers la figure du père, cède la place à une quête de la mère qui tend à exclure ou à marginaliser le père. À la figure du faux – Clemens –, Magnus ne saura substituer de père plus authentique, ignorant une part du message de Lothar. Lothar, diminué par la maladie à la fin de sa vie, aveugle et paralysé, à qui

Magnus, dans une inversion des rôles, fait la lecture de la Bible, et dont l'« immobilité semblait sereine, tout habitée par une longue méditation » (p. 204). Lothar dont sa petite fille Myriam, dessinatrice, lègue à Magnus, après l'enterrement, le masque mortuaire. L'imaginaire fantasmatique auquel puise la quête du héros penche donc, pour reprendre la distinction introduite par Marthe Robert⁴, vers le pôle préœdipien. Ainsi s'éclaire sans doute l'épisode de May, qui choisit de mourir enlacée par Terence, son « frère époux » plutôt que dans les bras de son amant. Le trio improbable n'était qu'un dédoublement de la monade maternelle, privée de tout repère paternel, ce qui explique qu'après la mort de May, son aînée de onze ans, Magnus se sente « orphelin ». À l'autre bout du récit, le *Fragment 0* souligne l'ambiguïté de la figure du Frère Jean, initiateur au secret de la communion avec la nature au point de se confondre lui-même avec la chrysalide noire, parfait symbole d'enfantement et de mort mêlée :

« Je vous écoute », dit-il à Frère Jean. Mais celui-ci, au lieu de rompre enfin le silence, rabat la capuche de sa coule sur sa tête et se recroqueville, les mains à plat sur les genoux, le front penché. Ainsi enveloppé dans sa chrysalide noire, il entre en somnolence. Sa tête dodeline, elle finit par basculer contre l'épaule de Magnus ; sa respiration s'altère, elle se fait à la fois plus sonore et alentie. (p. 266)

- 17 La régressivité mortifère prend parfois un tour plus violent lorsqu'elle vient parasiter la relation amoureuse. À la racine de la passion qui s'empare de Peggy et de Magnus surgit une même pulsion meurtrière. À tour de rôle, l'un et l'autre profèrent des paroles de haine plongeant dans les zones troubles de la mémoire dont on ne sait si elles renvoient à la scène du baiser et de la première relation manquée ou, pour Peggy, au meurtre symbolique de Tim, le remplaçant malheureux de Magnus précipité du haut de la falaise par la même violence verbale, ainsi que le suggère le *flash-back* en italiques de la séquence suivante :

Des mots qui ne lui appartiennent plus, qui ne le concernent pas, qui l'épouvantent. Mais il les émet, comme un dormeur émet des gémissements ou des paroles confuses dans son sommeil. « Je n'aime rien de vous, ni votre voix, ni votre corps, ni votre peau ni votre odeur. Tout en vous me dégoûte... »

Alors s'opère un curieux échange, ou plutôt glissement, Peggy se lève lentement et prend le relais du monologue acrimonieux, d'un ton assourdi et sifflant. « ...Tout en toi me dégoûte et m'insupporte. Je voudrais te voir disparaître. Mais cela ne suffirait pas encore, je voudrais ne t'avoir jamais connu. Jamais. » (p. 173)

L'homme ne dit rien, il est abruti par ces mots qui ne demandent pas de réponse, qui frappent de nullité toute autre parole. Il recule de quelques pas devant cette lapidation verbale.

Il se trouve au bord extrême de la falaise... (p. 175)

- 18 Succédant au *Fragment 0* qui juxtapose mort et renaissance, l'ultime *Fragment 29* et son codicille « *Fragment ?* » cultive l'ambiguïté. L'abandon de l'ours Magnus aux eaux du torrent, le renoncement à ce prénom enfantin, l'enfouissement du masque de Lothar sont-ils le signe d'une maturation ? En un sens, peut-être, mais la table rase rend pour le moins problématique le processus de socialisation qui devrait l'accompagner, comme le suggère, en guise de clôture, la résorption de l'histoire future du héros dans les vers du poète Saint-John Perse : « S'en aller ! s'en aller ! parole du vivant !/ s'en aller ! S'en aller ! Parole du prodigue ». La parole du prodigue n'est-elle pas encore celle du retour ?
- 19 Mieux armé que le héros contre l'enlisement régressif grâce aux procédés de mise à distance et de symbolisation orchestrant sur le plan énonciatif le déroulement de l'histoire, le lecteur peut peut-être réaliser pour son propre compte l'épreuve de réalité

ludique⁵ qui semble faire défaut au protagoniste et ainsi consolider son identité psychique.

- 20 Dépassant la perspective du personnage comme figure dédoublée du lecteur, le roman, par la densité de son réseau intertextuel, maintient cependant un certain degré d'ambivalence associé à une méditation poétique.

Du mal historique au « lait noir de l'aube »

- 21 On connaît le mot d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare », et aussi les doutes de Primo Levi. Un siècle plus tôt, Hölderlin posait déjà la question des pouvoirs de l'intelligence, spécialement de la littérature, face au mal historique : « Et pourquoi dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? »
- 22 Le dialogue entre philosophes et écrivains sur le mal historique s'imisce jusque dans la trame romanesque. Dans le *Fragment 14*, Magnus lit Hannah Arendt et ses commentaires sur le procès Eichmann ; il fait sienne l'idée de « la banalité du mal » (p. 126). Parallèlement est évoqué un pan de l'histoire de May, dont les parents se déchirèrent, la mère refusant à son père mourant la visite de sa maîtresse, sur fond de guerre du Vietnam et de discrimination raciale. Dans l'un et l'autre cas, le mal à l'échelle familiale fait écho à celui de la grande Histoire. Mais évoquer le mal chez l'autre peut signifier le repli commode dans le manichéisme. Le roman esquisse une réponse différente en faisant ressentir, à côté du mal suprême des camps, la violence aveugle et meurtrière se déchaînant à moindre échelle mais de façon aussi systématique sur les villes allemandes bombardées par les Alliés en 1943.
- 23 Pourrait prendre place ici la solution Levinas, philosophe qui marqua le parcours intellectuel de Sylvie Germain⁶. La figure de l'autre joue un rôle central dans la philosophie humaniste de Levinas, impliquant la nécessité de voir l'autre comme soi-même, même s'il est criminel. N'est-ce pas ce en quoi échoue le héros qui préfère la solution de la table rase ?
- 24 Si l'intertexte Levinas, possible mais non manifeste, ne peut être évoqué que sous une forme latente et donc hypothétique, il n'en va pas de même de Paul Celan dont le poème « Fugue de mort » fournit un leitmotiv – « Lait noir de l'aube.../ Nous creusons une tombe dans les airs » – qui scande les derniers chapitres. Celan le juif choisit comme un défi d'écrire dans la langue du bourreau, brisant les syntagmes ou forçant la cohérence des associations comme dans cette image, apparemment absurde mais finalement si juste : « Nous creusons une tombe dans les airs ». Par sa portée morale et collective, la méditation sur le mal revêt une dimension métaphysique voire religieuse qu'atténue la référence à Supervielle. La poésie prend à cet égard le pas sur la religion comme sur la philosophie. La figure de l'oxymore inscrite dans le titre du recueil *Le Forçat innocent*, deux fois cité (p. 166, p. 198) confère à la poésie de Supervielle une touche d'humour triste et la déleste d'une partie de sa gravité. Ainsi de ce court poème cité dans la « Séquence » intercalée comme un suspens entre les *Fragments 21* et *22*, dédiés aux amours tourmentées de Magnus et de Peggy :

Un bœuf gris de la Chine/ Couché dans son étable/ Allonge son échine/ Et dans le même instant/ Un bœuf de l'Uruguay/ Se retourne pour voir/ Si quelqu'un a bougé.
Vole sur l'un et l'autre/ À travers jour et nuit/ L'oiseau qui fait sans bruit/ Le tour de la planète/ Et jamais ne la touche/ Et jamais ne s'arrête.

- 25 Il faut aussi revenir sur l'autre oxymore du « lait noir de l'aube », oxymore double qui juxtapose les sèmes *noir/blanc* et *vie/mort*, encadrant le noir, signe de mort et de destruction, de la référence redoublée à la naissance : *lait / aube*. Que tout enfantement soit par avance une promesse de mort est certes inscrit dans la condition des humains. Mais le rapprochement des deux termes « lait noir » montre aussi la capacité de la poésie à affronter le chaos, l'illogisme apparent, à déstructurer l'ordre de la langue symbolique pour faire advenir dans l'expression quelque chose du désordre pulsionnel. Or c'est précisément de ce désordre pulsionnel que s'alimente la violence, historique ou privée.
- 26 On touche ici à l'attention particulière portée par la romancière à tout ce qui concerne la langue, les langues, devrait-on dire, dont elle fait percevoir l'ambivalence. L'espagnol, langue des conquistadores et de l'oppression, devient sous la plume de Juan Rulfo, langue de l'émancipation. L'allemand sublime des *Lieder* de Schubert a pu être usurpé par les bourreaux des camps, mais un poète juif a su en tordre les mots pour leur faire dire l'indicible du crime.
- 27 Polyglotte et traducteur, Magnus passe d'une langue à l'autre dans un mouvement qui excède largement la rationalité. À l'allemand, langue faussement maternelle, se substitue l'apprentissage de l'anglais, puis de l'espagnol, entendu comme la langue du Mexique, terre d'accueil de Clemens. Apprendre l'espagnol prend furtivement une allure de défi à ce père dont la figure s'effondre progressivement. Mais si la langue a partie liée avec le symbolique à caractère paternel qui sépare le sujet de la fusion avec l'origine maternelle, elle conserve le pouvoir, dans ses usages poétiques, de suggérer les états présymboliques de la conscience, ce que Julia Kristeva nomme le *sémiotique*⁷. Pour dire cette mixité de la langue, la romancière évoque « le corps de la langue » :
- Quand il débarque dans ce pays [le Mexique], il a la sensation de découvrir physiquement une personne dont il n'aurait qu'entendu la voix pendant des années. Il découvre le corps immense, rugueux, magnifique, de la langue qui fut le tombeau du pseudo-Felipe Gómez Herrera [alias Clemens Dunkeltal] » (p. 80-81)
- 28 Précisément, l'écrivain, le poète, se signalent par cette attention portée au corps de la langue, à tout ce qu'elle charrie d'associations irrationnelles jusqu'à la folie. À cet égard, Shakespeare revêt une valeur emblématique. La *Séquence* intercalée entre les *Fragments* 19 et 20, propose un extrait du *Roi Lear* qui fait écho au récit à demi rêvé du meurtre accompli en haut de la falaise par Peggy. Dans un même geste, l'écriture littéraire explore le chaos pulsionnel jusqu'à l'altération mentale et en borde symboliquement les effets délétères par le procédé de duplication.
- 29 Sylvie Germain n'hésite pas à renforcer ces procédés de bordure symbolique par une mise en abîme de la lecture. Revenons pour en comprendre la portée sur l'épisode du roman mexicain lu par Magnus, roman dont le héros se trouve comme lui en quête de la vérité sur son père. La *Séquence* de la page 88 cite un passage de *Pedro Paramo* :
- Vous verrez quand nous arriverons à Comala. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture...
- 30 La romancière enchaîne dans le *Fragment* 11 sur un mode qui côtoie un instant le fantastique :
- À peine le jour pointe-t-il, qu'Adam [Magnus] se met en route. Il sort de la ville, le livre au fond de sa poche. Il part pour Comala.

- 31 Départ authentique ou départ métaphorique, exprimant les effets d'identification maximale ? Il s'agit en vérité bel et bien d'une mise en acte du récit. Le livre de Juan Rulfo dans sa poche, Magnus s'est rendu au Mexique, cadre de l'histoire, marchant au hasard et jusqu'à épuisement dans un paysage de fournaise. Il va en résulter l'effet d'anamnèse décrit plus haut, anamnèse amenée en deux temps. La fin du *Fragment 11* en italiques propose un délire poétique associant par correspondance la perception visuelle et tactile de la fournaise à des impressions auditives qui vont réveiller le souvenir du bombardement de Hambourg :

Il entend le mugissement d'un orgue colossal, d'assourdissants coups de cymbales, le vrombissement de millions de tambours. Un orchestre fou joue dans le ciel, il joue avec des instruments d'acier, de feu. Son tumulte s'engouffre jusque dessous la terre qui tremble et hurle. (p. 92)

- 32 Le *Fragment 0* rétablira, ainsi qu'on l'a vu, un premier pan du passé enfoui en faisant le récit de la catastrophe de 1943 et du rapt qui l'a accompagné. Le passage par le discours poétique de la folie porte donc une part de vérité, mais il recèle aussi un risque mortel qui conduira le héros jusqu'à l'hôpital d'où il réchappera de justesse. Tout se passe comme si la romancière voulait prévenir un risque analogue pour son lecteur par une autre forme de distanciation qui emprunte cette fois le détour du discours savant. Le *Fragment 0* est en effet précédé d'une *Notule* empruntée à Fabienne Bradu, chercheuse mexicaine qui analyse le sens de cet enfer au bout duquel le héros retrouve par intuition le souvenir de celle qui fut peut-être sa vraie mère :

La gueule de l'enfer est l'orifice par lequel est englouti le genre humain – et l'on reconnaît dès lors le thème célèbre de la descente aux Enfers. Elle est aussi l'endroit d'où sortent les voix [...] L'écho est une forme sonore qui s'inscrit dans le temps et se produit dans certains milieux propices à la réflexion d'un son originel [...] Le futur de l'écho est un mur, un butoir, une condamnation ; l'écho percute quelque chose qui le renvoie vers le passé. L'écho est un son mobile, mais qui va à rebours, sans espoir de jamais devenir autre, différent ; l'usure est son fatum.⁸

- 33 À l'horizon de cette parole poétique déployée dans le roman sous de multiples formes de résonances, la perte de tout espoir de devenir autre ; l'altération fondamentale revécue dans la jouissance et dans la perte de soi, l'impossible passage à l'identité, à moins, précisément, que la lecture ne se fasse réflexive, appelant à son secours la communauté culturelle ici représentée dans la *Notule*.

- 34 Ce qui se donne à éprouver dans ce roman par l'émergence d'une écriture poétique partiellement hétérogène à l'écriture narrative touche donc beaucoup plus profondément que la leçon apparente de la fable conduisant le héros de sa mort symbolique à sa résurrection par dépouillement de la violence et ressourcement aux forces vives de la nature. Nourri au « lait noir de l'aube », le récit nous désaltère et nous altère à la fois, selon un mécanisme simultané et indéfiniment prolongé. Il nous fait éprouver la charge négative des mots et dresse contre elle le rempart de la communauté culturelle convoquée dans le tressage des intertextes. Pascal Quignard, dans *La Nuit sexuelle* assigne un but voisin à l'expression artistique et spécialement littéraire :

Un autre trait de la scène invisible est qu'elle est altérante. La reproduction sociale ne met face à face ni idem ni alter. Les résultats (les enfants) sont aussi aléatoires que les postures qui les fabriquent et les vies qui les motivent. [...] C'est l'hétérogénéité de la scène sexuelle qui met en branle au fond du corps la coagitation de la pensée.⁹

35 Au cœur de ce dispositif, la lecture :

La lecture est une expérience sensible qui se situe dans le réel, où on s'expose à des blessures, où l'âme subit des lésions. Une phrase qu'on lit peut être une semence qui pousse. [...]

La lecture est du côté du silence, le langage du côté de la division (la réparation).

36 La lecture mise en mots, quant à elle, est peut-être des deux côtés à la fois, entre altération et désaltération.

NOTES

1. Édition de référence : Albin Michel, 2005.

2. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, I, 1983, p. 90.

3. *Magnus* reçut le prix Goncourt des lycéens.

4. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972. Dans cet essai fameux, Marthe Robert avance l'idée que l'écriture de tout roman puise toujours selon un dosage variable à la source du roman familial et à l'un de ses deux pôles, le *Bâtard œdipien* ou l'*Enfant trouvé précœdipien*.

5. Voir à ce sujet Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. Selon Picard, la lecture pourvue de la qualité littéraire permettrait au lecteur de vivre par fiction interposée une épreuve de réalité, autrement dit la reconnaissance de la séparation et la mise à distance de l'imaginaire tout-puissant par sa représentation dans le symbolique.

6. Philosophe de formation, Sylvie Germain suivit l'enseignement de Lévinas et rédigea une thèse de doctorat sur les visages de l'autre sous le titre *Perspectives sur le visage*.

7. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.

8. Fabienne Bradu, *Échos de Páramo. Lecture de Pedro Páramo de Juan Rulfo*, [Paris], Lettre volée, « Palimpsestes », 1996, p. 95

9. Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

L'hyperrécit : forme hétérogène, forme altérée ?

Isabelle Krzywkowski

- 1 Les hypertextes sont une des formes de la littérature électronique, mais ils ne sont, à l'origine, pas littéraires : Vannevar Bush (MEMEX), puis Ted Nelson (XANADU) les conçoivent comme une technique documentaire de mise en réseau¹. On précise donc en général « hypertexte littéraire » pour désigner des œuvres qui fonctionnent sur le principe du réseau, c'est-à-dire de manière non linéaire. L'hyperrécit (ou hyperfiction, terme moins marqué génériquement²) en est un cas particulier que l'on peut définir comme « fiction non linéaire fondée sur la notion de liens ». Cette structure semble prédisposer l'hypertexte à l'hétérogénéité, et a pu être analysée comme une transformation – ou faudrait-il parler d'altération ? – des principes du récit.
- 2 L'hypertexte, et particulièrement l'hyperrécit, n'ont pas attendu l'informatique pour être envisagés et réalisés. Ils s'inscrivent dans la tradition de l'expérimentation narrative, dont les grands ancêtres seraient Diderot et Sterne, et les modèles classiques Proust, Joyce ou Kafka. La forme connaît un nouvel essor dans les années 1950-1960, avec Borges, Cortazar, les membres de l'Oulipo (Calvino, Queneau ou Roubaud), tout comme le Nouveau Roman. Italo Calvino définit la notion d'« hyper-roman » en 1967, à partir du récit qui clôt *Temps zéro*, comme un récit, éventuellement virtuel, comprenant toutes les possibilités d'une histoire, parmi lesquelles l'écrivain ou le lecteur choisirait un parcours (une réalisation). L'hyper-roman calvinien est donc une « méta-forme » qui se réalise sur un mode combinatoire. Mais la machine n'y est pas qu'une métaphore, car les théoriciens de la littérature des années 1960 sont très au fait des pistes ouvertes par les « calculateurs », et Calvino considère que les « cerveaux électroniques » sont « en mesure de nous fournir un modèle théorique convaincant des processus les plus complexes de notre mémoire, de nos associations mentales, de notre imagination, de notre conscience »³. La machine permet, mieux que l'écrivain, de réaliser ces modèles, parce qu'elle peut suivre « un chemin à la fois systématique et consciencieux, instantané et simultanément multiple »⁴. La question de l'hétérogénéité se déplace ici, on le voit, du côté de l'œuvre virtuelle, de la « macro-forme ».

- 3 La littérature électronique ne prend véritablement essor que dans les années 1980, quand la popularisation des micro-ordinateurs rend possible leur appropriation comme nouveaux outils d'écriture. La première fiction hypertextuelle électronique date de 1985 et a nécessité la mise en place d'un logiciel spécial, qui sera commercialisé sous le titre de « *storyspace* »⁵. Moins de dix ans plus tard, cette recherche est déjà amplement théorisée aux États-Unis⁶, alors qu'elle arrive tout juste en France⁷. Couramment présenté comme un genre⁸, l'hypertexte – qu'il vaudrait sans doute mieux dans ce sens restreint appeler « hyperrécit » – est avant tout un procédé, et comme tel plutôt une forme, et une forme transgénérique au sens où le principe du lien et du nœud peut être utilisé dans tous les genres de la littérature électronique, y compris en s'intégrant à un dispositif plus largement multimédia⁹.
- 4 Deux modélisations sont prééminentes, végétale (l'arbre ou le rhizome¹⁰) ou spatiale (le labyrinthe, voire le paysage, la carte¹¹). Elles mettent pareillement en évidence la rupture de la linéarité qui fonde (imaginativement ou idéalement) le récit (linéarité temporelle, linéarité de l'action, linéarité de la lecture), remplacée par une pluralité de choix et de présentations, de réseaux, la dispersion de la / des structure(s).
- 5 Mettre cela en place sur papier est possible, mais complexe, et met en cause le fonctionnement traditionnel du livre, même s'il en exploite des possibilités connues, en particulier tout ce que Gérard Genette envisage comme « péritexte »¹² : un hyperrécit « papier » se construit *a priori* en plusieurs parties parallèles articulées entre elles par des renvois, éventuellement une numérotation des fragments, voire des encres différentes. L'informatique se prête évidemment plus « naturellement » à ce mode de fonctionnement non linéaire, et plus encore la toile, précisément fondée sur la notion de liens¹³.
- 6 L'apparence comme le fonctionnement de l'hypertexte semblent aller dans le sens de l'hétérogénéité, si l'on entend par là une composition qui fonctionne sur le collage et / ou le montage d'éléments et / ou de médiums différents. Parmi les facteurs d'hétérogénéité, le multimédia, qui peut superposer des textes (dits et / ou écrits, en mouvement ou stables), de l'image (mise en forme du texte, image statique – photographie, dessin – ou animée) et du son (musique, bruit ou parole), renvoie à la question de l'interaction entre les arts. Autre forme d'hétérogénéité, l'intertextualité, entendue ici moins comme pratique de la citation que comme travail de mise en relation (le réseau) ou de recomposition (le « *sampling* »), n'est pas imposée par l'hypertexte (même si elle peut sans doute être considérée comme une caractéristique du cybertexte), mais relève d'un choix d'auteur.
- 7 La structuration spécifique de l'hypertexte impose un fonctionnement « hétérogène », puisque interactif¹⁴, qui s'est accompagné d'une redéfinition du lecteur, de l'auteur et de l'œuvre. Le lecteur, malgré une appropriation par nature incomplète (il ne peut avoir aucune appréhension globale de l'œuvre), devient celui qui intervient pour provoquer / achever une version du texte, d'où l'idée qu'il en serait co-créateur (Pedro Barbosa parle alors d'« écritecture »¹⁵) ; l'œuvre, forcément « potentielle »¹⁶, se déploie de manière partielle en fonction des choix (le lecteur réalise une des versions de l'œuvre) ; l'auteur devient celui qui propose un projet et / ou un procédé, et qui le « gère ».
- 8 L'« hétérogénéité » fondamentale de l'hypertexte tient donc d'une part au fait que le lecteur est conduit à s'y éprouver « hétérogène », à prendre conscience de sa triple nature de « liseur », « lu » et « lectant », pour reprendre la terminologie proposée par

Michel Picard¹⁷. Tous les théoriciens de la littérature électronique sont sensibles au fait qu'elle crée un lien de réflexivité du lecteur sur son acte de lecture¹⁸, ce que Jean-Pierre Balpe théorise avec le concept de « méta-lecteur »¹⁹. Ceci tient pour partie aux contraintes d'un support qui est – pour l'instant encore – étranger à nos habitudes de lecture : fatigue due à l'écran ou à une assise peu adaptée à l'acte de lecture, gestes spécifiques inconnus de l'acte de lecture traditionnel, problèmes de saturation nés de la superposition des perceptions pour les œuvres multimédiales empêchent le lecteur de « s'oublier » dans sa lecture. Mais la difficulté peut aussi être orchestrée par l'œuvre elle-même : mouvements, altérations, ou encore surabondance des choix éveillent chez le lecteur la conscience d'une illisibilité qui met en péril son effort de lecture, situation inédite où il n'est pas confronté à une œuvre ordonnée (ou dont l'ordre lui est immédiatement perceptible) et se sait dans l'impossibilité d'en saisir la totalité²⁰. Si le lecteur semble devenir acteur (sinon dans la création de l'œuvre, du moins dans son mode de réalisation), son choix est donc en fait illusoire, puisqu'il ne sait en général pas ce qu'il choisit, et que ce choix est, au moins partiellement, contraint par une intention de l'auteur (qui se manifeste sous la forme des liens proposés).

- 9 Pour une autre part, peut-être plus spécifique, c'est pourtant l'auteur lui-même qui semble devenir « hétérogène », non seulement parce que l'œuvre est parfois le produit d'un écrivain et d'un informaticien ou d'un groupe d'artistes, mais aussi en raison de cette fonction nouvelle prêtée au lecteur, surtout depuis que la toile a rendu possible un travail d'écriture collective. L'image de l'œuvre ouverte semble donc s'imposer. Le concept proposé par Umberto Eco trouve avec l'hypertexte – dont il connaissait le principe – un terrain d'expérimentation idéal, puisque celui-ci permet un nombre infini de variantes, se veut le plus souvent « sans incipit ni clôture »²¹ et joue parfois de la polysémie et de l'indéfinition²².
- 10 Face à l'hypertexte, plusieurs attitudes de lecture sont donc possibles, selon que l'on accepte les contraintes, qu'on tente de les contourner ou de les ignorer. Une première attitude consiste à tenter de créer du sens : le lecteur choisit parce qu'il suppose un rapport entre l'ancre et le nœud auquel le lien conduit²³ (par exemple, un nom de personnage fait attendre un portrait). Un travail analogue peut se faire face à une œuvre multimédiale, pour laquelle le lecteur-spectateur est tenté de supposer / analyser un rapport de sens entre les médiums. Il serait sans doute intéressant d'étudier la place que tient l'intuition (vertu importante pour les avant-gardes historiques) dans la perception que les lecteurs se font des œuvres hypertextuelles, et dans le projet qui mène l'auteur.
- 11 Une seconde attitude consiste à tenter de comprendre le mécanisme de composition du texte. Contrairement à l'attitude « intuitive », celle-ci repose sur une démarche analytique, qui se propose d'épuiser les possibilités (même si ce n'est qu'à un micro-niveau du texte). Même si le travail de mémorisation touche vite ses limites (sauf quand le texte est court ou qu'il pratique la répétition), l'attitude analytique consistera plutôt à pratiquer un va et vient, à revenir en arrière pour essayer d'explorer complètement au moins une page.
- 12 La troisième attitude, enfin, consiste à abandonner la possibilité de choisir. Un des cas de figure consiste à procéder au hasard, sous la forme d'un « zapping » (en apparence) aléatoire. Mais il est également possible de dénier le principe hypertextuel en refusant le principe du lien (par exemple, en choisissant systématiquement le premier lien, pour reconstruire une sorte de lecture « linéaire »).

- 13 Quelle que soit l'attitude qu'il adopte finalement, le lecteur est tenu de construire sa propre stratégie de lecture. La mise en cause de l'approche linéaire traditionnelle au profit d'une approche spatialisée se perçoit dans les nombreuses métaphores renvoyant la lecture à un cheminement, une déambulation. Le texte devient un « espace géographique » dans lequel le lecteur construit sa propre intrigue²⁴, tandis que l'auteur se définit à présent comme « le concepteur d'un monde dans lequel des narrations sont possibles, narrations réalisées par la navigation du lecteur »²⁵. Les réalisations de l'œuvre sont en nombre peut-être infini et la navigation repose dès lors plus sur l'intuition ou le hasard que sur un montage. La lecture devient une exploration (une « lect-acture ») et une expérience (puisque c'est la fin de la lecture qui devient la clôture du texte²⁶).
- 14 L'acte de lecture se trouve ainsi redéfini en profondeur et le lecteur confronté à l'invalidation de « l'image-du-lecteur » traditionnelle : alors qu'il a l'habitude de se penser comme celui qui suit un sens construit au préalable par l'auteur et qu'il aborde progressivement (linéairement), il devient acteur d'un cheminement et doit accepter sa liberté, ou plutôt sa « responsabilité »²⁷ dans sa lecture. Mais son indépendance est en même temps niée par l'ignorance où il est de ce que cette stratégie peut / doit produire : c'est, en somme, une stratégie inutile qui ne renvoie qu'à la conscience de l'acte de lecture. Là est peut-être la véritable « altération » de l'acte de lecture.
- 15 Cette spécificité du récit hypertextuel est souvent redoublée par une tactique du piège. Le principe de la fausse piste est largement utilisé : lien se révélant une impasse (ou conduisant à la case départ), sémantisme du lien trompeur, polysémie du fragment dont le sens peut varier selon le contexte immédiat de lecture. Contre la tentation d'une « mise en ordre » de la lecture, certains auteurs interdisent même la relecture en empêchant les retours en arrière ou en créant des liens « intelligents » qui tiennent compte des lectures précédentes (le texte devient, de fait, à lecture unique et interdit tout contrôle). Cette logique du piège est théorisée par certains comme une des caractéristiques de la littérature électronique. C'est par exemple le principe de la « frustration » développé par Philippe Bootz, avec l'objectif explicite de faire prendre conscience au lecteur de son acte de lecture et du caractère illusoire de sa maîtrise²⁸. C'est aussi un moyen de faire apparaître le caractère spécifique de chaque lecture. Mais c'est surtout une manière de faire « revenir » l'auteur, puisque ces tactiques mettent en évidence une intentionnalité ludique, voire ironique : si l'intentionnalité ne garantit pas la maîtrise de l'œuvre, du moins permet-elle de distinguer à nouveau l'auteur du lecteur « co-producteur ».
- 16 L'hypertexte soulève ainsi les questions que rencontre en général la littérature électronique, s'attache même à les rendre plus manifestes : que devient le texte quand il est perçu morcelé, inachevé ou évanescent, inconnaissable dans son ensemble ? Il faut pourtant se demander si cette interrogation sur l'objet, ou sur le genre, est inhérente à la pratique électronique. Elle pourrait, aussi bien, être la manifestation d'une certaine approche de la littérature : les caractéristiques principales de l'hypertexte ont souvent été rapprochées des mécanismes associés au récit postmoderne (mise en question de l'intrigue et de l'auteur ; pratique du collage et du montage théorisée en termes de dialogisme et de déconstruction ; principe du « *work in progress* » et de « l'œuvre ouverte »)²⁹. Faut-il y voir une forme « altérée » du roman, ou même un « non roman », si l'on en croit le titre de l'œuvre de Lucie de Boutiny³⁰ ? Cette approche semble aujourd'hui mise en cause. Il est certain que l'hypertexte, par son

caractère multilinéaire, fragmenté et détemporalisé³¹ peut tendre vers le texte poétique et que cet effacement de la temporalité, garante de l'homogénéité déjà mise à mal par le récit simultaniste et par le Nouveau Roman, met sans doute le récit en péril. Pour autant, les auteurs d'hyperrécits réaffirment en général leur ancrage dans l'histoire du genre romanesque, et le titre d'une œuvre récente de Jean-Pierre Balpe, *La Disparition du Général Proust*³², laisse entendre qu'il s'agit moins de sortir d'un genre, que d'en contester un modèle devenu hégémonique. Pour Philippe Bootz, la fiction hypertextuelle n'est pas en soi un roman, mais « ne le devient qu'une fois lue³³ ». De fait, si le caractère hétérogène du contenu peut être considéré comme une altération du récit, il revient à la lecture de le mettre en forme.

- 17 C'est peut-être pourquoi le concept d'hétérogénéité est peu utilisé par les théoriciens de la littérature électronique, qui préfèrent les notions de « fragmentation » ou de « multilinéarité ». Il y a lieu en effet de se demander si le terme ne déplace pas l'hypertexte vers un propos qui n'est pas (ou plus) le sien. L'hétérogène, même s'il oblige à réfléchir sur l'assemblage, dissimule l'effort de structuration en quelque sorte toujours renouvelé de l'œuvre : si la structure est dispersée et peut sembler relever d'une esthétique du fragment (parfois clairement visible, comme lorsque l'écran est subdivisé en plusieurs cadres ou zones), le principe fondamental du lien, qui permet le passage d'un morceau de l'œuvre à l'autre, va plus dans le sens du puzzle que dans celui du patchwork, dans le sens de l'œuvre à construire plutôt que déconstruite. Le lien constitue donc la base de composition de l'œuvre, ce qui lui permet d'intégrer les fragments pour construire un tout, au lieu de mettre en évidence un caractère fragmentaire. Le lien renvoie finalement en permanence à l'ensemble de l'œuvre, vers la totalité de laquelle tout ramène, même si elle n'est pas totalement appréhendable. Il est aussi le lieu où se reconstitue l'instance auctoriale :

... le lien qui était censé par sa vacuité sémantique autoriser une plus grande coopération du lecteur, peut s'avérer impuissant à générer des effets narratifs. Pour retenir leur lecteur et produire un univers de fiction, les auteurs doivent réinvestir le lien, le charger sémantiquement, narrativement, le typer, le programmer, le cartographier, l'exhiber, reprendre leur rôle enfin et offrir aux lecteurs de reprendre le leur.³⁴

- 18 Serge Bouchardon parle de la « rhétorique du lien hypertexte » comme d'un fonctionnement elliptique sur le mode de la métaphore, de la métonymie ou de la synecdoque³⁵. Ana Pano Alamán insiste quant à elle sur la « non-explicitation » et sur les figures de la disjonction³⁶. Les liens peuvent fonctionner comme du périphrase (note ou commentaire), comme un approfondissement (précisions), comme un parallélisme (en particulier pour indiquer des événements simultanés) ; selon les cas, ils apparaissent comme des ajouts (donc comme des éléments non essentiels) ou comme une substitution (ils remplacent ou amorcent autre chose) ; ils peuvent ainsi engager les choix de lecture (le cheminement) : mouvement double, à la fois centrifuge (expansion) et centripète (mise en rapport)³⁷.
- 19 L'hétérogénéité de l'hypertexte n'est sans doute pas un leurre : on pourra, selon le cas, considérer qu'elle est un état de fait à l'ère du « village global » de l'information, ou qu'elle est un procédé de mise en cause des genres. Mais la présence constante d'un « méta-niveau » (méta-lecteur, méta-auteur, méta-œuvre) invite à penser que l'objet de l'hypertexte est moins de souligner une hétérogénéité (essentielle ou « moderne ») du monde, que de se donner une forme pour la gérer.

ANNEXES

ANNEXE : liens vers quelques hypertextes littéraires

Hypertextes en langue anglaise

Victory Garden, Stuart Moulthrop : <http://www.eastgate.com/catalog/VictoryGarden.html> - <http://www.eastgate.com/VG/VGStart.html>

Portail d'œuvre sur eastgate : <http://www.eastgate.com/ReadingRoom.html>

Dont :

Twelve Blue, Michael Joyce <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/Welcome.html>

L0ve 0ne, Judy Malloy (1994?) <http://www.eastgate.com/malloy/welcome.html>

Judy Malloy : plusieurs titres accessibles sur <http://www.well.com/user/jmalloy/res.html#web>

Grammatron, Mark America <http://www.grammatron.com/index2.html>

The Unknown <http://www.unknownhypertext.com/>

Hypertextes en langue française

Portail d'œuvres du laboratoire NT2 (Montréal) <http://www.labo-nt2.org/archives2/hypertextes/index.html> dont : *Les polars gessiens* (2005), *Le voisin de Monsieur Séguin Désirs* (1998) de Luc Dall'armellina, *Les Récits voisins* (1997) du collectif Ovosite, *Onze tables épaisses et lisses* (2004-2005) de Guillaume Fayard, *NON* (1997-2001) de Lucie de Boutiny, *Apparitions inquiétantes* de Anne-Cécile Brandenbourger

Vaisseaux brûlés, Renaud Camus <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/vaisseaux/1.html>

NON_roman multimédia, Lucie de Boutiny (1997-2000) <http://www.synesthesie.com/boutiny/index.htm>

Le Nœud, Jean-François Verreault <http://home.total.net/~amnesie/>

La Disparition du Général Proust / Marc Hodges, Jean-Pierre Balpe <http://generalproust.oldiblog.com/>

NOTES

1. Voir Vannevar Bush, « As we may think », *The Atlantic Monthly*, July 1945. Theodor H. Nelson invente le concept d'hypertexte en 1965, à partir du projet « Xanadu » qu'il essaie de mettre en place depuis 1960. Il le précise dans *Literary machines* (1981), où « literary » doit s'entendre pour toute forme de textes et de données. Dans le même ordre d'idée, voir *Text, ConText and HyperText*, Edward Barrett (dir.), Cambridge, The MIT Press, 1988.

2. La question reste ouverte de savoir si l'hypertexte s'inscrit dans une remise en cause des genres : l'hyperrécit est considéré comme une forme romanesque et il existe une hyperpoésie.

3. Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire » [conférence, 1967], repris dans *La Machine littérature*, Paris, Le Seuil, 1984, rééd. 1993, p. 13, puis 10 (ce n'est pas sous ce titre collectif que Calvino a édité ce texte, mais dans *Una pietra sopra (Discorsi di letteratura e società)*, Torino, Einaudi, 1980).
4. *Id.*, p. 15.
5. En même temps qu'un logiciel, c'est aussi la fondation d'une maison d'édition spécialisée. Le second logiciel est « Hypercard », commercialisé en 1987.
6. Pour Jean Clément, ce succès américain s'explique par les échanges entre chercheurs et écrivains, en particulier dans le cadre d'ateliers, et par la diffusion rapide des théoriciens européens de la postmodernité (Jean Clément, « Hypertexte et contrainte », *Formules. Le goût de la forme en littérature*, Noésis, 2004, p. 83). Pour Philippe Bootz, un attachement moindre au « fantôme de la mémoire » pourrait aussi en être une explication (Philippe Bootz, « Que sont les hypertextes et les hypermédias de fiction », p. 4. *Les Basiques : la littérature numérique*, consultable à l'adresse : http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/8_basiquesLN.php
7. La première hyperfiction française, *20 % d'amour en plus* de François Coulon, date de 1996. Les maisons d'édition spécialisées n'apparaissent que vers 2000.
8. Voir George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992 (cet ouvrage a fait l'objet d'une mise à jour sous le titre *Hypertext 2.0* en 1997 et d'un prolongement s'intéressant à la globalisation sous le titre *Hypertext 3.0* en 2006) ; Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins UP, 1997.
9. Le terme « hypermédia » qualifie des œuvres associant, via des liens, des documents visuels, sonores ou animés. Mais un hypertexte peut fonctionner sur un mode multimédia, et tout ce qui fonctionne en multimédia fait aussi appel à de l'hypertexte.
10. C'est le modèle proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (Paris, Minuit, 1980) : ils rejettent comme usé le modèle de l'arbre ou de la racine et suggèrent le rhizome, qui comporte une tige souterraine et une racine aérienne.
11. C'est l'image adoptée par Jacques Roubaud : « La nature même de ce que je raconte [...] la nature même de l'opération de récit rendent inévitables en fait de tels carrefours, de tels embranchements multiples sur la carte... » (Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 34).
12. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
13. « World Wide Web » (WWW) est un système concurrent de celui proposé par T. Nelson (dont il est aussi une application technologique) ; élaboré par Tim Berners-Lee (1989), rejoint par Roger Cailliau (1990), il se développe dès les années 1994-1995.
14. L'interactivité n'est pas propre à l'hypertexte et peut concerner la littérature combinatoire ou le texte cinétique, mais elle est la condition *sine qua non* du seul hypertexte. On notera cependant que l'interactivité a longtemps été considérée comme l'élément spécifique de la littérature électronique ; il apparaît clairement aujourd'hui que ce n'en est qu'une des pratiques possibles.
15. Pedro Barbosa, *A literatura cibernetica*, Porto, Arvore, 1977 et 1980, cité par Alain Vuillemin, « Poésies, informatique et création : les approches nouvelles », *Textualités & nouvelles technologies*, n° spécial de la revue *éc/arts*, n° 2, 00-01, p. 364. Sur cette question, il renvoie à Arnaud Gillot, *La Notion d'« écriture » à travers les revues de poésie électronique et KAOS (1989-1995)*, Timisoara (Roumanie), Certel-Hestia, 2000.
16. L'expression a d'abord été proposée par Raymond Queneau, « Littérature potentielle », [1964], repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, édition augmentée, 1965, rééd. coll. « Idées », 1980, p. 317-345.
17. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 214.

18. Voir par exemple Serge Bouchardon, « Les Récits littéraires interactifs », in *Littérature numérique et cætera, Formules*, Noesis, n° 10, 2006.
19. Jean-Pierre Balpe définit le « méta-lecteur » comme la réunion du lecteur-acteur (qui manipule l'œuvre et produit une lecture analytique, réflexive) et du lecteur-spectateur (qui ne peut appréhender l'œuvre que de manière affective).
20. Sur ces questions, voir Isabelle Krzywkowski, « Lire la e-poésie : nouveau support, nouveaux modes de lecture ? », in Sébastien Hubier et Alain Trouvé (dir.), « Lecteurs et lectrices, théories et fictions », *Revue d'études culturelles*, n° 3, Dijon, Abell, 2007.
21. Jean-Pierre Balpe, « Pour une littérature informatique : un manifeste... », in Alain Vuillemin et Michel Lenoble (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, 1995.
22. Voir par exemple Anne-Cécile Brandebourg, *Apparitions inquiétantes*, 1998 (l'œuvre n'est pour l'instant plus accessible sur l'internet).
23. Pour mémoire, rappelons qu'il faut distinguer le « nœud », bloc d'informations textuelles, du « lien », qui lie les nœuds et de « l'ancre du lien », qui les rend visibles dans le texte. Le principe peut être transcrit sous la forme d'un graphe, où les nœuds sont des rectangles (ou sommets), les liens des flèches (ou arcs) directionnels. Sur leur fonction dans la littérature hypertextuelle, on pourra entre autres consulter l'article de Ana Pano Alamán, « Le Lien dans l'hypertexte de fiction : ouverture et clôture dans un récit multiple ». *Lexicometrica*, n° 5, 2004.
24. Jean Clément, « Hypertexte. Naissance d'un nouveau genre ? », (1994). Consultable à l'adresse : http://vadeker.net/essais/hypertexte_fiction.htm
25. Philippe Bootz, « Que sont les hypertextes et les hypermédias de fiction », art. cit., p. 10, Voir aussi Jean Clément, « afternoon a story : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », in Bootz, Philippe. A:\ LITTÉRATURE, Villeneuve d'Ascq, Mots-Voir, 1994, p. 61-73.
26. Pour Joyce Michael, « quand l'histoire cesse de progresser, quand elle tourne en rond ou quand ses cheminements vous fatiguent, c'est la fin de votre expérience de lecture. » (cité dans Jean Clément, « afternoon a story : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », art. cit., p. 64). Le fait qu'il soit à tout moment possible d'arrêter la lecture est, selon Jean Clément, non seulement prévu par l'auteur, mais constituerait la caractéristique de l'hypertexte (Jean Clément, « L'hypertexte de fiction : Naissance d'un nouveau genre ? », art. cit.)
27. Philippe Bootz, « Que sont les hypertextes et les hypermédias de fiction », *Les Basiques : la littérature numérique*, op. cit. p. 12. Le passage consacré au lecteur souligne le fait que le lecteur d'une œuvre électronique est en fait moins libre que devant un support papier.
28. Philippe Bootz, « Esthétique de la frustration / frustration », *MIM*, avril 2002, p. 18 ; voir aussi « Vers un multimédia contraint et a-média » (juin 2002), téléchargeable sur le site : <http://www.mots-voir.com/>. C'est aussi ce qu'indique J.-F. Verreault en introduction de son récit *Nœud* (1998) : il propose une aide qui commence par ces mots : « personne ne peut t'aider » (pour l'adresse, voir annexe).
29. Voir par exemple Jean Clément, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », art. cit.
30. Lucie de Boutiny, *NON_roman multimédia*, 1997-2000. <https://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/nonroman-multimedia>
31. Cela impose un mode de travail particulier du texte, que Jean Clément analyse comme le retour de la contrainte : l'auteur ne pouvant anticiper quelle sera la lecture de son œuvre, il doit veiller à gommer tout repère temporel et prêter une attention particulière aux liens sémantiques qu'il va proposer au lecteur (Jean Clément, « Hypertexte et contrainte », art. cit.).
32. Jean-Pierre Balpe, *La Disparition du Général Proust* (2005-2006) : « récit de récits en expansion perpétuelle », « soumis à des changements permanents » et sans « version définitive », constitué de treize blogs à ce jour ; <https://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/la-disparition-du-general-proust>
33. Philippe Bootz, « Que sont les hypertextes et les hypermédias de fiction », art. cit., p. 11.

34. Jean Clément, « Hypertexte et fiction : une affaire de liens ». Téléchargeable à l'adresse : <https://elmcip.net/critical-writing/hypertexte-et-fiction-la-question-du-lien>

35. Serge Bouchardon, « Les Récits littéraires interactifs », art. cit., p. 9 de la version électronique.

36. Ana Pano Alamán, « Le Lien dans l'hypertexte de fiction : ... », art. cit., p. 2.

37. *Id.*, p. 5.

AUTEUR

ISABELLE KRZYWKOWSKI

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL92

**Lire la peinture par le roman ou le
roman par la peinture ?**

Saura Erotica

Jacques Henric

Le plus profond des éroticiens

Et maintenant, voici en quelle fortune Éros se trouve placé, en tant que fils de Poros et de Pénia. En premier lieu, toujours il est pauvre, et il s'en faut de beaucoup qu'il soit délicat et beau comme la plupart des gens se l'imaginent ; mais, bien plutôt, il est rude, malpropre, un va-nu-pieds qui n'a point de domicile, toujours couchant à même la terre et sans couvertures, dormant à la belle étoile sur le pas des portes ou dans les chemins ; tout cela, parce que, ayant la nature de sa mère, il fait ménage avec le dénuement. Mais en revanche, conformément à la nature de son père, il guette, embusqué, les choses qui sont belles et celles qui sont bonnes, car il est courageux, car il va de l'avant, car il est plein d'intensités ; chasseur terriblement habile, ourdissant sans cesse quelque ruse, et passionné d'intelligence, et bien pourvu d'expédients, philosophant à longueur de vie, sorcier merveilleux, magicien merveilleux, sophiste merveilleux. De plus sa nature n'est ni d'un immortel ni d'un mortel, mais, le même jour, tantôt, quand ses expédients ont réussi, il est en fleur, il a de la vie ; tantôt au contraire il est mourant ; puis, derechef, il revient à la vie grâce au naturel de son père, tandis que d'autre part coule de ses mains vides le fruit de ses expédients. Ainsi, ni jamais Éros n'est indigent, ni jamais il n'est riche. Platon.

- 1 Le portrait d'Éros¹, au moyen de sa généalogie établie par Platon dans le *Banquet*, et que rappelle Philippe Dubois dans son essai *Ruses d'Éros*, est plein d'enseignements. Puissance de ruse, maître des passages. Étant, par son père, petit-fils de la déesse Métis, sa double ascendance lui confère un lien complice avec Aphrodite, divinité particulièrement douée pour la séduction. Intelligence, ardeur, subtilité, invention souple, adresse, sagacité, recours à une logique paradoxale, mais jamais au discours du moraliste, du philosophe délivrant une parole de Vérité. Son espace-temps est celui de la circonstance, de l'ici-maintenant aléatoire, du changement, du mouvement, du contingent, du *kairos*. Ce *kairos*, que le romancier-peintre Pierre Klossowski définissait comme le moment opportun, le moment de chance, de la jouissance de l'instant, équivalent de l'épiphanie d'un dieu qui vient délivrer les hommes de tout souci éthique, et dont Klossowski avait trouvé une manière d'incarnation dans la personne d'une femme, femme de chair, son épouse Denise, en même temps que personnage de fiction,

Roberte, « signe unique » mais suppôt physique qui s'explique dans de multiples physionomies. Le philosophe-éroticien Kierkegaard avait déjà posé les bases d'une érotique du *kairos*. Comme pour Klossowski, une femme est au centre du dispositif. « Le plus grand service qu'une femme puisse rendre à un homme est donc de paraître à ses yeux à l'instant opportun », écrit Kierkegaard, « L'instant est tout. C'est dans l'instant que la femme est tout ». Ainsi, ceux que l'auteur du *Journal du séducteur* appelle les « érotiques » ou « éroticiens », ce sont les « heureux » qui savent aimer l'infinie multiplicité et diversité des femmes sans être jamais abusés par La Femme, pris dans ses rets, soumis à quelque essence générale de la féminité, laquelle, plus encore que celle de Dieu, a surgi du cerveau de l'homme, et qu'en vérité aucune femme particulière n'épuise. « Toute femme est légion », insiste Kierkegaard, constat auquel un autre éroticien, le docteur Jacques Lacan, près d'un siècle plus tard, fera écho, en assénant à maintes reprises, devant ses disciples, sa dérangeante, sa toujours scandaleuse vérité : « La Femme n'existe pas ! ». Des femmes le savent, les séductrices, en jouent et assurent ainsi leur pouvoir sur les hommes, la plupart des autres en ont une connaissance obscure. En revanche, peu d'hommes ont accès à cette écartelante vérité, seuls les meilleurs d'entre eux, oui, les écrivains, les artistes, et parmi ceux-ci, les plus profonds d'entre eux, les éroticiens. Et parmi ces affranchis, adeptes de la « plus divine des catégories », le plus affranchi d'entre eux, le peintre Antonio Saura.

- 2 Saint Jean : « Femme qu'y a-t-il entre toi et moi ? » À la réponse à cette question, se mesure la valeur d'une œuvre, picturale ou littéraire. Au cours du siècle passé, deux œuvres se sont constituées, qui ont dominé leur temps pour avoir répondu, continûment, obstinément, chacune à sa façon, à l'énigme des énigmes énoncée par l'apôtre Jean, celle de Picasso, celle d'Antonio Saura. Deux Espagnols...
- 3 Se mesurer à l'énigme des énigmes exige du sujet qui s'y risque un savoir qui se nourrit de la faculté de passer d'un versant de l'humain à l'autre, d'une posture sexuelle à l'autre.
- 4 Le corps de la femme, écrit Saura, « est en réalité un appui structurel pour l'action ». Lors de cette action, Il ne s'agit pour Saura de rien moins que de se « perdre ». Prenons le mot dans le sens physique et esthétique que lui donne Saura : « s'enfoncer dans une activité picturale incontrôlée, où le chaos et la démesure annuleraient l'affirmation » Entendons-le, en écho, ce verbe « se perdre », dans son acception éthique (l'aventure intérieure de Saura est une des plus proches de celle de Georges Bataille). « Un geste appelle d'autres gestes, et de l'accumulation vertigineuse régie par une logique *mathématico-biologique*, continue comme une eau vive, surgissent la construction inconnue, le miracle ou le désastre ».
- 5 Que serait une œuvre qui ne se constituerait pas aux risques et périls de son créateur : quelle valeur accorder à une œuvre peinte ou écrite qui ne se jouerait pas entre ces bords extrêmes : ici le miracle, là le désastre ? Lucidité de Saura :

Plonger dans le geste le plus élémentaire contre le taureau de la toile blanche, affronter la mort face à face en un acte poussé à ses plus extrêmes limites, ou se perdre dans le vide mystique, dans le néant le plus absolu, ne peut conduire qu'à l'anéantissement le plus total.
- 6 Que vaudrait un artiste, un écrivain, n'ayant jamais douté de son œuvre, n'en ayant jamais approché le fond de désastre, n'en ayant jamais tiré les conclusions ? En 1965, Saura détruit en une nuit une centaine de ses tableaux et dessins accumulés dans son atelier depuis une dizaine d'années, puis il arrête de peindre pendant dix ans. Grand

lecteur des mystiques espagnols, de saint Jean de la Croix notamment, Saura connaît le dangereux attrait pour le *Nada*. Sa peinture est, en même temps que l'inscription en elle de cette fascination pour le Néant, un acte de farouche résistance à sa mortifère emprise. Cette corne du taureau, cette ombre de la corne, dont Michel Leiris évoquait la menace dans *L'Âge d'homme*, c'est l'acte comminatoire même de la littérature ou de la peinture quand celui qui se livre à l'une ou l'autre entend « s'y engager tout à fait ». Qu'Éros soit au centre du dispositif de la création, qu'il soit celui par lequel l'artiste se donne la seule chance de toucher à l'essence de l'humain, aucune œuvre plus que celle d'Antonio Saura n'en fait l'éclatante démonstration. Est-il besoin de rappeler que la première manifestation d'art, inscrite sur le mur d'une grotte, que la première figure humaine peinte, c'est un homme qui bande et qui tombe. Ni debout, ni à terre, l'homme ithyphallique de Lascaux, se tient droit mais au fond d'un puits, d'emblée entre miracle (puissance de l'érection, force de vie) et désastre (il chute sans fin). Cette peinture rupestre de Lascaux, accomplie à l'aide d'un flambeau sur la paroi obscure d'un puits profond, difficile d'accès, au cœur d'une grotte elle-même obscure, fut comme l'a montré Georges Bataille, le moment constitutif de l'art ; elle fut simultanément, parce qu'inscrite dans un plus vaste système de traces, des figurations d'animaux, des images de mains, des signes abstraits, la première manifestation de l'écriture.

- 7 D'un côté, un mâle qui bande, l'homme de Lascaux, mais de l'autre, dans le même temps, façonnées par les mêmes mains qui couvrirent de fresques les parois des cavernes, autres figures des origines de l'humain, de l'art et de l'écriture, des femmes, des sculptures de femmes puissamment sexuées, les déesses de la fécondité, tout en fesses, en seins et en vulves. Les *Magma mater*. Les femmes-totems. Les énormes bourrelets vénusiens de la Lespugne. Ces dames débordant de chair, ces « déesses sans nom » qui vont occuper une place centrale dans la vie fantasmagorique d'Antonio Saura et dans son œuvre. Mères puissantes, dominatrices, en même temps que « grandes putains », « fatales séductrices ». Saura les met en place face à l'homme qui bande, je veux dire, face au peintre qui peint, celui-là même que son ami, l'écrivain cubain, Severo Sarduy, appelait le « pinceau pourpre » dont la « violence spermatique » a déchaîné un « flux de signes » à maîtriser de tableau en tableau, de dessin en dessin, afin qu'advienne la pensée. Rappelons ce mot de Poussin : « La peinture, c'est de la pensée qu'on peut voir ». Elle n'est pas donnée d'emblée, la pensée, un non-savoir y conduit plus sûrement que toutes les doctrines et les philosophies déjà constituées. Saura cite ce mot de saint Jean : « Pour parvenir à ce que tu ne sais pas, tu dois passer par où tu ne sais pas ».

« Là où apparaît la bête fauve », note Saura, « on devrait voir la Vénus primitive ».

- 8 Justement, lui, Antonio, la voit. Il voit aussi, à l'inverse, la bête fauve là où apparaît Vénus. Déjà, dans le puits de Lascaux, à Lespugne, tout était en place pour indiquer ce qui allait être la grande aventure tragi-comique de la guerre des sexes. L'homme de Lascaux est blessé, une flèche est fichée dans son corps. La mort est au rendez-vous de l'érotisme. Thanatos accompagne Éros comme son ombre. Saura les connaît tous deux et traite d'égal à égal avec chacun d'eux. Pas à lui qu'on va raconter des sornettes sur l'amour et le sexe. La bête fauve, il l'a vue souvent mordre autour de lui, et parfois cruellement dans sa propre chair. Comment, venant d'une prestigieuse lignée qui compte parmi elle Velasquez, Zurbarán, Ribera, Murillo, Greco, Goya, voire Dali, et bien sûr Picasso, et comment, se passionnant pour Rembrandt, Grünewald, Holbein, Titien, les baroques allemands, tout en se trouvant quelque affinité avec Cézanne, Degas,

Matisse, Rouault, Bellmer, De Kooning..., comment aurait-il pu méconnaître, selon ses propres mots, ce qui unit « l'amour et la destruction » ?

Désenchanter le monde

- 9 Amour / destruction. Éros / Thanatos. Les divines (més)aventures du couple voluptueusement infernal, Antonio Saura va les décliner tout au long de sa vie et de son œuvre, notamment dans les admirables séries, aux titres éloquentes, qui occupent le présent volume : *Copulations*, *Nus*, *Furieux strip-tease*, *Le Livre des putes*, *Les Tentations de saint Antoine*.
- 10 Pour ce qui est des ravages perpétrés par *Thanatos*, Antonio Saura en a été, très tôt, le témoin direct... Il a gardé en mémoire le cri de guerre des fascistes qui ponctua cette tragédie que fut la guerre civile espagnole : *Viva la muerte !* Le jeune Antonio fut en effet aux premières loges pour assister à ce terrifique théâtre de la cruauté dépassant en horreur tout ce qu'Artaud avait pu imaginer pour une représentation scénique : bombardements, mitraillages, corps déchiquetés. Quand on a six ans et qu'on voit une tête tranchée par un tir de mitrailleuse rouler sur la chaussée, qu'on a sous les yeux les photos publiées dans la presse des bombardements de Madrid et du massacre de Guernica, on a peu de chance, devenu adulte, de se laisser bercer par les tendres comptines des philosophies idéalistes.

Maître du temps et de la mort

- 11 Antonio Saura l'affirme : le corps de la femme est présent dans la plupart de ses tableaux et dessins à partir de 1954. Présence primordiale, donc, dans ce qu'il nomme la « réalité du fait pictural ». Ainsi, s'est ouvert d'emblée pour lui « l'univers sombre et fascinant où s'offre la chair ». Il ne manque pas de rappeler, dans son texte accompagnant la série *Desnudos*, que son prédécesseur en matière de chair peinte, Cézanne expliquait qu'en peignant des collines, en vérité il peignait des seins de femme. Plus tard, Masson eut cette intuition qu'il n'y a d'image que de notre corps : « Quand l'image n'est pas corporelle, ce n'est plus l'image ». Qu'on peigne une pomme, une pipe, un sous-bois, un ciel d'orage, c'est, qu'on le sache ou non, un corps humain que l'on peint. J'ai tenté, dans un de mes essais publié en 1991, *Le Roman et le sacré*, de prolonger et affiner l'affirmation lapidaire de Masson, en m'appuyant sur deux auteurs bien différents entre eux mais dont les écrits présentent d'inattendus points communs, le marquis de Sade et le fondateur de l'ordre des Jésuites, Ignace de Loyola (pas surprenant que Roland Barthes les ait réunis et commentés dans un de ses livres). Un autre docteur, théologien à sa façon, le psychanalyste Jacques Lacan m'a prêté main-forte pour mener avec rigueur ma démonstration. Je résume à gros traits : la jouissance, avançais-je, est attachée au manque, il n'y a de manque que de l'autre sexe, il n'y a d'autre sexe (pour l'homme et pour la femme) que de la femme, il n'y a donc d'image (C.Q.F.D.) que de la femme. Le peintre qui, précocement, a été habité par cette conviction-là est celui qui va aller au plus vite droit à la vérité de l'acte artistique, celui qui va en toucher le fond secret et le mettre en lumière dans ses tableaux et ses dessins. L'autre sexe, selon l'expression de Lacan, le *seul* sexe, on l'a compris, c'est le féminin (ne disait-on pas pour désigner une femme : une personne *du* sexe ?), la tâche des artistes, je veux dire des meilleurs d'entre eux, va consister à affronter cette vérité-là, et à traiter

ses images peintes à partir d'elle. Le meilleur des meilleurs, le plus profond, l'éroticien, est celui qui prend le risque, comme le suggérait un poème du XVIII^e siècle, de mettre « droit les yeux dans la fente ». C'est comme le tir à l'arc : « Nous saisissons les fauves au passage attendu / Et nous ne tirons jamais de coups décochés en vain. » Ces « coups tirés » dont parle le poète, aucun de ceux décochés par Saura ne l'a été « en vain ». En témoignent les admirables séries érotiques réunies dans ce volume, fabuleux répertoire d'autant de « coups tirés » qui, du fond de l'informe sauvagerie humaine, laquelle n'a rien à envier en violence à l'animale, font sortir les formes d'elles-mêmes avec une souveraine liberté.

- 12 Cette liberté, Antonio Saura la doit pour une part à son origine espagnole. Né et ayant grandi au cœur même de l'espace religieux judéo-chrétien, il appartenait à une civilisation qui donnait une importance particulière à la main humaine, mais, fuyant l'ethnocentrisme, c'est en dépassant l'idéologie esthétique et scripturale de cet Occident, qu'il s'est donné le pouvoir d'une plus vaste liberté dans le geste et la pensée. En Extrême-Orient, peinture et calligraphie vont de pair. Le geste du scribe et le geste du peintre obéissent à la même logique et visent au même résultat. C'est le corps entier qui se meut comme un pinceau. Roland Barthes voyait « la vérité » de l'écriture/peinture des idéogrammes dans « la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (*qui jouit*) ». Imaginons la gestuelle d'Antonio, son amorce d'une élégante chorégraphie minimale : la ligne mobile, souple, aux mouvantes sinuosités, obtenue par une manipulation des doigts, lesquels sont dirigés par le poignet et l'avant-bras, lequel avant-bras obéit au coude tandis que le coude se laisse guider par le bras et l'épaule. Suivez la main, les doigts de Saura au-dessus de ses feuilles et de ses toiles. Son pinceau est comme ce « tube crevé » dont parlent les artistes chinois par où le vide doit passer mais qui n'est pas un simple réceptacle passif. Observez le mouvement du coude, de l'épaule d'Antonio. Le pinceau est en charge de tout le mouvement dynamique du corps. Son action est double : par son plein il imprime l'encre dans le papier si fortement qu'il semble le traverser ; par son vide, il glisse sur le papier, aérien « tel un pur esprit ».
- 13 Un pur esprit, mais dont les traces figuratives déposées sur le papier et la toile sont néanmoins impulsées par le corps. Éros est bien toujours au poste de commande. Ce qui a pu conduire Roland Barthes à assimiler peinture et sexe, et lui a fait écrire : « La peinture : elle bande ». Ajoutons : elle pense. Seule condition, notée par Cézanne, pour que la peinture « pense » : l'instant où une vision se fait geste.
- 14 Saura est, on va le voir, un audacieux et redoutable chasseur, le plus civilisé des barbares, à moins que ce ne soit le plus barbare des civilisés. Les très grands artistes, a soutenu Courbet, doivent toujours plus « encanailler l'art » ; ils sont un peu « putes » un peu « souteneurs », ai-je avancé dans *Le Roman et le sacré* ; des « maîtres inhumains », a renchéri Nabokov. Inhumains, oui, mais qui prennent des risques. Surtout ceux, les meilleurs des meilleurs, les plus profonds, qui vont « droit les yeux dans la fente ». Le risque ? La Rochefoucauld l'avait signalé et Freud a repris et aggravé la mise en garde. « Le soleil, ni la mort ne se peuvent regarder en face », affirmait le grand moraliste du XVII^e siècle. Ni le sexe de la femme, ajouta le docteur viennois, car elle est le sexe de la mère. Bien avant eux, les Grecs, dans leurs récits mythologiques, nous avaient prévenus du danger. Oser regarder en face le sexe de la femme vous exposait à rien de moins que de vous retrouver aveugle, gâteux, avec une mort moche au bout du pitoyable et grotesque chemin de croix. Fallait être malin comme Persée pour déjouer le piège. Pas

de face la vue de la Méduse, ce symbole d'effroi dont se servait la déesse-vierge Athéna pour se rendre inabordable, impénétrable. Un bouclier-miroir salvateur empêcha Persée de se perdre dans une vision directe de la « chose ». On sait la suite de l'histoire et comment c'est la Méduse qui en resta toute médusée. L'art de Saura a été ce bouclier-miroir qui lui a donné le pouvoir de se rendre maître du temps et de la mort. Ces monstres, il les a domptés. Le taureau de la toile blanche, c'est à ses pieds qu'il l'a vaincu et sur lequel il a pu ainsi inscrire ses marques : les mille entrelacs de ces formes magnifiques « où confluent les forces centripètes du maelström ». Le maelström en question, c'est celui du désir que déchaîne le dieu Éros qui s'est alors libéré de son sombre et démoniaque compagnon Thanatos. Alors, à chaque envoi par le corps entier de l'encre et de la peinture sur la feuille ou la toile blanche, le miracle s'accomplit.

La mise à mal du sacré

- 15 Saura-Persée a trouvé son bouclier-miroir pour mener à bien sa mission : des photos, plus précisément des photos pornos. Ce qui lui a permis, en complicité avec la partie féminine du dieu Éros, de transgresser sans danger l'interdit, autant grec que biblique de la vision du sexe de la femme. Ce qui a donné cette liberté que seule une femme possède de regarder en direct une vulve femelle ouverte sans risquer aveuglement et mort. Rappelons-nous l'histoire de Baubô et Déméter. Rappel : Déméter a perdu sa fille, enlevée par la Mort et immobilisée dans la nuit infernale. Elle est triste : dans une auberge d'Éleusis, elle rencontre Baubô qui, pour la dérider et lui rendre sa joie de vivre, a un truc tout simple, tout bête ; elle retrousse sa tunique et hop ! tu veux voir ma photo ? (comme disaient mes petites copines d'école maternelle en baissant leur culotte devant moi). Et d'exhiber son sexe autour duquel elle dessinait des visages. Effet foudroyant. Déméter ne pousse pas de hauts cris d'effroi, ne perd pas la vue, n'est pas métamorphosée en statue de sel, ni en pierre, ni en courant d'air. Un coup de vulve et là où l'homme (non éroticien) s'effondre, mal-voyant, mal-entendant, mal-bandant, blessé à mort, aphasique, amnésique, pouvant tout juste crier *Maman bobo !*, Déméter éclate de rire et reprend un sacré poil de la bête. Libération par le sexe et par le rire. Ce qui pétrifie les hommes est ce qui fait rire les femmes. On touche là, avec cette anecdote, rapportée à l'aventure créatrice de Saura, à ce qui fait la dimension de son œuvre, souvent non vue des commentateurs : humour et hilarité.
- 16 Il faut se remettre en mémoire ce qu'a représenté pour les générations d'avant-guerre (je parle de la Seconde Guerre mondiale), la plus large diffusion d'images pornographiques. Certes, depuis l'invention de la photographie, les peintres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle avaient eu accès à des daguerréotypes diffusés sous le manteau, représentant des scènes de copulation de toute nature. Il s'agissait alors d'images pauvres appartenant à un art considéré comme mineur, voire pas art du tout, et la pornographie représentant un genre mineur au sein de cet art mineur. N'empêche que des artistes – Delacroix, Courbet, Degas, Rodin... – en firent leur miel. La technique photographique faisant de rapides progrès, ces documents, au contenu sulfureux, bien que circulant dans la clandestinité, connurent un réel succès. Il est amusant, aujourd'hui, de voir la réaction d'un Éluard, grand poète de l'amour platonique (en vérité dévergondé sexuel de haut vol – le puritain Breton ne l'avait-il pas surnommé « le partouzeur »...) découvrant avec ravissement la pornographie au cinéma. Dans une lettre à son ancienne maîtresse, Gala, devenue madame Dalí, il écrit :

Le cinéma obscène, quelle splendeur ! C'est exaltant. Une découverte. La vie incroyable des sexes immenses et magnifiques sur l'écran, le sperme qui jaillit. C'est admirable. Et très bien fait, d'un érotisme fou. Comme je voudrais que tu le voies [...] Le cinéma m'a fait bander d'une façon exaspérée pendant une heure. Tout juste si je n'ai pas joui à ce spectacle. Si tu avais été là je n'aurais pas pu me retenir. On devrait passer cela dans toutes les salles de spectacle et dans les écoles.

- 17 Warhol, plus tard, ne dira pas autre chose. *Idem* Pasolini. Dans *Salo*, c'est à la représentation de l'obscénité (sexuelle et politique) qu'il s'affrontera avec une lucidité et un courage qu'il paiera cher.
- 18 Au roman, négligeant les hautes sphères de la poésie pour s'engager dans la prose du monde, y compris la plus « prosaïque », la plus crue, la plus obscène, la pornographie ne tarda pas à prêter main-forte. La « perte d'auréole », diagnostiquée par Baudelaire, fut à l'ordre du jour. Le sacré allait sacrament morfler. Que la pornographie ait figuré un désir d'écriture et de peinture inépuisable, c'est bien ce que la grande majorité des intellectuels et la masse des artistes et écrivains d'élevage, comme les appelait Guy Debord, n'ont su voir, crispés qu'ils furent dans leur condamnation platement morale du phénomène. Mais Éros soit loué ! Quelques éroticiens veillaient, dont le meilleur et le plus profond d'entre eux, Antonio Saura. Pas lui qui aurait honteusement dissimulé son attrait pour cette « part maudite » de l'art inventé au XIX^e siècle, pas lui qui aurait méconnu que la rencontre avec l'obscénité était une chance, une épreuve, un apprentissage, qu'elle équivalait à une rencontre avec la discontinuité dont les effets allaient être décisifs dans son art mais aussi dans le champ social et spirituel, marquant avec ceux-ci une rupture radicale. L'héritage des cyniques n'était pas perdu. L'offensive subversive continuait de plus belle. « L'art de pisser contre le vent idéaliste », pour reprendre l'expression du philosophe Peter Sloterdijk, reprenait avec Saura et notamment avec ses « érotiques », une nouvelle vigueur. Tout est bon pour mettre en activité le « sismographe du désir », notamment les images glanées dans divers magazines populaires ou dans des revues pornographiques. « Beau spectacle que celui de la vulve pénétrée et du duvet mêlé », s'enthousiasme Saura. Les images inséminent l'imaginaire, l'imaginaire insémine le sexe, le sexe insémine l'art. L'obscénité « outrancière » d'un corps livré à quatre pattes pour un accouplement *a tergo* le ravit ; l'exhibition de seins, de fesses, d'un sexe, d'un anus, l'apparition « violente » d'une toison, l'ouverture d'une vulve, sollicitent l'acuité de son regard. L'opération de « dévoilement de tout ce qui se cache sous les apparences » va consister à prendre appui sur ces images, aussi bien sur les mentales nées de leur vision, à intervenir sur elles, à les recouvrir, les brouiller, dégager certaines de leurs lignes de force, condamner les insignifiantes, métamorphoser les figures, leur faire rendre gorge, je veux dire rendre sens, étant entendu que par le recours aux voies d'Éros, c'est le sens profond de l'aventure humaine qui est ainsi mis au jour. Il fait violence aux formes qui lui sont données, il accentue, corrige, efface, recadre, change l'angle de prise de vue, désincarne, réincarne, analyse. Son génie baroque et son énergie iconoclaste font merveille.

Antonio le saint

« La nudité de la femme est la bonté de Dieu. »

William Blake

- 19 Le Dieu bon de Blake, serait-il, aux yeux d'Antonio Saura, le *Deus salax*, le dieu lubrique ? Les corps sont saisis dans les postures obscènes de la pornographie la plus crue. Ses femmes, sont des êtres sans destin, sans passé, sans avenir, sans déterminations biographiques. Ce sont les suppôts d'une pure provocation sexuelle. D'où la valeur d'épure qu'a l'acte peint infiniment repris de Saura.
- 20 La nudité, comme pour Bataille, n'a pas de sens en elle-même mais elle est une voie menant à l'action.
- La femme nue est proche du moment de la fusion ; qu'elle annonce. Mais l'objet qu'elle est, encore que le signe de son contraire, la négation de l'objet, est encore un objet, c'est la nudité d'un être défini, même si cette nudité annonce l'instant où sa fierté passera à la voirie indistincte de la convulsion érotique.
- 21 Ainsi, la nudité est promesse, préliminaire, emblème de l'acte sexuel, et transition, moment de passage entre deux états de l'être : singularité, altérité, isolement, et négation de la singularité, de l'isolement, de l'altérité ; distinction et indistinction ; continuité et discontinuité, puis nouvelle continuité devant rompre l'isolement de l'être. Saura n'a jamais vraiment quitté des yeux le Christ de Velásquez, cloué sur sa croix, qui le fascina tant quand il le vit, tout petit, pour la première fois. Bataille : « Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. » Chez Antonio Saura, la nostalgie de l'unité perdue ne fut pas un émoullent abandon à quelque émotivité romantique mais une force dynamique avec laquelle il a conduit l'ensemble de son œuvre
- 22 Espagnol mécréant mais né et ayant baigné dans une civilisation à forte imprégnation catholique, Saura connaît le modèle édénique d'avant la chute et celui d'après la chute. Modèle d'avant : les corps habitant le Paradis sont transparents à eux-mêmes et aux autres, aucune opacité ne les dissimule, aucune peau ne les cache. Second modèle : le serpent a fait son travail de sape, Adam et Ève sont expulsés du Paradis, désormais les corps, les sexes, sont obscurs les uns aux autres. Ils se savent nus, connaissent la honte, ont acquis la science du bien et du mal, le sexe est omnipuissant. La connaissance devient tortueuse. L'intervention du serpent a mis fin à la transparence de l'âme et à la pureté du regard. Malheureux Adam et Ève qui tous deux se voyaient nus sans se faire honte, et qui, pécheurs tentés par le démon, sont désormais contraints de se cacher non seulement devant le Seigneur Dieu mais l'un à l'autre. Nu : le mot a le double sens, physique et moral, d'absence de revêtement et de manque de ressources. Nu signifie nudité et dénuement. Découvrir la nudité d'une femme (cf. Isaïe 47,1 et Ézéchiel 23,29) est un châtement réservé à la prostituée.
- 23 Espagnol, disais-je, mais Grec aussi, Saura. C'est donc sur deux fronts, il le sait, qu'il doit batailler. Le biblique et le grec.
- 24 *Las tentaciones de San Antonio*, c'est qu'il s'agit de les maîtriser, ces tentations. Mais il est sur ses gardes, le saint homme qu'est tout vrai artiste. Son pinceau n'est pas qu'un pénis mettant en branle la « violence spermatique » de ses blancs, selon l'expression de Severo Sarduy, il est l'épée, la force noire de ses encres, avec laquelle on met à terre la bête. Autre hypothèse que la biblique, celle que le mythe a mise en scène : le corps de la femme aurait été créé par un artisan, Héphaïstos (Vulcain), un infirme, un lourdingue boiteux que sa mère balança du haut de l'Olympe, et qui fut envoyé en mission par un dieu ayant un compte à régler avec un de ses sous-fifres, Prométhée. Le but de l'opération : offrir aux hommes un beau cadeau empoisonné : une femme. Un artifice,

en vérité, un *daïdalon* vivant, un de ces simulacres dont le peintre, écrivain et rusé théologien Pierre Klossowski, quelques millénaires plus tard, se fera le subtil exégète. Et le podagre Héphaïstos d'activer sa forge, de branler les soufflets. « Ventre et esprit de chienne », murmure-t-il entre ses dents cariées. Qu'importe le nom que vous lui donnerez, à sa créature. Vous dites Pandora ? Étymologie selon Hésiode : celle qui est le don pour tous, celle qui donne tout. On connaît la suite, l'histoire de la fameuse boîte à Pandore. Quand vous l'ouvrez, bonjour les dégâts ! C'est à ce « cadeau empoisonné » que Saura — à la suite de quelques-uns de ses devanciers, mais les devançant par la pleine maîtrise de son art et par la connaissance de ses enjeux — va consacrer l'essentiel de ses forces et de son savoir pour le renvoyer à son néant, je veux dire au feu de la forge du bouseux boiteux. Le cadeau, attention, ce n'est pas la femme réelle, pas les femmes, pas le « beau spectacle » de ces femmes qui fit, sa vie durant, l'admiration d'Antonio Saura, et fut l'inspirateur de son œuvre, pas ces nus, l'un vu dans un lit offrant l'exhibition éblouissante de son « corps lisse et sombre », ou cet autre contemplé dans « la belle et terrible position » préparant l'accouplement, où celui dont « les énormes fesses envahissent le corps », ou encore cet autre « livré à quatre pattes, ou couché bras et jambes dressés, ou face contre terre, bras et jambes tendus, montrant à la fois sexe, fesses, anus, seins... », non, aucun de ces corps livrés à la concupiscence du peintre et à la douce violence de sa plume ou de son pinceau n'est le cadeau empoisonné offert vicieusement aux hommes par un dieu vengeur. Le poison, c'est cet être mythologique devenu increvable mythe de notre Occident, véritable baudruche que, précisément, ce fin et redoutable bretteur de Saura s'est donné pour mission de crever.

- 25 Et de quel message ladite baudruche, cette sorte de poupée gonflable envoyée aux hommes pour semer la zizanie entre eux mais également entre eux et leurs compagnes, était-elle porteuse ? De cette fable concernant la sexualité de la Femme, à savoir que sa jouissance serait incommensurable à celle de l'homme. Le mythe de Tirésias, ce devin taraudé par le désir de savoir ce qu'il en était de la réalité de l'intensité du plaisir féminin et qui va passer de l'autre côté de la barrière en se faisant femme lui-même, a été créé à point pour donner crédit à ce pseudo mystère. Combien, dix fois, cent fois, mille fois celui de l'homme, le pied pris par la femme dans le coït ? Voire une jouissance absolue, ineffable ? Terrible angoisse du mâle, jalousie, inquisition, rivalités, révoltes, meurtres, guerres, viols, massacres, tout s'ensuit tragiquement quand règne en maître le fantasme d'un corps féminin barbare, archaïque, asocial, indomptable aussi sublime dans l'énormité de ses mouvements que la nature elle-même. « Amour et destruction » : Saura avait rappelé le programme d'un spectacle hélas permanent. La dimension de farce que prend parfois le spectacle de l'horreur, toute la peinture de Saura en porte la trace et c'est ce qui en fait, à l'égal de son grand modèle, *Don Quichotte*, une des œuvres tragiques les plus comiques de son temps.
- 26 Corps livré, dévoilement, exhibition, offre, offrande, spectacle, rituel, postures, séduction, vitrines, cérémonie... Ce qui se déroule sous le « regard-pinceau » de Saura, c'est une exubérante théâtralisation du sexe, son ostension dont il accentue le caractère prostitutionnel. Obscénité, pornographie et prostitution entretiennent d'anciens mais étroits cousinages. Pascal Quignard, dans son essai *Le Sexe et l'effroi*, indique que le mot pornographie a été inventé par le peintre Parrhasios qui vivait avec une prostituée qu'il peignait nue, lequel artiste, natif d'Éphèse, ne se contenta pas d'inventer la pornographie, il inventa la ligne extrême (*l'extremitas*, le contour, les

termata technè). Il est aussi celui qui a ajouté le fantasme à la vision du visible. Quel meilleur continuateur de ses découvertes qu'Antonio Saura pouvait-il espérer ?

- 27 Prostituée : *pro* : devant ; *statuere* : placer. La prostituée est celle qu'on expose au public, qu'on exhibe au-devant de la scène, qu'on met à la portée de tous. Les femmes de Saura ne sont pas des femmes qui se voient mais des femmes qu'on montre, qui se montrent. Saura les installe au centre de sa comédie divine. Le maître de celle-ci n'est, alors, plus tout à fait un homme, bien autre chose qu'un artiste, il en a quitté les dépouilles, et peut-être est-ce imperceptiblement dans le corps d'un dieu qu'il élit domicile. N'est-ce pas pourquoi l'œuvre d'Antonio Saura est promise à une vivante immortalité ?
- 28 La bataille d'Antonio Saura, sa victoire, auront été de faire pièce à une époque au cours de laquelle Éros avait été détrôné par Antéros, et réduit à l'exil. Il n'était pas mort, mais astreint à une vie de vagabond. Saura a pris le risque de s'immerger dans l'impureté du monde, dont il avait tôt fait l'expérience, pour sauver le dieu en perdition. Ses œuvres érotiques attestent de son plein succès.
- 29 Dans son texte *De l'érotisme*, Robert Desnos affirmait « Toute philosophie est incomplète, dont la morale ne contient pas une érotique [...] Il n'est pas de mensonge possible en littérature érotique ». Je dirai *idem* pour l'art : Il n'est pas d'acte artistique complet, réussi, aspirant à quelque « vivante immortalité », dont la morale ne serait pas entièrement nourrie d'une érotique. Il n'est pas de mensonge possible en art érotique.
- 30 Il y a longtemps, bien longtemps, en un siècle qui fut pourtant un des moins bégueules, un écrivain, philosophe et romancier, vrai « éroticien », un parmi les meilleurs, se désolait :
- Si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, de toute nudité ; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules ; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poètes contenus par les mots effrayants de sacrilège et de profanation ; si la Vierge Marie avait été la mère du plaisir, ou bien, mère de Dieu, si c'était ses beaux yeux, ses beaux tétons, ses belles fesses, qui eussent attiré l'Esprit saint sur elle [...] vous verriez ce qu'il en serait de nos peintres, de nos poètes, de nos statuaires.
- 31 Signé de celui qui sut si bien faire parler le sexe d'une femme, Denis Diderot.
- 32 S'il avait vécu, Diderot, quelle divine surprise c'eût été pour lui de se trouver en présence de quelques esprits rebelles, étrangers à toute pudeur, toute modestie, toute mortification, que les mots de sacrilège et de profanation n'effrayaient pas, qui eurent l'insigne courage de se confronter à l'inadmissible qui est au cœur même du sexuel, de se retourner vers la froide nuit des hommes pour, avec l'appui du dieu Éros récemment retrouvé et libéré, les délivrer, ces hommes, de leur paralysante nuit, et leur apporter rien de moins que la sidérante lumière de la liberté.
- 33 Antonio Saura fut l'un d'eux, se portant à tout instant de sa vie de peintre et d'homme aux avant-postes, appelé par cette mystérieuse force destinée, selon le vœu d'Hölderlin, à dénouer le bandeau posé par les sombres puissances anti-érotiques sur l'œil des hommes afin qu'ils ne puissent nourrir leur vie à la lumière et ne puissent goûter la fracassante joie de cette vie.

NOTES

1. Le texte de cette conférence reprend une partie du livre-catalogue accompagnant la série des trois expositions organisées à Toulouse, de février à novembre 2008, par le musée Les Abattoirs, pour honorer le dixième anniversaire de la mort d'Antonio Saura. À Jacques Henric a été confiée l'écriture du texte sur les œuvres érotiques du peintre. Le volume est publié par les éditions 5 Continents, en collaboration avec la Fondation archives Antonio Saura à Genève.

Le tombeau et l'arabesque : usages féministes de l'*ekphrasis* chez Angela Carter

Julie Sauvage

- 1 C'est sous l'angle de l'opposition entre les « genres », au sens de « genre artistique » comme au sens anglo-saxon de *gender*¹, qu'Angela Carter, écrivaine féministe et engagée, a travaillé dans ses romans la relation problématique de l'image et du récit. Dans *Laocoon*, son ouvrage fondateur sur la peinture et la poésie, Lessing pose les bases d'une telle conception des rapports entre les arts du temps et les arts de l'espace, soumettant l'image féminine à l'éloquence, masculine².
- 2 L'esthétique de Lessing, qui ferait d'un « roman féministe » une contradiction dans les termes, ne pouvait satisfaire Carter, qui souhaitait « sortir de l'antagonisme binaire entre masculin et féminin³ ». La théorie du philosophe allemand repose néanmoins sur l'idée que le temps et l'espace seraient eux aussi sexués, idée que Carter a constamment travaillée tout au long de son œuvre, comme le montre le vers de William Blake qu'elle cite plusieurs fois⁴ : « Le Temps est un Homme, l'Espace est une Femme et sa Part Masculine est la Mort ». Pour elle, il existe une forme mortifère d'amalgame espace-temps qu'incarnent la peinture et la photographie, dans la mesure où elles figent irrémédiablement l'instant qu'elles représentent.
- 3 Cependant, Lessing envisage aussi une résolution possible du conflit entre récit masculin et image féminine en évoquant une description narrativisée, celle du bouclier d'Achille dans *l'Iliade*, qui dépeint les scènes représentées par Héphaïstos au fur et à mesure de leur création. Paradoxalement, une *ekphrasis*, description d'une œuvre d'art spatiale nécessairement figée et silencieuse, constitue pour lui l'exemple même de la description idéale dans l'art temporel de la poésie.
- 4 Carter explore cette figure pour remettre en question l'attribution des genres. En effet, plusieurs niveaux d'opposition se font jour dans l'*ekphrasis* : à l'opposition masculin/féminin se subordonnent celles du temps à l'espace, de la vie à la mort, de la réalité à sa représentation, mais aussi du Même à l'Autre. L'*ekphrasis* s'inscrit en effet dans une

problématique plus générale de l'altérité : « Comme les masses, les colonisés, ceux qui n'ont ni pouvoir ni voix partout dans le monde, la représentation visuelle ne peut se représenter elle-même, elle doit être représentée par le discours », écrit J.W.T. Mitchell⁵. Selon lui, la figure de la Méduse, « prototype parfait de cette image de l'autre féminin qui menace de faire taire la voix du poète et de fixer son œil observateur », incarne la fascination qu'exerce sur les écrivains l'altérité radicale de l'art pictural⁶. L'*ekphrasis* constitue alors le retour, au sein du récit, d'un Autre graphique et féminin que sa nature d'art du temps le pousse à refouler.

- 5 La figure de l'*ekphrasis* s'avère centrale pour comprendre comment Carter traite l'image dans le récit afin de dénoncer l'esthétique morbide qui, selon elle, sous-tend une certaine conception des rapports entre les arts. Nous nous proposons donc d'examiner comment *ekphrasis* et description se combinent chez Carter avant d'évoquer sa conception du récit et de voir comment elle s'efforce de dépasser, de défaire l'antagonisme du récit masculin et de l'image féminine.

Natures mortes

- 6 Les paysages dessinés ou peints suivant des techniques diverses abondent dans les romans de Carter : chez elle, la description tend systématiquement vers l'*ekphrasis*. Le monde du roman s'y dénonce comme fictif et elle joue le rôle de commentaire métafictionnel incitant le lecteur à s'interroger sur l'aspect culturel, construit de ce qu'il considère lui-même comme la réalité. Elle produit donc une sorte d'effet d'irréalité⁷.
- 7 Dans *Heroes and Villains*, punie par sa nourrice et enfermée au dernier étage d'une tour, Marianne regarde le paysage qui s'étend à ses pieds jusqu'aux ruines calcinées d'une ville. Cadré par la grille du balcon, hautement symbolique, il oppose le village au désert, la civilisation à la sauvagerie. Mais il prend aussi des allures de fiction, de dessin d'enfant : « Tout le monde était propre et bienséant, chemises et jupes blanches comme du papier, costumes aussi noirs que l'encre »⁸.
- 8 Cette référence à l'encre et au papier se retrouve dans *The Passion of New Eve* pour décrire New York : « Autour de nous, comme découpées dans du papier sombre et collées contre le ciel, se dressaient les perspectives en négatif des gratte-ciels »⁹ ou encore, dans la description d'une station balnéaire dans *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* : « Il y avait une jetée composée de striations de fer si dentelées qu'elle ressemblait au squelette d'un énorme oiseau, ou à un dessin d'elle-même à la plume fine, à l'encre de Chine, sur le papier bleu pâle d'une mer bien élevée »¹⁰. Or le narrateur insiste assez sur ses origines indiennes pour qu'en anglais l'équivoque de l'encre de Chine (« *Indian ink* ») laisse entendre qu'il fournit l'encre et dessine le décor au fur et à mesure qu'il raconte ses aventures.
- 9 Loin d'être un lieu d'ennui, la description s'insère dans le récit comme une remise en question de l'illusion romanesque. L'*ekphrasis* s'affiche alors comme le produit d'un regard réifiant et esthétisant, notamment avec le personnage de Desiderio, narrateur de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Celui-ci porte le nom de Monsù Desiderio, peintre qui n'a jamais vraiment existé mais s'avère le produit d'une confusion entre deux maîtres français ayant exercé en Italie vers 1620, Didier Barra et

François de Nomé. La description suivante montre comment le regard de Desiderio pétrifie le paysage, le réduit à une scène en deux dimensions :

À certaines heures, en particulier le soir, lorsque les ombres s'allongeaient, la lumière mûre du soleil à la fin du jour tombait avec une lourdeur singulière, suggestive, piégeant les bâtiments qui s'évanouissaient dans un calme doux et solide, comme pour les conserver dans le miel. *Aurifiés par les rayons de Midas du soleil couchant, le ciel prenait l'apparence d'une fine feuille d'or battu, semblable au fond de certains tableaux anciens*, si bien que les silhouettes monolithiques, déformées et sans profondeur de la ville se voyaient conférée la séduction de l'artificialité complète. Alors, nous – c'est-à-dire ceux qui gardaient une quelconque notion de ce qui était réel et de ce qui ne l'était pas – nous ressentions le vertige de ceux qui chancellent au bord d'un précipice magique. (*IDM*, p. 21, nous soulignons)

- 10 Ce moment d'attente, où tout se fige et se minéralise, prend des couleurs qui rappellent la palette métallique de Monsù Desiderio et ses décors de gigantesques villes abandonnées.
- 11 Or, pour l'auteure, ce processus de réification, d'esthétisation s'avère commun, quotidien car nous portons sur autrui, voire sur nous-mêmes, un regard méduséen dont les peintres ne font que donner une manifestation concrète. Chez Carter, la figure de la Méduse perd ses caractéristiques féminines. Annabel, l'héroïne de *Love*, étudiante aux Beaux-Arts, mais aussi Desiderio ou Morris, le peintre de *La Danse des ombres*, également nommé d'après un artiste célèbre, William Morris, comptent parmi ses personnages méduséens.
- 12 Les premières victimes de leur regard pétrifiant sont leurs conjoints. Morris voit ainsi sa femme :
- « Compassion », ainsi l'aurait appelé Millais, avec son visage tourné vers le haut, ses yeux inconscients et ses longues mains jointes comme les oreilles d'un lapin massacré. Dans un pompeux cadre doré, elle aurait été exposée à la Royal Academy puis reproduite dans les *Illustrated London News*, pour aller ensuite orner un millier d'humbles murs dans tous les coins du pays.¹¹
- 13 Le titre, « Compassion », lui permet de faire de son épouse l'allégorie d'un sentiment désincarné, de nier sa réalité et d'envisager son corps uniquement comme un ensemble de détails fixes. Cette négation se trouve accentuée par la gravure et la reproduction qui multiplient à l'infini une figure en deux dimensions et font d'elle un cliché de l'art victorien.
- 14 Quant à Annabel, psychotique, terrifiée à l'idée qu'autrui puisse être doué d'une volonté propre, elle trouve quelque réconfort à considérer son mari comme « la statue de Napoléon par Canova »¹². Cependant, elle aspire elle-même à l'insensibilité de la pierre, qui la protégerait de la terreur permanente où la plonge la possible existence des autres. Avant de se suicider, elle décide de changer son apparence physique et se rend chez une esthéticienne qui accomplit des prouesses :

Avec ses cheveux chatoyants et son visage insondable strié de rouge, de blanc et de noir synthétiques, elle ne ressemblait à rien tant qu'à une de ces étranges et splendides figures avec lesquelles les connaisseurs de la période baroque se plaisaient à décorer leurs grottes artificielles, ces atlantes composés, formés de marbres rares et de pierres semi-précieuses. Devenue une sorte de cristallisation merveilleuse, elle n'avait conservé de la femme qu'il se rappelait que la forme, car tous les éléments dont cette nouvelle structure était constituée avaient subi une métamorphose : ses yeux avaient été remplacés par des zircons ou des spinelles, ses cheveux retissés en fils d'or et sa bouche réhaussée d'écarlate. Délivrée de la

fragilité des êtres de chair et de sang, elle avait acquis une indestructible résistance.
(p. 177)

- 15 Ainsi statufiée, Annabel est même effrayée par ce qu'elle croit être un serpent tombé sur son carnet à dessin : « ce n'est qu'en le touchant du doigt qu'elle se rendit compte qu'il s'agissait de ses propres cheveux » (p. 105). Médusée par son propre regard, sur son lit de mort, elle a l'air d'une poupée de pierres précieuses. L'image récurrente de la pétrification estompe la frontière entre peinture et statuaire, qui se situent dans le prolongement l'une de l'autre : en peignant son propre corps, Annabel brouille les limites de la représentation et de la réalité et, dans ce contexte, de la vie et de la mort.
- 16 En outre, tout changement, toute évolution de type organique deviennent impossibles, à tel point que, dans *Love*, la difficulté d'établir une continuité s'étend jusqu'à la diégèse, à l'enchaînement des événements relatés. Le regard méduséen d'Annabel semble tout contaminer pour venir remettre en question la crédibilité d'une quelconque mise en intrigue¹³. Le récit dans son ensemble frôle la description et il devient possible d'en donner une sorte de résumé descriptif :
- Après coup, pour tous ceux qui y participèrent, les événements de la nuit apparurent comme des assortiments d'images disparates arrangées n'importe comment. Une silhouette drapée sur un brancard ; des bougies éteintes par une puissante bourrasque ; un couteau ; une salle d'opérations ; du sang ; des bandages. Avec le temps, les acteurs principaux (l'épouse, le frère, la maîtresse) parvinrent à construire un récit cohérent sur la base de ces images, mais chacun les interpréta différemment et en tira les conclusions de son cru, toutes très dissemblables, car chacun se racontait l'histoire comme s'il en était le héros, à l'exception de Lee qui, de l'avis général, tenait le rôle du méchant. (p. 77)
- 17 Ce passage problématise de façon explicite la notion de mise en intrigue. L'énumération de noms juxtaposés, séparés par une ponctuation forte constitue bien ce que le narrateur appelle « des images disparates arrangées n'importe comment », censées résumer les événements. Cette expression pourrait définir le roman lui-même, car la chronologie du récit s'avère confuse. Il progresse de façon irrégulière, par succession d'analepses et de prolepses, et certains événements sont relatés plusieurs fois : la perte de la virginité d'Annabel est racontée p. 16, puis p. 32, son mariage avec Lee, p. 29-30, puis p. 36.
- 18 Certes, *Love* est le seul roman de Carter où la temporalité du récit soit aussi chaotique, mais il ne fait pas pour autant figure d'exception dans son œuvre. Il prend même une valeur exemplaire car l'auteure y pousse à l'extrême ses principes esthétiques. Cette façon de résumer le récit en une séquence d'images juxtaposées entraîne deux types de conséquences.
- 19 D'une part, chronologie et vraisemblance ont partie liée dans l'enchaînement des causes et des conséquences, dans la mise en intrigue : elles sont essentielles à notre façon d'appréhender la réalité. Si le roman doit être mimétique, nous attendons de lui qu'il soit chronologique et vraisemblable. Comme le dit C. Richard en commentant la notion aristotélicienne de *telos*¹⁴ :
- [...] le *telos* au sens « d'extrémité dans le temps et l'espace » est clairement supplanté dans l'analyse d'Aristote par le *telos* au sens de dénouement d'un processus finalisé reposant sur une apparente causalité. [...] la fonction de la détermination finale, ce moteur de la fiction, est donc de créer des effets réalistes (des effets de réel) pour rendre la fiction artificiellement naturelle afin de cacher à la fois sa superficialité et son arbitraire. *La causalité apparaît donc comme le premier connotateur de mimésis.* (p. 10, nous soulignons)

- 20 Carter s'attaque ainsi à la causalité et à la mimésis, qui représentent pour elle ce qu'il y a de plus artificiel dans le récit. Comme elle l'écrit dans sa postface à *Love* :
- L'essence de la fiction naturaliste, c'est la vraisemblance ; pour créer une « suspension d'incrédulité », l'écrivain est contraint d'allouer à ses personnages les vies les plus vraisemblables et non les plus proches de la vie réelle qui, n'étant pas le produit de l'imagination humaine, réserve un nombre infini de surprises. (p. 116)
- 21 Le récit le plus réaliste au sens propre du terme serait imprévisible pour son lecteur. Carter illustre cette idée dans sa postface lorsqu'elle concède que tout prédispose le personnage de Buzz à croupir en prison pour ajouter ensuite : « mais la vraie vie donne quelque chose de ce genre » (p. 116), avant de raconter qu'il a fait fortune, de façon imprévisible, avec l'émergence du mouvement *punk*. Le récit réaliste au sens littéraire du terme, en revanche, ne rend compte que du fait que nous structurons le monde, la réalité comme un récit.
- 22 D'autre part, les images qui résument la diégèse semblent permutablement : le couteau, par exemple, devrait logiquement précéder la forme étendue sur un brancard. Le recours à l'énumération tire donc le récit du côté de la description et même de la liste, qui constituerait, selon Philippe Hamon, l'essence même du descriptif¹⁵. La description, qui pouvait apparaître à Lessing comme un indésirable résidu des arts de l'espace dans le récit, n'est plus ancillaire mais bien essentielle. Comme le fait remarquer Gérard Genette, il n'y a pas de récit pur : le moindre nom, le moindre verbe introduisent une nuance descriptive, si bien qu'il est impossible de raconter sans décrire¹⁶.
- 23 Confronté à une telle liste d'images, le lecteur tente vainement de lui restituer une cohérence. Elle constitue en effet un défi aux capacités du *lectant*, qui cherche à reconstituer l'enchaînement des causes et des effets, la séquence narrative¹⁷. Or, pour Murray Krieger le principe même de mise en intrigue ferait de l'*ekphrasis* le principe général de toute création et de toute forme narrative ou dramatique une « icône spatiale ». Selon lui, l'*ekphrasis* est plus qu'une simple figure du discours, elle manifeste une tendance générale de l'être humain à rechercher, à travers ses productions artistiques, ce qu'il appelle un moment de silence et d'immobilité (« *still moment* »), à faire apparaître au cœur même de la temporalité linguistique une forme stable, figée et silencieuse¹⁸.
- 24 On a souvent critiqué la façon dont les romans de Carter vont à l'encontre d'une mise en intrigue cohérente pour présenter une suite de tableaux¹⁹. Loin d'y détecter un défaut nous préférons y voir l'expression d'une grande cohérence de principe. Étant donné l'effet d'irréalité qu'elle recherche paradoxalement au nom d'un plus grand réalisme, il semble logique qu'elle renonce à composer des intrigues au sens traditionnel du terme. Pour Carter, les rapports du récit à l'image se calquent sur ceux de la vie à la nature morte. Que l'*ekphrasis* s'entende au sens traditionnel ou au sens que lui donne Murray Krieger, elle s'avère toujours facteur d'inertie mortifère. Invraisemblable, imprévisible, le récit cartérien va donc louvoyer sans répit entre les écueils indissociables du récit chronologique, dont le caractère trompeur n'est pas le seul défaut, et ceux de l'*ekphrasis*.

Ekphrasis et images du récit

- 25 La chronologie joue en effet un grand rôle dans la constitution d'une *ekphrasis*, entendue comme formalisation, « icône spatiale » d'un récit temporel. Paradoxalement, elle permet au lecteur de saisir le récit comme un tout cohérent. Or, comme le fait remarquer Michel Picard, « dominer le texte dans son ensemble, com-prendre, c'est se placer en quelque manière hors du temps, comme le Dieu thomiste qui l'envisage depuis l'éternité immobile. C'est refuser le simple 'point de vue du voyageur' dans la lecture²⁰ ». Selon lui, ce fantasme concerne les artistes aussi bien que les lecteurs. Si les romans de Carter empêchent systématiquement une telle apothéose de l'écrivain ou du *lectant*, elle n'en est pas moins évoquée par certains narrateurs et par l'auteure elle-même.
- 26 Desiderio, par exemple, souhaite clore son récit, le présenter comme une « icône spatiale » et le vieil homme conçoit ses mémoires comme un monument funéraire. En effet, il leur confère la forme spatiale du livre, qui est à la fois sa statue et son cercueil, selon un principe de substitution métaphorique :
- Et quand j'aurai terminé mon autobiographie, ma prostitution sera complète. Je me tiendrai pour toujours debout, inébranlable, dans le temps d'hier, tel une statue commémorative de moi-même sur une place publique, sereine, équestre, sur un piédestal. Pourtant, je suis si vieux et si triste désormais et, sans elle, condamné à vivre dans un monde terne et sans couleurs, comme si je vivais dans un daguerréotype un peu passé. Donc :
- Moi, Desiderio, je dédie tous mes mémoires
à
Albertina Hoffman,
Avec mes larmes insatiables. (*IDM*, p. 14)
- 27 La dédicace, qui joue avec la présentation spatiale des mots sur la page, évoque une épitaphe, apposée sur le livre-tombeau. Cette volonté affichée de ramener le récit à une forme close témoigne d'un désir impossible de maîtriser le temps.
- 28 Carter elle-même ne peut s'empêcher d'ajouter une postface à *Love*, vingt ans après avoir publié ce roman, qu'elle avoue avoir longtemps considéré comme le tombeau de l'héroïne :
- Ce roman se termine de façon si emphatique, sur des affirmations si irréfutables, qu'il y a quelque mauvais goût à faire sortir le mari et le beau-frère, les amants et les docteurs de *ce texte qui était le cercueil d'Annabel* pour les ressusciter. (*Love*, p. 114, nous soulignons)
- 29 Ces scrupules sont pourtant de courte durée car elle ajoute immédiatement : « mais le bon goût n'est pas une caractéristique significative de ce roman, de toute façon », ce qui lui permet la double satisfaction de faire fi des convenances et de raconter l'histoire de tous ces personnages pendant les deux décennies qui ont suivi le décès d'Annabel. Il y a donc de la part d'Angela Carter une réticence à la clôture, qui se retrouve chez bon nombre de ses narrateurs, et qui relève d'un refus de se situer « hors du temps », position qu'elle refuse également à ses lecteurs.
- 30 Aussi Desiderio reprend-il la comparaison du livre et du tombeau, à l'extrême fin de ses mémoires pour constater son échec :
- Moi, un vieux héros, statue croulante dans un square abandonné [...]. Quel livre épais font mes mémoires ! Quel gros livre pour servir de cercueil au jeune Desiderio, qui était si mince et si souple. J'ai mal au crâne. Je ferme les yeux.

Sans y être invitée, elle vient. (*IDM*, p. 221)

- 31 Le narrateur ferme les yeux et le lecteur va refermer son livre, mais Desiderio ne meurt pas et l'on ne peut pas dire que son récit s'achève : il s'interrompt plutôt et nous laisse imaginer que, chaque nuit, jusqu'à la dernière, Albertina, la femme qu'il a aimée et qu'il a tuée, reviendra. Si rien n'est vraiment fini, en dépit de la volonté du narrateur lui-même, c'est que derrière l'image du vieux Desiderio, statufié sur son piédestal, se dessine celle d'Albertina, image de mémoire et de rêve mêlés. Métaphore du désir même, elle vient empêcher la clôture définitive du récit, y réintroduire *in extremis* une dimension métonymique. Elle assure et manifeste la pérennité du désir, celui du narrateur comme celui du lecteur qui aimerait connaître ces rêves. Desiderio voulait sculpter sa propre statue mais il n'a fait que commencer à peindre le portrait inachevé, car infini, de l'objet du désir.
- 32 Bouleversant la chronologie, l'auteure se joue de l'*ekphrasis* pour brouiller les genres : le récit chronologique, masculin, se voit reprocher de créer, au fond, une image, une « icône spatiale », féminine et statique. Il n'y a donc plus d'opposition entre arts du temps et arts de l'espace, entre image et récit. Ils se combinent au contraire pour créer un amalgame d'espace et de temps dont le caractère mortifère est mis en évidence par la référence insistante au tombeau. Pour sortir de cette impasse, il s'agit de réinventer les rapports de l'espace et du temps dans la mise en intrigue.
- 33 Aussi, à partir de situations convenues, les romans de Carter évoluent de façon imprévisible. *La Passion de l'Ève nouvelle*, par exemple, relate les aventures d'Evelyn, un Anglais en Amérique, au gré de ses rencontres. Devenu malgré lui Ève, au hasard de sa capture par un groupe de guérilla féministe dans le désert américain, il/elle fuit ses geôlières à travers la moitié du continent, jusqu'au Pacifique. Le roman reprend donc la thématique de la Grand Route²¹ : Ève suit les traces de la conquête de l'Ouest, mais aussi celles, plus parodiques, de Kerouac dans *Sur la route*. Le récit ne finit pas, il s'arrête au moment où Eve, enceinte, décide d'affronter le Pacifique à bord d'un frêle esquif, sans véritable motif. Dans *Des Nuits au cirque*, le directeur du cirque invente un mensonge publicitaire et prétend que sa trapéziste vedette, Fevvers, est fiancée au prince de Galles. Une bande de hors-la-loi décide alors de faire dérailler le train qui emmène toute la troupe à travers la Sibérie afin de l'enlever. Ce roman se divise en trois parties respectivement intitulées « Londres », « Saint-Pétersbourg » et « Sibérie », ce qui semble indiquer que l'espace, le lieu, y prime sur le temps.
- 34 Le récit suit une logique plus géographique et picturale que narrative, plus spatiale que temporelle. Le temps se spatialise au fur et à mesure de la progression erratique des personnages qui procèdent par détours, ne cessant d'avancer, de reculer pour s'arrêter purement et simplement.
- 35 Le récit cartésien prend donc le contre-pied du récit chronologique ainsi défini par Desiderio :
- [...] ils m'ont dit que je devais coucher par écrit mes mémoires de la Grande Guerre puisque, au fond, je me rappelle tout. Il me faut donc recueillir toute la confusion de l'expérience et la remettre en ordre, précisément comme elle s'est produite, en commençant par le commencement. Je dois défaire ma vie comme s'il s'agissait d'un tricot et trouver le fil unique et originel de mon moi, ce moi qui fut un jeune homme, et qui devint par hasard un héros, et puis vieillit. (*IDM*, p. 11, nous soulignons.)
- 36 Artificiellement extrait du « tricot » de la vie, le « fil du moi » conduit le narrateur à la mort, en trois étapes dont le caractère arbitraire et simpliste devient patent : jeune

homme, héros, vieillard. Le mouvement d'entrecroisement dont résulte le « tricot » de la vie irait à l'encontre du détricotage imposé par le récit chronologique, dont le but est de restituer une succession linéaire de causes et de conséquences. Cette succession évoque également l'énigme que le Sphinx proposait à Œdipe, indiquant un lien possible entre récit et complexe d'Œdipe.

- 37 En effet, le rejet du récit chronologique vient aussi du fait que sa temporalité se calque sur une certaine conception de la sexualité masculine²². Comme le fait remarquer Sally Robinson²³ :

Bien que Desiderio émerge intact de ses aventures, Carter le prive à la dernière minute de l'acmé du plaisir : il échoue, après tout à trouver soit une figure de père et de maître digne de lui [...] soit l'objet de son désir [...] Desiderio, à son tour, prive aussi son lecteur imaginaire de ce point culminant, brisant le schéma du dénouement narratif qui assurerait le plaisir du texte par le relâchement de la tension, sur un modèle qui, d'après ce que Peter Brook et d'autres semblent supposer, se calque sur la sexualité masculine.

- 38 Pour étayer cette analyse, elle cite une remarque du narrateur :

Voyez, j'ai gâché tout le suspense. J'ai presque ruiné l'acmé du plaisir. Mais avez-vous mérité un tel sommet, de toute façon ? (p. 208)

- 39 À l'opposé de cette conception du récit, les narrateurs cartériens adoptent une esthétique de la frustration : narrateurs et lecteurs doivent rester sur leur faim. Il s'agit de créer une demande, un besoin qui les pousserait à suivre le narrateur jusqu'au bout du monde, comme Walser, le journaliste de *Nuits au cirque* suit la troupe en Russie pour enquêter sur Fevvers après avoir précisément fait cette expérience :

Walser fut intrigué par tant de silence après tant de loquacité. C'était comme si elle l'avait emmené aussi loin qu'elle le pouvait sur la trajectoire effrontée de sa voix métallique, emmêlé dans ses nœuds et s'était arrêtée d'un coup, l'avait laissé tomber.²⁴

- 40 Comme l'indique l'image des nœuds, le récit de Fevvers ne progresse pas en ligne droite mais s'inscrit dans la grande tradition inaugurée par Sterne avec *Tristram Shandy*, celle du récit en arabesque qui ne cesse de faire retour sur lui-même pour progresser par digressions, dans un mouvement d'entrecroisement qui serait à l'image de la durée vécue. Il ne s'agit plus d'extraire un fil mais de tisser le filet où se prendra le narrateur. Ainsi, Walser se perd dans ce récit qui dessine ses méandres et ne chemine, par circonvolutions, vers aucun but défini²⁵ : « au fur et à mesure que les deux femmes développaient les convolutions de leurs histoires jointes, il avait de plus en plus l'impression d'être un chaton qui s'emmêlait dans une pelote de laine. » (p. 40).

- 41 Les narrateurs cartériens jouent avec les notions d'intrigue et de dénouement afin de frustrer leur narrataire, mettant ainsi en évidence leur caractère arbitraire. Ainsi, dans *Wise Children*, Dora critique à sa façon la convention du *telos* :

Mais, en vérité, ces pauses magnifiques se produisent parfois dans les récits discordants mais complémentaires de nos vies et, si vous choisissez d'arrêter là l'histoire, si vous refusez de la prolonger, alors, vous pouvez appeler ça une « fin heureuse ».²⁶

- 42 En réaction contre ces conventions, le récit de Dora se constitue à l'image de sa narratrice. Aussi s'oppose-t-il au récit chronologique œdipien ou masculin :

Qu'importe si ce qui arrive ensuite gâche tout ; en soi, l'anticipation est toujours pure.

Voyager avec espoir, c'est toujours mieux qu'arriver à destination, comme le disait l'Oncle Perry. J'ai toujours préféré les préliminaires, aussi.

Enfin. Pas toujours. (p. 54)

- 43 Comme Walser, le lecteur est « abandonné », rejeté hors de la fiction à la fin du roman. Frustré de son *telos*, il se retrouve dans l'impossibilité d'obtenir du récit une vue d'ensemble, de formaliser dans une « icône spatiale » sa progression temporelle. La recherche de la stase ne saurait satisfaire Carter dont les récits ne se stabilisent jamais et laissent leur lecteur en état de déséquilibre, voire de vertige, les abandonnant brusquement au bord d'un abîme de possibilités narratives.
- 44 À première vue, le récit cartésien oppose donc deux types de temporalités : celle du récit chronologique et celle des événements vécus, pour rejeter la première. À ces deux types de temps correspondent deux types d'images : dans le premier cas, l'image se présente comme l'aboutissement de l'*ekphrasis*, comprise comme tendance générale à la recherche de la forme close dans un récit continu, conventionnel ; dans le second, le récit discontinu se constitue par multiplication des images ou tableaux, se succédant dans un ordre considéré comme subjectif, mais plus proche du temps vécu. Carter semble donc vouloir éliminer l'image générale, l'*ekphrasis* au sens où l'entend Murray Krieger, pour privilégier une prolifération d'images introduisant tout au long du récit une multiplicité de vignettes.

Tableaux vivants

- 45 Dans *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, Angela Carter met en scène sa réflexion sur l'image. En effet, son second roman thématise explicitement l'opposition apparente entre l'espace et le temps. Le protagoniste, le jeune Desiderio travaille pour le Ministre, dirigeant d'une ville assiégée par le Docteur. Celui-ci a décidé de libérer les forces de l'inconscient et de donner aux fantasmes de tout un chacun une existence palpable, ce qui plonge la cité dans le chaos. Dès le début du livre, apparaît un double danger de l'image : à l'immobilisation, à la transformation de la vie en nature morte sous le regard méduséen de Desiderio, répond la prolifération incontrôlée des fantasmes et leur métamorphose perpétuelle ; à l'image qui fige le temps, celle qui l'affole. Au thème méduséen s'oppose alors celui de la prolifération vertigineuse, dans une double menace que Philippe Hamon évoque au sujet de la description : lorsqu'elle ralentit le récit au risque de le mener au point mort, elle accélère aussi une production d'images et de mots incontrôlables²⁷.
- 46 Desiderio, chargé d'éliminer Hoffman, mais sans doute prédestiné par son nom de peintre, tombe amoureux de la fille du docteur et transforme sa mission en quête amoureuse. Tout se passe comme si le roman illustrait, à la façon des allégories médiévales, l'idée que le désir qui anime le récit romanesque et entraîne sa progression dans le temps est un désir de l'*ekphrasis* comme forme close, stable et conventionnelle. La quête de Desiderio serait celle d'un récit masculin qui tenterait d'atteindre une image féminine, qui ne progresserait que vers un état de stase. Desiderio d'ailleurs exprime son admiration pour la stase :
- J'étais le secrétaire particulier du Ministre de la Détermination, qui voulait figer à nouveau le cirque infernal qu'était devenu la ville dans une attitude de bienséance parfaite ; et j'avais ceci en commun avec lui : une admiration pour la stase. (IDM, p. 12, nous soulignons)
- 47 Sa vision du monde repose sur un antagonisme espace/temps que le Docteur voudrait abolir. Du moins est-ce en ces termes qu'Hoffman envisage son conflit avec le ministre

puisqu'il se définit comme « l'Abraham Lincoln des horloges » (p. 33), celui qui a libéré le temps jusqu'alors tenu en esclavage, et l'a dérégulé au profit de l'espace. « Mais les routes doivent-elles pour autant diriger la ville ? » (p. 33), demande le Ministre, qui désapprouve ce chaos. Le titre du septième et avant-dernier chapitre, « Perdus dans le temps nébuleux », montre qu'au moment où Hoffman prend l'avantage sur son adversaire, le temps se conçoit comme un espace chaotique, sans début ni fin, ni direction.

- 48 En revanche, le récit se voit rythmé par l'apparition et la réapparition, à intervalles irréguliers, d'*ekphraseis* plus ou moins imaginaires. Desiderio retrouve à plusieurs reprises un vieil aveugle, propriétaire d'une baraque de foire où il est chargé d'exposer au public les « échantillons » du Docteur Hoffman. Ces clichés et statuettes sont soigneusement gardés dans de petites boîtes, dans un sac, où ils semblent bouger, se multiplier.

Ce sont les éléments symboliques des représentations des éléments de base de l'univers. Quand ils sont correctement ordonnés, toutes les situations possibles dans le monde et toutes les mutations possibles de ces situations peuvent être représentées. [...] à partir d'eux, on peut provoquer des événements réels à travers un processus qu'il appelle « évolution effective ». Je me balade à travers le monde comme le Père Noël, avec un sac, et personne ne sait qu'il est plein de changements [...]. (IDM, p. 96)

- 49 Ces « éléments de base », impliquent que les images fonctionnent comme un langage écrit. Comme les lettres s'assemblent pour former des mots puis des phrases, elles se combinent pour composer des « propositions au fonctionnement symbolique » (IDM, p. 37). Les « échantillons » décrits dans le roman racontent ainsi l'histoire de Desiderio.

- 50 Il est en effet confronté à des séquences d'images qu'il peine à interpréter, et qui présentent pourtant la clé de ses aventures. À trois reprises, deux fois dans le second chapitre (p. 44 à 46 et 58 à 60) et une fois dans le quatrième (p. 107), Desiderio échoue à déchiffrer les « propositions » qui lui sont présentées. Il ne comprend que trop tard qu'en choisissant et en combinant les échantillons du docteur, il exprime ses désirs inconscients qui, dans le monde selon Hoffman, déterminent le cours des événements. Les images, dans leur succession, constituent un récit potentiel :

En se déplaçant de machine en machine, regardant se déployer les divers clichés représentant chacun une facette différente de la même action, on avait l'impression de voir un événement, pour ainsi dire, dans sa profondeur temporelle (IDM, p. 107).

- 51 Mais le sens de ce récit lui échappe au moins partiellement.
- 52 La première série de clichés s'inspire clairement des *Étants donnés* de Marcel Duchamp²⁸. Mais elle présente aussi la particularité de montrer, un à un, des morceaux de corps démembrés, faisant du récit un horrible puzzle où existent de multiples possibilités d'association des pièces. Contrairement à l'installation de Duchamp, dont Jean Clair a mis en évidence le caractère méduséen²⁹, celle du Dr Hoffman contraint le spectateur à se déplacer plusieurs fois, à reconstituer une séquence dont l'ordre n'est pas donné.
- 53 Les « échantillons » du Docteur, éléments symboliques, à la fois corps et langage, racontent l'histoire de Desiderio dans un ordre qui ne respecte plus aucune chronologie : la première image de la première série, très freudienne³⁰, intitulée « JE SUIS DÉJÀ VENU ICI », permet d'apercevoir, par le vagin d'une poupée de cire, une vallée tropicale à la flore et la faune fantaisistes, dominée par un inquiétant château.

Or, il s'agit du château d'Hoffman, ultime objet de la quête de Desiderio, auquel il parvient au terme de son voyage :

Je me souvins avoir vu un cliché du parc d'Hoffman, une image transformée par magie, où tous les détails avaient été réhaussés, mais une vision onirique bien reconnaissable de ce même parc. Je l'avais vue au peep-show. Elle était encadrée par un orifice féminin, dans la première de toutes les machines et, en regardant au-delà des arbres, je vis le même château que j'avais vu alors. (*IDM*, p. 196.)

- 54 Cette image fantasmatique primordiale semble bien motiver la quête du jeune agent secret. Elle préfigure par ailleurs la luxuriante forêt tropicale que Desiderio traverse au début du chapitre 7, décor idyllique qui se révèle pourtant plein de dangers et de plantes urticantes illustrant l'ambivalence du corps maternel. Desiderio n'échappe pas à la règle freudienne dont Carter se moque, puisqu'il souhaite rejoindre cette matrice mais craint aussi d'y être englouti, annihilé³¹. À cet égard, Carter semble altérer, pour mieux montrer leur ambiguïté, les faits que Duchamp avait déplacés : dans les échantillons d'Hoffman, la nature se trouve à l'intérieur du corps féminin, et non à l'extérieur. Mais dans ce paysage merveilleux se dresse le château du Docteur, que Desiderio compare au château de Silling du marquis de Sade.
- 55 Outre cette image primordiale, motivant un récit conçu comme œdipien, les clichés du Docteur Hoffman représentent ensuite un cadavre de femme décapité rappelant l'œuvre de Duchamp et intitulé : « CHACUN SAIT À QUOI SERT LA NUIT », puis sa tête, « TROPHÉE DU CHASSEUR DANS LES FORÊTS DE LA NUIT ». Enfin, le dernier cliché de cette série, « LE MOUVEMENT PERPÉTUEL » représente un couple en plein acte sexuel. La succession des paragraphes descriptifs, surmontés chacun d'un titre en lettres capitales qui attire l'attention du lecteur sur la page imprimée, produit l'effet d'une juxtaposition d'éléments hétérogènes, d'une discontinuité. Pourtant, comme dans une galerie de tableaux, ce qui s'inscrit dans le blanc typographique entre les paragraphes, c'est le mouvement de Desiderio, passant de machine en machine, mouvement suscité par les images elles-mêmes, et que vient redoubler celui de l'œil du lecteur, de paragraphe en paragraphe.
- 56 Chacune de ces *ekphraseis* se présente comme un véritable nœud d'intertextualité renvoyant le lecteur à ses références personnelles (qui doivent inclure Sade et le Grand Guignol aussi bien que Freud et Duchamp, entre autres) et au récit lui-même, dont elles préfigurent la suite. Ainsi, Desiderio finit par tuer Albertina en la poignardant, or un énorme couteau dépasse du cadavre de femme décapitée qui constitue le cliché numéro quatre. Quant à la dernière image de la série, celle du couple, elle représente une fin possible, celle que Desiderio va précisément rejeter.
- 57 Les images décrites dans *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* jouent sur ce que Liliane Louvel appelle un « feuilletage du temps »³², qui ne semble ralentir, syncoper le rythme de la lecture que pour mieux affoler celui du récit, puisqu'elles peuvent être lues à la fois comme analepses et prolepses. L'*ekphrasis* devient, à plus d'un titre, facteur d'irréalité : elle renvoie à la fois au monde du lecteur et à celui du roman, au temps de la lecture et à celui du récit. Si elle peut être qualifiée d'anachronique, c'est parce qu'elle concentre en elle tous les temps à la fois. L'image joue donc le rôle de principe moteur du récit, parce qu'elle le contient et qu'il en est littéralement l'explication, le développement. Ces images ne sont pas à proprement parler narratives. Véritables hiéroglyphes ou idéogrammes, elles se combinent comme les mots d'une phrase que le jeune Desiderio échoue à lire, les membres d'un corps qu'il ne peut reconstituer.

- 58 Le lecteur lui-même sera placé dans la situation du héros, confronté à des trigrammes chinois qu'il ne peut déchiffrer, lorsque Desiderio, dans le château du Docteur, découvre l'étagère où sont rangés les négatifs et les moules qui ont servi à fabriquer les « échantillons » : « [...] des moules destinés à former de petits objets de cire, bien rangés en rubriques, sous des titres impénétrables consistant en diverses combinaisons de trois lignes, continues ou discontinues [...] » (*IDM*, p. 205). Hoffman n'ignore pas que, dans le système des trigrammes, il existe deux types de lignes : longues et brèves, yin et yang soit, schématiquement, féminines et masculines. On atteint ici la limite extrême de la remise en question de l'opposition entre dessin et écriture, image et récit. Le lecteur se trouve confronté à un autre système de pensée, qui confine à la folie³³. Ces signes cryptiques arrêtent le mouvement habituel de la lecture pour ouvrir, au beau milieu d'une phrase, des perspectives infinies. Comme le dit Hoffman : « Je peux vous faire percevoir des idées par l'intermédiaire de vos sens car je ne reconnais aucune différence essentielle entre les bases phénoménologiques de ces deux modes de pensée » (*IDM*, p. 206). Carter cherche ainsi, de façon discrète mais insistante à rapprocher l'écriture de la peinture. Ce rapprochement prend ici la forme de l'idéogramme, celle d'un silence. La voix narrative de Desiderio s'estompe derrière un signe qui nous est illisible. Son irruption dans le texte déstabilise la position du lecteur, contrarie ses habitudes. Pour qui ne sait la déchiffrer, l'écriture ne transcrit plus ni sons ni mots, elle n'est plus ce médium transparent qui permet de rendre une voix, mais elle passe au premier plan dans un silence troublant, mettant son support en lumière³⁴. Le temps d'une pause apparaît une évidence ordinairement négligée : le temps du récit trouve son origine dans l'espace silencieux de la page.
- 59 Dans *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, l'image ne constitue pas un facteur mortifère de stase et d'immobilité. Carter semble indiquer que l'*enargeia* de la rhétorique, cette capacité des mots à rendre une chose, une scène de façon vivante et animée se trouve dans l'image elle-même. Aussi l'image participe-t-elle à la progression métonymique d'un récit qui se développe dans le temps, par contiguïté et combinaison³⁵.
- 60 Angela Carter joue donc à la fois de la distance et de la proximité avec le lecteur, déstabilisant la place habituelle de ce dernier. Intimement mêlé au récit, le tableau vivant mobilise la vision de façon paradoxale. La multiplicité des images, descriptions, *ekphraseis*, qui semblent proliférer dans le texte de Carter en appelle massivement au sens visuel du lecteur. Mais elle brouille en même temps sa vue d'ensemble du texte et remet en question la vision comme mode de perception du récit dans sa globalité. Carter conteste ainsi une forme de spatialisation du temps qu'elle considère comme mortifère. Rejetant la formalisation de la *mise en intrigue*, refusant la création d'une « icône spatiale », elle crée un récit en arabesque, un texte hybride qui dépasse les grandes oppositions entre image et récit, stase et mouvement, mort et vie, représentation et réalité. Elle démontre ainsi que la distinction entre le Même et l'Autre, le féminin et le masculin, relève de l'artifice et de l'arbitraire.

NOTES

1. En anglais, ce mot désigne le sexe comme construction culturelle, et non comme donnée biologique.
2. Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Courtin (trad.), Paris, Hermann, 1990. Voir aussi J.W.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1995, p. 109-110.
3. Aydan Day, *The Rational Glass*, Manchester University Press, 1998, p. 101.
4. William Blake, *Vision of the Last Judgement in Complete Writings*, G. Keynes (dir.), Oxford, Oxford UP, 1974, p. 603. Cité par Carter dans *La Femme sadienne*, ce vers est plusieurs fois repris et détourné dans *La Passion de l'Ève nouvelle*.
5. J.W.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 157.
6. J.W.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 172.
7. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.) *Littérature et Réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 81-90.
8. Angela Carter, *Heroes and Villains* (1969), Londres, Penguin, 1981, p. 4. Sauf indication contraire, nous traduisons et donnons les références des éditions en anglais.
9. Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977), London, Virago, 1992, p. 23.
10. Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), Londres, Penguin, 1982, p. 41. Dans les citations, ce titre est abrégé en *IDM*.
11. Angela Carter, *Shadow Dance*, London, Pan, 1968, *La Danse des ombres*, Paris, Christian Bourgois, trad. Jean Guilloineau, 1998, p. 50.
12. Angela Carter, *Love*, (1971), Londres, Picador, 1988, trad. Anouk Neuheff, p. 30.
13. Nous empruntons cette notion à Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Paris, Le Seuil, 1984.
14. Dans Maurice Couturier (dir.), *Representation and Performance*, Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, April 1982, p. 9-20.
15. Philippe Hamon, *Du descriptif*, (1981) Paris, Hachette, 1993, p. 53-60.
16. Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Communications, 8 : l'analyse structurale du récit*, (1966) Paris, Le Seuil, 1981, p. 158-169.
17. Nous empruntons la terminologie de Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1994.
18. Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins University Press, 1992. Cette tendance serait perceptible dans l'analogie introduite par Aristote entre peinture et tragédie car, dit-il : « Lorsqu'il en appelle à l'action comme succession, Aristote est dépendant de la forme comme icône spatiale » (p. 77). Krieger cite le chapitre VI, paragraphe 1450 b de la *Poétique*. Le fait qu'Aristote se fonde sur une conception de la « forme dramatique comme icône spatiale » constituée par la mémoire apparaît aussi au chapitre suivant (VII, 1451), où il affirme : « de même que [pour être beaux], les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse aisément embrasser, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir ». Aristote, *Poétique*, Michel Magnien (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 96.
19. Voir notamment Walter Kendrick, « The Real Magic of Angela Carter » in Robert E. Hosmer Jr. (dir.), *Contemporary British Women Writers, Texts and Strategies*, Londres, Macmillan, 1993. « [...] c'est moins une histoire qu'un carnaval de brillants tableaux [...] [les romans de Carter] n'ont pas de cohérence et, à la dernière page, ils s'arrêtent purement et simplement. » (p. 66)
20. Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 43.
21. Voir Pierre-Yves Pétilion, *La Grand Route, espace et écriture en Amérique*, Paris, Le Seuil, 1979.

22. Sur cette idée du désir comme « moteur » de l'intrigue, voir Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.
23. Sally Robinson, « The Anti-hero as Oedipus: Gender and the Postmodern Narrative. [The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman] », in *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, New York, State University of New York Press, 1991, p. 105.
24. Angela Carter, *Nights at the Circus*, (1984), London, Vintage, 1994, p. 89.
25. Selon Rachel Blau DuPlessis, il s'agirait là d'une stratégie d'écriture typiquement féministe. Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 34.
26. Angela Carter, *Wise Children*, London, Vintage, 1992, p. 227.
27. Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit. : « Un plaisir du descriptif, plaisir à le produire et plaisir à le consommer, semble exclu par le discours normatif sur la description [...]. Toujours, elle apparaît comme lieu menaçant : [...] la prolifération et l'amplification lexicale infinie, la "saute" du lecteur, l'ennui de ce dernier, l'hétérogénéité esthétique, l'excès d'érudition, l'intrusion du travail, etc., font que la description serait peut-être cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montrerait sous son aspect le plus évident et le plus incontrôlable. » (p. 35-36)
28. Susan Robin Suleiman, « The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle », in Lorna Sage (dir.), *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Londres, Virago Press, 1994, p. 112.
29. Jean Clair, *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989. « Mais sans doute Marcel Duchamp ignorait-il en revanche que son environnement pour le musée de Philadelphie [...] représenterait, à vingt-sept siècles de distance, la plus ancienne figuration connue de la Méduse [...] elle représente le corps décapité du monstre allongé sur un champ de fleurs, tandis que, sur l'autre flanc, un Persée à peine visible s'enfuit, tenant sa tête à la main » (p. 23-24).
30. Freud signale que, dans les rêves par exemple, les décors provoquant une impression de déjà-vu sans pour autant être identifiables peuvent être interprétés comme des représentations de l'utérus maternel. Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Fréron, Paris, Gallimard, 1985, p. 252.
31. Angela Carter, *The Sadeian Woman, An exercise in cultural history*, (1979) Londres, Virago Press, 1993, p. 108-109.
32. Liliane Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 225.
33. Voir Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996. Reprenant les analyses de Lévi-Strauss sur « les prétendues maladies mentales », Thévoz les décrit comme des formes de « dissidence » d'un individu par rapport à ce que le groupe considère comme « sens commun ». Ce dernier varie d'une culture à l'autre et impose, en Occident, une « balkanisation des arts » dont le fondement serait purement artificiel (p. 119). Voir aussi Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Sociologie et anthropologie*, (1950) Paris, PUF, 1966, p. XIX.
34. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, (1995), Paris, Flammarion, 2001, p. 101. Allant à l'encontre des théories occidentales sur la naissance de l'écriture alphabétique comme notation des sons, l'auteure fait remarquer que les idéogrammes ressortissent à une tout autre logique, orientale, où l'écriture prend naissance dans la divination.
35. Nous reprenons l'analyse de la métaphore et de la métonymie de Roman Jakobson dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 63.

AUTEUR

JULIE SAUVAGE

Université de Nantes

Peinture de l'Histoire dans *El siglo de las luces* d'Alejo Carpentier

Fabienne Viala

- 1 Pour réécrire une page méconnue de l'histoire antillaise et pour lui donner un relief retentissant, Alejo Carpentier revisite certains modèles esthétiques de la peinture européenne. À une question épineuse de l'histoire caribéenne – que se passe-t-il quand on exporte la révolution de 1789 dans les colonies ? – le romancier répond par la transposition stylistique d'un modèle pictural.
- 2 Certains épisodes clés du roman sont écrits et construits à la manière de Bosch, de Breughel ou de Goya, en même temps qu'ils appartiennent à un contexte bien différent et bien spécifique. Dans *El siglo de las luces*, les vices, la folie et les pulsions irrationnelles de l'humanité – qui résultent du contresens et de l'absurdité idéologique – sont mis en scène dans une esthétique de renversement et de démesure, qui se réclame de deux influences picturales majeures : le réalisme grotesque médiéval d'un côté, les eaux-fortes satiriques, telles celles de Goya ou de Hogarth de l'autre.

Cayenne, à la manière de Bosch

- 3 Cayenne fait l'objet de deux chapitres dans le roman : c'est le lieu par lequel doivent passer Esteban d'abord, sa cousine Sofia ensuite, pour accomplir leur initiation historique, dans une double catabase.
- 4 Le caractère infernal de la colonie tient d'abord à sa dimension carcérale : les anciens conventionnels sont les parias d'un nouveau pouvoir qui les a exclus (chapitre IV), et les notables bonapartistes sont eux-mêmes encerclés par les nègres marrons retirés dans la forêt vierge (chapitre VI).
- 5 Dans une atmosphère de totale déréliction, où manquent la nourriture et les soins les plus élémentaires, où le « fléau de Jaffa » décime les hommes (célèbre tableau d'Antoine Gros), Cayenne devient le lieu paroxystique des déroutes de l'histoire et de la déchéance des idéaux.

- 6 Ainsi, la ville donne-t-elle lieu à des descriptions qui rappellent les grands triptyques de Bosch. On songe par exemple aux banquets, ripailles et orgies auxquels se livrent des êtres qui se savent condamnés :

En attendant la contagion, car tôt ou tard elle devait se produire, la luxure devint inséparable de la peur. Les alcôves s'offraient au gré d'un chacun. Les corps se recherchaient dans la proximité des agonies. Des bals et des festins étaient célébrés au milieu du déchaînement de la maladie. Tel individu dépensait en une nuit ce qu'il avait amassé pendant des années de prévarications. Tel autre qui avait caché des louis d'or, bien qu'il se flattât d'être jacobin, les jouait aux cartes. Hauguard offrait ses vins aux gros bonnets de la colonie, qui, dans les chambres de l'auberge, attendaient leurs maîtresses.¹

- 7 La ville devient par un effet loupe de la narration une allégorie du vice, à la manière des *Sept péchés capitaux* peints par Bosch : le corps veut jouir jusqu'au dernier souffle et devant l'imminence de la mort, il accumule tous les plaisirs de la vie, avec la même frénésie hyperbolique qui anime le panneau central du *Jardin des Délices*, luxure et gourmandise – on se gorge de femmes, de nourriture et de vin – envie d'argent facile et démon du jeu qui pousse à jouer les derniers louis conservés par avarice.

- 8 Ce microcosme est le lieu du renversement par excellence, à une époque où tout va à l'envers. Depuis le Concordat que Napoléon a signé avec le pape, les prêtres assermentés sont souillés au sang de porc, et, depuis la loi du 30 Floréal, an X, l'esclavage est rétabli. Et Sofia ne peut que constater avec amertume : « Tout ça est assez grotesque »².

- 9 On trouve alors un exutoire à une impasse historique dans l'expression grotesque du corps. Et se profile à l'horizon *La Charrette de foin – El carro de heno* :

Tandis que les cloches de la ville sonnaient le glas, on entendait jusqu'à l'aube les orchestres des bals et des banquets, et il fallait écarter les bancs et les tables, sortis dans la rue, pour laisser passer des cercueils qui sur des charrettes, des chariots, de vieux carrosses, faisaient leur apparition au point du jour, tout humides du goudron avec lequel on avait barbouillé leurs planches.³

- 10 Le cortège funéraire passe au milieu des convives comme un présage de damnation imminente. Et l'inversion carnavalesque de mobiliser l'imagerie apocalyptique : c'est Satan qui conduit l'attelage :

Deux religieuses grises, possédées du démon, se prostituèrent sur les quais, tandis que le vieil Acadien, d'autant plus plongé dans son Isaïe et dans son Jérémie qu'il devenait plus efflanqué, s'écriait sur les places et aux coins des rues que le temps était venu de comparaître devant le tribunal de Dieu.⁴

- 11 Dans *Le Siècle des lumières*, où l'on croise « la sempiternelle charrette, dans laquelle un prêtre aux mains liées, est conduit à l'échafaud »⁵ au nom de l'idéal laïque, le motif du chariot est un motif pictural emprunté au réalisme grotesque et allégorique.

Les Antilles, un autre « Pays de Cocagne »

- 12 L'autre grande référence de la peinture flamande que convoque Carpentier, c'est Breughel, dès lors que le périple d'Esteban s'apparente à un voyage dans un « Pays de Cocagne » tropical. C'est ainsi que le jeune créole considère Paramaribo, après son triste séjour à Cayenne : « *ciudad con algo de kermese flamenca y mucho de una Jauja tropical* »⁶.

- 13 On retrouve l'ironie amère qui caractérise le grand tableau éponyme de Breughel dans le parcours du personnage, qui passe de l'enchantement au désenchantement, de l'illusion à la désillusion. Le célèbre tableau du maître flamand était déjà une variation ironique sur la légende populaire du « pays des douces friandises », le « *luilekkerland* » ; on y voit trois hommes étendus sur le sol, endormis ou morts, au milieu des reliefs d'un festin. Or, la légende des pays utopiques de la glotonnerie se caractérise par son ambivalence. Elle peut être joyeuse et synonyme de vie et d'abondance, comme lorsque Alcofibras séjourne dans la bouche de Pantagruel. Au contraire, elle peut avoir une signification plus sombre, comme dans *Le Pays de Cocagne* de Breughel, réalisé l'année de la répression du duc d'Albe aux Pays-Bas, en 1567, pour mettre en garde contre les excès qui conduisent à la paresse physique et morale et anéantissent la résistance à la tyrannie.
- 14 Or, l'œuvre d'art sert de toile de fond au second épisode du troisième chapitre du *Siècle des lumières*. L'une des orgies des corsaires de la République, intitulée par Esteban « le boucan des boucans », nous met face à un grand tableau de débauche, où le motif du banquet fait l'objet d'une réécriture dysphorique.
- 15 L'espace antillais, dès lors qu'il subit la pression d'une idéologie inadéquate, est un espace illusoire où toutes les réjouissances – ressenties par le médium corporel – se renversent en leur contraire. Rendus à leur insouciance, les marins corsaires n'écoutent plus que leur corps, qui les exhorte à la jouissance. Lors d'une escale sur une côte déserte aux allures paradisiaques, on se met en chasse de porcs sauvages qui vont être « boucanés » par les cuisiniers. Dans la légende du pays de Cocagne, il est dit que les cochons courent et que les pigeons volent déjà tout rôtis, prêts à être dévorés. Dans la réécriture carpentérienne, le boucan des boucans fait l'objet d'une longue description qui célèbre la gourmandise :
- Sur ces chairs commença à tomber une pluie ténue de jus de citron, d'orange amère, de sel, de poivre, d'origan et d'ail, tandis qu'une couche de feuilles vertes de goyaviers, jetées sur les braises, faisait monter les volutes de sa fumée blanche, fleurant bon les champs – aspersion d'en haut, aspersion d'en bas –, vers les peaux qui prenaient en grillant une couleur d'écaille, éclatant parfois en une longue crevasse qui libérait la sauce, provoquant d'allègres crépitements au fond de la fosse dont la terre même sentait à présent le cochon grillé.⁷
- 16 La dilatation narrative transforme la description en véritable nature morte où les couleurs et les odeurs des chairs prêtes à être mangées éveillent les sens. Au-delà de la précision synesthésique des saveurs, on retrouve ici la tradition médiévale du banquet qui joue de la surenchère : le corps mange un corps lui-même farci. Le rituel du découpage, du remplissage et de la cuisson donne accès à une dimension sacrée et liturgique. Le banquet est une pièce essentielle de toute réjouissance populaire. Les actes de manger et de boire sont une manière de triompher du monde, de l'avalier plutôt que d'être avalé par lui⁸.
- 17 Le « boucan des boucans » peut, dans un premier temps, être lu dans cette perspective puisqu'il célèbre le sentiment de libération des corsaires de la République, qui sur cette plage utopique, ont l'impression d'échapper à l'histoire de leur siècle. L'image finale du corps repu qui succombe au sommeil au pied d'un arbre rappelle sans doute possible *Le Pays de Cocagne* de Breughel, d'autant que le texte joue de la même ambivalence : les convives sont « morts de fatigue ».

18 En effet, le tableau va s'obscurcir à l'arrivée d'un négrier espagnol tombé aux mains d'esclaves mutins. En apprenant qu'il y a des femmes entassées dans les cales de l'*Andorinha*, les hommes échauffés par le vin et mis en appétit par la viande deviennent incontrôlables, au point que la paisible plage déserte devient le décor de viols collectifs. Le joyeux banquet où régnait la convivialité masculine tourne à la rixe, entre blancs et noirs d'abord, puis entre marins français ensuite, pour un corps de femme qu'on s'arrache des mains, comme un bon morceau ou une part de butin. Réduits à leurs instincts corporels, soumis au primat de la jouissance, les hommes se transforment en bêtes sauvages :

On entendait dans toute l'île un concert en sourdine de rires, d'exclamations, de chuchotis, dominé parfois par un vague rugissement, semblable à la plainte d'une bête malade, cachée dans une proche tanière. Par moments se répandait le bruit d'une rixe – pour la possession peut-être d'une même femme. Esteban retrouvait l'odeur, les textures, les rythmes et les halètements de celle qui, autrefois, dans une maison du quartier de l'Arsenal à La Havane, lui avait révélé les paroxysmes de sa propre chair. Une seule chose comptait cette fois : le sexe. Le sexe, livré à ses rituels propres, multiplié par lui-même en une sorte de liturgie collective, démesurée, ignorant toute autorité ou toute loi.⁹

19 Le rituel sexuel reprend les modalités qui prévalaient au rituel culinaire. De même qu'on ripaillait collectivement, dans la surenchère, de corps d'animaux farcis, de même, l'acte sexuel se démultiplie dans une liturgie collective où les interdits tombent. Mais il ne s'agit plus cette fois de corps d'animaux morts mais de corps de femmes esclaves, reconduites dans leur servitude sexuelle. La perte des barrières morales et du respect de l'autre au nom de la satisfaction individuelle – cette absence totale de loi – est rendue sensible par les débordements bruyants et violents du corps.

20 Ce dernier traduit une déroute éthique spirituelle, comme chez Breughel, où l'exacerbation des sens endort la raison. Le capitaine Barthélemy, après avoir remis la cocarde tricolore et la nationalité française aux noirs, vend « le chargement » aux hollandais qui pratiquent toujours l'esclavage ! Résigné, il répond à l'indignation d'Esteban par ce triste constat : « nous vivons dans un monde absurde ».

21 Le joyeux festin dégénère en pugilat, justement parce que l'idéologie révolutionnaire est devenue réactionnaire. Ce Nouveau Monde où devaient régner liberté, égalité et fraternité n'est plus qu'un système colonialiste où les nations européennes se font la guerre pour jouir des richesses de la terre antillaise. La vente des esclaves – faits citoyens français pour la forme – après qu'on leur ait laissé les restes de viande et qu'on ait violé leurs femmes, est l'expression paroxystique des impasses d'un monde revenu à ses pratiques brutales et féodales, anachroniques et contradictoires. Monde à l'envers, les Antilles sont au premier abord un pays de Cocagne qui tourne au carnaval macabre.

Eaux-fortes narratives et disparates satiriques, à la manière de Goya

22 On connaît l'influence de Goya dans *Le Siècle des lumières*, notamment par le renvoi épigraphique aux sous-titres des *Caprices* et des *Désastres de la guerre*. Plus qu'un simple emprunt iconographique ou thématique, l'influence du peintre espagnol est structurelle : pour représenter l'histoire, le romancier joue de la juxtaposition sérielle d'images frappantes, agrémentées d'un sous-titre ironique, cynique ou désabusé, le plus souvent mis dans la bouche d'un personnage. Si bien que l'on retrouve à la fois la lettre

et l'esprit de Goya qui redouble la force d'une scène insolite par un commentaire satirique¹⁰.

- 23 On pourrait dire du *Siècle des Lumières* qu'il raconte l'accouplement insolite, dysharmonique et absurde, d'une idéologie européenne à une terre caribéenne. Il n'est pas étonnant alors que le lecteur se retrouve face à une série de peintures typiquement goyesques¹¹, qui exhibent la dissonance comme stigmate du contresens idéologique, si bien exprimé par la gravure 43 des *Caprices* – « *el sueño de la razon produce monstruos* », « le rêve de la raison engendre des monstres ».
- 24 La grande héroïne du roman, la guillotine, est souvent au centre de ces pauses narratives, de ces « arrêts sur image » saisissants. Au Pays Basque déjà :
- Malgré la pluie glacée qui commençait à tomber, un bourreau en bérêt basque était en train d'enlever la housse qui recouvrait la guillotine, dans l'attente de quelque condamné qui y laisserait sa tête sans que personne s'en aperçût, hors les gardes postés au pied de l'échafaud.¹²
- 25 Le cynique commentaire de Martínez de Ballesteros est tout à fait dans le ton des titres que Goya donne à ses dessins : « Et coupe que je te coupe »¹³.
- 26 Même chose lorsque sous les coups des charpentiers, la Machine projette pour la première fois son ombre triangulaire sur le pont de la *Thétis* en route pour les Antilles. On retrouve l'esthétique de l'eau-forte – clair-obscur, ombres portées – en même temps que les sèmes de distorsion et d'humidité qui accompagnaient la description des gravures anciennes de la Havane :
- Ces hommes, dont la silhouette se projetait sur la mer, semblaient accomplir un rite sanglant et mystérieux, avec cette bascule, ces montants qui s'alignaient en bon ordre sur le pont, selon un plan déterminé par le feuillet d'instructions que l'on consultait en silence à la lumière d'une lanterne. [...] Avec des gestes de sacrificateurs aztèques, les hommes noirs poursuivaient leur nocturne labeur d'assemblage, prenant des pièces, des courroies, des charnières, dans des caisses qui ressemblaient à des cercueils.¹⁴
- 27 Cette fois c'est par un proverbe espagnol, qui agace fortement Victor Hugues, qu'Esteban commente ce spectacle sabbatique : « On n'a rien sans peine » / « *La letra con sangre entra* ». Le lecteur est projeté au cœur de l'ambiance des grandes scènes des « peintures noires » avec lesquelles Goya avait décoré l'étage inférieur de sa maison de Madrid, telles que *Le Bouc* (*El gran cabrón*) ou *La romeria de San Isidro*. Il peignait des démons pour représenter « ce qui, en l'homme aspire à le détruire »¹⁵. Et la Machine infernale est bien l'emblème hyperbolique des débordements dont l'être humain est capable. Goya stigmatise le fanatisme religieux, Carpentier le fanatisme laïque révolutionnaire. Une série de « gravures commentées » du même ordre sont convoquées pour représenter la Guyane. Chaque tableau de ce monde décadent, où l'absurdité d'une scène est saisie sur le vif, s'accompagne d'une proverbiale devise.
- 28 Quand le logeur d'Esteban décrit la triste réalité de la « guillotine sèche », il ne manque pas d'évoquer la scénographie mortifère qui l'accompagne :
- Bon nombre de fusillades de Lyon, d'accusateurs publics, d'assassins politiques sont venus échouer ici ; ces gens-là sont même allés jusqu'à placer les corps des guillotins dans des positions obscènes au pied des échafauds.¹⁶
- 29 Et Hauguard conclut par cet aphorisme construit sur le mode de la disparate : « Les bons et les méchants sont mêlés ».

- 30 De même quand l'abbé Brottier s'indigne des pratiques des soldats, il décrit une scène qui semble sortie des *Désastres de la guerre*, telle la gravure 64 intitulée « *carretadas al cementerio* » :

Afin d'enterrer plus rapidement les morts de la journée, les soldats de la garnison noire de Sinnamary creusaient des fosses scandaleusement insuffisantes, et sautaient sur le ventre des cadavres pour les enfoncer par force dans des trous où une brebis aurait à peine tenu. Ailleurs, ils ne prenaient même plus la peine de transporter les corps, ils les traînaient par les pieds jusqu'au lieu de l'inhumation. « Et ils en ont encore laissé cinq sans sépulture, liés dans leurs hamacs, puant déjà, parce qu'ils disaient qu'ils étaient fatigués de soulever tant de charognes ». ¹⁷

- 31 Et le commentaire du prêtre réfractaire fait là aussi ressortir l'amalgame monstrueux qui est la règle dans ce lieu infernal : « Cette nuit, morts et vivants seront mêlés dans les maisons de Sinnamary ».

- 32 Après le 9 Thermidor et la mort de Robespierre, Victor continue aux Antilles de s'en référer à l'Incorruptible dont il conserve le portrait. La Guadeloupe devient un espace anachronique et contradictoire, où l'on apprend aux enfants à réciter un catéchisme révolutionnaire obsolète de l'autre côté de l'océan. Ce non-sens historique se traduit par une esthétique narrative proche des scènes de genres de Hogarth ou de Greuze, où les personnages sont saisis au paroxysme de l'émotion, à des moments où l'absurde théâtre de l'histoire est particulièrement visible.

- 33 La fin de l'avant-dernière séquence du chapitre II nous offre une peinture édifiante de l'indolence des fonctionnaires révolutionnaires, endormis dans un décor de boucherie tropicale :

Les mouches gavées voletaient sur les planches crasseuses de l'échafaud, tandis que Victor Hugues et ses chefs militaires prenaient la mauvaise habitude de faire de longues siestes sous des moustiquaires de tulle, au milieu de mulâtresses qui veillaient sur leur sommeil, les éventant avec des feuilles de palmiers. ¹⁸

- 34 C'est le même effet que l'on retrouve à la fin d'une séquence du chapitre IV, quand Esteban est logé chez Billaud-Varenne :

Dans la pièce contiguë, le torse nu à cause de la chaleur, Billaud-Varenne écrivait à la lueur d'une lampe. De temps en temps, il écrasait d'une tape vigoureuse un insecte qui s'était posé sur son épaule ou sur sa nuque. Près de lui, couchée sur un grabat, la jeune Brigitte, nue, éventait ses seins et ses cuisses avec un vieux numéro de la *Décade philosophique*. ¹⁹

- 35 Le décrochage typographique dans le texte espagnol renforce la picturalité de la scène. Encore une fois, la femme noire prend une pause d'odalisque, si fréquente dans la peinture européenne, qui révèle ainsi l'absurdité de l'importation d'un idéal inapproprié aux Caraïbes, devenu pour comble totalement anachronique. La chaleur et la nudité du couple nous disent que le milieu tropical résiste aux uniformes qu'on veut lui imposer, et le journal révolutionnaire périmé, transformé en éventail, n'a plus qu'une utilité matérielle. À nouveau, les insectes importuns signalent que les Antilles rongées par l'anachronisme n'engendreront que la mort.

- 36 Pour un romancier qui veut écrire l'histoire, faire référence à une œuvre d'art est un geste qui sollicite le lecteur. Ce dernier est invité à faire appel à d'autres supports, à puiser dans un réservoir culturel qu'il partage avec l'auteur, pour parvenir à se représenter une époque de la manière la plus juste et la plus complète possible. Le texte romanesque renvoie explicitement à une substance autre – l'œuvre plastique – qui n'est présente que par la notation verbale dont elle fait l'objet. Dans cette présence-absence,

le scriptible pointe vers le visible et fait appel à la compétence culturelle du destinataire²⁰.

- 37 Le référent pictural ou musical – non seulement les tableaux et les opéras du temps de la diégèse mais la place de l'art dans une société donnée – représente une trace visible du passé, il témoigne de « l'inexplicable et court passage de l'homme sur la terre ». Dès lors, ces représentations – qu'elles soient mentionnées, décrites ou reconstruites dans le roman – permettent de dépasser l'abstraction théorique d'une historiographie critique pour devenir des témoignages sensibles dans le tissu romanesque. La référence artistique, insérée dans la trame romanesque, permet au romancier de faire appel à une culture élargie pour illustrer une époque et en faire comprendre la teneur. Étant admis que les sociétés humaines se fédèrent autour d'une idéologie, et que l'expression artistique en est soit le reflet soit le contrepoint, les grands artistes d'un siècle sont les illustrateurs des fonctionnements de leur société. Bosch et Breughel pour le XVI^e siècle, Rembrandt pour le XVII^e, Piranèse et Goya au XVIII^e, suscitent l'admiration des deux romanciers, et ils s'y réfèrent pour donner de l'épaisseur à l'écriture romanesque, au moment où les cruautés et les viles pulsions de l'homme noircissent le tableau de l'histoire. On peut donc dire que l'art, en tant que référence romanesque, constitue un matériau sociologique particulièrement riche pour l'écrivain qui veut « comprendre une époque » et en donner une image authentique.

NOTES

1. *Le Siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 443. En espera de el daño – tarde o temprano llegará – la lujuria se hizo una con el miedo. Las alcobas se ofrecían a quien las deseara. Buscábanse los cuerpos en la proximidad de las agonías. Se daban bailes y festines en medio de la plaga. Gastaba aquél, en una noche, lo amasante durante años de prevaricaciones. Quien había escondido luises de oro, presumiendo de jacobino, los asomaba al tapete del naípe. Regalaba Hauguard sus vinos a las señoras de la colonia, que, en los cuartos de la posada, esperaban amantes (*El siglo de las luces*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 353).

2. *Ibid.*, p. 424.

3. *Le Siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 444. Mientras las campanas de la ciudad tocaban a funerales, sonaban hasta el alba, las orquestas de bailes y festines, apartándose los bancos y mesas sacados a la calle para dejar pasar ataúdes que, en carretas, en carromatos, en carrozas viejas, aparecían con las luces del día, sudando la brea con que habían embadurnado sus tablas (*El siglo de las luces*, *op. cit.*, p. 354).

4. *Le Siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 354. Dos religiosas grises, poseídas por el Demonio, se prostituyeron en los muelles, mientras el anciano acadiense, más metido en Isaías y Jeremías cuanto más se le esmirriaban las carnes sobre el esqueleto, clamaba, en las plazas, en las esquinas, que bien llegado era el tiempo de comparecer ante el Tribunal de Dios (*El siglo de las luces*, *op. cit.*, p. 444).

5. *Le Siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 155.

6. *El siglo de las luces*, *op. cit.*, p. 253.

7. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 252. Sobre aquellas carnes empezó a caer una tenue lluvia de jugo de limón, naranja amarga, sal, pimienta, orégano y ajo, en tanto que una camada de hojas de guayabo verde, arrojada sobre los rescoldos, llevaba su humo blanco, agitado, oloroso a verde – aspersión de arriba, aspersión de abajo – a las pieles, que iban cobrando un color de Carey al tostarse, quebrándose a veces, con chaquido seco, en una larga resquebrajadura que liberaba el unto, promoviendo alborotosos chisporroteos en el fondo de la fosa, y cuya misma tierra olía ya a chamusquina de verraco (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 198).

8. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1993, p. 280 : « Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le manger que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. La rencontre de l'homme avec le monde qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche, est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi ».

9. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 255-256. En toda la isla, sonaba un asordinado concierto de risas, exclamaciones, cuchicheos, sobre el cual se alzaba a veces un vago bramido, semejante a la queja de una bestia enferma, oculta en alguna guarida cercana. A ratos cundía el ruido de una riña – acaso por la posesión de una misma mujer. Esteban volvía a encontrar el olor, las texturas, los ritmos y jadeos de Quien, en una casa del barrio del Arsenal de La Habana, le hubiera revelado los paroxismos de su propia carne. Una sola cosa valía esta noche; el Sexo. El Sexo, entregado a rituales propios, multiplicado por sí mismo en una liturgia colectiva, desaforada, ignorante de toda autoridad o ley... (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 201)

10. Après la série des *Caprices* en 1799, qui stigmatisait la superstition, la bêtise et les vices des hommes, Goya revient à la charge en 1819 avec une série d'estampes visionnaires et mystérieuses, baptisées *Disparates*, où d'étranges personnages évoluent dans d'insolites postures.

11. On pense par exemple au « disparate matrimonial » de Goya, où l'homme et la femme se partagent une colonne vertébrale commune et entrent dans une lutte monstrueuse et insoluble pour essayer de se mouvoir, devant le regard d'une foule aux faciès difformes ; ou encore au « disparate d'équilibre » où l'acrobate est montée debout sur un cheval qui est lui-même en équilibre sur une corde. Là aussi, la scène insolite est un objet offert en spectacle, dans une arène de cirque.

12. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 155. A pesar de la lluvia helada que empezaba a caer, un verdugo de boina estaba desfundando la guillotina, en espera de algún condenado que largaría la cabeza sin que nadie lo viese, fuera de los guardias ya apostados al pie del tablado (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 119).

13. « Saja que te saja », *El siglo de las luces, op. cit.*, p. 119.

14. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 171. Aquellos hombres, dibujados en siluetas sobre el mar, parecían cumplir un rito cruento y misterioso, con aquella báscula, aquellos montantes, que se iban ordenando en el suelo – dibujándose horizontalmente – según un orden determinado por el pliego de instrucciones que se consultaba, en silencio, a la luz de un farol. [...] Con algo de rito proseguían los hombres negros su nocturnal labor de ensamblaje, sacando piezas, correderas, bisagras, de las cajas que parecían ataúdes (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 133).

15. André Malraux, *Dessins de Goya au musée du Prado*, Genève, Albert Skira éditions, 1947, p. 20.

16. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 290. Pero aquí vinieron a parar no pocos fusiladores de Lyon, acusadores públicos, asesinos políticos; gente que llegó a disponer los cuerpos de los guillotizados en posiciones obscenas al pie de los patíbulos (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 228).

17. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 310. Para sepultar más rápidamente a los muertos del día, los soldados de la guarnición negra de Sinnamary les cavaban unas fosas escaladosamente insuficientes – saltando sobre el vientre de los cadáveres para meterlos a la fuerza en huecos donde apenas si cabría una oveja. En otros lugares no se daban ni siquiera el trabajo de cargar con los cuerpos, arrastrándolos por los pies hasta el lugar del sepelio. “Y todavía dejaron a cinco sin enterrar, amarrados en sus hamacas, ya hediondos, porque decían que estaban cansados de levantar tanta carroña” (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 244).

18. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 226. Las moscas cebadas revoloteaban sobre las tablas pringosas del patíbulo, en tanto que Víctor Hugues y sus jefes militares se estaban mal acostumbrando a dormir largas siestas bajo mosquiteros de tul, entre mulatas que les velaban el sueño, abanicándolos con pencas de palmera (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 178).

19. *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 317. En la habitación contigua, con la camisa quitada a causa de calor, Billaud-Varenne escribía a la luz de un candil. De cuando en cuando, mataba con un potente manotazo algún insecto que se hubiera posado sobre sus hombros o su nuca. Cerca de él, echada sobre un camastro, la joven Brígida, desnuda, se abanicaba los pechos y los muslos con un número viejo de *La década philosophique* (*El siglo de las luces, op. cit.*, p. 250).

20. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, chapitre premier, Paris, CNRS éditions, 1994.

AUTEUR

FABIENNE VIALA

Université de Paris III

Szyszlo et Fra Angelico dans *Éloge de la marâtre*, de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 En 1988, Mario Vargas Llosa publie *Elogio de la madrastra*, roman érotique d'une facture nouvelle, puisqu'il fait alterner avec des tableaux et leur commentaire, l'histoire de trois personnages, qui forment une famille recomposée : don Rigoberto, le père, d'âge mûr, qui prend grand soin de son corps et s'assimile à des personnages pour pimenter sa vie érotique avec sa seconde femme, Lucrecia, la quarantaine épanouie, qui le stimule dans ses jeux ; Alfonso, toujours appelé par les adultes Fonchito, le fils d'un précédent mariage de don Rigoberto, passe de l'enfance à l'adolescence et commence à imiter son père, au point de vivre une relation œdipienne avec sa marâtre.
- 2 Depuis plusieurs années, l'écrivain songeait à faire évoluer son écriture en composant un roman « à quatre mains », une histoire racontée par lui-même au moyen d'un texte, et parallèlement, par une série de tableaux de son ami, le peintre Fernando de Szyszlo. À la fin des années soixante-dix, celui-ci lutte activement avec Vargas Llosa pour le retour à la démocratie (il exhorte le dictateur à quitter le pouvoir, devant la crise économique profonde qui touche le Pérou, aggravée par la censure et la privation de trop nombreuses libertés individuelles, et il demande la création d'une Assemblée Constituante pour préparer des élections libres, qui auront effectivement lieu en 1980) ; les deux familles passent leurs vacances dans une station balnéaire située au sud de la capitale, Mendieta, et le peintre, qui partage certains goûts littéraires de son ami, fervent lecteur de Georges Bataille en particulier, crée une série de tableaux intitulée *Camino a Mendieta* (*Sur le chemin de Mendieta*). Une œuvre commune ne sera jamais réalisée, mais quelques années plus tard, Vargas Llosa publie dans des revues, espagnole et péruvienne, des commentaires de tableaux d'un genre nouveau : les personnages prennent la parole pour expliquer non seulement la scène représentée, mais pour inventer une histoire à partir de celle-ci. C'est ainsi que, par exemple, *Tête I* de Francis Bacon fait l'objet d'un commentaire original dans *Cambio 16* (Madrid), dans *Caretas* (Lima), et dans une traduction d'Albert Bensoussan, dans *Le Nouvel Observateur*.
- 3 Les trois premiers tableaux présents dans l'ouvrage, *Candaule, roi de Lydie, montre sa femme au premier ministre Gygès* (1648), de Jacob Jordaens, *Diane au bain* (1742), de

François Boucher, et *Vénus, l'Amour et la Musique* (1548), du Titien, correspondent à la période où l'harmonie règne entre les personnages. Tour à tour, chacun d'eux explique ses sensations face à son partenaire en jouant le rôle du protagoniste du tableau : don Rigoberto, satisfait de sa relation amoureuse, rêve secrètement d'être Gygès et confie son fantasme au lecteur (il le réalisera d'une certaine manière dans *Les cahiers de don Rigoberto*) ; Lucrecia se voit en Diane, de retour de la chasse, qui se prépare pour se présenter à la table des dieux ; Fonchito s'incarne en l'enfant Amour, fils de Vénus, qui attend, dans un décor de luxe, de calme et de volupté, près d'un pianiste interprétant un morceau qui crée une ambiance propice à la relation amoureuse, le moment de passer à l'action. Plus explicitement encore que dans la narration première, celle de l'histoire du trio amoureux, la situation de chacun des personnages s'exprime à travers les tableaux et leur commentaire : don Rigoberto, heureux, songe à exposer aux yeux d'un autre la plus fabuleuse de ses conquêtes ; Lucrecia, jusque là épouse fidèle, garde cependant son instinct de chasseresse ; et Fonchito attend son heure.

- 4 L'assimilation de don Rigoberto à la *Tête de Bacon* surprend, dans la mesure où rien ne laisse encore véritablement présager la fin de l'histoire. Le personnage devient ainsi un « monstre », une créature ne répondant plus aux normes aristotéliennes de la beauté et de l'harmonie, mais en pleine possession de ses facultés et de sa sensibilité. *Tête I* (1948), de Bacon, renvoie à l'humain survivant à toutes les épreuves et à toutes les mutilations. À partir de ce moment, la relation érotique prend une autre dimension : les limites humaines ayant été franchies, le divorce entre le corps et l'esprit étant consommé, elle devient mysticisme. *Sur le chemin de Mendieta* (1979), de Fernando de Szyszlo, représente une mystique du corps jouissant, et *L'Annonciation* (1450), de Fra Angelico, une mystique toute spirituelle. Ces deux derniers tableaux font ainsi figure d'apothéose dans le roman, et contrastent avec la fin de l'histoire narrée, qui voit la répudiation de Lucrecia, la tristesse de don Rigoberto, et le triomphe de Fonchito qui jette son dévolu sur la servante, Justita. Si, dans les trois premiers tableaux, l'érotisme faisait l'objet d'une mise en scène esthétique, il correspond ensuite à une destruction du modèle traditionnel, et dans les deux derniers, au sacré retrouvé.
- 5 *Sur le chemin de Mendieta* est une œuvre abstraite. La côte Pacifique située au sud de Lima, où les archéologues découvrent de très nombreux lieux de culte (« huacas »), dont la tradition préhispanique fait état dans ses récits mythiques, et où, à certaines heures de la journée, la lumière rasante donne lieu à des phénomènes de réverbération peu communs sur le sable des plages et sur la mer, a inspiré plusieurs séries de tableaux à Szyszlo (la série *Mar de Lurín* par exemple), dont les motifs sont similaires à ceux que nous pouvons observer dans le tableau utilisé par Mario Vargas Llosa. Les divinités, affirme Szyszlo, n'ont aucune raison d'apparaître sous forme anthropomorphe, et sont certainement assez différentes des êtres humains. Les divinités masculines ont chez lui la forme de totems, de hauts poteaux de bois taillés en carré, ornés de signes circulaires et d'angles arrondis formant des triangles ouverts. Dans les espaces, pour la plupart bicolores avec quelques touches de couleur plus vive, se trouve souvent une table à trois pieds, sorte d'autel renvoyant à la notion d'offrande, de communication entre le monde tangible, matériel, où vit l'être humain, et la divinité. L'univers abstrait de Szyszlo est donc peuplé de signes identifiables, qui désignent des notions ou qui matérialisent des symboles bien connus issus de la tradition occidentale poétique, picturale et biblique, reprise aussi par l'ésotérisme. Le nombre trois, par exemple, revient de manière évidente dans les pieds de la table, dans les bandes de couleurs horizontales, les astres et les ouvertures ou fenêtres ouvertes dans la seconde bande de

couleur d'un noir bleuté (fleuve sombre de la vie dans son vécu le plus secret, coulant entre les deux rives couleur de terre). Ce nombre, dans la tradition biblique, signifie l'unité véritable, celle de la divinité en trois personnes, de la sainte famille (que la Bible présente composée de trois personnes) : telle est aussi la famille de don Rigoberto.

- 6 Il n'est, par conséquent, pas étonnant que Fonchito déclare à Lucrecia, après leur premier rapport érotique, que le tableau est son « portrait secret », que seuls lui-même et son père peuvent identifier. Portrait symbolique, certes, mais que les paroles de l'enfant éclairent. Il devient alors évident que le totem du premier plan, vertical, phallique, portant, outre des signes ésotériques comme les deux côtés d'un presque triangle formant une sorte de « 7 », nombre lié à la progression (le septième arcane majeur du tarot est le chariot, guidé par un personnage masculin qui avance vers la victoire), une forme rose rappelant, sans équivoque possible, un sexe masculin en érection, renvoie à don Rigoberto. Suivant cette logique, l'amas de reliefs rosés exposé sur la table, apparemment incohérent, informe, devient un corps féminin impudiquement exposé au moment de la jouissance, les bras levés, les mains soutenant la tête, les jambes écartées, offerte à une entité non identifiable. L'élément translucide superposé à la partie basse de ce corps, parallèle aux deux formes de couleur rose, situé juste au-dessus du bois du totem et semblant s'en être détaché, confirme le caractère érotique de la scène. Il faut certainement voir une résonance de la situation du couple parental et de l'enfant dans les trois ouvertures pratiquées dans la couleur bleu noir : deux d'entre elles sont comme jumelles ou unies, et la troisième, un peu à l'écart et sur un autre niveau, de même que dans les trois astres ronds, le plus sombre semblant partagé entre celui qui, à droite, en est le plus proche, et celui qui est encore le plus près de la bande bleu noir, éclairé d'un jour nouveau. Il est également intéressant de constater que la forme féminine est située dans la couleur bleu noir, assimilée au temps, tandis que le totem est dressé dans l'éternité de la matière. La lecture de la flèche du temps se faisant, en Amérique du Sud, de la droite vers la gauche, à l'inverse de sa lecture européenne, sens dans lequel s'écoule l'eau dans un siphon dans l'hémisphère sud, le personnage féminin s'achemine vers le totem qui, par l'orientation des éléments roses et de celui, transparent, qui s'en est détaché pour rejoindre le corps de la femme, l'attire irrésistiblement vers cette éternité matérielle.
- 7 *Sur le chemin de Mendieta* apparaît alors comme une mise en abyme de la narration romanesque, confirmée par *Les cahiers de don Rigoberto* : c'est ce dernier qui a inventé cette sorte de « saut qualitatif » effectué par les personnages, lesquels entrent bien volontiers dans ce jeu de devinettes, fait de déguisements successifs et de dévoilement progressif. Les tableaux présentés précédemment dans le roman, exécutés par des maîtres universellement reconnus, portés au rang de mythes de la culture occidentale, font évoluer, l'un après l'autre, l'aventure érotique des personnages vers une sorte de sacralisation, d'ordre esthétique d'abord, puis d'ordre mystique, dans le sens où, étant devenus pleinement eux-mêmes, ils incarnent totalement la notion d'érotisme, et leur vie entière est tournée vers l'incarnation de cette notion.
- 8 Mais la mystique, poussée jusqu'à son terme, conduit à une fusion avec la notion à incarner, devenue pour le mystique une sorte de divinité à laquelle il tente de donner, par l'intermédiaire de son propre corps, vie et forme. Lucrecia, ayant poussé trop loin le jeu suggéré par le tableau de Jordaens, est tombée dans ce que Paul Diehl nomme la banalisation, et est exclue momentanément du monde de son mari. Celui-ci refonde alors virtuellement l'unité perdue, en ayant recours à un retour aux racines de la

culture chrétienne, matérialisé par l'évocation de *L'Annonciation* de Fra Angelico. La qualité « angélique » de l'auteur du tableau invite à établir un rapport avec le personnage de Fonchito, qui est à l'origine de la destruction du couple, grâce à la complicité active et responsable de Lucrecia. Fonchito est d'ailleurs plusieurs fois comparé à l'un de ces êtres ailés, ange béni ou maudit pour sa marâtre et sa servante, Amour si souvent représenté ailé dans la tradition picturale.

- 9 *L'Annonciation*, quoique thème religieux, présente un certain nombre de similitudes avec la toile de Szyszlo. Il est divisé en deux espaces, séparés par une palissade formant une bande de couleur marron. Au fond, l'espace est occupé par une végétation luxuriante, laissée à l'état sauvage, non ordonnée, force vitale où s'épanouissent toutes les nuances du vert (qui, dans la tradition, est aussi la couleur des yeux du diable). Bien séparé de ce lieu anarchique, l'enclos où se trouvent le jardin et la maison de Marie symbolise l'ordre et l'humilité. Les petites fleurs des champs écloses dans l'herbe fine rappellent les « *fiorelle* » franciscaines qui symbolisent la douceur, l'innocence, la chasteté. Les deux personnages, élevés au rang de mythes, l'archange Gabriel et Marie, l'Ève nouvelle appelée à participer au rachat de l'humanité, se tiennent dans le même espace, et sont légèrement penchés l'un vers l'autre, symbole d'une entente parfaite (ce que souhaite don Rigoberto dans sa relation avec Lucrecia). Marie est, elle aussi, assise sur un banc à trois pieds, plus humble que la table sacrificielle, mais dont la connotation est similaire. Nous retrouvons aussi le rose et le bleu sombre, dans les vêtements des personnages cette fois ; mais, contrairement au rose fuchsia des personnages de Szyszlo, celui de la robe de Gabriel a des reflets dorés, couleur de la divinité et de l'amour spirituel. La lumière que projette l'archange sur Marie, dont le manteau bleu sombre s'ouvre sur une robe écrue, rappelle le triangle non fermé du tableau précédent, mais sa couleur est légèrement dorée. Les ailes de l'archange, aux couleurs de l'arc-en-ciel, forment un autre triangle non fermé, signe d'une presque divinité. Mais une seule ouverture est pratiquée dans le mur du fond de la maison, et au lieu des trois astres sombres, les auréoles de Gabriel et de Marie, et sur la façade, entre deux colonnes, un médaillon circulaire, évoquent les notions de perfection et de plénitude liées à la forme du cercle. À la suite de cette visite, Marie deviendra mère, signe de la bénédiction divine.
- 10 Don Rigoberto a fait évoluer la relation qu'il entretenait avec Lucrecia : l'exaltation de la chair l'a conduit jusqu'à la destruction de son couple, le fantasme du désir triangulaire devenu réalité ne saurait le satisfaire (remarquons que les triangles du tableau de Szyszlo ne sont pas fermés, un de leurs côtés reste toujours virtuel). Assez curieusement, il fait parler le personnage de Marie, non assimilable à Lucrecia car elle ignore le plaisir physique, et la dernière phrase de la réponse qu'elle aurait souhaité donner à son étrange visiteur, « je n'existe presque pas », conduit le lecteur à s'interroger sur la signification de l'existence, interrogation qui est à présent celle de don Rigoberto resté seul.
- 11 Mario Vargas Llosa a affirmé, dans son essai sur *Madame Bovary*, que le personnage d'Emma le fascine parce qu'il privilégie les aspects matériels de la vie aux joies purement spirituelles, et que la lecture de ce roman avait fait de l'héroïne flaubertienne l'amoureuse de tous les romans, le modèle par excellence de la femme aimée. Marie est, par conséquent, son modèle inversé. Les dernières questions que Marie se pose à propos des paroles encore énigmatiques de l'archange, et en particulier celle qui clôt ce chapitre, « Que vais-je devenir après cette visite ? », rappellent la fin

d'un épisode de feuilleton radiophonique de Pedro Camacho, dans *La Tante Julia et le scribouillard*, quant à la forme. Une suite est logiquement attendue par le lecteur. Certes, celle de l'histoire de Marie est connue : elle épouse Joseph, et met au monde le fils de Dieu ; n'est-ce pas une manière de résoudre le désir triangulaire que don Rigoberto n'est pas parvenu à vivre dans la joie et l'harmonie ? La solution est ironique, au bout du compte. Le modèle religieux, tout autrement interprété par les autorités ecclésiastiques, peut aider don Rigoberto à redémarrer une vie érotique selon d'autres normes, qu'il lui revient d'inventer. La fiction romanesque, comme le fantasme, supportent mal le passage à la réalité. Si, dans *L'orgie perpétuelle*, Vargas Llosa se souvient qu'à un moment difficile de son existence, chaque fois qu'il relisait le passage de la mort d'Emma, celle-ci semblait se suicider pour qu'il vive, dans le roman qui nous occupe, Marie s'en remet aux prophéties de Gabriel pour que don Rigoberto trouve une solution à sa situation personnelle. Dans chaque cas, un personnage mythique ou fictif assume un rôle de Béatrice pour un nouveau Dante souffrant dans son enfer.

- 12 Les personnages d'*Éloge de la marâtre* adoptent, par conséquent, le transfert de leurs fantasmes et de leurs craintes sur des œuvres picturales, comme leur auteur avait procédé en utilisant une œuvre littéraire. Et la fin feuilletonnesque du commentaire de *L'Annonciation* annonce, à sa manière, une suite prévisible de ce roman. En effet, Fonchito retrouvera Lucrecia, s'ingéniera à la remettre en contact avec son père, et les fantasmes des deux adultes, de plus en plus élaborés, se réaliseront dans *Les cahiers de don Rigoberto*. Dans ces deux romans, les œuvres picturales, matériellement présentes dans le texte dans le premier cas, puis seulement évoquées et comme reproduites par les personnages, Fonchito, devenu presque adulte, participant alors activement au jeu, servent de point de départ à un mode de vie qui échappe aux règles sociales en vigueur, mais permettent de vivre simultanément à plusieurs niveaux, d'enrichir l'existence et d'atteindre une certaine forme d'épanouissement.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Pierre Klossowski et la représentation de l'incommensurable

Nathalie Roelens

« ...il n'est pas faux de dire qu'en dépit de l'abîme
infranchissable que nos différentes natures et
notre âge ouvrent entre lui et moi, nous sommes
plus unis que le couple d'amants le plus
passionné. »

(Mario Vargas Llosa, *Éloge de la marâtre*, folio,
p. 79)

- 1 On s'efforcera ici¹, dans l'analyse ponctuelle qui suit, de dégager une tentative de théorisation de cette rencontre singulière entre un texte et une image, combinant à la fois médiologie, sémiotique visuelle et rhétorique de l'image. La légitimité d'une telle approche nous a été offerte par Pierre Klossowski qui, dans son roman *Roberte ce soir* (1953), premier tome de sa trilogie *Les Lois de l'hospitalité*² enchâsse un de ses propres dessins grand format à la mine de plomb, à savoir *La Cheminée*³. Le dessin représente un pas de deux ambigu entre Roberte (femme du théologien Octave), dont la jupe s'enflamme au contact de la cheminée alors qu'elle terminait une conférence sur la censure, et Vittorio, l'assaillant-sauveur qui lui arrache le pan de jupe pour éteindre la flamme. La diégèse qui abrite l'image présente celle-ci cependant comme une photo instantanée, plus apte sans doute qu'un dessin à dévoiler un moment d'égarement de l'épouse exemplaire.

La cheminée

- 2 Afin de mieux situer l'image, il nous faut d'abord retracer l'histoire d'Octave, ancien professeur en scolastique qui s'acharne à vouloir connaître au-delà de sa visibilité quotidienne sa femme Roberte, partiellement éponyme de la femme que Pierre Klossowski épousa en 1947, Denise Marie Roberte, après avoir lui-même étudié la

scolastique et la théologie, effectué un noviciat chez les dominicains, tâté au luthéranisme et ensuite suspendu sa vocation. Dans le roman, Roberte est athée et inspectrice de la censure (elle persécute entre autres les œuvres pornographiques de son mari). Octave souhaite la posséder quand il n'est pas là, saisir la Roberte infidèle dans une épouse remplissant fidèlement ses devoirs. Aussi doit-il faire appel à un tiers, l'invité, d'où le titre de la trilogie, *Les Lois de l'hospitalité*, d'où également l'inscription sur le mur de la chambre d'amis : « La délectation la plus éminente de l'hôte a pour objet l'actualisation dans la maîtresse de céans de l'essence inactuelle de l'hôtesse. Or, à qui incombe ce devoir sinon à l'invité ? »⁴

- 3 De façon analogue, le chasseur Actéon, dans un autre ouvrage de Klossowski également illustré de ses propres dessins, *Le Bain de Diane*⁵, veut à son tour connaître Diane en tant que déesse tandis qu'elle n'est visible que sous l'apparence d'une mortelle. Deux tentatives de dévoiler, de mettre à nu ce qui se cache derrière l'apparence, étayées par des présupposés théologiques : Octave et Actéon veulent percer au travers d'un acte scopique « le mystère de l'union hypostatique, cette union entre la nature humaine et la nature divine »⁶, encore appelée « communication des idiomes », qui renvoie à la double nature de la personne du Christ. Ils croient pouvoir dévoiler le divin dans l'humain, l'infidèle dans l'épouse exemplaire. Le voyeurisme de l'un s'enchevêtre d'une procédure de divination, d'idolâtrie – il existerait une Roberte essentielle, « inactuelle » –, celui de l'autre d'une profanation – accéder à la déesse derrière la sensualité d'une mortelle. Toutefois, comme nous le verrons, la phénoménalité possédable des deux femmes masque autant qu'elle ne dévoile leur essence inviolable. L'erreur d'Octave/Actéon réside sans doute dans le fait qu'ils se soient limités au seul sens de la vue. Théophanie et voyeurisme demeurent inféodés à l'impérialisme occidental qui prône la suprématie de la vue sur les autres sens.
- 4 Le dessin *La Cheminée* apparaît donc au sein d'une diégèse qui problématise la vue. Le regard du lecteur/spectateur en sera d'autant plus circonspect, de sorte que les conditions pour une bonne analyse sémiotique sont ici réunies. Le lecteur, avide de combler des lacunes dans la trame du texte et, dès lors, dans sa quête du sens, s'empresse d'interroger ce dessin qui s'offre dans toute sa visibilité. Puisque l'image condense dans un seul espace des éléments que la linéarité de l'écrit présente de façon éclatée, elle est supposée élucider, éclairer (*illustrer* au sens étymologique) le passage auquel elle renvoie, le visualiser. Or, *La Cheminée* déjoue d'emblée ces attentes, car son ambiguïté nous met en garde contre une illustration qui *ex-pliquerait* (au sens de déplier) les replis du texte.
- 5 Une première particularité s'impose en effet. *La Cheminée* n'est pas surajoutée au fragment textuel mais s'avère partie intégrante de la diégèse où elle est présentée comme une photographie, un « instantané », qu'Octave montre à son neveu adoptif Antoine pour l'initier au mystère de l'union hypostatique et autour de laquelle ils discutent. Le texte ne relate pas l'événement – Roberte dont la jupe prend feu dans le salon de Madame de Watteville à l'instant où elle termine une conférence sur la censure – mais ce qu'on voit sur la photo. On a dès lors affaire à la description romancée ou fictive d'une image, ce qu'on appelait jadis une « ekphrasis ». Pour preuve, le fragment textuel imprimé en regard de l'image qui désigne celle-ci par des déictiques (« cette jeune dame », etc.) :

ANTOINE

Quelle scène extraordinaire... cette jeune dame...

OCTAVE

... dont la jupe a pris feu à la cheminée et qui en se retournant du côté du foyer alors qu'elle se précipitait en avant, se jette dans les bras de ce monsieur qui lui arrache la jupe pour éteindre la flamme.

ANTOINE

Mais cette dame, c'est tante Roberte... Avouez, mon oncle, que vous vous êtes amusé à faire un montage, vous n'avez pas pris cette photo sur le fait ?

OCTAVE

Je l'ai prise à l'instant même où tante Roberte faisait sa conférence dans le salon de la villa ; elle venait de s'accouder imprudemment au manteau de la cheminée, la jupe s'est enflammée pendant qu'elle parlait.⁷

- 6 Dans un second moment, la même photographie sera projetée sur un écran et donc à la fois magnifiée par le format et rendue plus vaporeuse comme dans les dessins grandeur nature de Klossowski. Octave demande alors à Antoine de décrire posément ce qu'il voit. Et celui-ci de s'enhardir en attribuant maintenant à la scène des connotations lascives, scabreuses, libertines. Lorsque nous interrogeons le rapport entre littérature et arts plastiques il nous faut donc passer par l'étape de la reconnaissance des motifs (selon Piaget il n'y a pas de perception sans catégorisation immédiate, ce que Barthes appelle la « verbalisation » : l'image est « saisie immédiatement par un méta-langage intérieur, qui est la langue »⁸), mais cette interrogation, dans le cas d'une représentation figurative, s'avère indissociable de l'étude des formes, du signifiant, de l'énonciation visuelle. Georges Didi-Huberman a raison de déplorer dans l'histoire de l'art classique l'abus de l'appréhension de détails mimétiques, d'éléments anecdotiques, de tout ce qui régit le discours, « aide à raconter une histoire, à décrire un objet »⁹. Il lui reproche de négliger la matérialité, les significances purement picturales, plastiques, bref, ce qui fait « symptôme » au sein d'une figuration. Il est certain qu'il nous faut tenir compte de la technique au pastel qui, malgré les contours assez bien délinés à la mine de plomb, jette sur l'ensemble de la scène un voile éthéré, propice à l'ambiguïté. Cédons la parole au jeune Antoine :

Le visage affolé de Roberte, bien que tourné vers le foyer, fait face aux trois quarts, les yeux baissés, vers le pan de sa jupe qui brûle, ce dont fait foi cette tache lumineuse... sa main droite levée, tous doigts écartés, indique sa frayeur, tandis que la retient au poignet ce jeune homme contre lequel elle appuie son buste, cependant que lui semble agiter comme une torche le pan de la jupe qu'il arrache, dévoilant toute la jambe au genou levé si bien que le mollet de cette jambe repliée touche au gras de la cuisse que, ma foi, il découvre amplement puisqu'on discerne le contour de la fesse dans la culotte ; ce mouvement du buste se brisant à la taille et se prolongeant dans ce genou plié et jusqu'à la pointe du pied, contraste avec l'allongement nerveux de l'autre jambe et exprime bien la crainte d'être atteinte par la flamme, alors que dans le regard qui se porte plutôt sur le bras vigoureux du sauveteur, on croit déceler quelque stupéfaction devant la résolution de ce geste qui dévoile de la sorte sa personne, ce dont témoigne même son autre main qui, appuyée sur le bras secourable, semble en dompter le zèle : très étonnant ce visage partagé entre l'effroi et la surprise, ces mouvements figés, cette précipitation en suspens, cette main apeurée, et les formes sinueuses des jambes arrêtées dans leur élan – alors que lui, on ne le voit que de dos...¹⁰

- 7 Si, dans la lecture d'une image, on ne peut sauter l'étape de l'identification sommaire des motifs ni celle de la « forme de l'expression » comme disent les sémioticiens, dès lors que l'approche formelle et l'approche thématique s'avèrent inséparables, sans préséance, on doit également s'intéresser à la « substance de l'expression », au support. L'ekphrasis évolue en effet en fonction du support et c'est le mérite de la médiologie développée par Régis Debray¹¹ de nous avoir sensibilisés au rôle du subjectile, plus

précisément aux supports matériels de la transmission culturelle. C'est dans ce contexte que Debray fait remonter toute notre culture visuelle au second concile de Nicée en 787 lequel, en favorisant la vénération des images, signa la fin de l'iconoclasme en Occident. La roue (permettant la diffusion) et l'image (permettant la propagande visuelle) auraient ainsi été les moteurs de la propagation massive du christianisme.

- 8 Avant même la reconnaissance figurative ou formelle, la première question à poser est par conséquent celle de savoir de quel genre d'image il s'agit. Sommes-nous en face d'une œuvre picturale, graphique, photographique, avec les infinies variantes que cela suppose, comme ici le dessin monumental réduit à la dimension d'un feuillet dans un livre, représentant un cliché photographique ? Cette question est médiologique. Or, quoique la médiologie se soit inscrite en faux contre la sémiotique, laquelle s'intéresse plutôt aux pratiques signifiantes et, pour ce qui est de la sémiotique visuelle, à l'interprétation des effets de sens de l'image, les deux approches ne nous semblent pas incompatibles, mais complémentaires, la sémiologie ne pouvant se développer qu'à partir d'un examen du subjectile de l'image¹².
- 9 La photographie était décrite comme un simple accident survenu à une tante Roberte à l'abri de tout soupçon. La projection sur écran suscite déjà des prédicats plus audacieux. Dans d'autres tirages (qu'on ne verra du reste pas) la Roberte actuelle, l'accident de Roberte si l'on veut et non l'incident de la jupe prenant feu, sera franchement pervers et Vittorio, comte della Santa Sede, non plus refoulé mais toléré. Les incarnations multiples de ce dernier, rendant sa personne indécidable – tantôt officier de la garde pontificale, tantôt danseur mondain, criminel de guerre, couturier, intendant de Mme de Watteville à Ascona et futur précepteur d'Antoine, voire colosse (hypostase enflée par l'imagination d'Octave) –, multiplie d'ailleurs ses chances d'être l'amant potentiel de Robert. Aussi l'austérité du référent tante Roberte (« Tante Roberte est pour moi comme une sœur aînée, attentive et sévère à la fois »¹³) s'incline-t-elle devant le dévergondage du signifiant, à son tour modalisé par le support :
- Faut-il croire – dit Octave à son neveu lequel tente de justifier l'accident d'une Roberte dévergondée par l'incident survenu à une tante irréprochable – que tu sois tellement influencé par ta tante, à la simple vue de son image, pour que tu en oublies Roberte ? [...] d'après d'autres tirages, on ne voit rien du feu : il ne reste, mais de façon beaucoup plus frappante, que ce singulier enchevêtrement des membres.¹⁴
- 10 Or, on a l'impression que Klossowski, en présentant le dessin *La Cheminée* comme une photographie, projetée ou non, profite du caractère « instantané » ou épiphanique de celle-ci pour pouvoir éterniser ce « singulier enchevêtrement de membres ». Selon Walter Benjamin et cette thèse sera reprise par Roland Barthes, il y a dans la photographie, au contraire de la peinture, quelque chose de la pose réelle qui continue à insister et ne sera jamais entièrement assumé en œuvre d'art, un lapsus, que Benjamin appelle « l'inconscient optique »¹⁵. La photo nous informe sur ce qui demeure inaperçu dans la vie quotidienne, une fraction de seconde d'un geste, d'une attitude, ou même d'un écart de conduite. Roberte aurait ainsi soudain dévoilé son intimité, serait devenue objet du désir d'autrui et donc potentiellement « communicable ». Présenter cette pose comme une photo permet à Octave de se déresponsabiliser, de « s'innocenter » à l'égard de l'image qui fonctionne toute seule comme son propre « certificat d'authenticité » : il n'est plus que la main mécanique qui pousse sur l'obturateur¹⁶. Ou, encore, le médium autographe devient allographe selon la

distinction instaurée par Nelson Goodman entre les arts « autographiques »¹⁷, à tirage unique, dotés d'une aura, dont l'authentification est liée à l'histoire productive, comme la peinture, et les arts « allographiques », à extension multiple, comme la photo.

- 11 Le passage fictif par la photo donne au graphisme de Klossowski une désinvolture¹⁸ qui sera d'ailleurs exploitée dans les dessins suivants. En outre, la photographie positionne la triple instance du lecteur, du personnage et du spectateur dans la logique du voyeurisme. Que la photographie ait toujours quelque chose d'un rapt voyeuriste n'est pas nouveau. Octave a cru pouvoir capter à la dérobée un trait de personnalité insoupçonné de Roberte, impensable à capter dans la contingence quotidienne (trop fugitive) ou en peinture (le peintre aurait dû obtenir le consentement du modèle)¹⁹.
- 12 L'incident de ce corps « qui s'affole et qui s'allume »²⁰ est compromettant mais décisif aux yeux d'Octave. La gestuelle est en effet ambiguë, ou plutôt contradictoire, et nous oblige à un nouveau détour qui concerne la proxémique, à savoir : la posture des actants dans l'enceinte du cadre. Roberte se débat-elle ou attire-t-elle l'assaillant ? Dans *La Révocation de l'Édit de Nantes*, premier volet de la trilogie *Les Lois de l'hospitalité*, quoique postérieur en date (1959), ce genre de gestuelle contradictoire est apparentée au terme quintillien « solécisme ». Le solécisme – qui indique une erreur de syntaxe – est, à en croire Quintillien, également applicable au geste, « toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main, on fait entendre le contraire de ce que l'on dit »²¹. Cette définition a d'ailleurs été mise en épigraphe dans le catalogue du peintre imaginaire Second Empire Frédéric Tonnerre, proche à la fois d'Ingres (pour son côté « atelier » surtout dans *La Grande Odalisque* avec sa gestuelle qui hésite entre souveraine et esclave), de Chassériau et de Courbet, dont Octave possède toutes les œuvres secrètes et qui présentent nettement de tels solécismes : un bras repousse un agresseur, alors que l'autre bras semble l'accueillir. Ou bien, une même main est hostile dans le doigt mais conciliante dans la paume :
- Ce que Tonnerre voulait exprimer [en l'occurrence dans son tableau intitulé *Lucrece*], c'était cette simultanéité de la répugnance morale et de l'irruption du plaisir dans la même âme, dans le même corps, et il l'a rendue par cette attitude des mains dont l'une ment et l'autre avoue un crime qui lui vient dans les doigts.²²
- 13 Or, l'œuvre de Tonnerre, ressemble à s'y méprendre à l'œuvre plastique de Klossowski lui-même, et surtout à ses dessins monumentaux tels précisément *La Cheminée*. Dans les deux cas, le geste en suspens fait penser qu'ils se basent sur des « tableaux vivants »²³, dans les deux cas les mains sont accentuées de manière hypertrophique (Roberte porte des mitaines noires dont sortent de longues et fines phalanges, tandis que les pieds sont engoncés dans des escarpins trop petits). La main chez Klossowski est, selon Gilles Deleuze, surdéterminée comme organe des solécismes par rapport à l'organe sexuel²⁴. Le geste contradictoire chez Tonnerre-Klossowski contribue en effet au fait que ces œuvres ne révèlent pas la nudité en soi, mais qu'elles figent le moment du dévoilement, si bien qu'elles attiseront et, à la fois, décourageront le voyeurisme, et compliqueront en tout cas la contemplation passive. Cette préoccupation pour le spectateur réside dans le fait que l'image avance ce qu'elle dérobe et empêche par là toute lecture univoque.
- 14 Octave, aveugle à cette ambiguïté, ne retient de cette image que l'instantanéité qu'il érige en condition de possibilité de la connaissance de l'essence inactuelle de Roberte, à savoir « ce qui l'incite à se faire brûler la jupe pour qu'un autre l'exhibe sous prétexte

de la sauver du feu »²⁵. L'oncle est persuadé que par cette opération « Roberte s'ouvre et que le verrou de son identité saute »²⁶.

- 15 Certes, l'impétueux « pas de deux » que Roberte esquisse avec son partenaire occasionnel devant le manteau de cheminée est, selon la logique du solécisme, à la fois un combat et une étreinte, une lutte et des épousailles. Et dans ce dernier cas, Roberte est en pleine palinodie : elle exécute précisément ce qu'elle censurait : l'impudeur. Mais il y a plus. Il nous faut invoquer à ce stade ce que Pierre Fresnault-Deruelle appelle « fusion des registres ontologiques qu'en principe tout sépare »²⁷. L'hypothèse de Fresnault-Deruelle est la suivante : peindre, « c'est œuvrer à rassembler ce qui ne demandait qu'à l'être mais qu'un sort contraire (l'Inertie, l'Incomplétude) maintenait jusque-là dispersé »²⁸, l'Annonciation constituant le modèle canonique de cette tendance. Toutefois, ce raccordement, cette jonction semble, dans le cas de Klossowski, elle-même hypothéquée ou du moins asymptotique. Le couplage des deux personnages est en tout cas hétéroclite et c'est en cela que le dessin reste bel et bien un dessin non réductible (une photographie ne pourrait jamais rassembler des êtres appartenant à d'autres règnes – sauf à recourir à des surimpressions, comme dans la photo spirite, ou à des trucages comme chez Duane Michals, photographe américain expérimental qui aime à convoquer des anges ou des êtres venant d'une hétérotopie faisant irruption dans notre perception quotidienne).
- 16 D'ailleurs, l'entrelacs des deux actants est aussitôt démenti par le regard de Roberte figé, absent, souverain, « absorbé », comme dirait Michael Fried²⁹, ou encore neutre (ni pudique ni complice), dont l'implication pragmatique est que le spectateur se sent mis à l'écart de l'univers représenté. Dans notre cas, c'est l'absorbement de Roberte qui la met hors d'atteinte. Ceci nous apprend à distinguer la mimique d'une gestuelle qu'on tenait pour simplement « expressive » dans l'art classique. La gestuelle picturale relève en effet d'une codification très poussée allant d'Alberti dans son *De Pictura* jusqu'à André Chastel qui, dans son ouvrage *Le geste dans l'art*, insiste surtout sur le « geste expressif »³⁰, celui qui confirme la mimique. Notre exemple nous montre au contraire que la gestuelle peut être entièrement dissociée de la mimique (ici totalement inexpressive, absorbée). Comme l'énonciation (le signifiant) renvoie à deux signifiés contradictoires : étreinte-combat (les corps sont à la fois chastes et impudiques), l'analyse doit concilier ces deux lectures, ou, comme ici, les sublimer en focalisant sur un détail qui déjoue cette opposition, en l'occurrence l'impassibilité du visage. L'impassibilité des visages-prototypiques (Denise, la femme de Pierre Klossowski a servi de modèle quasi unique tant pour les visages féminins que pour les visages d'adolescents) opère la relève de cette gestuelle contradictoire. Le visage tend dès lors à entraver, à dissuader la recherche de la révélation de l'essence selon le principe idéaliste qui identifie le secret à la vérité. Ce qui nous amène à dire que Klossowski est blasphématoire dans le sens où il abolit tout secret au sens de sacré, de profondeur intouchable ou inviolable. Le visage inexpressif, indifférent semble nous signifier que les personnages sont oublieux de leur identité :
- des êtres voués, comme ceux de Nietzsche, à un profond oubli. [...] Tout en eux se fragmente, éclate, s'offre et se retire dans l'instant : ils peuvent bien être vivants ou morts, peu importe, l'oubli en eux veille sur l'Identique. Ils ne signifient rien, ils se simulent eux-mêmes.³¹
- 17 Cet oubli neutralise le solécisme : je désire et je refoule, je suis chaste et impure, peu m'en chaut. La gestuelle se voit surdéterminée et, partant, resémantisée par l'absence de mimique. À y regarder de plus près, on remarque qu'en dépit de l'équilibre instable,

la jambe gauche de Roberte semble avoir une bonne assiette. Son bras gauche compense sans effort apparent la poussée du jeune homme. Elle a une maîtrise totale de la situation.

- 18 L'attitude de Roberte et de Vittorio semble par ailleurs empruntée à *La lutte de Jacob avec l'ange* d'Eugène Delacroix³² et ceci nous rappelle qu'un dessin, tout en méritant une étude formelle, immanente, ne mène jamais une vie solitaire mais s'alimente de tout un patrimoine iconographique à son tour nourri d'images ou de textes antérieurs. Le dessin nous invite dès lors à étendre la notion d'intertextualité à l'image en général en ce qu'elle dialogue avec d'autres textes et d'autres images, bref à ce que d'aucuns ont appelé « l'intericonicité ».
- 19 Delacroix met également en présence deux univers incommensurables, malgré la connivence apparente perceptible déjà dans le titre : combat avec et non contre l'ange. Jean-Paul Kauffmann, qui a étudié cet aspect de l'affrontement amoureux dans son ouvrage *La Lutte avec l'ange*, nous éclaire sur ce point :
- Une connivence secrète existe donc dans cette joute à mains nues. Jacob et l'Ange sont de mèche. Pourtant le combat n'est pas truqué. [...] Car Jacob risque la mort (« J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve. »). Tout est dans la prise, dans la poussée pour déstabiliser l'adversaire.³³
- 20 La véhémence de l'affrontement rend crédible la luxation de la hanche du patriarche en fin de lutte dont parle la Genèse. Kauffmann souligne la différence entre la lutte de Saint-Sulpice et *La Lutte de Jacob avec l'Ange* de Rembrandt³⁴ où la sensualité de l'étreinte est mise en avant. Pourtant, cet érotisme prononcé lui fait soudain remarquer la féminité de l'ange de Delacroix, son « abandon », sa « posture presque langoureuse »³⁵ et lui rappelle le texte de Claudel :
- Ces deux corps violemment embrassés, ces charpentages forcenés d'os et de muscles qui s'épousent et s'étudient (cœur contre cœur et la bouche contre la bouche – Toute une nuit que la chose a duré ! ...)³⁶
- 21 De sorte qu'on aurait encore un faux combat, déjà joué d'avance, un combat biblique que la peinture tempère par ses formes avenantes. Même à donner à l'ange un aspect démoniaque, comme le fait Gauguin dans sa *Vision après le sermon*³⁷, c'est le souci décoratif qui prime et la lutte ne semble guère ébranler davantage que sous forme de vision colorée les pieuses paroissiennes.
- 22 Cette même posture (s'agit-il donc d'un topos visuel ?) est reprise par Giorgio de Chirico, dans *L'Enfant prodigue* ainsi que dans *Hector et Andromaque*³⁸. Comme chez Klossowski et Delacroix, elle est ironique. L'enfant prodigue ne pourra ni se faire réprimander ni se faire choyer par son père dès lors qu'ils sont chacun entravés par leurs matériaux incompatibles. L'immense Hector ne sera d'aucune consolation pour la minuscule Andromaque, car il appartient déjà à un autre univers. Roberte ne sera jamais décontenancée par quelque sauveur/assaillant, quand bien même sa jupe s'enflammerait.
- 23 Jacques Fontanille a subsumé tous ces effets d'écart, de parodie, d'irrévérence par rapport à une tradition iconographique sous le terme de « désymbolisation ». On parlera de désymbolisation lorsque « le dispositif cognitif d'observation n'est pas une réplique du dispositif narratif sociolectal de l'énoncé »³⁹. Ainsi *La Chute d'Icare* de Bruegel, puisqu'elle minore l'anecdote annoncée par le titre et majore le labeur quotidien, serait-elle une variante idiolectale du mythe en question. La désymbolisation peut être morphologique ou thématique. Dans notre cas la configuration « combat-

étreinte » renvoie à d'autres combats-étreintes. Au niveau thématique c'est l'affrontement de deux personnages incommensurables (humain vs divin), qui garantit l'ironie, au niveau morphologique c'est l'ambiguïté de la gestuelle qui déjoue tout renvoi univoque soit à la lutte, soit au combat.

- 24 Les deux dessins⁴⁰ qui figurent dans *Le Bain de Diane* de 1956 ne font d'ailleurs que corroborer cette conjonction ironique. Ils s'insèrent dans la diégèse au moment où la déesse transforme le chasseur en cerf pour le punir de l'avoir vue nue au bain, et prononce la phrase : « *Nunc tibi me posito visam velamine narres / Si poteris narrare, licet.* » (Ovide, *Métamorphoses* III) (« Raconte maintenant que tu m'as vue ayant déposé mon voile – Si tu le peux, libre à toi ! »)⁴¹ Actéon a bel et bien pu contempler, comme dans un éclair, le visage de Diane (et en même temps saisir sa nudité et sa honte), mais, une fois devenu cerf, son expérience demeure incompréhensible et in formulable. Si la nymphe au bain encourage le récit de sa nudité, elle rend ce récit en même temps impossible : « Actéon, dans la légende, voit parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit : s'il pouvait dire, il cesserait de voir. »⁴² Aussi les paroles de Diane sont-elles infiniment provocatrices – Raconte ma nudité –, mais également infiniment ironiques – Si tu le peux, libre à toi !
- 25 Quoi de plus tragique pour un chasseur de cerf que d'être transformé en cerf, pour un chasseur d'images que d'être transformé en image. Jean-Paul Réti⁴³ a su éterniser en cire, façon musée Grévin, cette métamorphose tristement inaboutie. Il n'omet pas les chiens de la meute qui, en ne reconnaissant pas Actéon, le dévoraient chez Ovide. Or dans la statue les chiens ajoutent encore à l'ambivalence du cerf, mi-bête, mi-bois et ici de surcroît conservant quelques résidus de la morphologie humaine. Un chien s'intéresse au cerf en tant que gibier, l'autre a une préoccupation plus sexuelle. Encore une fois, l'art permet de rassembler, tout en maintenant l'écart béant, l'incommensurable, en l'occurrence un homme-cerf d'une part et une déesse qui a enfilé un corps d'emprunt de mortelle de l'autre.
- 26 D'autre part, il se pourrait qu'Actéon n'ait pas été métamorphosé mais se soit lui-même affublé d'un masque de cerf pour moins se faire remarquer dans la grotte où il attend la déesse « *larvatus pro Dea* »⁴⁴. Une autre version du mythe prétend qu'il a été incité par les mystères de Dionysos à se comporter en cerf pour trouver dans le délire l'audace nécessaire pour aborder Diane. La métamorphose en cerf n'est alors que le degré ultime d'un exercice spirituel, le martyr d'un ermite, une ascèse. La tête de cerf dont il s'est coiffé est le cilice sous lequel « il se vide lui-même de toutes pensées, de toutes paroles, jusqu'à l'oubli même du nom de Diane »⁴⁵. Dans ces deux cas il est déjà aliéné, il a déjà « perdu la face » avant de l'approcher. Aussi Actéon serait-il sacrilège non pas parce qu'il profane l'intimité d'une déesse, non pas parce que son regard est illicite, mais parce qu'il transgresse ses propres limites identitaires. Le déguisement ou l'ascèse d'Actéon témoigne en outre d'une ignorance de la nature ludique des dieux. Car Diane, pour autant qu'elle soit déesse et sache déjà tout d'avance, s'est naturellement aperçue de ce déguisement. Qui plus est, si elle s'exhibe dans sa nudité, c'est qu'elle consent à être souillée du regard d'un mortel et annule par là tout voyeurisme, toute possibilité d'être jamais surprise.
- 27 À l'instar du combat-étreinte dans *La Cheminée*, dans les dessins pour *Le Bain de Diane*, le geste d'une main désavoue celui de l'autre main, une invitation est contredite par un mouvement de refus, le corps de la déesse est chaste et impudique, réservé et dévergondé, bref, indécidable. Au moment où Actéon croit voir Diane, il sera à son tour

obnubilé par la honte. Ne maîtrisant plus son corps qui lui échappe, il esquisse lui-même un gigantesque et grotesque solécisme car, voulant se retirer, s'excuser, il tombe sur elle et en elle : « lui la bouscule par sa maladresse d'animal néophyte, elle se dérobe, et elle glisse, et il retombe sur elle et en elle : ah ! être si près du but, et si loin – cette bure de silence qui contrarie son besoin de dire, le met en feu. »⁴⁶ Le fait que le museau ne s'emboîte pas tout à fait dans le creux entre le cou et l'épaule – « ah ! être si près du but, et si loin » – résume toute l'ironie de la posture du voyeur.

- 28 C'est leur foi en une vérité ultime qui signe la perte des voyeurs. Actéon demeure comme une statue le regard au loin, dans l'attente d'une éternelle théophanie : « lui qui refusait le simulacre, un simulacre immortalisait son amour de la vérité... »⁴⁷. L'entreprise d'Octave avortera pour les mêmes raisons. Son voyeurisme, prêt à enfreindre tous les interdits de son milieu monogamique et bourgeois : l'interdit d'adultère, de prostitution, de comportement immoral, devra se heurter à l'absence d'intimité ou de secret de Roberte. Elle aura tôt fait d'anéantir, de révoquer les fantasmes théologiques ou érotiques – « essence inactuelle », « intellect incréé », « pur esprit », « lois de l'hospitalité » – de son vieux mari, son espoir, en la livrant à des tiers, de la voir en contradiction avec elle-même, mise hors d'elle-même, prise au dépourvu. Le corps jubilatoire, errant, et athée de Roberte tourne en dérision « l'épiphanie la plus classique : une assumption du corps dans le nom et du nom dans le corps »⁴⁸. Roberte n'est pas égale à elle-même, ne coïncide plus avec son corps. Dans *Le Souffleur ou le théâtre de société*, dernier volet de la trilogie (1960), l'identité de la jeune femme devient de plus en plus labile, non circonscrite, sa personne échangeable avec d'autres, tantôt faisant la quête pour l'Armée du Salut, tantôt prostituée dans Hôtel de Longchamp, ou encore épouse exemplaire. Cela se termine, tout comme dans *Diane au bain*, sur une Roberte pur « simulacre », à la fois impénétrable et sans secret. Tout voyeurisme (qu'il soit insufflé par une question théologique ou purement lubrique) s'avère dès lors voué à l'échec.

Envoi théorique

- 29 Lorsqu'il s'agit d'interroger les rapports qui sous-tendent un texte et une image et leur éventuelle fécondation réciproque, en l'occurrence une diégèse qui enchâsse un dessin, il s'agit d'examiner quel est le rapport de l'information visuelle à l'information verbale. Cette préoccupation relève de l'intermédialité⁴⁹. Ici l'image s'impose comme l'illustration d'un récit. On pourrait donc supposer qu'elle nous éclairera sur celui-ci ou, du moins, qu'elle lui sera redondante. Or, on se rend bien vite à l'évidence que l'image, tout en arrêtant la temporalité de la diégèse sur un événement prégnant, resémantise à son tour l'histoire qui l'englobe. Roland Barthes avait déjà remarqué au sujet de la photo de presse que l'image n'illustre plus la parole, mais que c'est la parole qui est parasite de l'image, qui vient l'alourdir, l'amplifier⁵⁰. Dans le passage d'une structure à l'autre « des signifiés seconds » apparaissent, « parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image »⁵¹. Dans notre cas on peut en revanche parler d'« ancrage », ce qui veut dire que le texte permet de réduire la polysémie de l'image, que le message linguistique guide l'interprétation, « constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer »⁵². Que font cette jeune femme et ce jeune homme devant une cheminée ? Le texte, de par sa fonction dénominative, permet

d'« ancrer » tous les sens possibles : elle, c'est Roberte ; lui, c'est Vittorio ; la cheminée est le décor de sa conférence, ou encore, elle, c'est Diane ; lui, c'est Actéon, etc. Or, la particularité ici – mais c'est sans doute une loi de toute image – est que l'ancrage n'est pas total. La polysémie demeure car la gestuelle n'est pas interprétable de façon univoque. Dans notre cas, la diégèse vient en outre infirmer l'appréhension de l'image en tant que dessin : nous sommes devant un dessin qui est censé représenter une photo. On le voit, l'étape médiologique peut ressurgir à tous les niveaux d'analyse.

- 30 En outre, dès l'instant où on suppose qu'une image peut être lue, on n'est pas à l'abri de ses implications pragmatiques. La place du spectateur est-elle préfigurée par l'image elle-même ? Michel Foucault, Jacques Fontanille et Mieke Bal ont tous trois tenté de répondre à cette question. Dans *Les Ménines* de Vélasquez Michel Foucault a repéré trois figures corrélatives aux trois instances externes qui rivalisent pour se placer idéalement devant la toile : le peintre avec sa palette à la main comme représentant du peintre Vélasquez, le visiteur prêt à entrer dans la pièce comme délégué du spectateur en chair et en os et le reflet du roi et de la reine dans le miroir comme émissaires des modèles tangibles⁵³. Jacques Fontanille⁵⁴ suggère pour sa part que la compétence d'observation est inscrite dans l'image et qu'il revient à l'énonciataire de la réapproprier ou non. Il fait ainsi du spectateur du *Saint Sébastien* de Mantegna un complice des bourreaux de par sa proximité topologique avec ceux-ci, le point de vue en contre-plongée et la direction des flèches. Le spectateur est obligé de faire un choix impossible entre l'identification aux bourreaux (qui engendrerait la culpabilité) ou l'identification à la victime (qui engendrerait la compassion). Fontanille insiste aussi sur les effets de voyeurisme là où le spectateur semble indésirable. *Suzanne au bain* du Tintoret induirait trois figures passionnelles : voyeurisme, contemplation, complaisance selon la progressive pénétration de l'observateur dans le tableau. Mieke Bal affirme quant à elle que le voyeurisme est annulé dans des œuvres qui thématisent la contemplation même, qui traitent du regard et du fait d'être observé. Face au « regard voyeuriste » suscité par exemple par la *Suzanne* d'Artemisia Gentileschi, laquelle par sa résistance et son angoisse inviterait le spectateur à s'identifier aux vieillards, Mieke Bal pose le « regard dialogique », une attitude visuelle qui, par son commentaire critique, suspendrait tout voyeurisme et qu'elle retrouve dans la *Suzanne* berlinoise de Rembrandt (1647), dès lors que la jeune victime lance un appel direct au spectateur externe⁵⁵. Nous avons vu en revanche que le solécisme chez Klossowski intensifiait le voyeurisme. Que celui-ci soit ensuite contrecarré n'est pas le résultat de revendications idéologiques mais du secret absolu qui met fin à tout dévoilement possible.
- 31 Toutes ces approches ont le mérite de nous sensibiliser à la rhétorique de l'image, c'est-à-dire à ses vertus manipulatrices ou initiatrices. Cette rhétorique est d'autant plus tangible chez Klossowski que les « peintures au crayon » ou « fresques mobiles » comme on les a qualifiées⁵⁶, sont souvent grande nature plaçant les spectateurs de plain-pied avec elles, en vertu des lois de l'hospitalité. Or, comme avance Bernard Noël, « nous sommes devant elles épuisés comme devant une strip-teaseuse qui ne révèle que son absence. »⁵⁷ L'« inviolable silence »⁵⁸ attribué à la Roberte diégétique vaut encore davantage pour son image. Notre discours sera toujours impuissant face à son inviolable silence. « Ah ! Être si près du but et si loin. » On ne restera jamais intacts après une contemplation mais on n'aura pas davantage dépuclé l'énigme que l'image nous oppose.

- 32 Un dernier résultat de cette analyse consisterait à considérer le corps à corps de *La Cheminée* comme l’emblème des *épousailles – combat* entre texte et image, de leur irréductibilité en dépit de leur proximité. Tout en s’épousant, ils restent infiniment étrangers. *Noli me tangere*, dit l’image au spectateur tout en l’y invitant. *Noli me tangere*, se disent le texte et l’image tout en s’enlaçant.
-

NOTES

1. Une première version de cet article, intitulée « Pierre Klossowski, *La cheminée* », centrée davantage sur l’analyse d’image que sur son insertion dans un roman, a paru dans *Images et sémiologie* (sous la direction de Bernard Darras), Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 107-123.
2. Pierre Klossowski, *Les Lois de l’hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. 1995 « L’Imaginaire ». Les trois romans qui constituent cette trilogie ont d’abord paru séparément : *Roberte ce soir*, Paris, Minuit, 1953 ; *La Révocation de l’Édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959 et *Le Souffleur ou le théâtre de société*, Paris, J.-J. Pauvert, 1960, Gallimard, 1965.
3. Pierre Klossowski, *La Cheminée*, 1952-1953, mine de plomb sur papier, 100 x 72 cm, Paris, coll. Nicole Doukhan.
4. Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, *op. cit.*, p. 14.
5. Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, J.-J. Pauvert, 1956, rééd. Paris, Gallimard, 1980.
6. Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, *op. cit.*, p. 43.
7. *Ibid.*, p. 24.
8. Roland Barthes, « Le message photographique » (1961), in *L’Obvie et l’obtus*, Paris, Le Seuil, « Points. Essais », 1982, p. 21.
9. Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*, Paris, Minuit, 1990, p. 298.
10. *Ibid.*, p.51-52.
11. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991. Voir également la revue qu’il dirigea avec Daniel Bounoux et Louise Merzeau, *Les Cahiers de médiologie*, rebaptisée récemment *Médium*.
12. Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article « Sémiotique et médiologie : frères de lait, plus que jamais », *Crin*, 47 (« Régis Debray et la médiologie »), 2007, p. 39-46.
13. *Ibid.*, p. 33.
14. *Ibid.*, p. 61.
15. Cf. Walter Benjamin, *La Photographie*, in *Essais I, 1922-1934*, Paris, Denoël, 1971, p. 152.
16. « La scène est là, captée mécaniquement, mais non humainement (le mécanique est ici gage d’objectivité). » (Roland Barthes, « Rhétorique de l’image » (1964), in *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982). Cette réflexion sera prolongée dans *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980.
17. Nelson Goodman, *Langages de l’art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005 (1968).
18. « Violentes, les images de Pierre Klossowski le sont, certes, par leurs sujets, mais elles le sont avant tout par l’exhibition qu’elles en font. Le dessin s’expose dans sa nudité, non pas des figures mais du trait, du cadrage, de la composition, de l’espace de sa représentation, de son échelle enfin ». Claude Ritschard, « Question de format », in *Pierre Klossowski*, Paris, Ludion/Flammarion,

1996, à l'occasion de l'exposition Pierre Klossowski, organisée au musée d'Ixelles (Bruxelles) du 8 février au 28 avril 1996, p. 33.

19. Si notre image garde une certaine narrativité (héritière de l' « *ut pictura poesis* » de Horace) celle-ci ressortit à ce que Lessing dans son *Laocoon* a appelé le « *gunstige Augenblick* », le moment propice de l'action (action proscrite dans son ensemble en tant qu'appartenant à la temporalité) qui a été gelé par l'image. C'est précisément avec cette instantanéité pure que la photographie renoue, tandis que le contexte d'action doit être réinventé.

20. Daniel Wilhelm, *Klossowski, le corps impie*, 1979, Paris, Union Générale d'Éditions, p. 212.

21. Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959, p. 14.

22. *Ibid.*, p. 24.

23. *Ibid.*, p. 16.

24. Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 331.

25. Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, *op. cit.*, p. 55.

26. *Ibid.*, p. 58.

27. Pierre Fresnault-Deruelle, « L'image-carrefour », *Littérature*, 106 (« Récit et images »), juin 1997, p. 71.

28. *Ibid.*

29. Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 (*Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1988) p. 16. Le concept-clé de Michael Fried « absorption » a été traduit en français par « absorbement » : « terme qui, selon Littré, désignait, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'état d'une âme entièrement absorbée dans la contemplation (Bossuet), puis, pour les contemporains de Diderot, l'état d'une âme ou d'une personne occupée entièrement. (N.d.É) »

30. Celui-ci participerait selon Chastel de la communication non-verbale propre à cette poésie muette qu'est la peinture (André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001, p. 23.

31. Michel Foucault, « La prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, p. 452.

32. Eugène Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'ange*, 1856-61, peinture murale, huile et cire, 714 x 488 cm, Paris, Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges.

33. Jean-Paul Kauffmann, *La Lutte avec l'ange*, Paris, La Table ronde, 2001, p. 147.

34. Rembrandt van Rijn, *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, environ 1659, Bredius 528, huile sur toile, Berlin-Dahlem, Gemaldegalerie.

35. Jean-Paul Kauffmann, *op. cit.*, p. 169.

36. Paul Claudel, *Emmaüs*, cité par Kauffmann, *ibid.*

37. Paul Gauguin, *Vision après le sermon*, 1888, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

38. Giorgio de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922, détrempe sur toile, 87x59 cm, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna ; *Ettore e Andromaca*, 1969, lithographie, 50, 5x40, 5 cm.

39. Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 88.

40. Nous nous focalisons surtout sur le dessin qui est inséré au cœur de la diégèse (éd. J.-J. Pauvert, p. 85) : *Diane et Actéon*, 1957, mine de plomb, 125x 75 cm, collection Marianne et Pierre Nahon, Paris.

41. Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, *op. cit.*, p. 81.

42. *Ibid.*, p. 69.

43. Jean-Paul Reti, *Diane et Actéon*, d'après un dessin de Pierre Klossowski, 1990 (245 x 170 x 120 cm).

44. *Ibid.*, p. 41.

45. *Ibid.*, p. 72.

46. *Ibid.*, p. 85.

47. *Ibid.*, p. 96.

48. Daniel Wilhelm, *Pierre Klossowski : le corps impie*, op. cit., p. 202.
49. Cette discipline récente a fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Visible : Visible*, 3 (« Intermédialité visuelle », numéro préparé par Sémir Badir et Nathalie Roelens), 2007.
50. Cf. Roland Barthes, « Le message photographique », art. cit., p. 19.
51. *Ibid.*, p. 20.
52. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit., p. 32.
53. Michel Foucault, « Les suivantes », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.
54. Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 95 sq.
55. Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam, Prometheus, 1990, p. 37. Il faut cependant préciser que cette théorie a principalement été conçue dans une optique « féministe » afin de dénoncer des situations d'abus de pouvoir masculin et de victimisation de la femme.
56. Cf. Max Schoendorff, « *Ut pictura poesis*. Roberte ou l'éternité dérobée », cité par Éric Corne, 1999.
57. Cité par Éric Corne, *ibid.*
58. Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, op. cit., p. 73.
-

AUTEUR

NATHALIE ROELENS

Université de Nimègue

Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis

Alain Trouvé

« Moins que le sceau d'une royauté divine, je voudrais [...] que la cécité d'Homère ait été d'essence tout humaine, et même, indice d'un défaut de la parole humaine sur quoi se fonde la condition du poète. Interrogeant en nous ce qu'une telle image nous apprend sur la poésie, elle nous enseigne d'abord que celui qui dit les choses n'est pas celui qui les voit. C'est peut-être là un défaut du langage, mais c'est aussi sur cette discordance ou ce décalage que se fonde la force du poème : c'est ce défaut qu'il sait devoir constituer en supériorité. » (Jean-Yves Masson, *Le Chemin de ronde*)

- 1 « Langages de l'art » : l'expression, qu'on doit à Nelson Goodman¹, met assez heureusement côte à côte une pluralité de disciplines, de matériaux sémiotiques et l'unité postulée d'une expression artistique commune. Toutefois le modèle de la communication impliqué par le recours au mot « langage » présuppose une conception de l'art qu'on ne peut accepter, même au pluriel, sans s'interroger, car l'art est aussi bien susceptible de se décrire en termes de *pratique* ou de *fabrication*, excédant du même coup tout schéma de transmission d'un message, fût-il complexe. Aussi bien pourrait-on inverser le titre de l'essai de Goodman en un *langage des arts*. Les pénétrantes analyses du philosophe tentent en effet de subsumer sous un métalangage unique une diversité d'arts peut-être hétérogènes les uns aux autres.
- 2 Loin de nous l'idée que l'artiste pour autant ne communique rien : il s'agit seulement de remarquer le caractère approximatif et réducteur de ces « langages de l'art ». La formule appliquée ici aux seuls peintre et romancier introduit une autre restriction, isolant au sein des formes textuelles et visuelles deux pratiques particulières. La convocation de peintures dans l'espace sémiotique du roman – leur « vis-à-vis » – pose

avec plus d'acuité la question de l'hétérogénéité comme corollaire d'une transposition visée mais à la fois impossible.

- 3 Deux cas de figure seront envisagés : celui de la transposition de l'image en énoncé verbal, ou *ekphrasis*, forme atténuée d'hétérogénéité, celui d'un vis-à-vis plus dérangeant, peut-être, plaçant sous le regard du lecteur deux séries parallèles : l'image et le texte romanesque. Pour cerner cet objet fuyant – dialogue ou face-à-face ? –, on proposera une exploration concentrique traitant successivement de la sémiotique du texte et de l'image, de la sémiotique plus restreinte du rapport roman/peinture, de la convocation indirecte puis directe d'œuvres picturales dans les romans.

Problèmes d'une sémiologie/ sémiotique du texte et de l'image

- 4 Les difficultés semblent annoncées par l'hésitation lexicale et sémantique du métalangage utilisé par théoriciens et philosophes. Ainsi la sémiologie, « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (Saussure²), science « étudiant les systèmes de signes et spécialement les systèmes de signes intentionnels³ », est-elle parfois confondue avec la sémiotique ou science des signes⁴, quand d'autres réservent à la seule sémiotique le statut scientifique et entendent la sémiologie comme « système signifiant non scientifique » (Hjelmslev)⁵. Si la sémiologie paraît plutôt s'appliquer aux classes de signes en tant qu'entités formelles, la sémiotique affrontant plus directement le problème de la signifiante⁶, ce second vocable s'est aussi progressivement imposé pour désigner une science moderne des signes, en référence aux travaux de son fondateur, Charles Sanders Peirce. Aussi est-ce à ce titre que nous le privilégierons désormais.
- 5 À peine tranchée cette première hésitation, une autre surgit, à propos des signes, objets de cette science, et de la description de leur fonctionnement.
- 6 Peirce intègre le signe au niveau tertiaire de son système logique. Rappelons qu'il nomme *phanéron* l'ensemble des faits mentaux répartis selon trois niveaux en fonction du degré d'immédiateté ou de médiatisation de l'expérience humaine : niveau primaire ou *priméité*, secondaire ou *secondéité*, tertiaire ou *tiércéité* :

Un *Signe* ou *Representamen*, est un Premier, qui entretient avec un Second appelé son *Objet*, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son *Interprétant*, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard du dit *Objet* que celle entre le *Signe* et l'*Objet*.⁷
- 7 Cette relation du *Signe* à son *Objet* se décline elle-même en trois catégories : l'icône, l'indice et le symbole. Le symbole se réfère à quelque chose par la force d'une loi (celle de la langue) ; l'indice est un signe en contiguïté spatiotemporelle ou logique avec l'objet dénoté (la girouette indique le sens du vent) ; l'icône exhibe la même qualité ou la même configuration de qualités que l'objet dénoté (la couleur noire pour la tâche noire). Peirce distingue encore trois variétés d'icônes : l'image, le diagramme, la métaphore. L'intérêt de cette classification, au regard de la question qui nous préoccupe, est notamment d'inclure dans la même catégorie iconique des faits linguistiques et d'autres qui par la visualisation relèvent de l'art pictural.
- 8 Saussure, fondateur de la linguistique moderne, focalise son attention sur le signe linguistique qu'il décrit et analyse selon la triade *Signifiant / Signifié / Référent*. Il insiste

aussi sur la relation arbitraire entre signifiant et signifié du signe linguistique. Prolongeant la réflexion saussurienne sur le signifié, Hjelmslev introduit le couple connotation/dénotation dont Barthes développe les applications. La distinction entre connotation (sens variable selon le contexte) et dénotation (noyau stable du sens) n'est pas sans rappeler d'autres couples de notions : *Sinn* et *Bedeutung* (Frege), *sens* et *signification* (Sartre)⁸. Toutes s'emploient à résoudre la tension entre la généralité d'un système de communication et la variabilité des contextes énonciatifs, contextes qui sont, notons-le, aussi bien des faits de lecture que d'écriture.

- 9 Cette tension passe au second plan dans le système développé par Wittgenstein et le courant de la philosophie analytique. Chez Goodman, tel que le présente son traducteur et introducteur en France, Roger Pouivet, la question du référent est reléguée au placard de la métaphysique. Ne subsiste plus qu'un système binaire de relations entre symboles et symbolisés⁹. Ces relations se déclinent à leur tour selon deux directions : la dénotation exprime le rapport du symbole à ce qu'il désigne, l'exemplification désigne l'appartenance de l'élément dénoté à une classe supérieure par la possession de propriétés partagées avec d'autres éléments de même niveau. Compliquant un peu son analyse, Goodman distingue encore deux catégories d'exemplification, littérale ou métaphorique. Si les systèmes de signes possèdent des traits spécifiques, tous concourent à un même but cognitif auquel ne dérogent pas les œuvres d'art.
- 10 De la façon d'appréhender la question du signe dépend celle du statut sémiotique de l'image. Langage ou simple reproduction analogique ? Examinons à ce propos trois réponses.
- 11 Barthes dans « Rhétorique de l'image » (1964)¹⁰ analyse une publicité pour les pâtes Panzani comprenant à la fois une légende, composée de signes linguistiques, donc arbitraires, et une image, à caractère analogique. Il relève trois formes associées de messages : message linguistique, message iconique codé (symbolique), message non codé littéral (analogique). Ce troisième message littéral dénote par la représentation à l'identique (son côté photographique) et « naturalise le message symbolique ». Le message linguistique permet l'ancrage du sens littéral du côté de la dénotation, et guide l'interprétation du message symbolique. L'idée présente un intérêt pour l'analyse d'un éventuel message de la peinture, sans doute tributaire du rôle joué par le titre des tableaux. Le message iconique codé est lui-même susceptible de se décomposer en dénotation et connotation. Le signifié dénoté *italianité*, figuré par les trois couleurs jaune, vert, rouge, de l'image connote la qualité présumée des pâtes italiennes. Barthes insiste sur la non linéarité de ce message, découplé de toute exposition syntagmatique. L'« architecture de signes » constituée par l'image, collection de « traits discontinus et erratiques », s'oppose à la linéarité du langage verbal. Le sémiologue ou sémioticien est là pour assurer la conversion d'un langage en un autre. Barthes reste toutefois prudent. Dans un court article « La peinture est-elle un langage ? » (1969), il se garde de rabattre schématiquement la peinture sur la notion de langage, mais propose d'aborder, dans le prolongement de ce qui vient d'être dit, une signifiante du tableau, susceptible d'être dite.
- 12 Plus précis, Goodman¹¹ pose le cadre général d'un langage de l'art en renouvelant la définition de la dénotation avant de décrire trois modalités de ce langage. La dénotation s'applique à la description verbale et à la *dépicition* picturale (illustrés par une aquarelle de Turner représentant un coucher de soleil). La dénotation suppose une

concordance entre une marque et un élément correspondant. Goodman avance ensuite trois formes de notation : *partition*, *script*, *esquisse*.

- 13 *Partition* : « je compte comme partition tout caractère qui peut avoir des concordants » (p. 217). Par exemple, en musique, la hauteur des notes. La partition est différenciée sémantiquement et syntaxiquement. Son corollaire est l'exécution. Une partition musicale peut donner lieu à un nombre illimité d'exécutions. L'œuvre musicale fonctionne en régime *allographique*.
- 14 *Script* : « Un script diffère d'une partition, non pas en ce qu'il est verbal [...] mais simplement du fait qu'il est un caractère dans un langage qui, ou bien est ambigu, ou bien manque de disjointure ou de différenciation sémantique. » (p. 240) La plupart des scripts sont verbaux. Ils sont différenciés syntaxiquement mais non sémantiquement.
- 15 *Esquisse* : « contrairement à la partition, l'esquisse ne fonctionne pas du tout dans un langage ou une notation, mais dans un système sans différenciation ni syntaxique ni sémantique » (p. 232). Pour la peinture, il n'y a pas de « système notationnel » (p. 237). Le tableau peint n'étant pas convertible en un autre langage, la reproduction étant toujours inférieure à l'original, la peinture relève du régime *autographique*.
- 16 Les arts littéraires eux-mêmes sont « approximativement notationnels » (p. 246). « Les œuvres de littérature ne sont pas des classes-de-concordance de textes ». Façon de souligner, peut-être, l'écart entre écriture et lecture dans lequel vient se loger l'effet littérature.
- 17 Nous n'irons pas plus avant dans cette analyse complexe. Remarquons qu'elle compose à sa façon avec la notion d'hétérogénéité en distinguant des régimes différents – allographique/autographique –, des rapports variables à l'idée de notation, de l'approximativement notationnel (le littéraire) au non notationnel (le pictural). Ce qui n'empêche pas Goodman de postuler un dessein cognitif général sous lequel subsumer toutes formes d'art : « Nous devons lire la peinture aussi bien que le poème ». Certes, il existe différentes façons de symboliser, mais « on doit juger la symbolisation fondamentalement par la manière dont elle sert le dessein cognitif » (p. 301).
- 18 Monneret (*Essais de linguistique analogique*)¹², dans le sillage des phénoménologues et spécialement de Merleau-Ponty, propose un autre découpage qui fait sa place au sujet, comme lieu contradictoire de connaissance et de méconnaissance. Il distingue la « sphère sémiotique » et la « sphère imaginaire ». La sphère sémiotique (sémiotique est ici pourvu d'un sens particulier restreint) s'applique au langage en tant qu'outil de communication ; dans le régime sémiotique le signifiant s'abolit aussitôt après la réception du message et le décodage de la signification. La sphère imaginaire englobe dans le processus d'analogie des phénomènes langagiers et des phénomènes visuels. Le critère de différenciation entre sémiotique et imaginaire devient l'innovation sémantique.
- 19 La linguistique analogique se présente comme un réaménagement des systèmes de Peirce et de Saussure. Contre la linguistique saussurienne qui insiste sur le caractère arbitraire du signe, elle revient au découpage peircien qui inclut dans l'iconicité l'image et une certaine utilisation du matériau verbal. Elle postule un usage du signe au moins partiellement motivé. À la différence de *Cratyle*¹³, auquel cette motivation pourrait faire songer, elle ne prétend pas que les noms viennent de la nature des choses, mais elle s'intéresse aux tentatives langagières luttant contre l'arbitraire du signe, celles qui ont toujours été au cœur des recherches poétiques¹⁴.

- 20 L'analogie ainsi conçue se dégage de l'iconicité peircienne fondée sur la ressemblance entre l'image et le modèle. Monneret évoque la « dimension *pathique* du mot », en référence au philosophe Henri Maldiney qui nomme ainsi la « dimension intérieure du sentir »¹⁵. La dimension pathique d'un mot repose sur la perception d'un lien entre le signifiant et la signification.
- 21 L'image répond à quatre critères : 1/ Son essence n'est pas de l'ordre du visible ; 2/ elle se présente comme une réponse à la question de l'infigurable ; 3/ elle est une présence, avec une efficacité immédiate ; 4/ elle construit un regard¹⁶. Tout cela s'applique bien à l'art pictural, la peinture en particulier, dont l'objet ne saurait être confondu avec le décalque photographique des choses vues. Le langage verbal est aussi concerné, par le détour d'une dernière opposition. À côté d'une textualité *endologique* (qui entérine les significations acquises) trouve place une textualité *exologique* (celle de l'invention) procédant de l'image, qu'elle soit verbale ou picturale.
- 22 La linguistique analogique est donc bien l'autre versant de la linguistique saussurienne. Elle est une remotivation du langage verbal préluant à un dépassement de l'opposition simpliste entre texte et image. Essayons à présent de circonscrire la relation texte/image au couple roman/peinture.

Sémiotique Roman / Peinture

- 23 Pour situer la peinture parmi les arts du visuel, l'approche médiologique apporte quelques éléments, dans le sillage de Debray, Klossowski, ou Fresnault-Desruelle, ainsi que le montre Nathalie Roelens¹⁷. La médiologie s'intéresse, comme son nom l'indique, au support expressif utilisé, dans sa spécificité matérielle. Retenons-en la distinction entre photo et peinture. La peinture assemble des registres que tout sépare : le profane et le sacré. Elle joue fondamentalement avec de l'hétérogène. La photo, au moins sous sa forme analogique¹⁸, ne peut rassembler deux règnes disjoints. Elle capte un fragment de réel, saisi par l'objectif dans son homogénéité et c'est à ce titre qu'elle fascina Barthes dans *La Chambre claire*, son dernier essai. Ce faisant, elle abolit le sacré comme profondeur intouchable.
- 24 Semblablement à la peinture qui exhibe la fracture en convoquant les registres du sexe et du sacré, le roman joue de façon irrévérencieuse avec le sacré entendu comme suppression fallacieuse des contradictions. Tel est par exemple l'avis de Jacques Henric dans *Le Roman et le sacré*, essai de 1991¹⁹ auquel fait encore écho son étude de « l'œuvre érotique de Antonio Saura » sur laquelle s'ouvre la seconde partie de ce volume.
- 25 Si la peinture prend conscience de son autonomie créatrice au moment où naît la photographie, le roman la rejoint en partie sur ce terrain de l'invention étroitement liée à la fiction. La théorie des genres littéraires, malgré ses limites et les objections qu'elle soulève, contribue à souligner cette dimension. Käte Hamburger réaménage la *Poétique* d'Aristote dans sa *Logique des genres littéraires* (1977)²⁰. Elle y distingue deux types d'énoncés : énoncés de réalité (théoriques, historiques, pragmatiques) et énoncés littéraires (incluant la fiction romanesque réduite à la forme épique du récit à la troisième personne et la poésie lyrique). On peut sans doute discuter de cette essentialisation du genre romanesque²¹ ; l'un de ses intérêts reste l'acceptation retenue par Hamburger pour la *mimèsis* fondatrice de la fiction, celle d'un faire auquel correspond sa traduction du mot grec : « présentation, fabrication ». Cette fabrication

ou transformation constitutive d'un degré basique de la fiction entretient un rapport particulier avec la problématique de l'hétérogénéité²².

- 26 Il existe aussi un second degré du roman dont l'émergence est liée à l'évolution des formes littéraires au XX^e siècle : de la fabrique d'une histoire (premier degré) on passe alors au roman comme aventure de l'écriture et de l'interprétation. La récusation des frontières entre genres, du surréalisme au Nouveau roman, a favorisé cette apparition. Ricardou coula l'idée dans le moule d'une formule. Le Nouveau roman devait représenter « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »²³. Des points de jonction inédits sont sans doute envisageables entre la peinture et ce roman comme aventure de l'esprit créateur. Un exemple en est donné par le livre d'Aragon *Henri Matisse, roman* (1970) sur lequel on reviendra plus loin. Voyons pour l'instant ce qui se passe dans le cas d'un vis-à-vis indirect.

Le face-à-face mental, forme indirecte de confrontation. Une hétérogénéité réduite ou résorbée ?

- 27 Évoquer l'œuvre d'un peintre dans un roman, c'est introduire un double facteur d'hétérogénéité. D'abord par le renvoi à une autre œuvre (sur le modèle de la référence intertextuelle qui signale elle aussi la présence dans le texte d'un corps textuel étranger). Quoi qu'en aient dit les premiers théoriciens de l'intertextualité²⁴, inclure les renvois aux œuvres picturales dans le champ de l'intertextualité, c'est passer un peu vite sur la différence de nature entre ces deux types de références et ces deux modes d'expression. Néanmoins la transposition du tableau en matière verbale tend à réduire quelque peu cette hétérogénéité. On peut donc évoquer une forme mixte entre intersémiotité et intertextualité. L'une et l'autre se complètent parfois. Ainsi dans *Le Siècle des lumières* d'Alejo Carpentier, les épigraphes de Goya, embrayeur intertextuel, introduisent à une intersémiotité qui permet à deux visions de l'Histoire de s'enrichir mutuellement. De même, si l'on connaît les écrits de Carpentier sur l'art et son intérêt pour la peinture flamande, on pourra lire certains passages du roman comme des scènes à la Breughel²⁵, le parcours de lecture se fondant sur une sorte d'intersémiotité allusive.
- 28 Le degré de fictionnalité représente une seconde forme d'hétérogénéité, si l'on admet que la fiction, autre du réel, ne lui est pas homogène. Différentes modalités sont envisageables : le tableau peut être doublement fictif (le tableau de *La Belle Noiseuse*, dans *Le Chef d'œuvre inconnu*, attribué à un personnage de fiction, Frenhofer, chez Balzac) ; fictif/réel (tableau fictif attribué à un peintre réel ou fictivement décrit par rapport à un tableau attesté d'un peintre réel : les tableaux dans *Terra nostra* de Fuentes²⁶ ; tableaux réels attribués à un peintre fictif : le cas Desiderio, en réalité François de Nomé et Didier Barra, peintres messins du début du XVII^e siècle dont l'œuvre fut redécouverte par André Breton²⁷) ; il peut enfin s'agir d'un tableau réel hors fiction, œuvre attestée d'un peintre historiquement connu mentionnée à l'intérieur d'un roman (*La Madone Sixtine* de Raphaël dans *Les Elixirs du diable* de Hoffmann et dans *Raphaël und seine Nachbarinnen*, de Achim von Arnim).
- 29 À ces variations sur les modalités de renvoi à l'œuvre peinte s'ajoute la question du rôle joué, dans le roman, par cette évocation. La forme la plus connue se nomme *ekphrasis*.

- 30 Son prototype remonte à la description du bouclier d'Achille dans *L'Iliade*. On n'a donc pas attendu l'époque moderne pour voir les prosateurs s'intéresser à la transposition de l'expression picturale en texte narratif, ainsi que le note Judith Labarthe-Postel²⁸. Lessing a posé entre-temps dans son *Laocoon* le problème en indiquant l'antinomie entre des arts du temps – parmi lesquels la littérature, spécialement narrative –, qui font appel à une transposition mentale et un art de l'espace comme la peinture, plus concrètement relié à notre expérience du monde par le biais de la vision. On connaît la réponse des anciens à cette antinomie : c'est le « *Ut pictura poesis* » d'Horace. Seule la poésie, quintessence du littéraire, serait en mesure de s'approcher du concret de la vision. La poésie interviendrait donc en médiateur entre roman et peinture. Mais qui dit vision pose plus de problèmes qu'il n'en résout. Faussement naturelle, la vision s'éduque²⁹. Par ailleurs, le terme désigne aussi bien la perception visuelle que la représentation plus intellectualisée ou la vision intériorisée jusqu'au fantasme.
- 31 L'*ekphrasis* moderne recouvre les nombreuses descriptions de tableaux incluses dans les romans. Elles constituent, le « lieu idéal pour une mise en abyme regroupant tous les éléments, non seulement thématiques, mais aussi rhétoriques, propres à la vision du romancier »³⁰. Selon Judith Labarthe-Postel qui en a étudié les principales formes, du siècle des Lumières au seuil des années 1930, le procédé s'articulerait à trois visions du roman : un monde de plénitude conjuguant harmonieusement les mots et les images peintes, comme dans le roman goethéen ; un monde plaçant la parole en déficit par rapport à la vision, monde de l'ellipse, du non-dit, de la retenue, du secret, de la vision suggérée mais non descriptible (prototype : Novalis) ; un monde absurde, fondé sur la séparation irréductible entre le roman et une réalité seulement accessible par fragments (représenté par Melville, Balzac, parfois).
- 32 Il n'est pas certain, toutefois, que la peinture, comme le suppose Labarthe-Postel, cesse d'influer sur l'écriture romanesque après 1927, d'autres formes d'expression imagée – photographie ou cinéma – devenant les nouveaux paradigmes de la vision. On peut ainsi remarquer, chez certains romanciers de la modernité, une extension de l'expression picturale aux principes organisateurs de la composition romanesque. Le nouveau discriminant serait la construction d'un temps romanesque démarqué du modèle historique. Si la description de tableau sous la forme localisée de l'*ekphrasis* correspond à un roman calquant sa temporalité sur le temps historique, il en va différemment chez des auteurs comme Angela Carter qui, bousculant la frontière tracée par Lessing, tentent d'inventer une écriture spatialisée du roman, par le refus de la mise en intrigue, la conception d'un récit à multiples entrées dont le texte aurait parfois valeur de dessin³¹.
- 33 Que l'*ekphrasis* soit entendue au sens local ou globalisé, il est donc difficile de prétendre que la convocation de la peinture par le roman se fait toujours sur le mode de l'intégration dans une harmonie supérieure. La fracture ne peut que s'aggraver dans le cas d'une présentation conjointe.

La peinture comme objet posé en regard du texte romanesque : une hétérogénéité soulignée

- 34 Gardons-nous ici d'un schématisme inverse. Ce que l'on pourrait qualifier d'*hétérogénéité manifeste* oscille entre plusieurs effets : divorce accru entre les deux

modes d'expression, complémentarité, voire fécondation réciproque. Trois cas de figure au moins peuvent être distingués : le roman associé dans sa trame narrative à des tableaux dont il constitue une extension scripturale, le roman accompagné de reproductions de tableaux insérées dans une réédition, le tableau commenté par un texte critique nommé métaphoriquement roman.

- 35 La première forme, d'invention romanesque par la peinture, est illustrée dans le présent volume par les œuvres de Mario Vargas Llosa (*Éloge de la marâtre*) et de Klossowski (*Roberte, ce soir*)³².
- 36 Il arrive qu'un projet éditorial se transforme en création originale. Ainsi, les *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, publiées aux éditions Robert Laffont, de 1964 à 1974 constituent une œuvre nouvelle, malgré l'édition antérieure dont ont fait l'objet une partie des romans, entre 1930 et 1964³³. Trois formes d'altérité sont repérables dans ce vaste ensemble romanesque, celle du texte ancien relu au moment de l'édition par les auteurs, celle de l'autre, par le croisement des deux séries de romans qui alternent (deux formes de miroirs), celle enfin résultant des images empruntées à des sources majoritairement picturales. Dans le matériau iconographique riche de près de deux cents unités, on dénombre – à côté de quelques photographies – des reproductions d'œuvres dues à plus de quatre-vingt-dix peintres ou dessinateurs d'époques différentes.
- 37 *Henri Matisse, roman* (1971), dont le sujet principal est l'œuvre du peintre, propose aussi au lecteur un va-et-vient entre la reproduction de tableaux et le texte de l'écrivain. La récente édition Quarto a dû composer avec cet aspect structurel quand elle a entrepris de porter à la connaissance d'un public élargi ce qui avait d'abord été proposé dans une édition plus coûteuse aujourd'hui épuisée³⁴. Ce livre représente un cas de figure sensiblement différent. Il croise encore de façon complexe des écrits s'étalant sur une période de trente ans, reprises de publications anciennes, toujours datées, et commentaires proches de la date de publication. Il transgresse aussi la frontière entre les genres, Aragon choisissant d'appeler roman ce qui apparaît à bien des égards comme un discours sur l'art. Il convoque enfin, entre la parole du romancier et les tableaux du peintre, un troisième terme, la langue des poètes. Le livre tire en effet une grande part de sa substance du travail effectué par Matisse pour représenter les poètes qu'il affectionnait. « Je l'ai vu hanté littéralement de Baudelaire ou de Ronsard », note Aragon³⁵.
- 38 On peut s'interroger sur la genèse et les traits distinctifs de cette hétérogénéité manifeste. S'agit-il d'un phénomène moderne lié à l'émergence des techniques de reproduction photographique et à la libre circulation des images ? L'illustration de textes est certes ancienne. Mais la pratique chez les auteurs précédemment cités rompt avec cette tradition. Les *Fables* de La Fontaine illustrées par Gustave Doré, *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne par Hetzel, présentaient deux caractéristiques : l'illustration est le fait d'un autre artiste qui vient doubler par la gravure ou le dessin le texte de l'écrivain ; elle apparaît à ce titre comme une explicitation de significations ou de représentations déjà proposées dans le texte, elle apporte une sorte de preuve visuelle, comme en rhétorique l'exemple illustre l'idée. Cette fonction a fait l'objet au XIX^e siècle de critiques de la part des écrivains, soit qu'ils l'envisagent comme un redoublement inutile, soit, plus grave, qu'ils y perçoivent une sorte de dévoiement, ce qui se passe dans l'esprit du lecteur à la rencontre du texte étant irréductible à ce qu'éveille en lui la perception d'un tableau ou d'une image. Ainsi, Flaubert refuse

d'illustrer *La Tentation de saint Antoine* ; de même Mallarmé écrit « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur »³⁶.

- 39 Le roman publié en vis-à-vis de peintures répond à un autre souci. On observe, sauf peut-être pour le cas Klossowski, un arrachement de l'œuvre picturale à son contexte de production initiale. L'hétérogénéité des contextes de production est ainsi mise en avant par le romancier qui conserve une sorte d'hégémonie sur l'effet de création qui en découle. À propos du refus de l'illustration comme ornement, Elsa Triolet écrit ainsi :

Les illustrations des œuvres du passé, des classiques, maintes fois diversement illustrées de nos jours, et les éditions illustrées des œuvres contemporaines connues, n'accrochent pas, on n'y croit pas, il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé, celui d'une vision particulière des choses dont on s'est déjà fait une idée à soi.³⁷

- 40 Le jeu moderne du roman avec des reproductions iconographiques de peintures relève pour sa part d'une démarche créatrice. Dans quel but ?
- 41 Mentionnons cinq directions.

1. Le tableau en vis-à-vis de l'écriture romanesque vient s'inscrire dans une esthétique de la mimésis et du réalisme. Le romancier et le peintre s'attachent tous deux à dire le monde. Aragon dans *La Semaine sainte* convoque ainsi le peintre Géricault. C'est aussi le *Écoutez-voir* d'Elsa Triolet (roman appartenant à la dernière partie des *ORC*, postérieure à l'entreprise de recréation que fut l'édition imagée, inspiré en quelque sorte par la pratique du langage double né de ce projet éditorial).
2. Concurremment chez ces mêmes auteurs l'insertion d'images, notamment de tableaux relève d'une esthétique du collage. Là où la mimésis tente d'unifier dans une représentation la diversité du monde, le collage réintroduit la diversité, le fractionnement de ce réel. Ce phénomène est accentué par la diversité des matériaux iconographiques intégrés à l'œuvre. Le collage introduit un effet de distanciation qui vient mettre en perspective la posture voyeuriste naïve et lui donner de la profondeur. Vargas Llosa, Klossowski s'adonnant chacun pour leur part à la veine érotique rappellent par ce procédé au lecteur qu'il est en train de lire.
3. L'écriture peut aussi être le roman du peintre, dans la mesure où elle rend compte de l'aventure de création de ce dernier. *Henri Matisse, roman* remplit en partie ce rôle. À côté de cette œuvre réalisée, on trouve encore chez Aragon le projet d'un livre sur David d'Angers (le sculpteur Pierre-Jean David, dit David d'Angers pour le distinguer de son maître, Louis David)³⁸. Trois articles paraissent à ce sujet dans *Les Lettres françaises* en 1956 à l'occasion du centenaire de la mort du peintre. L'article du 5 janvier 1956 « Les Rendez-vous romains »³⁹ est présenté par Aragon comme le premier chapitre d'un roman dont le héros devait être David Dangers et dont l'action se serait déroulée de 1815, où « commence pour la jeunesse française, avec la chute de Napoléon, une grande crise des concepts nationaux », à 1856, année de la mort de David, « dans la consternation du régime impérial ». On observe donc une fascination des romanciers pour les peintres, un besoin de mettre en mots leur rapport à ces œuvres peintes que signale aussi le roman de Victor Segalen sur Gauguin, *Le Maître du jour*⁴⁰.
4. Par extension, roman s'applique encore à la relation du critique au tableau. *Henri Matisse, roman* peut se lire comme l'aventure de la relation esthétique entretenue par Aragon romancier avec l'œuvre picturale de Matisse. Il est à cet égard le roman du spectateur/regardeur de tableau, dans son rapport fluctuant avec le peintre. J'ai tenté de montrer que dans ce jeu à trois associant les tableaux du peintre, les vers du poète Baudelaire et le commentaire du romancier, se jouait quelque chose de l'aventure poétique d'Aragon lui-même, dans sa dimension autocritique⁴¹.

5. Enfin revenant au sens premier de fiction romanesque, la relation entre l'écrivain et le peintre amène aussi à réinventer le monde en écrivant l'histoire que le tableau suggère ou inspire, ainsi que le fait Vargas Llosa dans *Éloge de la marâtre* et dans les *Cahiers de don Rigoberto*. On passe ici de la création interprétative à la création au sens plein du terme. La présentation en vis-à-vis du texte romanesque et de tableaux radicalise la problématique de l'hétérogénéité déjà latente dans la pratique de l'ekphrasis.
- 42 Lire appliqué au rapport roman /peinture semble pouvoir se décliner selon un triple rapport de déchiffrement du réel, de déchiffrement de notre rapport au réel, d'invention du réel. Il s'agit pourtant d'un déchiffrement partiel. Le romancier se projetant dans son œuvre comme sujet global, donc en partie inaccessible à soi-même, recourt à un autre mode d'expression, la peinture, sous la forme des œuvres objectivées d'autrui, pour mieux se comprendre ; il l'utilise simultanément pour souligner l'impossible achèvement du processus encore offert à d'autres déchiffrements. Ici intervient à son tour le lecteur dont la performance verbale reproduit à un moindre degré cette même tension.
- 43 La mise en rapport des deux modes d'expression, pictural et romanesque, convoque également un tiers : la poésie, comme suture, jeu délibéré avec le blanc et la discontinuité, appel à la créativité du lecteur.

NOTES

1. Nelson Goodman, *Languages of art*, 1968, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, trad. Jacques Morizot, 1990.
2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, rééd. « Payothèque, 1974, p. 33.
3. *Le Grand Robert*, VI, p. 332.
4. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, « Points », 1972, p. 113.
5. *Le Grand Robert*, *op. cit.*, p. 332.
6. Notion théorisée notamment par Barthes et Kristeva dès les années 1970.
7. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 113-114.
8. Voir à ce sujet, Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
9. Voir par exemple à ce propos, Roger Pouivet, « L'esthétique sans les dogmes », Introduction au livre de Nelson Goodman & Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, Cahors, L'Éclat, 1990, rééd. 2001, p. 7-11.
10. « Rhétorique de l'image », [1964], repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, rééd. *OC*, Le Seuil, II, p. 575-592. Ce texte est la reprise amplifiée d'un des textes de *Mythologies* (Paris, Le Seuil, 1957).
11. *Langages de l'art*, *op. cit.*
12. Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.
13. Dans le *Cratyle*, un de ses plus célèbres dialogues, Platon met en scène Cratyle, philosophe héraclitéen qui prétend que les noms viennent de la nature des choses, Hermogène, disciple de

Socrate, qui ne voit en eux que des signes conventionnels, et Socrate qui défend une position médiane.

14. On peut rappeler à ce propos la rêverie de Mallarmé sur les mots *jour* et *nuit*, dont les sonorités sont en discordance avec leur signifié.

15. Monneret, *op. cit.*, p. 110.

16. Monneret, *op. cit.*, p. 107-108.

17. Voir *supra* sa communication « Klossowski et la représentation de l'incommensurable ».

18. Il faut en effet nuancer pour la photo numérique qui autorise toutes les retouches, donc une intervention du sujet photographe dans l'agencement des composantes visuelles induites de la scène photographiée.

19. Jacques Henric, *Le Roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1991.

20. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, 1977, Paris, Le Seuil, 1986, trad. Pierre Cadiot.

21. Gérard Genette qui aménage le système de Hamburger dans *Fiction et diction* en introduisant la distinction entre genres constitutifs et genres conditionnels suit en gros sa démonstration à propos du roman.

22. Voir à ce sujet *supra* notre introduction « De l'hétérogénéité en matière de roman ».

23. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 111.

24. Barthes, « (Théorie du) texte », *Encyclopédie Universalis*, 1968 ; Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969. Voir à ce sujet, *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 1, 2006.

25. Voir à ce sujet, *supra*, Fabienne Viala, « L'espace antillais dans *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier peintre de l'Histoire ».

26. Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, « Lecture et altérité dans *Terra nostra* », in *Lecture et altérités*, Reims, Presses Universitaires de Reims, « Approches Interdisciplinaires de la lecture » ; 2, 2008.

27. Voir à ce sujet *supra* la communication de Julie Sauvage.

28. Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

29. Voir *infra*, Sébastien Hubier, « *Ich lerne sehen* ».

30. *Littérature et peinture dans le roman moderne, op. cit.*, p. 11.

31. Voir *supra*, Julie Sauvage, « Roman/peinture dans l'œuvre romanesque d'Angela Carter ».

32. Voir *supra* les articles de Marie-Madeleine Gladieu et de Nathalie Roelens consacrés à ces auteurs.

33. Cette première partie déjà éditée dans d'autres contextes concerne les trente-deux premiers volumes de la collection qui en compte quarante-deux.

34. Édition en deux volumes, Livre Club Diderot. Le grand format, la magnifique iconographie, le coût de ces volumes en font des ouvrages d'art assez vite épuisés. D'où la réédition en 1998, dans la collection « quarto » chez Gallimard, qui maintient toute la partie iconographique, mais avec une transposition de la couleur en noir et blanc... Les citations renvoient à cette nouvelle édition (en abrégé HMR).

35. HMR, I, p. 303.

36. Mallarmé, « Sur le texte illustré », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », édition Henri Mondor, 1945, p. 878.

37. ORC, tome 40, p. 327-328.

38. Voir à ce sujet Bernard Leuilliot, « Pierre-Jean David, roman », *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 9, 2007, p. 11-25.

39. Texte repris dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

40. Texte révélé dans le volume I de l'édition des *Œuvres complètes* présentée par Henri Bouillier (Paris, Laffont, « Bouquins », 1995).

41. Voir à ce sujet notre article « Aragon, lecteur de Baudelaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-octobre 2001, n° 5, p. 1433-1454.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne

Le passage du Styx de Joachim Patinir dans *La montagne blanche* de Jorge Semprún

La culture au secours de l'émotion ? L'art au secours de la vie ?

Emmanuel Le Vagueresse

« – Vous aimez Patinir ? »

Franca à Nadine, dans *La montagne blanche*

- 1 Jorge Semprún Maura (Madrid, 1923), écrivain – bardé de prix et *bestseller* en France et en Espagne – et scénariste espagnol, a été également résistant, déporté, militant antifranquiste, homme politique (éphémère ministre socialiste de la Culture de son pays entre 1988 et 1991). Il écrit à la fois en français et en espagnol, avec une nette prédilection statistique pour le français. On citera, dans cette langue, et en nous focalisant uniquement sur les ouvrages à caractère narratif¹, *Le Grand Voyage* (1963), *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* (1969), *Netchaïev est de retour* (1987), *Federico Sánchez vous salue bien* (1993), *L'Écriture ou la vie* (1994) ou *Adieu, vive clarté...* (1998) ; en espagnol, deux livres seulement ont été écrits en castillan : *Autobiografía de Federico Sánchez* (*Autobiographie de Federico Sánchez*, 1977) et le récent *Veinte años y un día* (*Vingt ans et un jour*, 2003). Nous nous occuperons ici du roman *La Montagne blanche*², l'un de ses grands succès populaires.
- 2 Quant à Joachim Patinir ou Patenier (Dinant [auj. Belgique], v. 1485 – Anvers, 1524), il s'agit du célèbre peintre flamand influencé par Jérôme Bosch, proche de Quentin Metsys, spécialisé dans les paysages où apparaissent des éléments fantastiques, des contrées imaginaires et... de nombreux fleuves, ce à quoi nous ne serons pas indifférent. Parmi ses tableaux, on retiendra principalement *La Fuite vers l'Égypte*, *Saint Jérôme dans le désert* (v. 1515), *Le Baptême du Christ* (v. 1515) ou *Paysage avec saint Jérôme* (v. 1516-1517). Nous nous pencherons ici sur le tableau cité à plusieurs reprises dans *La Montagne blanche*, *Le Passage du Styx*³, peint entre 1515 et 1524 (huile sur bois, 64x103 cm), exposé au musée du Prado (Madrid, Espagne). En 2007, eut lieu une exposition Patinir au musée madrilène qui battit tous les records de fréquentation⁴.

- 3 Dans ce roman, Semprún mène à son paroxysme son projet de toute une œuvre d'entrelacer sans relâche l'écriture et la vie, l'art et le réel, la fiction et la vérité, et plus particulièrement la peinture (produite, contemplée) et le récit de vie de ses personnages, avec leurs émotions, leurs désirs, leurs pensées, bien souvent leurs souvenirs. On a l'impression que dans *La Montagne blanche* la culture, représentée, entre autres, par la peinture et des tableaux très précis, vient en quelque sorte au secours de ces émotions, les enrichit, les multiplie, quitte – parfois – à s'y substituer par un jeu sans doute sincère et nécessaire, mais d'un culturalisme récurrent, exacerbé et, au final, peut-être un peu lassant, s'il n'avait justement pour lui un caractère que l'on pressent impérieux pour l'écrivain.
- 4 Le tableau de Patinir, qui revient en fil rouge, ouvrant et fermant le roman, n'est qu'un tableau parmi d'autres cités dans le roman, mais sa charge symbolique est telle, et le tableau si présent par rapport aux autres nommés qu'il s'est imposé d'emblée comme le propre fil rouge de notre réflexion. On ne s'interdira pas d'en citer quelques autres, qui apparaissent çà et là dans le roman, comme aussi d'autres œuvres d'art participant du même processus d'écriture et d'appropriation romanesque, si courant chez Semprún⁵.
- 5 Ce roman est partagé en trois grandes parties non titrées, d'une longueur de trois cents pages, avec à peu près le même nombre de pages pour chaque partie, elles-mêmes partagées en chapitres titrés, quant à eux, avec des sous-chapitres. L'espace-temps principal est un week-end à Freneuse, dans une maison des bords de Seine, perdue au sein d'une Normandie proustienne, pendant le week-end des 25 et 26 avril 1982. Dès le départ, la situation au bord du fleuve a à voir avec la symbolique du passage du temps et de l'épreuve de la mort en jeu dans le tableau de Patinir.
- 6 Trois personnages principaux y entrelacent les souvenirs de leurs vies communes : Antoine de Stermaria, peintre, dont on rappellera que son patronyme est celui d'un personnage de Proust (dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*), l'un des écrivains fétiches de l'auteur ; Juan Larrea, écrivain, auteur, entre autres, d'un ouvrage sur le baroque, mais jamais de romans (éd. citée, p. 34 et p. 89), personnage le plus proche de l'auteur de par son statut (d'écrivain), sa nationalité espagnole, ses expériences de vie (déportation, résistance), et dont on rappellera qu'il est l'homonyme parfait – nom et prénom – d'un poète espagnol surréaliste assez célèbre en Espagne (1895-1980) ; enfin, Karel Kepela, metteur en scène de théâtre et de cinéma, écho possible de Karel Kapek [ou Čapek], écrivain tchèque (1890-1938) qui inventa le mot « robot », et qui est cité d'ailleurs dans le roman (p. 69 et p. 99-100).
- 7 Les femmes sont présentes, même si elles ne créent jamais – se contentant d'être les muses⁶ de ces messieurs artistes –, et l'on découvrira au long des pages du roman et de cet article les plus importantes de ces femmes dans la vie des trois hommes, mus qu'ils sont par leur amour des femmes, qu'ils (se) partagent, comme ils ont partagé la tourmente de l'Europe des années 1940 à 1980, la fin des utopies (de gauche), ainsi que des réflexions sur le sens de leur art ou de la vie qui leur reste à vivre : tous éléments qui configurent l'ample et ambitieux roman dont on parle ici.
- 8 Dans ce voyage, à résonance en partie autobiographique⁷ à travers années et pays, la mémoire et l'amour, l'engagement et le découragement, apparaissent des lieux de culture, souvent sophistiqués, parfois luxueux, propres à une certaine élite intellectuelle dont le grand bourgeois de gauche qu'est Semprún connaît bien tous les arcanes. On séjourne ainsi avec ses personnages : à Nice, à Paris, à Madrid (au musée du Prado, à l'hôtel Ritz, au parc du Retiro), à Venise, à Prague, dans la chic station

thermale de Karlovy Vary (ex-Karlsbad, aujourd'hui République tchèque), à Nanterre, mais celui du théâtre des Amandiers, haut lieu de l'intelligentsia progressiste, à New York (au musée d'Art Moderne), à Merano, station thermale italienne, autrefois autrichienne, où séjourna Franz Kafka, figure récurrente de ce roman, dans l'île de Capri... toutes marques, à la fois d'un goût marqué pour l'art et l'histoire, mais aussi d'une certaine *jet set* intellectuelle de gauche – la « Gauche Divine », selon l'expression des années 1970 en vogue, alors, en Espagne – et du monde de la culture.

- 9 Le rapport aux tableaux apparaît dès les titres des chapitres : pour ce qui concerne notre tableau, le premier s'intitule « Une carte postale de Joachim Patinir » et cite donc la carte postale en tant que telle, l'objet dénudé et son éventuel rôle concret dans l'économie du texte, plutôt que le tableau lui-même, tout en ménageant un suspense quant à l'identité du tableau, suspens qui est une spécialité de l'auteur. Le dernier chapitre, en revanche, montre bien la progression vers la fusion nature/culture, vrai/faux, réel/art établie par l'auteur, puisque son titre est « Le passage du Styx », c'est-à-dire le titre, donné sans guillemets, de la toile en question peinte par Patinir.
- 10 Cette progression est d'autant plus sensible en cette toute fin de roman que l'on est passé auparavant par un titre de chapitre donnant entre guillemets un titre de tableau, suivi du nom de son auteur (« La "Dialectique" de Véronèse »), dans une première partie qui n'efface pas encore ces frontières entre art et vie, puis, précisément dans ce même troisième et dernier chapitre, par trois titres de tableaux donnés pour autant de chapitres, consacrant ainsi ce mélange entre art et vie dont nous parlions plus haut. On trouve respectivement « Nu bleu de dos », « L'enlèvement d'Europe » et « Le passage du Styx ». Ce mixte est d'autant plus marquant que, *stricto sensu*, le premier titre est celui d'un tableau peint par Antoine, c'est-à-dire un « faux », pour l'histoire de l'art, mais un « vrai » dans la diégèse, et les deux derniers sont, bien entendu, de « vrais » tableaux, au regard de l'histoire de la peinture. Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette dernière partie est donc un dernier écho du premier chapitre, qui boucle la boucle et du Styx, et de la Seine, fleuve ici héraclitéen⁸, et de la vie de Juan, comme on le verra.
- 11 Un mot, encore, sur le titre général du roman : révélé tardivement dans la *fabula*, il réfère d'une part à un endroit (réel) à forte charge de mémoire et d'histoire pour les Tchèques, dans la périphérie de Prague⁹, d'autre part au nom (fictif, si l'on veut) d'un projet théâtral de Kepela, là aussi révélé peu à peu et tardivement dans le roman. Pourquoi ne pas y voir aussi un détail possible du tableau de Patinir, en arrière-plan ? Si cette troisième explication est de notre fait, elle s'insère de manière cohérente dans ce lien singulier entre réel et fiction que nous pensons déceler tout au long du roman. Il n'est pas innocent de donner à une pièce de théâtre initiée par l'un des protagonistes du roman le même titre que le roman lui-même : dans la mise en abyme, il y a un lien entre Kepela et Semprún qui se noue, comme avec les deux autres personnages masculins.
- 12 La confusion entre vie et art apparaît aussi dans cette manière de regarder le monde par le prisme de sa représentation artistique, comme si, à l'instar d'Oscar Wilde, Semprún et ses personnages considéraient que c'était la nature qui imitait l'art, et non le contraire. L'exemple suivant le prouvera :
- [L]es filles [d'un bordel] se tenaient en demi-cercle, silencieuses, parfois même revêches, mais offertes, cambrées, écartant des peignoirs de soie à ramages où prédominait la couleur rouge, exactement comme on les voit faire dans les photographies ou les peintures réalistes (p. 225).

- 13 Pensons aussi, dans une autre direction, à la mise en abyme entre texte et peinture de la page 268, lorsqu'Antoine retrouve « un feuillet de papier jauni agrafé à une aquarelle qui représentait Franca de dos, nue [...]. Il y avait transcrit, de son écriture anguleuse, parfaitement lisible, un bref texte de Baudelaire, *Le désir de peindre* », poème en prose extrait du *Spleen de Paris*, et qui mêle lui-même art et désir.
- 14 C'est aussi dans une exposition de tableaux d'Antoine, à Rome, que Juan rencontre Franca (p. 80) et le livre clef écrit par l'écrivain sans roman qu'est Juan Larrea est un livre sur l'art – baroque –, Larrea avouant faire un « tour rituel au Prado » (p. 196) dès qu'il en a l'occasion ; entrecroisant art et sexualité, lorsqu'il recroise Franca dans une librairie d'art de la rue Matignon, à Paris (p. 252), il fait l'amour avec elle, « [à] cause d'un tableau d'Antoine, peint à Venise, autrefois : *Nu bleu de dos* » (p. 257). On peut aussi relever l'adresse programmatique de Juan à Antoine de Stermaria : « Tu peins des paysages rouges, des horizons bistres, des superpositions de couleurs, des densités de l'atmosphère, *des cristallisations du temps, de l'imaginaire* » (nous soulignons, p. 115), comme une mise en abyme proustienne, qui plus est, de l'art romanesque et du propos esthétique de Semprún lui-même.
- 15 Avant de nous pencher en détail sur la toile de Patinir, voyons les autres peintres cités par Semprún et leur fonction possible dans le roman. Disons d'abord que tous ces tableaux ou ces peintres sont cités sans mystère comme ayant été vus et admirés *in situ*, dans la plupart des grands musées européens, et le plus souvent à un moment important de la vie des personnages, qui leur a révélé ou confirmé une pensée, une association d'idées, une sensation, un sentiment, par leur sujet le plus souvent, ou dans le traitement, comme ce sera aussi le cas avec *Le Passage du Styx* de Patinir, admiré au Prado madrilène par Juan.
- 16 On citera simplement et chronologiquement – pour la diégèse, s'entend : Goya (*Judith et les peintures noires*), Bosch, Breughel le Vieux (p. 19¹⁰), Le Greco, tous admirés au Prado, mais sans explication particulière (p. 27) ; une toile du peintre espagnol contemporain Eduardo Arroyo¹¹, chez un particulier, Arroyo étant un ami de Semprún dans la vraie vie (p. 53) ; Véronèse et spécialement son *Portrait de la Dialectique* au palais des Doges de Venise, dans la Salle du Collège (p. 58 et titre de chapitre), qui motive quelques pages spécifiques dont on reparlera ; l'*Enlèvement d'Europe*, toujours de Véronèse, dans le même palais (p. 75 et titre de chapitre), là encore motif de quelques développements dont on reparlera dans nos pages à venir ; le *Guernica* de Picasso, vu, à l'époque, au « Casón del Buen Retiro » de Madrid¹² (p. 196), symbole de l'engagement artistique ; jusqu'aux « gravures érotiques de Franz von Bayros » (p. 243), des illustrations par l'artiste autrichien (1866-1924) d'un ouvrage intitulé *Florettens Purpurschnecke*, avec description du livre acheté par l'un des personnages à Karlovy Vary, qui appliqua dans la vie réelle – comme l'on peut s'en douter désormais – avec une maîtresse la position érotique d'un de ces dessins scabreux ; *L'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco vu à Tolède – toile faisant partie d'une liste de souvenirs incomparables (p. 282) ; pour conclure même par un ex-libris (p. 305) que nous souhaitons inclure à cet inventaire graphique : cet ex-libris reproduit en effet le dessin de chiens sur le seuil d'une porte, détail qui rappelle la porte des Enfers défendue par Cerbère, à franchir après le passage du Styx, fleuve tout proche de cette porte.
- 17 Le thème du passage symbolique d'une rive d'un fleuve à l'autre, ou de la mort dans une eau qui n'est pas la mer revient, par ailleurs, à plusieurs reprises dans le roman, dont une référence à Virgile (p. 30), parti chercher, comme on le sait, sa Béatrice au royaume

des morts. Ici, la tante du jeune Antoine, Ulrike von Stermaria, se suicide à trente-cinq ans, à Prague, jalouse de la professeure de dessin du jeune homme, avec qui elle avait partagé une relation charnelle à trois : « [A]près avoir loué une barque, l'avoir remplie de roses rouges et blanches, Ulrike s'ouvrit les veines au fil de l'eau grise de la Vltava » (p. 269-270). On passe ainsi d'une atmosphère de fête – l'innocence de la rive heureuse du tableau de Patinir ? – digne du Watteau de *L'Embarquement pour Cythère*, cité explicitement (p. 267) au « passage fluvial et funèbre de cette femme, ô éternelle voyageuse », contemplé par « les habitants de Prague, groupés sur les quais ou serrés contre les parapets des ponts ». Il s'agit là d'une scène éminemment plastique (p. 266), qui ajoute comme un nouvel élément, même s'il est d'essence *a priori* littéraire, à la riche iconographie ophélienne, notamment préraphaélite, ce que cette scène est aussi, même tardivement.

- 18 Dans ce recours à la peinture, on ne doit pas oublier les toiles peintes par Antoine de Stermaria lui-même, un paysage rouge nommé de cette façon (p. 25 pour la première occurrence), qui a initié l'amitié entre Juan et Antoine, et la *Marine claire*, lointain écho du Patinir, qui est l'objet de la toute première page du livre (« Une toile de dimensions réduites [...] repose sur un chevalet, là-bas », p. 15), nommée comme telle page 16, toile aux tons bleus que vient juste de finir Antoine avant les retrouvailles du trio et de « leurs » femmes.
- 19 Sur le tableau de Patinir, plus précisément, on rappelle que le premier chapitre du roman s'intitule d'ores et déjà « Une carte postale de Joachim Patinir ». On verra que cette carte joue un rôle assez proche de la pièce de monnaie symbolique qui passe de main en main dans le *Denier du rêve* (1934) de Marguerite Yourcenar. Le célèbre tableau du peintre flamand, sujet de nombreuses interprétations, n'est pas fouillé de manière érudite par l'auteur et ne suscite pas non plus une exégèse savante et/ou inédite : il est simplement, d'abord, comme un écho au paysage normand dans lequel sa reproduction en carte postale, tenue à la main par Franca qui vient de la recevoir, apparaît. Semprún parle en effet du soleil qui « vient de surgir derrière les collines, dehors, sur l'amont du fleuve » (p. 15).
- 20 Mais c'est surtout le titre du tableau qui provoque une réflexion d'ordre linguistique chez le personnage de Franca, que l'on ne s'étonnera pas de trouver chez un écrivain qui écrit dans deux langues. Le lecteur lit en effet une interrogation sur le titre de ce tableau dans plusieurs langues européennes. Le narrateur (ici, la voix intérieure de Franca) s'étonne qu'en espagnol ce *Passage du Styx* devienne au dos de la carte postale *El paso de la Laguna Estigia*¹³, comme en anglais *The crossing of the Stigian Lagoon* et en français – toujours sur la carte postale – *Le Passage de la lagune stigienne*¹⁴. Franca n'aime pas que ce fleuve soit devenu lagune, ce qui lui ôte une bonne part du symbolisme de la vie qui passe et du fleuve à franchir, annoncé peu à peu par le roman et ce choix du tableau par Semprún (p. 16-17).
- 21 Ce tableau est immédiatement médiatisé, dans le roman, par sa reproduction populaire et prosaïque sous forme de carte postale, et il devient la source très concrète d'une petite altercation de jalousie provoquée par Antoine de Stermaria, le mari, à propos du contenu de la carte envoyée de Madrid par l'ami du couple, le peintre Juan Larrea, à Franca et à Antoine¹⁵, sur une allusion codée possible réservée apparemment à la seule Franca. Le lecteur ne tarde pas à comprendre la mise en place d'un jeu de billard amoureux à trois bandes entre Franca, Juan et Antoine, qui se poursuivra pendant tout le roman. Semprún joue aussi avec le lecteur cultivé sur l'équivoque de *Judith*, titre d'un

tableau de Goya exposé au Prado, mais sans guillemets dans la carte, comme s'il s'agissait d'une femme de chair et de sang, nouvelle confusion culturaliste entre art et vie. S'ensuit dans ce même chapitre un parcours au musée du Prado fortement marqué d'« effets de réel » (cf. le numéro des salles du Prado où l'on peut voir telle ou telle toile) entre les p. 17-20, donnant le ton d'un roman basé sur des souvenirs de visites au(x) musée(s) qui auraient « signifié » quelque chose, on ne sait encore trop quoi, mais on le découvrira au fur et à mesure que l'on progressera dans l'histoire de ces personnages, qui tentent tous d'« interpréter » cette carte et son contenu¹⁶... comme nous les chercheurs.

- 22 Le narrateur, ici Antoine, fait retour sur Patinir en insistant à l'envi sur la reproduction « détestable » du tableau, notamment sur le rendu du « bleu » de la carte postale, adultéré totalement. Antoine regarde alors un dossier avec « les photographies qu'il avait fait faire des tableaux de Joachim Patinir, à une certaine époque. À cause du bleu, bien entendu » (p. 22-23). Il y trouve deux reproductions du tableau qu'il compare avec la reproduction de la carte postale¹⁷, opération qui ne fait qu'accentuer la sensation de déception qu'a Antoine face à la reproduction médiocre de la carte postale.
- 23 Puis, le peintre procède à une très rapide description du tableau, sur une deuxième photographie¹⁸, s'attardant sur des détails, mais ne cherchant pas à décrire exhaustivement le tableau en lui-même, ni à lui donner un sens, comme si ce tableau était connu *a priori* du lecteur, et sa signification symbolique première partagée par lui. Il lui spécifie seulement qu'il ne parvient pas à retrouver à la loupe sur la deuxième photographie, qui est en réalité un agrandissement, le « lapin » symbolique qui serait, dit-on, présent dans tous les tableaux de Patinir. Autant dire que le mystère restera entier, quant au sens du lapin, en général et en particulier ici, et quant à son absence¹⁹. Semprún n'y reviendra pas non plus dans le roman. On peut noter le sens du suspense entretenu par l'auteur, mais aussi, dans ce cas précis, sa désinvolture à ne pas résoudre l'« énigme » proposée au lecteur.
- 24 Bien entendu, le rapport symbolique fluvial entre le tableau et la vie d'Antoine, qui a atteint la soixantaine, soit l'heure des bilans – comme pour ses amis – est donné à lire, au gré de phrases comme : « Antoine s'écarte de la baie vitrée. Il avait à peine vu le paysage, en pente douce, irrégulière, vers le fleuve, coupée de mamelons herbus, de bosquets d'arbres. Il n'avait pas remarqué un train de péniches sur la Seine. Ni entendu le son d'une cloche, là-bas, sur la droite, du côté de Freneuse » (p. 25-26), l'encadrement de la baie vitrée étant clairement décrit comme « une sorte d'écran pour son souvenir » (p. 26). Ce chapitre inaugural se conclut sur une dernière évocation de la carte postale de Patinir par Antoine, qui ravive « ses soupçons assoupis. Ou plutôt son goût des désastres » (p. 26), notamment par rapport aux relations entre sa femme et Juan.
- 25 Patinir et la carte postale reviennent ensuite régulièrement dans le roman. Dans le chapitre V, la nouvelle conquête de Juan, Nadine, échange ses premiers mots avec Franca à propos de la carte postale de Patinir, que la jeune femme observe sur un meuble de la pièce principale, comme un *punctum* barthien, « [s]eul signe de désordre, minime, insignifiant même, dans une pièce impeccablement rangée », désordre, certes, des vies, mais absolument pas insignifiant. Cette carte active cette fois la jalousie de Franca, qui imagine Juan refaire avec sa jeune conquête le même parcours initiatique au Prado qu'il avait fait avec elle des années auparavant, lorsque Nadine lui dit : « – C'est Juan [...] qui m'a fait découvrir Joachim Patinir. Il y a trois semaines, au Prado ». Franca se rend alors compte que le message qu'elle avait cru décrypter dans les lignes

- écrites au dos de la carte par Juan n'est pas d'amour, mais qu'il s'agit de la simple remémoration d'un trajet amoureux obligé, de sa part (cf. p. 93-94), qu'il lui confirmera en face, plus tard : « Madrid, Patinir, Goya ? Mais tu sais bien, Franca ! On fait toujours les mêmes choses avec les femmes, c'est toujours différent. [...] Ne sois pas fétichiste ! » (p. 235-236).
- 26 Plus loin, Juan explique à Antoine, devant la carte postale, qu'il a envoyé cette carte uniquement pour le bleu Patinir, car ils avaient eu tous deux une conversation sur cette couleur dans une librairie parisienne, et Antoine d'être à son tour déçu face à cette explication du « message » de la carte (cf. p. 192-194), une carte que Juan avait pensé laissée là exprès par Antoine pour susciter une discussion d'un autre ordre qu'esthétique – sur « leurs » femmes, pour tout dire. On notera d'ailleurs que les personnages du roman ne tentent pas de décrypter le tableau et sa symbolique du passage de la vie à la mort, mais bien les lignes écrites au dos de la carte, qui semblent curieusement seules les concerner. C'est au lecteur seul de décrypter le symbole général de la mort, puis de le relier, via cet objet quotidien, à l'histoire principale de la vie des personnages de *La Montagne blanche*, où le temps joue aussi son œuvre, ô combien.
- 27 Juan ment d'ailleurs à Antoine lorsqu'il lui parle uniquement de leur conversation passée sur le bleu. On apprend en effet, quelques pages plus loin, qu'il a envoyé cette carte au couple dans un moment de crise existentielle : « quelques mots sur une carte postale de Joachim Patinir. Des mots pour Franca, une sorte d'appel, un cri sourd. Cachés dans le bleu du ciel, le bleu du fleuve Styx » (p. 200), remarque qui fait se rejoindre l'écrit et le peint, le symbole général et les rapports de nos personnages avec leurs femmes. Ce faisant, notre écrivain se fait le héraut de la pensée hégélienne, quand le philosophe allemand écrivait : « Il y a beaucoup plus de réel dans l'art que dans la littérature ».
- 28 Enfin, le dernier chapitre, « Le passage du Styx », le douzième, pour marquer la fin d'un cycle, celui de la vie, annonce assez rapidement la mort de l'un des personnages, le peintre Juan Larrea : « Ce n'est que le soir de ce dimanche, quand on eut retrouvé le corps de Juan [...] » (p. 297). Karel Kepela lui-même, troisième invité masculin du week-end, sans être mort, est bien absent au monde, victime d'un coma éthylique d'apparence létale : « À ce moment-là, Karel Kepela avait déjà sombré dans son obscure absence, entre le sommeil et le néant » (p. 296). Les trois dernières pages du roman, sans être aucunement une ekphrasis, *stricto sensu*, du tableau de Patinir, illustrent ce passage de la vie à la mort par le biais d'un fleuve : Juan se suicide, dégoûté de la vie, qui passe, de l'inutilité, *in fine*, de l'art, et de ses rapports difficiles avec Franca, désormais épouse de son ami Antoine.
- 29 On croit percevoir, anecdotiquement, le rappel du peintre du *Passage du Styx* par l'emploi du substantif « patine » (« L'irisation de ce soleil naissant, encore en partie occulte, posait une sorte de patine luminescente, chargée d'effluves azurés, sur le paysage ombreux de la vallée »), comme la ressemblance possible, même si elle n'est que lointaine, de ce bord de fleuve et de ce paysage évoqué avec celui du tableau (« Le fleuve montait vers l'horizon du levant. Route moirée, tracée dans l'épaisseur des collines verdoyantes »).
- 30 L'eau de la Seine y est évidemment « sombre », « dense », « glaciale », mais – la boucle est bel et bien bouclée par rapport au début –, cette eau « bleuissait » et ce bleu recèle à

la fois un espoir (« [un fleuve] éclairé à l'arrière-plan par un soleil prochain, printanier ») et un rappel de la vie du personnage sur le point de s'achever :

Añil²⁰ ! // Bleu d'avril et d'anil, ciel indigo. Ciel intensément bleu sur les rues en pente, vers le parc, à Madrid. Fleuve indigo, aujourd'hui, à l'horizon, dans le vacarme assourdi, mais déchirant, des mots revenus comme des cris de rémouleur, antan.

- 31 Patinir est alors nommé clairement : « [...] il sut qu'il se noyait dans le fleuve de Patinir », au moment où Juan se rappelle le lézard bleu de Capri cité déjà dans le roman. *La Montagne blanche* se termine sur une phrase séparée des autres par un saut de ligne : « L'eau du fleuve Styx l'emporta dans ses flots » (p. 308-310). Par deux fois, avec ces deux références, la première à Patinir, la dernière au Styx du peintre, sans plus d'italiques, donc sans plus de séparation entre un titre d'œuvre et une rivière réelle, les frontières entre art et vie, mais aussi entre vie et mort, écriture et vie, sont ainsi définitivement abolies, comme le temps un peu plus haut dans le roman.
- 32 Pour ce qui est des deux grands autres tableaux qui jouent un rôle de premier plan dans *La Montagne blanche*, on peut faire les remarques suivantes : dans le chapitre « La "Dialectique" de Véronèse », Semprún entretisse comme pour *Le Passage du Styx* les histoires individuelles des personnages de son roman, et même la grande histoire, jusqu'au vertige, pour faire se répondre vie et œuvre, vies et œuvres, espaces et temps. *La Dialectique*, tableau, est une femme plantureuse, et le tableau éclaire la vie de Karel Kepela et sa compagne Otlá dans leur visite au musée, leur faisant comprendre, par exemple, le poids du communisme et de sa « dialectique » en Tchécoslovaquie depuis 1948 (p. 66-67, puis p. 130-132 et p. 135), tout en les excitant et leur suggérant l'idée de faire l'amour dans le musée même, au grand dam des autres visiteurs devant cette provocation du couple.
- 33 De la même façon, dans le chapitre intitulé « L'enlèvement d'Europe », Semprún se livre à une réflexion politique sur le destin troublé et chaotique de ce continent. Puis, la contemplation du tableau de Véronèse au Palais ducal de Venise, par Karel Kepela, lui donne l'idée d'un essai pour la revue *L'autre Europe* (p. 272-273).
- 34 Pour conclure, on peut dire que, comme dans la plupart de ses romans, Jorge Semprún a recours à la culture – et au culturalisme, à sa culture, mais aussi celle qu'il suppose chez son lecteur –, pour dire le plus justement possible la vie de ses personnages, qui sont d'ailleurs, souvent aussi, des doubles composites et virtuels, jusqu'à un certain point, de lui-même. La peinture est chez lui, comme d'autres formes d'art, un recours, un secours, pour éviter à l'homme « de mourir de la vérité », comme le disait Nietzsche. Pourtant, qu'elle soit pratiquée par l'un des personnages, Juan – le plus proche de Jorge Semprún et de ses expériences de vie –, admirée par les autres, chez Véronèse et Goya, ou citée à bouche que veux-tu par l'auteur, elle ne semble pas pouvoir lutter, finalement, contre l'érosion de la vie : « Bien sûr, la peinture est un rêve suffisamment vaste pour que je m'y perde, sans le perdre de vue ! Mais j'ai l'étrange impression de ne rien devenir, jamais », avoue Juan (p. 105).
- 35 Alors, bien sûr, il y a l'art, la peinture de Patinir, son bleu, pour les personnages ; bien sûr, il y a ce tableau et son symbole, utilisé de manière récurrente, à un niveau général et diégétique avec la carte postale fil rouge, mais Semprún semble parfois être conscient de la pléthore de symboles appuyés et de références culturalistes. Il se flagelle souvent, par le biais de ses personnages, quant à cette abondance de noms, de

villes, d'œuvres, d'artistes, ou fait s'excuser ses personnages de leur emphase, prétention ou goût du cliché, comme si, lui, l'écrivain, s'en excusait aussi²¹.

- 36 Alors, bien sûr, l'art, dont la peinture, est un baume, même s'il ne fait qu'apaiser momentanément la douleur de la vie, et le mélange entre art et vie est nécessaire, même s'il ne semble pas suffisant, même si la vie des trois hommes de *La Montagne blanche* tourne et marche uniquement autour de quelques tableaux, en fin de compte. Jorge Semprún paraît alors ne pas pouvoir choisir entre « l'écriture ou la vie »²², entre « la peinture ou la vie », ajouterions-nous, tant la vie et ses représentations se mélangent, comme le personnage de Patinir hésite entre « le Paradis ou l'Enfer »... en regardant tout de même vers ce dernier.
- 37 La mise à distance (et en abyme, souvent, ici) proustienne par l'art – peinture ou roman, roman avec peintures – est la solution retenue par Semprún pour dire la vie et ses douleurs et, aussi, pour dire la grande histoire et les petites histoires, pour lutter, finalement et tout ensemble, contre la barbarie des hommes et le naufrage de la vie. À cet égard, et malgré la distance apparente de la culture et de l'art par rapport à la vie : « Le comble de l'indécence [est] certainement l'écriture, puisqu'elle redouble et magnifie celle de la vie » (p. 51). Cette déclaration n'aurait pas été reniée par un Proust en figure tutélaire de ce roman – et pas seulement pour ce qui est du jeu de la mémoire –, magnifiant lui aussi la vie par le recours à l'art, seul apte à suspendre le temps par l'écriture d'une sensation, née de la nature ou de la culture, d'abord vécue, puis remémorée et enfin transmuée sur la page blanche par les signes de la plume.
- 38 En interprétant, enfin, le recours aux tableaux²³ ainsi qu'aux visites dans les musées – sans même parler des autres références historiques et littéraires, qui s'entremêlent les unes aux autres –, comme une manière, dans ce roman, de donner leur plein sens aux vies des personnages, à leurs expériences, à leurs émotions, à leurs doutes et à leurs désirs, le lecteur fait sien le procédé de Semprún, qui a recours systématiquement à ces expédients pour dire sa vérité, lui qui a toujours vécu dans et par la culture, pariant sur elle, finalement, avec courage, après une Seconde Guerre mondiale qui nous a montré que Buchenwald n'était pas loin de Weimar, et que Weimar n'a pas empêché Buchenwald.
- 39 On voudrait donc dire, pour terminer ces quelques réflexions, que le recours à la culture et, plus particulièrement, aux tableaux dans *La Montagne blanche* est une sorte de cri, un vœu désespéré. Mais le sort réservé au personnage de Juan Larrea, qui se noie dans la Seine, tout comme le tableau choisi par l'écrivain, *Le Passage du Styx* de Patinir, dans cette vaste galerie de tableaux érudite et, en même temps, aimée par l'auteur – on n'en doute pas –, font sombrer à son tour le lecteur dans la nuit de la mort, contre laquelle l'art ne peut rien, si ce n'est, comme les récits de Schéhérazade, l'en éloigner seulement un jour, ou plutôt une nuit, de plus.

NOTES

1. Souvent – mais pas exclusivement – à caractère autobiographique.

2. Paris, Gallimard, 1986, éd. citée « Folio », 1988. Il existe une traduction en espagnol, *La montaña blanca*, par Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1987. La graphie française ignore habituellement l'accent sur le « u » du patronyme de l'écrivain, mais nous rétablissons la graphie espagnole. Sur Semprún, nous renvoyons, entre autres nombreux ouvrages, à Gérard de Cortanze, *Jorge Semprún, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004 et à María Angélica Semilla Duran, *Le Masque et le masqué : Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Hespérides. Espagne », 2005, qui reproduit d'ailleurs en couverture le tableau de Patinir évoqué dans *La Montagne blanche*.

3. Parfois appelé *Traversée du monde souterrain* ou encore *Charon traversant le Styx*, ce tableau dépeint le sujet classique relaté par Virgile dans *L'Énéide* et par Dante dans *L'Enfer*, celui de la traversée du fleuve des Enfers, dans la mythologie grecque, fleuve qui coupe ici le tableau de haut en bas par son centre. Le personnage principal de la toile est Charon, le nocher des âmes des morts, debout dans la barque qui contient aussi un passager, une âme humaine devant décider entre le Paradis à sa droite (à la gauche, pour le spectateur) et l'Enfer à sa gauche. À droite, se trouve la fontaine du Paradis et coule le Léthé, fleuve de l'oubli, dans des tons bleus éthérés ; on y aperçoit des anges. À gauche, se trouve le feu sombre et rougeoyant de l'Enfer, ses morts, ses cataclysmes, dans une vision proche de celle de Bosch. C'est pourtant du côté de l'Enfer que regarde l'âme humaine, dans ce tableau, semblant avoir son camp.

4. *Joachim Patinir : la invención del paisaje*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 02.07.2007-07.10.2007. Voir le catalogue de l'exposition, remarquable. Sur Patinir, lire aussi Henrik Stangerup, *L'idée du bleu : Joachim Patinir*, Paris, Flohic, 1992.

5. On notera l'existence d'un site qui référence toutes les œuvres d'art citées par Semprún dans son œuvre : francoise-kroichvili.club.fr, notamment les tableaux et les œuvres écrites, ainsi que leurs créateurs, qui apparaissent dans *La Montagne blanche*. On renonce ici à citer seulement les écrivains qui, explicitement ou implicitement, peuplent ce roman-palimpseste, et dont il y a pléthore.

6. Que les hommes se « prêtent » : « Je l'ai renvoyée [Franca] vers ta peinture dit [Juan à Antoine]. Va voir le paysage rouge, lui ai-je dit. Je l'ai découvert à Nice, le jour où tu es née. Où est née mon amitié pour Antoine de Stermaria. Je savais bien qu'elle irait revoir le paysage rouge. J'espérais que tu serais dans la galerie. Le reste allait de soi. // Antoine rit » (p. 286).

7. Comme on le fera remarquer plus loin à plusieurs reprises. Le jeu de miroir entre réalité et fiction, dont les citations de tableaux réels dans la narration participent aussi, débute dès la dédicace de Jorge Semprún « à Colette Leloup [monteuse de cinéma dans les années 1950 à 1970] et à Franca Castellani ». En effet, Franca, épouse de Stermaria est l'un des personnages de ce roman, italien, tandis que Colette Leloup, récemment décédée, fut la troisième femme de l'auteur, qu'il épousa en 1963. De plus, les « effets de réel », outre la localisation de ce roman dans des espaces précis et identifiables, jusques et y compris la salle d'un musée où l'on peut voir tel ou tel tableau, se lisent dans l'évocation de personnes connues que croisent les personnages. Citons Milos Forman, Georges et Ruta Sadoul ou Alain Resnais. Même si ce *name dropping* culturel et engagé à gauche est parfois excessif, il sert à ancrer le récit dans une « réalité » très ferme, particulièrement celle du monde du théâtre.

8. Héraclite est évidemment cité, p. 105.

9. (En tchèque : Bilá Hora). C'est là que se déroula l'une des premières batailles clefs de la Guerre de Trente Ans, en 1620, qui vit les Tchèques défaits par les armées impériales. On y trouve encore un mémorial célèbre.

10. On donne la première occurrence dans le roman.

11. C'est un tableau du même Arroyo qui est reproduit en couverture de l'édition Folio (réimpr. 2002), un détail de *Rue des Martins*.

12. Il est exposé depuis 1992 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

13. « De même qu'au musée du Prado, d'ailleurs, Franca s'en souvenait » (p. 16).

14. Les titres de tableaux sont mouvants au Moyen Âge et même à la Renaissance. Cependant, cette traduction est en effet rarissime en français pour le tableau de Patinir, et l'orthographe appropriée de l'adjectif serait plutôt « stygien ». En anglais aussi, on trouve plutôt « *Charon crossing the Styx* ». En revanche, l'espagnol garde bien l'idée de « lagune » et non de « fleuve ».

15. « – “Madrid, 6 avril. Bien le bonjour de Judith. Je viens de lui présenter mes hommages. Après, comme d'habitude, j'ai vérifié que le bleu-Patinir est encore ce qu'il était. *Solía ser*. Bleu fixe, bleu fou : inusable ; bien à nous. Bien à vous.” » (p. 17). C'est l'auteur qui souligne. « *Soler + inf.* », en espagnol, signifie : « avoir l'habitude de + inf. »

16. « Très bonne mémoire, Antoine n'avait pas tort. Il avait aussi des raisons de s'inquiéter. D'interpréter, du moins » (p. 195).

17. Dont les références très précises (« *Printed in Spain - Ediciones Artísticas Offo - Los Mesejo 23 - Madrid 7* »), p. 23) induisent un nouvel effet de réel.

18. « La deuxième photographie du dossier reproduit un détail du tableau, fortement agrandi. Un morceau du passage de la rive heureuse, paradisiaque, du Styx. Des êtres humains, dans l'innocence de leur nudité, se promènent aux côtés d'anges aux ailes déployées, vêtus, eux, de lourds habits de brocart et de soie, riches de parures dorées. Parmi les arbres chargés de fruits chatoyants courent en liberté des biches et des faons » (p. 23).

19. La symbolique du lapin est complexe et polysémique, comme souvent avec les animaux. Dans les tableaux classiques, le lapin, quand il est tout seul, représente d'ordinaire la pureté mariale, mais il représente la fécondité, voire la sexualité effrénée, quand il est représenté en grand nombre. Antoine part-il à la recherche de sa propre pureté perdue, lui qui est à la fois sexuellement frénétique et... infécond, comme les autres personnages du roman ?

20. « Indigo », en espagnol.

21. Quelques exemples à l'appui de notre propos : suite à une prise de parole de Juan sur les voyages de Dostoïevski et de Kafka en Europe, Kepela lui lance : « – Tu devrais ouvrir une agence de voyages » (p. 69) ; lorsque le personnage de Josef Klims raconte la vie de Büchner à Karel, une vie si romanesque que le lecteur en doute : « Tu vois que tout se tient, comme les scénarios bien ficelés, les romans populaires » (p. 152) ; Karel Kepela juge l'accueil de Franca de cette façon : « Il pensa que nul n'aurait osé imaginer une mise en scène aussi kitsch [...] » (p. 163) ; enfin, lorsque Kepela critique les discours érudits de Juan : « en attendant, celui-ci poursuit son petit cours magistral » (p. 229), Semprún aussi se critique lui-même.

22. Outre le titre de l'un de ses livres les plus célèbres, alors pas encore écrit, c'est l'injonction de Semprún à Dostoïevski dans cette fin de page : « Il fallait choisir, une bonne fois pour toutes, Fiodor Mikhaïlovitch : l'écriture ou la vie ! » (p. 47). C'est un dilemme commun à nombre d'écrivains (et d'artistes, si l'on remplace le terme « écriture » par celui d'« art »), mais particulièrement saillant chez un Semprún épris de toute sorte d'arts qu'il reverse abondamment dans sa prose. Il s'en sort, comme les autres, par l'art du roman, le masque qui dit le vrai.

23. Et aux images d'autres sortes, dont nous avons voulu montrer la prédominance dans ce roman.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne

« *Ich lerne sehen* ». Invariants et métamorphoses du *Künstlerroman*, de Balzac à Anatoli Kim

Sébastien Hubier

La pittura è una poesia che si vede e non si sente,
 e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adunque queste due poesie, o vuoi dire due pitture, hanno scambiati i sensi, per i quali esse dovrebbero penetrare all'intelletto.

Léonard de Vinci

- 1 Au tout début de ses carnets, Malte, ce double oblique de Rilke, s'exclame, avec l'enthousiasme qui toujours en lui succède à l'accablement :

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.¹

- 2 « Je ne sais pas ce qui se passe »... Ce qui se passe, le lecteur l'apprendra dans les soixante-sept fragments suivants qui présentent au demeurant de nombreuses réflexions sur la peinture : Botticelli (que Rilke étudie très précisément, à Florence, dès le printemps 1898)², Carpaccio, l'inventeur des *Vedute*, ces paysages urbains auxquels les cahiers de Malte empruntent leur structure, Manet qui permet à Rilke de renouveler l'art du portrait³, Degas et Cézanne qui, comme l'a montré Jacques Le Rider⁴, imprègne l'usage rilkeén de la couleur – terme curieux en ce qu'il appartient à la fois à l'art pictural et à la rhétorique, concernant aussi bien le rythme (*numerus*) que l'arrangement des mots (*compositio*) et des phrases (*concinnitas*)⁵. Plus généralement, les arts visuels sont d'une extrême importance dans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* où les tapisseries de la Dame à la Licorne occupent une place centrale, tant thématique que structurelle. Malte a tant aiguïé son regard à la contemplation des œuvres des grands maîtres qu'il est enfin parvenu à saisir l'essence secrète des choses et surtout, à l'écrire. Se trouve ainsi établi un lien indéfectible entre voir et créer,

l'apprentissage du regard intervenant parallèlement à la quête d'un style propre. Or cet apprentissage du regard s'effectue d'abord par la contemplation des tableaux consacrés par la tradition et par l'admiration des fresques du grand art italien, de Giotto à Michel-Ange. Au fond, il n'est guère étonnant que la picturalité soit présentée dans le genre romanesque comme la propédeutique à toute création artistique, celle-ci passant par une acquisition, patiente mais résolue, d'une connaissance toujours plus grande. Le formalisme en vogue dans les années 1960-1980 l'avait momentanément fait oublier : l'art, loin d'être un exercice de virtuosité ou une simple expérimentation, correspond d'abord à une quête de connaissances et au besoin de tempérer les angoisses. Pour les *Homo depictor* et *homo fabulator* que nous sommes, l'image et la narration ont ceci de commun que ce n'est qu'à travers elles qu'on perçoit, qu'on apprend et qu'on connaît le monde. C'est précisément cette « modélisation cognitive du réel », pour parler comme Jean-Marie Schaeffer, qui se trouve mise en abyme dans le *Künstlerroman*.

- 3 Conjoignant herméneutique et heuristique, l'artiste y doit en effet « prendre conscience que derrière le calme apparent et la banalité de la vie se dissimul[e] une profondeur secrète commençant immédiatement sous la fine pellicule du quotidien et s'enfonçant dans un abîme de ténèbres où s'agit[ent] des monstres inconnus aux humains »⁶. Ainsi, la peinture est directement liée à cette « éducation de l'œil », dont Signac⁷ faisait, dès 1899, la condition *sine qua non* de la création artistique. Or cet apprentissage du regard fonde un éloge de la subjectivité, laquelle à son tour explique que la peinture soit d'entrée de jeu présentée dans ces *Künstlerromane* comme un rejet de l'académisme, comme un rejet de ce que Hermann Hesse désigne comme autant de « procédés platement imitateurs »⁸. Déjà pour Claude Lantier, le protagoniste de *L'Œuvre* (1886) de Zola, comme pour Frenhofer, le célèbre peintre balzacien marqué par une impuissance créatrice qui s'apparente à la folie, c'est un devoir que de s'en prendre à « ces éternelle tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes »⁹. Ce qui est mis en avant dans de telles diatribes c'est le rejet de l'*imitatio*, cette valeur centrale de l'art depuis l'Antiquité. Il est vrai que, depuis le romantisme, l'Occident met toujours plus durement à mal la notion de *mímēsis* – mise à mal qui intervient non seulement dans le domaine artistique, mais aussi dans les champs de la politique, des idées et des représentations. En y regardant de près, ce qui se met en place dans ces romans, c'est une constante hésitation entre la nécessité d'imiter les œuvres des maîtres et l'exigence d'imiter la nature elle-même, laquelle se trouve en quelque sorte déifiée. Le *credo* esthétique de Claude est, à cet égard, parfaitement clair : « la vie, la vie, la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante »¹⁰. Peindre est présenté comme une activité qui permet à qui s'y livre d'exprimer « ses idées à lui »¹¹, c'est-à-dire de représenter le monde non comme il est, mais comme il le voit. Klingsor, le protagoniste d'une nouvelle de Hermann Hesse parue en 1919 dans la *Deutsche Rundschau*, *Klingsors letzter Sommer*, traque « avec une sorte d'avidité sensuelle », « le moindre signe coloré, la moindre parcelle de vie » dans les objets qui l'entourent – ce qui l'oblige « impérieusement à fixer sur eux son regard pour leur donner une forme »¹². Ainsi, apprendre à peindre dans le *Künstlerroman* consiste moins en un apprentissage technique qu'en un apprentissage du regard, c'est-à-dire une attention portée aux choses les plus banales, une réflexion toujours poursuivie et une introspection sans cesse relancée. Maupassant le soutenait déjà haut et clair : « voir : tout est là, et voir juste. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux de ses maîtres »¹³. C'est ainsi que le *Künstlerroman* naturaliste en vient

progressivement à l'obligation faite au véritable artiste de voir le monde jusque dans sa laideur et de le peindre ensuite sans rien atténuer de ses disgrâces. D'une certaine manière, la polémique qui intervient, à distance, entre Zola et James à propos des romans de Gustave Droz (le premier qualifiant ces derniers de « merde à la vanille » et le second garantissant que l'œuvre du premier n'est au fond rien d'autre qu'une « merde au naturel »¹⁴ – « *simply hideous* ») renvoie encore à ce dilemme entre l'observation brute du monde et sa stylisation atténuée, adoucie, à partir de laquelle les frères Goncourt avaient forgé l'écriture artiste, cette « esthétique de l'apparaître », « équivalent littéraire d'une phénoménologie de la perception »¹⁵ dont Bernard Vouilloux¹⁶ a très minutieusement dégagé les caractéristiques : substantivation de l'adjectif, prégnance de la métaphore, valorisation de l'émotivité voire de l'affectivité, poétisation de la prose par le jeu des indéfinis, antéposition expressive des adjectifs, chiasmes en tout genre et l'abondance des participiales, propension au sensible plus qu'au conceptuel. Je rappellerai du reste que dans *L'Art du XVIII^e siècle* (1859-1875), le discours sur la peinture a servi de base pour les Goncourt à une théorie de l'écriture, tandis qu'*a contrario*, dans *Manette Salomon*, le genre romanesque fut contrarié par celui de la critique d'art. Depuis le modèle romantique, s'est donc progressivement affirmée l'idée que la manière de voir le monde importe plus *in fine* que la fidélité de la représentation mimétique, quand bien même celle-ci prouverait une *maestria* formelle ou une facture de maître. En d'autres termes, il s'agit pour le personnage de peintre, cette hypostase conjointe de l'auteur et de peintres réels qui sont autant de modèles ou de repoussoirs, de s'abstraire de conventions présentées comme inhibitrices à une période qui, de la fin des Lumières à l'hypermodernité, a fait de la subjectivité une valeur centrale des représentations culturelles – dont littéraires.

- 4 L'intention des personnages de peintre est très claire : pénétrer toujours plus avant l'intimité de leur modèle dont la toile, pour peu qu'elle aboutisse, dévoilera à son tour les ressorts et apercevoir une vérité inconnue des béotiens, au-delà des apparences d'une Nature qui, comme chez les baroques, semble toute pleine de Dieu. Ainsi, observation minutieuse du monde et valorisation de la subjectivité semblent aller de pair, expliquant la prégnance dans le roman de l'artiste d'une double contradiction : la matière est vivante et la nature, personnifiée, apparaît comme volage en sa constance même. C'est parce que la matière est animée et capricieuse que l'œuvre – en l'occurrence, la toile – peut s'animer venant nous rappeler que, comme l'observait Walter Benjamin, depuis la Préhistoire, l'image n'est rien d'autre qu'« un instrument magique »¹⁷. Cette croyance fournit un motif majeur de la littérature fantastique depuis *The Oval Portrait* (1842) de Poe jusqu'à *Picture of Dorian Gray* (1890-1891) de Wilde. Mais elle explique aussi que, dans le cadre du roman de formation de l'artiste, la création soit systématiquement figurée non comme une simple imitation de modèles ou d'œuvres qui font autorité mais comme une sublimation, une intériorisation de la réalité, une transcription sur la toile d'impressions ressenties. C'est un tel mouvement que revendique Théobald, le peintre de *La Madone de l'avenir* (1873) de Henry James – nouvelle d'autant plus intéressante en matière de représentation littéraire de l'art pictural, qu'elle se situe à la croisée de la tradition européenne (celle de Goethe, de Balzac et de Baudelaire) et du modèle américain qu'ont façonné les nouvelles de Hawthorne lesquelles, de l'avis même de l'auteur de *Rodrick Hudson* (1875), valent surtout par « leur caractère pittoresque, leurs couleurs riches et crépusculaires, leur clair-obscur »¹⁸. À travers la représentation d'un peintre amateur, une nouvelle comme *The Europeans* (1878) représente justement les achoppements de ces deux conceptions

artistiques mettant en évidence les rouages de ce que James nomme « idéalisme »¹⁹ et que le romantisme se plaît à louer sous le terme d'imagination – étant entendu que

les romantiques ont eu tendance à définir et présenter l'imagination comme la forme achevée de la puissance créatrice, l'équivalent humain approximatif des pouvoirs créateurs de nature, voire de la déité [...]. L'imagination est la faculté essentielle pour toute création artistique. À une échelle plus large, c'est aussi la faculté humaine essentielle pour saisir la réalité – car, comme Wordsworth l'a suggéré, nous ne percevons pas seulement le monde autour de nous, nous le créons aussi pour partie. Conjuguant la raison et le sentiment (ce que Coleridge a décrit par une expression paradoxale : « l'intuition intellectuelle »), l'imagination est présentée comme la suprême capacité de synthèse, permettant aux gens de subsumer différences et oppositions dans le monde des apparences [...]. En somme, l'imagination est inextricablement liée à ces deux concepts majeurs, car elle est supposée nous permettre de « lire » la nature comme un système de symboles.²⁰

- 5 C'est cette imagination qui, à bien y regarder, est responsable de la déroute de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, paru dans *L'Artiste* en août 1831 puis recueilli dans *Les Études philosophiques* en 1837 avant d'être intégré à *La Comédie humaine* en 1846. En effet, sa toile, *Catherine Lescault*, n'est plus qu'une pensée dépourvue de formes, un amas de couleur que ne soutient plus aucun dessin, une spéculation qui se serait abstraite de toute réalité. C'est là une opposition structurante du *Künstlerroman* que celle qui renvoie dos à dos l'imaginaire et le réel. Le risque majeur encouru par le peintre est en effet d'être un simple rêveur – ou, selon le mot prêté à Poussin par Balzac, un « poète »²¹. Ce type de personnage, qui croit que « toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision intérieure », devient bientôt la victime de « l'empire tyrannique et jaloux que la pensée exerce sur les cerveaux qui s'éprennent d'amour pour elle »²², le martyr du conflit entre poésie et métier, entre observation et pratique. L'altercation qui oppose Frenhofer et Porbus chez Balzac est reproduite, *mutatis mutandis*, par Zola qui oppose Claude et Bongrand d'une part, Jory et Fagerolles de l'autre dont « le truc consiste à voler [à Lantier] son originalité et à l'accommoder à la sauce veule de l'École des Beaux-Arts » pour obtenir « cette facilité coulante qui fait le succès et qui devrait être punie du bain »²³ si l'on en croit Bongrand, cette figure implicite du romancier naturaliste. Encore une fois, comme le revendiquera le peintre d'Anatoli Kim, « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer »²⁴. D'un côté, pour Dubuche par exemple, il n'est point d'hésitation : « lorsqu'on veut faire un métier, il n'est pas mauvais d'abord de l'apprendre »²⁵ – et de l'apprendre aux cours de l'École des Beaux-Arts –, de l'autre Claude pour lequel la peinture doit demeurer le produit de l'émotion et non se réduire à l'exercice d'une technique (« il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de faute de langue ! »²⁶, se récrie Frenhofer) ni une simple *mimēsis*, quand bien même celle-ci serait d'« une fidélité exemplaire »²⁷. La même question, en cela, vient toujours le tourmenter, alors même qu'il en connaît depuis toujours la réponse : « est-ce qu'en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? »²⁸. Ce qui précipite sa perte, mentale et morale, ce n'est donc pas tant, en termes naturalistes, d'être le fils de Gervaise, l'intempérante Banban, et du paresseux Auguste Lantier, que de se trouver sans cesse – et sans espoir de sortir jamais de ces contradictions – tiraillé entre une conception mimétique de l'art et une autre selon laquelle la peinture doit être l'expression d'une vision personnelle, d'un « effort intérieur »²⁹. Hélas, dans ce combat contre soi-même, il ne saurait y avoir de vainqueur ; et le peintre ne peut que sortir défait d'une telle lutte, intime et finalement

inexprimable. Car la quête esthétique, on le devine, en recouvre une autre, strictement identitaire, la plupart des personnages de peintre se demandant, selon les mots du narrateur d'Anatoli Kim, « comment définir un “je” ? »³⁰ – écho au célèbre poème écrit par Novalis en mai 1798, « *Kenne dich selbst* ».

- 6 Solitaire et malheureux de l'être, le personnage d'artiste cherche sans relâche à nouer des liens avec ses semblables – c'est-à-dire, depuis l'époque romantique avec ceux qu'il estime être dignes de lui. Car la période romantique correspond à un désir d'élitisation – le terme est de Nathalie Heinich – des artistes qui rêvent de concurrencer l'aristocratie embourgeoisée et la bourgeoisie aristocratisée, concentrant ainsi, au seuil du XIX^e siècle, les paradoxes et les contradictions de la société démocratique issue de la Révolution française. Libérés des contraintes qui faisaient de leurs prédécesseurs des artisans au service des aristocrates, les romantiques construisent une nouvelle représentation de l'artiste fondée sur la singularité du génie individuel. À l'inégalité de naissance, qui caractérisait la société d'Ancien Régime se substitue l'inégalité du don : on n'est plus artiste par l'imitation des prédécesseurs mais par le génie singulier de la vocation artistique. C'est donc un « déplacement des valeurs aristocratiques » qui intervient au sein de la démocratie, « transformant les privilèges de naissance en don inné, le nom en signature et renom, l'élite du pouvoir en élite de la création et cercle initiatique »³¹. Mais la haine irrépressible du Bourgeois, tout comme l'adoration complaisante des prolétaires, n'est en réalité qu'une posture, les artistes étant *essentiellement* des marginaux, sinon des asociaux. Se prétendant « au service du peuple » par exécution des protocoles bourgeois, ils sont en réalité « loin des masses » dont ils méprisent absolument la sottise et les poncifs.

Il ne nous rest[e] pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous mont[ons]
 toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous
 guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions
 l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour

- 7 Écrit Nerval au début de *Sylvie*, anticipant l'amertume qui saisira, à la fin du siècle, le Des Esseintes de Huysmans. La visite au Louvre, au chapitre III de *L'Assommoir*, s'inscrit encore pleinement dans le mépris romantique des Bédiens, des plébéiens abêtis :

Quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson. Fichtre ! il ne faisait pas chaud ; la salle aurait fait une fameuse cave. Et, lentement, les couples avançaient, le menton levé, les paupières battantes, entre les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. [...] Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.³²

- 8 Pourtant, ce rejet de la populace est embarrassé par le fait que « le génie romantique ne désigne pas seulement un créateur exalté en proie à d'inquiétantes visions nocturnes », mais consiste à faire « coïncider propriétés sensibles et intellectuelles », si bien que « tout homme est [...] *potentiellement* génie et créateur », d'où l'appel fréquent « à une génialité de l'humanité, à la constitution d'un génie “en masse” » qui, du spontanisme des avant-gardes au culte hypermoderne de la sincérité, continue à structurer les

représentations européennes. C'est ce qui explique que la considération, sinon la déférence, envers les malheureux et les ignorants reste un motif prégnant du *Künstlerroman* jusqu'aux dernières décennies du xx^e siècle. « Nous sommes peintres, affirme A. Kim, et nous n'avons recours à nos pinceaux et à nos tubes de peinture que parce que nous refusons de contempler la beauté seuls [...] et que nous devons communiquer à d'autres âmes notre admiration douloureuse et muette »³³.

- 9 *L'Œuvre* de Zola, roman à part dans le cycle des Rougon-Macquart, porte la trace de ces contradictions. Bien sûr, il est un « *Künstlerroman* à thèse »³⁴. Tout en témoigne, jusque sa composition qui, contrapontique, fait correspondre aux jeunes espoirs de Claude, après une courte apogée à Bennecourt, un irrémédiable déclin. Mais ce roman, clairement démarqué de *L'Éducation sentimentale* (1869) et du non moins célèbre *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt, est aussi une transposition fictionnelle des critiques d'art qui, rédigées sans relâche par Zola, de 1866 à 1884, s'opposaient clairement au modèle que Théophile Gautier avait établi dans ce domaine, valorisant la description au détriment du jugement. Mais ce roman, qui est aussi un roman à clés, figure l'ambiguïté de la relation de Zola à Manet dont il a fait un porte-parole de la cause naturaliste avant de s'en défier, comme il a désavoué, après les avoir louangés, les tableaux de Degas, de Caillebotte, de Monet, de Pissaro, de Renoir et de Sisley. Enfin, *L'Œuvre*, qui s'inscrit dans le contexte de la « dissymétrie sans précédent » se développant entre écrivains et peintres au cours du xix^e siècle, marque la retombée, dans le genre romanesque, de la « mise en concurrence » des différents arts à l'époque zolienne³⁵. Cependant, au-delà de cette rivalité, la référence à la peinture est aussi une manière pour Zola comme pour nombre de romanciers européens d'échapper à la crise des représentations littéraires qui hante la queue de siècle – les romanciers s'intéressant alors à la peinture parce qu'ils ne savent plus que dire de leur propre art. Toutefois, comme cette détresse esthétique correspond aussi à une crise du sujet, ce qui se trouve mis en avant dans le *Künstlerroman*, ce n'est plus tant la dimension mimétique de la peinture que les troubles identitaires qui affectent l'artiste et dont son œuvre semble le symptôme. À cet égard, le Bertin de Maupassant est bien proche de Tchartkov, le héros du « Portrait » [ПОРТРЕТ] (1835) de Gogol³⁶. Cette attention que le peintre porte à lui-même ouvre bientôt sur un questionnement de l'humanité tout entière ; et la plupart des personnages de peintres se demandent, comme Sandoz, « d'où viennent [les hommes], où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres »³⁷ ; et c'est encore une fois dans la nature qu'ils s'efforcent de trouver une réponse. Significativement, Claude cherche à renouer avec son passé heureux, avec « les belles journées de plein air et de plein soleil » de son enfance, avec « les arbres, les eaux, les monts » qui sont autant d'images de la « joie sans limite d'être seul et d'être libre »³⁸. Or cette quête identitaire qui, désespérée, fait paradoxalement du *Künstlerroman* à la fois un genre de *Bildungsroman* et une manière de *Verbildungsroman*, ouvre à son tour sur une quête métaphysique, comme si « les peintres de génie [...] éprouvaient le désir de traverser le mur carcéral de l'odieuse réalité vers une autre vie mystérieuse »³⁹. Relevant d'une quête cognitive et herméneutique, la peinture, à la fois expression de la nature et restitution de la vie purifiée par un regard, est peu à peu présentée dans les romans et les nouvelles comme une activité susceptible de faire accéder qui s'y livre à la transcendance, voire à la divinité. Revivifiant l'image de l'inspiration (qui, déjà centrale chez Platon, puis chez les pythagoriciens, est, depuis lors, peu à peu devenue capitale dans l'imaginaire occidental), le *Künstlerroman* confère à l'activité du peintre une

dimension religieuse, laquelle est aussi une « façon de voir », mais, selon les mots d'Akoutine, le héros du roman d'Anatoli Kim, de voir non point

seulement avec les yeux, mais surtout avec son âme où quelque chose s'élaborait pendant que, plissant légèrement ses yeux d'ours, il mélangeait les couleurs sur sa palette d'une main précautionneuse avant de les appliquer soigneusement sur son carton entoilé.⁴⁰

- 10 La logique de l'apprentissage, de la *Bildung*, cède alors la place à celle de l'initiation dont les anthropologues ont mis au jour les principaux rouages. Comme toute initiation, en effet, les *Künstlerromane* présentent la trajectoire des personnages de peintres à la fois comme une entrée dans le monde des adultes, comme une possibilité d'accéder à une société secrète, à une confrérie fermée, comme une possibilité, enfin, d'abandonner la simple condition humaine pour accéder à la possession de pouvoirs surnaturels. Car ces romans toujours représentent des rites de passage (et *ipso facto*, un cheminement du profane au sacré) et se fondent sur une étrange dialectique qui tend à la fois à intégrer le peintre dans la société et à l'en bannir ; comme si finalement le roman du peintre ne parvenait à sortir de la contradiction de la nature et de la culture, des rites de séparation, de marge et d'agrégation. Mais, dans tous les cas, cette raison initiatique repose sur la nécessité d'anéantir une personnalité ancienne, qui étouffait la création – ou, si l'on préfère, qui enrayait la sublimation – pour accéder à une individualité nouvelle, entièrement engagée dans la création. On comprend, dans cette perspective, que ces romans, qui sont l'histoire d'une mort à soi-même et d'une naissance à l'art, permettent la perpétuation de valeurs éthiques d'une génération à une autre ; d'où précisément l'importance accordée aux maîtres, aux penseurs d'autrefois, aux artistes disparus.
- 11 Récits à la fois de formation et d'initiation, la plupart des *Künstlerromane* situent en effet la peinture à la croisée d'une pensée volontairement réfléchie et de l'émoi, tous deux étant liés à une recherche identitaire qui, tour à tour, entrave et favorise l'épanouissement de l'œuvre. Est alors soulignée une condition préalable à la création qui exige que l'auteur, comme le personnage qui le figure, soient devenus comme étrangers à eux-mêmes. Parallèlement à l'affirmation selon laquelle la mission de l'artiste est de recueillir les signes du monde, une analogie se trouve ainsi établie entre la création et la contemplation de soi – équivalence qui, au demeurant, motive la continuité, si fréquente dans ces œuvres, entre la description et la narration. L'*ekphrasis* en effet n'y est nullement conçu comme un fragment ayant pour seul enjeu de prouver la virtuosité de son auteur, mais comme une mise en abyme signifiante⁴¹. Au vrai, quoi qu'en aient les romantiques rêvant en toute chose d'originalité, tout cela n'est guère nouveau. On se souvient du bouclier d'Achille, au chant XVIII de l'Iliade, et de celui d'Héraclès dans un texte célèbre qui, longtemps attribué à Hésiode, figure les épisodes les plus éminemment héroïques de la mythologie. De même, la *descriptio* du bouclier forgé par Vulcain pour Énée, au chant VIII de l'épopée de Virgile, s'inscrit dans cette ancienne tradition du récit épique où l'*ekphrasis*, cherchant à mettre les choses sous les yeux du lecteur, offre l'occasion d'une réflexion sur les arts⁴² par laquelle Virgile – qui subvertit à l'intérieur de l'épopée le genre de l'*historia* – assujettit le procédé de la mise en abyme à l'éloge d'Auguste⁴³. Pareillement, le rapport qui, dans les *Künstlerromane*, est établi, depuis l'époque romantique, entre l'image et les mots⁴⁴, entre les *ekphraseis* et le roman est un rapport de commentaire – et de commentaire non seulement esthétique, mais aussi profondément idéologique. Ainsi, les tableaux d'Elstir condensent explicitement les thèmes et motifs majeurs de *La Recherche*. Significativement

s'opposent dans son œuvre les paysages, les marines et les natures mortes qui tous sont liés à un apprentissage du regard, et les portraits, associés, quant à eux, à la mondanité. De même les tableaux décrits, comme donnés à voir, s'opposent à ceux que le narrateur se remémore par association d'idées. Enfin, tous ces tableaux se répondent : au portrait androgyne de Miss Sacripant répond l'évocation de Léda et du cygne, renforçant les liens qui unissent Odette et Albertine. En cela, la peinture est liée au processus de la *Bildung*, les tableaux marquant les étapes de la formation du protagoniste – et il n'est pas indifférent à cet égard que Proust se soit intéressé de près, dans les romans de Goethe⁴⁵, aux « arts » et aux « moyens par lesquels on s'y perfectionne ». Indiscutablement, l'œuvre d'Elstir est une façon d'histoire de l'art insérée dans le roman – puisqu'elle renvoie aux tableaux de Helleu, de Steer, de Carpaccio, de Chardin, de Turner, de Corot, de Whistler, de Gustave Moreau, de Redon, de Boudin, de Manet, de Degas, de Renoir, de Monet, de Boudin, de Manet ou de Vuillard⁴⁶ et qu'elle enchaîne les périodes mythologique et japoniste auxquelles succèdent natures mortes et paysages impressionnistes. Mais elle est aussi une manière d'art poétique intégré à la *Recherche*, avant même que *Le Temps retrouvé* ne précise les théories littéraires du narrateur. Ainsi, la description du port de Carquethuit⁴⁷ concentre les traits caractéristiques de l'écriture proustienne, projetant les notions et les concepts littéraires vers le domaine pictural⁴⁸. Zeugmes, métaphores, métonymies induisent en effet une réunion des éléments, de la terre et de la terre et mettent au jour des analogies inattendues. On comprend, dès lors, qu'il existe bien une leçon de la peinture dans *La Recherche*, et qu'elle est apportée par Elstir qui confie au personnage, point encore devenu narrateur :

On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même, après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses. Les vies que vous admirez, les attitudes que vous trouvez nobles n'ont pas été disposées par le père de famille ou par le précepteur, elles ont été précédées de débuts bien différents, ayant été influencées par ce qui régnait autour d'elles de mal ou de banalité. Elles représentent un combat et une victoire. Je comprends que l'image de ce que nous avons été dans une période première ne soit plus reconnaissable et soit en tout cas déplaisante. Elle ne doit pas être reniée pourtant, car elle est un témoignage que nous avons vraiment vécu, que c'est selon les lois de la vie et de l'esprit que nous avons des éléments communs de la vie, de la vie des ateliers, des coteries artistiques, s'il s'agit d'un peintre, extrait quelque chose qui les dépasse.⁴⁹

- 12 Mais cette leçon indique qu'en somme « la vision peut aussi être une question de style et de technique »⁵⁰, et un lecteur attentif devine en cela tout ce que le peintre doit encore, à l'époque contemporaine, au *doctus poeta*, qui depuis avant la Renaissance imposait précisément la collaboration d'un *doctus lector*. Toutefois, paradoxalement, la maîtrise du style et la vaste érudition dont le peintre fait preuve modifie si intensément le regard qu'il porte sur le monde qu'il s'en trouve fatalement réduit à une marginalité malheureuse, ce qu'Anatoli Kim mettra encore en avant dans son roman :

il m'est donné d'éprouver plus vivement que les hommes les plaisirs que nous procurent nos sens, et de goûter plus pleinement la joie de l'être issu des profondeurs humides de la nature. Là est mon avantage, mais aussi mon malheur.⁵¹

- 13 La préexcellence et l'infortune de l'artiste proviendraient donc de ce qu'il voit mieux que les profanes, qu'il sait que tout « se reconstruit à chaque instant par une sorte de création perpétuellement continue », qu'il connaît les métamorphoses de la nature et possède les procédés qui permettent de les peindre, qu'il se hasarde, comme Frenhofer,

à « descendre dans l'intimité de la forme »⁵², à « forcer l'arcane de la nature »⁵³, à la « montrer toute nue dans son véritable esprit »⁵⁴.

- 14 Le peintre accompli est celui qui peut désormais « lire et comprendre les sentiments de ceux sur qui il concentrait son attention »⁵⁵, jadis, en vain. Désireux de « saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres »⁵⁶, il devient un spécialiste au sens où, comme se plaît à le rappeler Balzac, « le spécialiste est nécessairement la plus parfaite expression de l'Homme, l'anneau qui lie le monde visible aux mondes supérieurs »⁵⁷. Claude espère ainsi saisir « l'âme de Paris »⁵⁸ tandis que Klingsor, le peintre de Hermann Hesse, brûle d'atteindre les mystères de « la condition humaine, [de] la vérité universelle, [d]es lois de la nécessité »⁵⁹. Mais ce rapport à la transcendance correspond à la volonté des peintres – et, plus généralement, de l'artiste, comme le souligne l'exemple du Stephen Dedalus de Joyce – de se diviniser eux-mêmes. L'affirmation des peintres zoliens est sans équivoque : « nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité »⁶⁰ ! Nulle surprise, dans ces conditions, que la peinture, considérée comme une propédeutique à la connaissance, soit aussi perçue comme un objet de culte, « le culte de la beauté idéale »⁶¹. Ainsi, Théobald voue un véritable culte à *La Madonna della Seggiola* de Raphaël – dans laquelle « il avait [de son propre aveu] trouvé l'idéal »⁶². Le même Théobald affirme que « de même qu'une âme pieuse prie tout le temps, de même le véritable artiste élabore sans cesse son œuvre »⁶³. Se mettent ainsi en place les fondements d'une mystique de l'art (c'est-à-dire, un rite qui, caché au profane, permet d'atteindre aux « mystères de l'art »⁶⁴), laquelle justifie à son tour la prégnance de la métaphore de la cathédrale, de Zola à Proust et explique que nombre de personnages, comme Claude Lantier, ressentent en peignant « une peur sacrée »⁶⁵. Cette religion de la peinture a aussi ses missionnaires et ses martyrs – deux rôles que joue précisément Claude Lantier qui, comme bien d'autres personnages de peintres, est un avatar moderne tour à tour d'Orphée, de Prométhée, de Pygmalion. Frenhofer, descendu « dans l'Enfer de l'art pour en ramener la vie »⁶⁶, brûlait déjà, après tout, de dérober « le secret de Dieu »⁶⁷. En perçant les mystères de la vie, le peintre est invariablement présenté, dans le *Künstlerroman*, comme le détenteur d'une puissance divine qui est elle-même un gage d'éternité, l'art étant conjointement un mystère sacré et un moyen d'exercer sur autrui une autorité incontestable. Cette entreprise, qui fait fi de la démesure – laquelle pourtant, comme toujours dans l'imaginaire occidental appellera un juste châtement (νέμεσις) –, fait aussi du peintre un rêveur confondant pour son malheur fantaisie et réalité.
- 15 Ce modèle mis en place dès le début du XIX^e siècle fut naturellement revivifié par la Décadence, cette « renaissance du Romantisme »⁶⁸ ou, plus exactement cette exaspération de l'une des deux tendances du Romantisme », « la contemplation d'un monde de mystère et de rêve », « l'expression d'un subjectivisme extrême, là où le réalisme et le vérisme en avaient développé la tendance objective », « le sentiment de la réalité comme mystère et la découverte d'une nouvelle dimension dans l'esprit humain », celle « de l'inconscient, de l'instinct, conçus comme antérieurs et substantiellement supérieurs à la rationalité »⁶⁹.
- 16 Pour Moreau, Carrière, Redon, Gauguin, l'école de Pont-Aven, les nabis ou Rodin, pour les préraphaélites anglais, les romantiques allemands, les avant-gardes belges et hollandaises, les sécessionnistes viennois et munichoises, pour Böcklin, Hodler, Welti ou Munch⁷⁰, comme pour les peintres de fictions de Frenhofer à Claude Lantier, la peinture correspond au triple refus du matérialisme, du positivisme, d'une société enlaidie par

un modèle scientifique qui s'est peu à peu – et illégitimement – substitué au modèle religieux. En 1855, pour Courbet tout était encore parfaitement clair :

je tiens la peinture pour un art essentiellement concret qui ne peut consister que dans les représentations des choses réelles et existantes.

- 17 En 1891, pour Georges-Albert Aurier (l'ami de Rémy de Gourmont qui s'intéressa de très près à Gauguin, Van Gogh, Puvis de Chavannes avant que ceux-ci ne fussent connus), tout se complique : les véritables artistes se doivent de devenir « les mystiques de l'art » – expression qui, comme la réalité idéologique qu'elle recouvre, connaît alors une grande fortune. Il faut, selon lui, entreprendre des œuvres qui soient à la fois idéistes, symbolistes, synthétiques et décoratives,

car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont conçue les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symbolique et idéiste.⁷¹

- 18 C'est ainsi que se mettent en place les principales figures d'une « rhétorique de la vision »⁷² encore aujourd'hui prégnante – étant entendu que cette *vision* doit être entendue dans son double sens de perception et de pressentiment, voire de clairvoyance. Apprendre à voir la beauté pour la peindre ne revient pas seulement ainsi à apprendre à regarder. Cela modifie radicalement l'ensemble des perceptions et des désirs de l'artiste, et la quête de la connaissance dans laquelle celui-ci se trouve engagé ne tarde pas à s'accompagner d'une éducation sentimentale. Ainsi, les amours – toujours contrariées, toujours déçues –, occupent une place de choix dans les *Künstlerromane*. Toutefois, la femme aimée, ou plutôt idolâtrée, vaut en ce qu'elle suscite des souvenirs qui, à leur tour, avivent le désir de peindre. Klingsor, rencontre ainsi une jeune inconnue qui, par une série de réminiscences, renouvelle ses passions enfantines. Il la surnomme sa « Reine des Montagnes » [« *die Königin der Gebirge* »] d'après un conte qui l'avait jadis ému et, l'esprit tout occupé d'elle, il se propose d'en faire le portrait et d'immortaliser ainsi les sentiments éveillés par cette douce régression. On le comprend, la souvenance est une thématique centrale du roman de l'artiste ; et, bercé par les belles œuvres, le clair du lune, la nuit et le vent du Sud, Théobald se laisse ainsi aller à une rêverie qui, le ramenant aux jours heureux d'autrefois, lui impose cette évidence que « le passé seul plane sur nous comme un rêve devenu tangible »⁷³.

- 19 Mais ce passé n'est pas toujours heureux, loin s'en faut. Pour Claude, il est *a contrario* une cause de regret et de désolation morale et esthétique. Certes, je l'ai déjà suggéré, il se souvient parfois de « l'heureux temps »⁷⁴ et se remémore avec Sandoz, « la bouche fendue d'hilarité »⁷⁵, « les farces »⁷⁶, « les bonnes blagues »⁷⁷, « les grandes marches »⁷⁸ auxquelles ils employaient, hier encore, leur jeunesse en province. Mais, lorsqu'à la fin du roman, il revient à Bennecourt, où il a vécu, avec Christine, « une félicité monotone »⁷⁹, c'est pour trouver une campagne laide et indifférente : « il ne restait là rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse ! ». Il voulut revoir « le petit bois de chênes, ce trou de verdure où ils avaient laissé le vivant frisson de leur première étreinte ; mais le petit bois était mort, mort avec le reste, abattu, vendu, brûlé ». Et, conformément en ceci aux modèles balzacien et flaubertien, « le passé [n'est] que le cimetière de nos illusions, on s'y bris[e] les pieds contre les tombes »⁸⁰. De même que le passé est contradictoire – tantôt un emblème du bonheur, tantôt une image des « illusions perdues » –, la passion amoureuse est ambivalente, à la fois une assistance à la création et une rivale de la peinture incitant l'artiste à s'exclamer « je ne suis pas peintre, je suis amoureux ! Périront l'art et tous ses secrets »⁸¹ ! Une manière

de résoudre le conflit entre la femme et la peinture consiste à les confondre, à donner vie, en somme, à son tableau – réactualisant le mythe de Pygmalion qui était redevenu important dès les Lumières⁸² et dont, à la fin du XIX^e siècle, Pierre Louÿs fait un ressort majeur de son roman, *Aphrodite* (1896). Aux yeux du peintre, la femme-œuvre prend alors le pas sur la femme réelle. Non seulement parce qu'il est « son bien »⁸³, mais aussi parce qu'elle est lui entièrement soumise : « elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée »⁸⁴, s'écrie Frenhofer, qui se réjouit, d'être à la fois « père, amant et Dieu »⁸⁵. C'est cette mégalomanie qui fait fatalement de ces personnages de peintres des marginaux qui, comme Théobald, vivent « dans [leur] univers à [eux], univers où règnent les beaux-arts »⁸⁶, « dans une sphère inconnue »⁸⁷ qui, destinée à ceux « qui voi[ent] plus loin et plus haut que les autres »⁸⁸ et ignorent « les gens vulgaires et les bourgeois »⁸⁹.

- 20 Le narrateur de *L'Écureuil* rapporte la naissance de sa vocation d'artiste en une façon de fable qui est aussi le récit d'une expérience fondatrice. Comme il s'ennuyait, jeune adolescent, dans son collège, il avait pris l'habitude de regarder au-dehors et c'est là qu'une épiphanie se produisit qui le fit peintre :

par la fenêtre ouverte sur une journée de mai rayonnante, je pouvais voir une branche de lilas en fleur ; je n'eus pas même le temps de réfléchir et je me mis immédiatement à dessiner cette branche de lilas avec toutes ses feuilles et ses touffes de fleurs sur la couverture de mon manuel. Je n'eus pas le temps d'achever mon dessin ni de réaliser ce qui venait de se produire quand j'entendis les pas et le toussotement du professeur.

- 21 Le voilà ainsi contraint d'en revenir momentanément aux explications particulièrement fastidieuses du professeur de mathématiques qu'accompagne en sourdine « le bourdonnement de ruche soporifique de toute la classe ». Mais bientôt son esprit et son regard vagabondent à nouveau :

Brusquement mon regard glissa sur la couverture de mon livre fermé, remarqua quelque chose et revint en arrière : je vis une branche de lilas avec ses petites feuilles en forme de cœur et une touffe de fleurs fraîches ; jetant un coup d'œil curieux par la fenêtre, j'aperçus cette même branche qui s'y balançait, mais ses fleurs étaient pâles et déjà fanées. La mienne était bien plus belle ! Le lilas avait achevé sa floraison, la beauté de ses fleurs n'était plus qu'un lointain souvenir, mais je l'avais fixée sur la couverture de mon livre ! [...] Dieu m'avait donné le dessin.⁹⁰

- 22 On trouve, concentrés dans ces pages, les thèmes et motifs principaux du roman du peintre tel qu'il s'est développé depuis qu'à l'époque romantique l'artiste est devenu un personnage central de la littérature de fiction. L'art y est décrit comme une disposition, un don lié à la curiosité, à la rêverie, à l'inaptitude à fixer l'attention sur le train habituel du monde, au désir de recréer un univers qui soit à l'image des choses quotidiennes, qui en révèle la beauté, ou, plus exactement, les dépasse en beauté. Jeu avec l'illusion, la peinture est présentée dans le *Künstlerroman* non seulement, selon le *tópos* si souvent répété depuis Simonide de Céos, Horace, Plutarque et Agrippa de Nettesheim, comme une « poésie silencieuse »⁹¹, mais aussi comme une poésie qu'on ressent plus intensément que n'importe quelle autre, bref comme une façon, selon l'expression de Michel-Ange, de pénétrer l'intelligence.

NOTES

1. R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Francfort-sur-le-Main, Insel, 1982, p. 10.
2. R. M. Rilke, *Journaux de jeunesse*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 11-97.
3. Dan Nadaner, « On Relatedness between the Arts: Crossovers between Painting and Poetry », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 27, n° 1, printemps 1993, p. 31-39.
4. J. Le Rider, « Rilke et Cézanne : la poésie à l'école de la couleur », in Françoise Cachin, Henri Loyrette et Stéphane Guégan (dir.), *Cézanne aujourd'hui : actes du colloque organisé par le musée d'Orsay les 29 et 30 novembre 1995*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 125-134.
5. Cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, « Idées & Recherches », 1989. Voir aussi Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopold d'or, 1989.
6. Anatoli Kim, *L'Écureuil* (БЕЛКА), 1984, trad. C. Zeytounian-Beloüs, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 75.
7. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, éd. Henri Floury, 1921, 3^e éd., p. 100 sq.
8. H. Hesse, *Le Dernier Été de Klingsor*, trad. E. Beaujon, Paris, Le Livre de poche, « Biblio », 1991, p. 234.
9. E. Zola, *L'Œuvre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 100.
10. *Ibid.*, p. 139.
11. *Ibid.*, p. 105.
12. H. Hesse, *op. cit.*, p. 237.
13. Lettre de Maupassant à M. Vaucaire, citée par C. Bachat, « Maupassant, le météore », *Études normandes*, n° 2, 1994, p. 117-125. Voir aussi J. Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972.
14. Lettre à Thomas Perry, in T. Hadley, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge, CUP, 2002, p. 9.
15. J.-L. Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt. Art et écriture*, Bordeaux, PUB, 1997, p. 336.
16. B. Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997. Voir du même auteur *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, éd. CNRS, 1995.
17. Walter Benjamin, *Œuvres III*, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316, p. 283.
18. « *Their picturesqueness, their rich duskiness of colour, their chiaroscuro* » (H. James, Hawthorne, Londres, 1879, p. 352). Voir Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.249.
19. H. James, *La Madone de l'avenir*, Paris, UGE, « 10/18 », 1999, p. 46.
20. « *the Romantics tended to define and to present the imagination as our ultimate "shaping" or creative power, the approximate human equivalent of the creative powers of nature or even deity [...]. Imagination is the primary faculty for creating all art. On a broader scale, it is also the faculty that helps humans to constitute reality, for (as Wordsworth suggested), we not only perceive the world around us, but also in part create it. Uniting both reason and feeling (Coleridge described it with the paradoxical phrase, "intellectual intuition"), imagination is extolled as the ultimate synthesizing faculty, enabling humans to reconcile differences and opposites in the world of appearance [...]. Finally, imagination is inextricably bound up with the other two major concepts, for it is presumed to be the faculty which enables us to "read" nature as a system of symbols* ». Voir F. Burwick et Klein Jürgen (dir.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996.

21. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* in *La Comédie humaine*, 7 vol., t. VI, Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », 1966, p. 586.
22. Balzac, *Gambara*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 598.
23. Zola, *op. cit.*, p. 243.
24. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 579.
25. Zola, *op. cit.*, p. 139.
26. Balzac, *op. cit.*, p. 579.
27. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 163.
28. Zola, *op. cit.*, p. 100.
29. *Ibid.*, p. 272.
30. Anatoli Kim, éd. cit., p. 30.
31. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
32. E. Zola, *L'Assommoir*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 98 sq.
33. Anatoli Kim, éd. cit., p. 190-191.
34. D. Baguley, « L'Œuvre de Zola : Künstlerroman à thèse », in J.-M. Guieu et A. Hilton (dir.), *Emile Zola and the Arts*, Washington, Georgetown UP, 1988, p. 185-198.
35. Voir A. Mavrakakis, « Le Roman du peintre », *Poétique*, n° 116, novembre 1998, p. 425-445.
36. Gogol, *Récits de Petersbourg* (ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ), 1835, trad. de B. Schloezer, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
37. É. Zola, *op. cit.*, p. 219.
38. *Ibid.*, p. 94.
39. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 61.
40. *Ibid.*, p. 68.
41. W. J. T. Mitchell, « *Ekphrasis and the Other* » in *Picture Theory*, Chicago, UCP, 1994.
42. A. Kibédi-Varga, « Criteria for Describing Word and Image Relations », *Poetics Today*, n° 10, 1989, p. 31-53.
43. Cf. J.-P. Néraudau, *Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1996 [2007], p. 320 sq.
44. Voir notamment B. Bowler, *The Word as Image*, Londres, Studio Vista, 1970.
45. M. Proust, « Sur Goethe », in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994, p. 343 sq.
46. On se reportera à l'ouvrage ancien mais très détaillé de J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Paris, Droz, 1951 et à l'ouvrage collectif dirigé par S. Bertho, *Proust et ses peintres, Cahiers de recherche interuniversitaire*, n° 37, Amsterdam, Rodopi, 2000.
47. M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 423 sq.
48. Voir Y. Kato, « La Leçon d'impressionnisme d'Elstir. Genèse du port de Carquethuit », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, Paris, Presses de l'ENS, n° 18, 1997, p. 43-54.
49. M. Proust, *op. cit.*, p. 451.
50. G. Genette, « Discours du récit. Essai de méthode », *Figures III*, Paris, Le Seuil, p. 182.
51. Anatoli Kim, *op. cit.*, 1984, p. 107.
52. Balzac, *op. cit.*, p. 580.
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 178.
56. Balzac, *op. cit.*, p. 579.
57. Balzac, *Louis Lambert* in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. 7, p. 322.
58. É. Zola, *op. cit.*, p. 272.
59. H. Hesse, *op. cit.*, p. 312.
60. É. Zola, *op. cit.*, p. 319.
61. H. James, *op. cit.*, p. 65.

62. *Ibid.*, p. 19
63. *Ibid.*, p. 24.
64. H. Hesse, *op. cit.*, p. 234.
65. É. Zola, *op. cit.*, p. 303.
66. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 54.
67. *Ibid.*, p. 41.
68. Y. Chevrel (dir.), « Rejet et renaissance du Romantisme à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 132, Paris, Armand Colin, 2006. Voir aussi J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
69. « Decadentismo [...] fu l'exasperazione di una delle due tendenze del Romanticismo, quella rivolta alla contemplazione di un mondo di mistero e di sogno, all'espressione di un soggettivismo estremo, mentre il realismo e il verismo ne avevano sviluppato la tendenza oggettiva. Due sono gli aspetti fondamentali della spiritualità decadentista, che risultano poi essere due motivi essenziali del Romanticismo: il sentimento della realtà come mistero e la scoperta di una nuova dimensione nello spirito umano, quella cioè, dell'inconscio, dell'istinto, concepita come anteriore e sostanzialmente superiore alla razionalità. » Cf. Arcangelo Leone de Castris, *Il Decadantismo italiano* (Svevo, Pirandello, d'Annunzio), Rome, Riunti, 1974 [1989], p. 126 sq.
70. E. Showalter, « Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », in P. Parker & G. Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York, Routledge, 1985, p. 77-94. L. Pearce, *Woman/ Image/ Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Toronto, PU de Toronto, 1991.
71. G.-A. Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1893.
72. Judith Labarthe-Postel, *op. cit.*
73. « The present is sleeping; the past hovers about us like a dream made visible » (H. James, *op. cit.*, p. 12).
74. É. Zola, p. 97.
75. *Ibid.*, p. 94.
76. *Ibid.*, p. 93.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 96.
79. *Ibid.*, p. 204.
80. *Ibid.*, p. 377-378.
81. Balzac, *op. cit.*, p. 583-584.
82. P. Stewart, « Text, Image and Allegory », in *Engraven Desire : Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham, Duke UP, 1992, p. 1-38.
83. É. Zola, *op. cit.*, p. 743.
84. Balzac, *op. cit.*, p. 584.
85. *Ibid.*
86. « he lived and moved altogether in his own little province of art » (H. James, *op. cit.*, p. 23).
87. Balzac, *op. cit.*, p. 582.
88. *Ibid.*, p. 583.
89. H. Hesse, *op. cit.*, p. 293.
90. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 44-45. Voir aussi p. 56, l'évocation des dessins de Mitia Akoutine.
91. « dicitur pictura non aliud quam poesis tacens ». Voir à ce propos Anne-Marie Christin, « La Mémoire blanche », in L.H. Hœck, A. Kibédi-Varga, K. Meerhof (dir.), *Rhétorique et image*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

AUTEUR

SÉBASTIEN HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne

Bibliographie

Esthétique et hétérogénéité

- ARENDRT, Hannah, *Le Système totalitaire, 1966-1971*, Paris, Le Seuil, 1972, rééd. « Points ».
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéités énonciatives », *Langages*, 73, Paris, Larousse, 1984.
- AUERBACH, Éric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [Bern, 1946], Paris, Gallimard, trad. Cornélius Heim, 1968.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1930, rééd. 1988.
- FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie* [1917], repris dans *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1968.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, [1919], repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, trad. Marie Bonaparte et E. Marty.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Minuit, 1963.
- JOUVE, Vincent (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, « Les Aéroneutes de l'esprit », 2005.
- LECERCLE, Jean-Jacques et SHUSTERMAN, Ronald, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2002.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.
- RAYMOND, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954.
- SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.

Roman

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (« Les formes du temps et le chronotope dans le roman »).
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007.

- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GODARD, Henri, *Le Roman : modes d'emploi*, Paris, Gallimard, « Points Essais », 2006.
- HENRIC, Jacques, *Le Roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1990.
- Kaempfer, Jean et Zanghi, Filippo, *La voix narrative*, Université de Lausanne, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Le Seuil, 1986, trad. Pierre Cadot.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. « Folio », n° 2702.
- LEVER, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981.
- LUKÁCS, Georg, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.
- MONTANDON, Alain, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999.
- OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman : le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- SCARPETTA, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
- SOLLERS, Philippe, *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986.
- SOUILLER, Didier, *Le Roman picaresque*, Paris, PUF, 1980.
- STANESCO, Michel et ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992.
- WATT, Ian, *The rise of the novel* [L'essor du roman], Berkeley, University of California Press, 1957.

Texte/Image, Roman/Peinture

- ARROUYE, Jean (dir.), *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1991.
- BARTHES, Roland, « Le message photographique » [1961], repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, rééd. OC, Le Seuil, I, p. 1120-1133.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », [1964], repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, rééd. OC, II, p. 575-592.
- BARTHES, Roland, « La peinture est-elle un langage ? », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mars 1969, repris dans *L'Obvie et l'obtus*, rééd. OC, III, p. 97-100.
- BENJAMIN, Walter, « La photographie », in *Essais I, 1922-1934*, Paris, Denoël, 1983.
- BLANCHOT, Maurice, « Les deux versions de l'imaginaire », in *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*[Berlin, 1923], Paris, Minuit, 1972.
- CHASTEL André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Le Seuil, 1972.
- FONTANILLE, Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- FOUCAULT, Michel, « Les suivantes », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.
- FREGE, Gottlob, « Sinn und Bedeutung » [« Sens et signification »], *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 1892.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « L'image-carrefour », *Littérature*, 106, « Récit et images », juin 1997.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 [*Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1988].
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, I, « Immanence et transcendance », Paris, Le Seuil, 1994.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, [1968], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, rééd., Paris, Hachette, 2005.
- HAMON, Philippe, *Imageries et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, « Les essais », 2001.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Signs*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1992.
- LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002.
- LESSING, Gotholt Ephraïm, *Laocoon*, [1766], Paris, Hermann, trad. Courtin, 1990.
- LOUVEL, Liliane, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans l'image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- MITCHELL, J.W.T. (dir.), *The Language of Images* [1974], Chicago Ill., University of Chicago Press, 1980.
- MITCHELL, J.W.T., *Picture Theory*, Chicago, London, Chicago Ill., University of Chicago Press, 1995.
- MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, 2003.
- MONNERET, Philippe, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.
- PICARD, Michel, *La Tentation, Essai sur l'art comme jeu*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- Poétique*, n° 153, février 2008, « Le texte et l'image ».
- ROELEN, Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, « Faux Titre », 1998.
- ROELEN, Nathalie, « Sémiotique et médiologie : frères de lait, plus que jamais », *Crin*, 47 (« Régis Debray et la médiologie »), 2007, p. 39-46.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1974.
- Visible*, n° 4 « Intermédialités » (numéro dirigé par Sémir Badir et Nathalie Roelens), 2008.

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Langages », 1995 (réimp. 1997)

VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Tiré à part », 1997.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 2002.