Motifs
ISSN : 2726-0399

8 | 2024
Re-présentation(s)

Stanislas Derrien, Morgane Lebouc et Adnana Sava

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1037

Référence électronique
« Re-présentation(s) », *Motifs* [En ligne], mis en ligne le 30 octobre 2024, consulté le 04 novembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1037

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Stanislas Derrien, Morgane Lebouc et Adnana Sava
Re-présentation(s) dans le texte et l'image : introduction

I - Hybridité et intermédialité : les matériaux de la représentation

Gislain Arnaud Essome Lele
Transferts esthétiques et fractures cultu(r)elles dans les (re)créations artistiques contemporaines du *Quichotte* en Afrique

Sasha Richman
Re-presenting a Love Affair: Wright Morris and Photo-text Friction

Lorena Ehrbar
Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet

Pauline Khalifa
Livre-objet et performances : expériences intermédiales dans *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca et *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla

II - Dynamiques de l'écart : frictions entre signifié et signifiant

Corentin Bouquet
De l'évidence à l'évidement. Trajectoire de l'image poétique dans l'œuvre de Roger Gilbert-Lecomte

Zhenhong Wang
Faire parler l'autre lointain en français : l'appropriation du *haïku* par Philippe Jaccottet

Mohamed Lamine Rhimi
Le discours judiciaire et l'éloquence épidictique ou les matériaux de la représentation romanesque chez Édouard Glissant

III - L'irreprésentable : de la critique des médiums à l'éthique de la représentation

Élodie Lenoël
Représentations de la Grande Guerre en Équateur : entre fascination et distance

Lana Stanić
Semiotic Perspectives on Cultural Appropriation in the Music Industry

Semyon Tanguy-André
Fracturer un miroir sans tain, représenter la grande pauvreté de l'intérieur

Nancy Zgheib
La re-présentation : réflexion critique à partir de Michel Henry

Re-présentation(s) dans le texte et l'image : introduction

Stanislas Derrien, Morgane Lebouc et Adnana Sava

PLAN

Une « débauche lexicographique »
De la crise de la représentation à l'ère des représentations
Modes de l'écart : transfert, influence, fracture
Présentation des articles

TEXTE

1 Ce huitième numéro de *Motifs* s'inscrit dans le prolongement du numéro quatre, intitulé « Hors-champ et non-dit dans le texte et l'image », coordonné par Lise Delmas et Sophie Le Hiress et publié en 2021 à la suite du premier colloque international porté par des doctorant·e·s et jeunes chercheur·euse·s du laboratoire HCTI. L'organisation d'un second colloque international, cette fois dédié à la notion de « re-présentation », nourrissait en effet des ambitions similaires : réunir des jeunes chercheur·euse·s, doctorant·e·s et docteur·e·s, affilié·e·s à des universités françaises et étrangères, de langues diverses et dans une optique pluridisciplinaire, pour échanger sur une thématique fédératrice, à même de générer des lectures plurielles et profitant en retour des approches théoriques de chacun·e. Par la grande variété des disciplines représentées dans les articles issus de ce colloque (« Re-présentation(s) dans le texte et l'image : transfert, influence, fracture », qui s'est tenu à Brest les 8 et 9 juin 2022) et réunis au sein de ce numéro, ce travail éditorial se veut le reflet de l'importante diversité scientifique du laboratoire à l'origine de ce projet. Que soient remercié·e·s ici tous·tes les enseignant·e·s-chercheur·euse·s, personnels, collègues docteur·e·s et doctorant·e·s de l'Université de Bretagne Occidentale qui ont participé à ce projet au long cours et ont permis le succès de ce colloque, dont la publication des actes dans ce numéro marque l'aboutissement.

2 C'est dans le sillage du projet de recherche 2022-2026 du laboratoire HCTI que s'inscrivent les articles ici réunis : ces derniers étudient le texte, l'image et la création tantôt de manière indépendante, tantôt à l'aune de la relation entre différents médiums, en accordant une place particulière – et bienvenue – à la transmédialité. La notion de « représentation » (*a fortiori* avec ce trait d'union, qui témoigne de l'appétence des doctorant·e·s HCTI pour les signes typographiques), outre la richesse des pistes d'analyse qu'elle ouvre et la manière singulière dont chaque discipline s'en empare, fut retenue dans la mesure où elle nous semblait constituer un espace privilégié pour penser une « cinétique de l'écart » – thématique fédératrice du projet de recherche HCTI –, tant le « pouvoir de la représentation » semble naître « précisément de l'écart, de la mise à distance[1] ». Pour autant, ce numéro ne prétend pas renouveler la réflexion théorique autour de ce concept ondoyant, ni proposer une étude à même d'en cerner tous les enjeux : depuis les années 1980[2], de nombreux ouvrages en sciences humaines, qu'ils adoptent une approche mono- ou pluridisciplinaire, se sont attelés à ces questions[3]. Les articles de ce volume offrent en revanche la possibilité d'éprouver cette notion, d'en révéler les différentes facettes et de les examiner au prisme d'enjeux propres à chaque domaine, couvrant un large éventail d'époques et de territoires : du Japon impérial à l'ère de la mondialisation, en passant par l'influence du Siècle d'Or espagnol sur le Niger contemporain, sans oublier l'Équateur à l'heure de la Grande Guerre qui frappe le vieux continent. Le parcours que nous avons favorisé pour ce numéro opère des rapprochements thématiques, davantage que disciplinaires, afin de faire émerger à la lecture une confrontation de points de vue qui puisse révéler la richesse d'un concept souvent mis en cause pour sa « trompeuse familiarité[4] ».

Une « débauche lexicographique[5] »

3 Chrystelle Fortineau-Brémond désigne la représentation comme un « concept mou, concept flou[6] », convoqué à outrance dans les discours contemporains : « [l]e mot envahit notre vie quotidienne, tout comme il colonise les discours savants : les sciences humaines et sociales, en particulier, en font un usage abondant, pour ne pas

dire immodéré[7]. » Ainsi, « la *représentation* est partout[8] », mais ce procédé se manifeste de diverses manières : les différentes acceptions que revêt le terme expliquent sa popularité et, paradoxalement, sa complexité.

4 La notice du TLFi propose trois entrées principales, accompagnées, remarque Chrystelle Fortineau-Brémond, de pas moins de 80 sous-emplois et de 128 exemples. La représentation, de son étymon latin *repraesento* (action de replacer devant les yeux de quelqu'un), se définit comme « [l'] action, [le] fait de représenter ; [le] résultat de cette action » ; il s'agit plus précisément de « rendre quelque chose présent à quelqu'un en montrant, en faisant savoir », ou bien « sous la forme d'un substitut ou en recourant à un artifice », ou encore de « rendre présent par son existence, par sa propre présence[9] ». Elle se décline dans de nombreux contextes dont les principaux sont l'art (représentation plastique, littéraire, théâtrale, *etc.*), les sciences, notamment humaines et sociales (représentations mentales, culturelles, sociales *etc.*) et la politique (représentation et représentativité démocratique, *etc.*). Dans les domaines de la philosophie et de la psychologie, il s'agit plus spécifiquement de « ce qui forme le contenu concret d'un acte de pensée[10] », que rend la forme pronominale *se représenter*. Ces disciplines s'emparent de ce mot de diverses manières pour en préciser le sens. Par exemple, la sémiotique est l'une des disciplines clés pour penser la relation vicaire entre signifiant et signifié :

> Un signe, ou *representanem*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose, sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. […] Le mot signe sera employé pour dénoter un objet perceptible ou seulement imaginable ou même inimaginable[11].

5 Les sciences politiques se fondent également sur le principe de substitution du *aliquid stat pro aliquo* : dans le régime de la démocratie représentative, un représentant tient lieu pour quelqu'un d'autre. En revanche, dans le domaine des études dramatiques, bien que l'acteur figure un personnage, la représentation théâtrale s'entend comme performance, c'est-à-dire comme la mise en présence d'une action. Si les langues romanes abritent sous un seul

terme parapluie tous ces sens, la langue allemande comprend pour sa part différents mots pour exprimer ces nuances, que rappelle Chrystelle Fortineau-Brémond[12] : *Vorstellung* pour « la représentation mentale » ; *Darstellung* ou *Abbildung* pour « les représentations matérielles, en particulier visuelles » ; *Vertretung* pour « la représentation politique » ; *Aufführung* pour la « représentation action ». En dépit de cette richesse lexicale, les distinctions entre ces différents sens ne sont pas aussi nettes que cette liste ne le laisse croire : non seulement un terme dérivé du latin existe (*Repräsentation*), mais une représentation théâtrale pourra par exemple être désignée par l'un ou l'autre de ces mots. Ce dernier usage illustre le fait que, bien souvent, les différentes acceptions du terme sont mobilisées indistinctement.

6 Dans ces définitions se retrouvent finalement les grandes ambiguïtés de la représentation comme concept : d'abord, la représentation renvoie aussi bien à l'action et à la « relation » (« quelque chose est représenté à quelqu'un ») qu'au « véhicule lui-même de la représentation » (« contenu, énoncé, état, perception »)[13]. En second lieu, c'est l'idée même de substitution ou d'évocation, charriant la dyade présence/absence, qui pose problème. Étudiant les acceptions du terme dans le *Dictionnaire universel* de Furetière (édition de 1727), Roger Chartier en tire la conclusion suivante :

> [L]es entrées du mot « représentation » attestent deux familles de sens apparemment contradictoires : d'un côté, la représentation donne à voir une absence, ce qui suppose une distinction nette entre ce qui représente et ce qui est représenté ; de l'autre, la représentation est l'exhibition d'une présence, la présentation publique d'une chose ou d'une personne[14].

7 De ces dynamiques contradictoires naît la relation problématique qui lie la représentation à son objet, comme son double (soi) et son contrepoint (non-soi)[15] que donne à penser le préfixe *re-*[16]. Le signifiant tendrait à éclipser, si ce n'est trahir, l'objet représenté :

> La question de la présence est au cœur de la représentation en tant que fait sémiologique : les signes souffrent d'un manque de réalité indépassable, ils pâtissent de leur incapacité à être pleinement ce

> qu'ils désignent, et l'homme est ainsi séparé du monde par l'épaisseur de son langage [17] .

De la crise de la représentation à l'ère des représentations

8 Comme l'illustrent l'analogie de la ligne et l'allégorie de la caverne platoniciennes, le concept de représentation est le lieu d'un soupçon depuis la philosophie antique, dans son rapport au réel pensé sur le mode de l'écart. Luc Vigier en dresse le constat en ces mots :

> Les ambitions et apories de la représentation esthétique du monde sont choses fort courues, multiples, variées et ancestrales. L'homme imite, fabrique, sculpte, peint, écrit, danse, joue, chante le réel sans que jamais l'opération soit totalement satisfaisante : les critiques aussitôt fusent, les rectificatifs successifs des artistes et penseurs de l'art se superposent bientôt en un feuilleté théorique et pratique dénonçant l'écart irréductible (lui-même objet de pensée) qui sépare l'homme du réel [18].

9 Le trait d'union de « re-présentation » matérialise cet écart et invite, par là même, à explorer la tension entre l'objet, sa présentation et sa présentation *de nouveau*. Re-présenter, est-ce copier, créer, ou toujours les deux ? Est-ce une distinction de nature entre la chose à représenter (réel) et ce qui la représente (artificiel), ou bien faut-il examiner ces deux objets ensemble, dans un « continuum fluctuant [19] » ?

10 Comme « programme de l'art occidental depuis la Renaissance [20] », la *Poétique* d'Aristote conditionne la représentation dans le domaine esthétique selon le principe de la *mimesis*, soit la manière dont la création artistique imite le monde. Or la primauté de la nature, *a fortiori* lorsqu'elle est l'expression de la volonté divine, sur l'art qui la reproduit, pose la question de sa dimension trompeuse. Le rapport de l'art au réel traverse les débats artistiques, que l'on pense au *theatrum mundi* élisabéthain dans le contexte de l'Europe baroque, aux débats des dramaturges classiques sur la vraisemblance [21] ou encore à l'émergence de la photographie au XIX^{e} siècle qui s'accompagne de questionnements sur sa nature artistique [22]. Les soupçons qui pèsent

sur la représentation comme simulacre ont mené à une crise de la représentation [23] qui constitue la mutation contemporaine de ces débats théoriques. Cette crise s'exprime par la « perturbation du régime traditionnel de la représentation [24] » liée à l'apparition de nouveaux médias et à l'effondrement des certitudes idéologiques, transformations dont l'art se fait le relais à l'ère de la postmodernité, voire dans un contexte de post-vérité [25]. La médiation opérée par la représentation se retrouve au cœur des questionnements artistiques : à la recherche d'une rupture de cette médiation, des artistes déséquilibrent le rapport entre le réel et sa représentation, interrogeant par là le récepteur [26]. Cette mise en cause peut s'avérer janiforme [27] : il y aurait, d'un côté, les adorateurs du signe qui s'abîment dans l'image et cultivent l'auto-réflexivité ; et, de l'autre, les partisans du cratylisme qui cherchent à abolir la coupure sémiotique, en quête de la perfection mimétique. Pour Chrystelle Fortineau-Brémond, la publication de *La Société du spectacle* en 1967 inaugure cette crise. Dans cet essai, Guy Debord postule que le développement d'une société de consommation mène à une coupure du réel : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation [28] ». La représentation, définie comme « une image, une illusion, qui coupe, qui sépare de l'expérience vécue, de la vie même [29] », est condamnée comme l'origine de la déliaison et de l'aliénation contemporaines. Si une telle condamnation n'est pas nouvelle, elle repose ici sur une critique de l'image qui va être particulièrement opérante, jusqu'à infuser les débats sur la réalité virtuelle ou sur l'intelligence artificielle, au sein d'une société désormais « écranique [30] » et marquée par l'Anthropocène [31].

11 Lorsqu'il s'agit d'évoquer cette question de la représentation comme illusion potentiellement dangereuse, en raison de l'éloignement du référent induit par sa reprise et du risque de trahison inhérent à toute « deuxième présentation », nous ne pouvons faire l'économie d'un détour par la critique rossétienne. Nous mobiliserons ici la théorie phare quelque peu iconoclaste de Clément Rosset : si sa vision du monde s'avère fort différente de la critique situationniste sur les plans idéologique et méthodologique, le philosophe se montre tout aussi sévère à l'égard de la représentation que la définition debordienne résumée ci-dessus. Rosset propose une définition lapidaire du réel : « J'appellerai ici réel, comme je l'ai toujours fait au

moins implicitement, tout ce qui existe en fonction du principe d'identité qui énonce que A est A[32]. » Le philosophe affirme l'impossibilité d'accéder à ce réel qu'il qualifie d'éminemment tautologique, d'insignifiant voire d'« idiot » (l'idiotie renvoyant ici à l'absence de double, c'est-à-dire à une singularité absolue qui résiste à toute tentative de duplication[33]), et va jusqu'à contester la nécessité d'entreprendre toute quête ontologique aspirant à verbaliser, conceptualiser ou transcender l'expérience foncièrement individuelle et incommunicable de cette réalité. En présumant l'incapacité d'appréhender le réel, Rosset nie également la pertinence de l'acte de représentation : toute duplication revendiquée du réel ne viserait qu'à le rendre plus tolérable. En d'autres termes, l'être humain tendrait à se complaire dans l'illusion pour détourner le regard d'une expérience autrement insupportable, car foncièrement tragique, du réel, tout en prétendant l'apprivoiser par procuration. Ainsi, la création poétique et, non sans ironie, la réflexion philosophique elle-même, s'apparenteraient à des échappatoires visant à « adoucir l'épreuve de la réalité par une infinie variété de remèdes [...] qui se ramènent toujours en fin de compte à un *exorcisme hallucinatoire du réel*[34] ». À travers ce refus de l'esthétisation comme de la sublimation du réel, la pensée rossétienne revendique une rupture avec l'héritage de l'idéalisme (néo-)platonicien[35]. Comme l'illustrent les propos suivants, Rosset dénonce sans ambiguïté la supposée vanité de ces entreprises de dédoublement du réel, réduisant par là même toute forme de « réplique » représentationnelle au statut d'objet défectueux :

> L'objet réel est en effet invisible, ou plus exactement inconnaissable et inappréciable, précisément dans la mesure où il est singulier, c'est-à-dire tel qu'aucune représentation ne peut en suggérer de connaissance ou d'appréciation par le biais de la réplique. Le réel est ce qui est sans double, soit une singularité inappréciable et invisible parce que sans miroir à sa mesure[36].

12 Pour autant, le fait d'entériner une crise de la représentation et de prononcer la mort du concept reste problématique, en ce que les chercheurs, dans le même temps, prennent acte d'une obsession contemporaine pour la représentation[37]. Envers et malgré les divers constats, éminemment pessimistes, d'une fracture irrésolvable entre l'objet et son double textuel ou iconographique, nous nous intéresse-

rons dans ce numéro à cette relation, certes conflictuelle à certains égards, mais indubitablement féconde.

13 On pourrait alors poser (à nouveau) la question du rapport entre un modèle et sa *re*-présentation à contresens, en considérant que ce sont les représentations qui modélisent le réel et non l'inverse, jusqu'à penser la notion de manière autonome. Parlant d'une « ère des représentations », Pierre Glaudes souligne que « de Derrida à Ricœur, nombre de philosophes contemporains ont souligné l'empire des représentations » questionnant « notre mode d'accès à la réalité » qui, « loin d'être pensable en termes de présence, ne [serait] pas séparable des processus de figuration [38] ». Ce mouvement de pensée met en jeu une compréhension naturaliste de la représentation, laquelle postule, dans une logique causale [39], l'existence préalable des objets présents, donnés, extérieurs et disponibles à la reprise représentative. La remise en cause de cette logique permet de comprendre le donné comme un fait, un acte préalable institué, c'est-à-dire une production historique et désacralisée, qui devient critiquable eu égard au monde qu'il contribue à structurer et à reconduire, mais aussi aux effets que cette reconduction implique. Cela ouvre un vaste potentiel de remise en question et d'accusation des faits qui structurent le monde des représentations. Réévaluée comme « structure d'intelligibilité », la représentation ne serait pas « redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais [une] médiation imaginaire entre la conscience et le monde [40] », nécessaire pour penser le réel. Rejetant une conception dualiste et antinomique du rapport entre représentation et réel, des philosophes comme Daniel Bougnoux ou Pierre Guenancia considèrent que la représentation, loin de constituer un reflet affadi du réel ou la création d'un « autre monde [41] », est une manière de regarder autrement ses objets. L'acte est ainsi réévalué comme processus à part entière :

> [L'esprit] convertit une chose réelle en objet pour la pensée, il se l'approprie par le biais de l'irréel ou de la fiction, gagnant ainsi la possibilité de regarder une chose autrement que dans l'expérience directe et de faire surgir des significations que l'immersion dans l'existence et la familiarité du vécu ordinaire laissent inaperçues [42].

14 Penser la représentation de manière autonome permettrait de comprendre son intérêt, que Guenancia explique de la sorte :

> Une représentation de la réalité ne ressemble pas à la réalité, elle en diffère même profondément. Mais, paradoxe de la représentation relevé par Descartes à propos des tailles-douces, c'est à condition de différer de son objet qu'une image peut efficacement penser à lui, le représenter. Une œuvre de fiction peut aussi nous procurer une intelligibilité de notre propre vie que le témoignage le plus fidèle qui soit de ce que nous avons vécu au jour le jour est incapable d'apporter, justement parce qu'il cherche à coller le plus possible à la réalité. Car le rapport de soi à soi passe aussi par le détour de la représentation [43].

15 La représentation favorise ainsi une position de recul pour penser le monde : davantage qu'une opposition, le trait d'union mettrait en évidence cette médiation. Ainsi, plus qu'une réévaluation de la représentation *per se*, les penseurs contemporains considèrent la réciprocité du processus (une activité de « co-construction du monde [44] ») selon un principe de « transduction [45] » : « les deux pôles n'existent que dans la relation réciproque, où la relation elle-même constitue les deux termes sans que l'un précède l'autre ou vice versa [46]. » À ce propos, Lorenza Mondada développe l'idée selon laquelle les représentations « ne sont pas des images d'une réalité qui leur serait extérieure et indépendante, mais jouent un rôle à la fois structuré et structurant par rapport à elle [47] ». Modulée et négociée en permanence dans les interactions sociales, la représentation est loin de constituer un objet de pensée monolithique qui serait propre à chacun·e ou à des groupes particuliers.

Modes de l'écart : transfert, influence, fracture

16 En regard de ce rapide et schématique parcours autour d'un concept soupçonné, en crise ou réhabilité, une multitude d'attitudes émergent pour penser le rapport entre l'objet et sa représentation, qu'il soit abordé sur le mode de l'écart et de la distance ou fondé sur le refus de cette dualité. De la même manière que Charles S. Peirce a proposé, en sémiotique, des degrés pour penser la référentialité du signe que sont l'indice, l'icône et le symbole [48], nous souhaiterions

jalonner cette cinétique de l'écart en proposant trois approches selon un mouvement excentrique : le transfert, l'influence et la fracture.

17 Le transfert se produit quand il y a emprunt de caractéristiques d'un objet ou de l'objet entier pour le présenter ailleurs. Si l'on peut considérer la traduction comme la manifestation par excellence du transfert, dans la mesure où ce procédé implique une « déterritorialisation [49] » par la mise en présence de deux aires culturelles et linguistiques, nous abordons également dans ce numéro la question de l'adaptation et de ses avatars, soit de toute forme de relecture de l'objet initial (réécriture, palimpseste, parodie et pastiche, *etc.*) [50], ainsi que la réitération et la réactualisation. De l'*ut pictora poesis* aux dialogues intermédiaux, les mécanismes de transposition et les matériaux de la représentation sont au cœur des questionnements soulevés par les articles proposés, en particulier dans la première section de ce numéro.

18 L'influence est un processus qui repose sur la nécessité d'avoir deux pôles en communication : l'influenceur·euse et l'influencé·e. Cette notion permet d'étudier les décisions et comportements des influencé·e·s, notamment dans les créations littéraires et artistiques, qu'il s'agisse d'une influence directe ou indirecte, visible ou invisible. Il y a influence quand la re-présentation porte une empreinte, plus diffuse et pas nécessairement consciente, de l'objet initial. La notion d'influence inscrit donc de façon plus nette que le transfert la représentation dans le temps, puisqu'elle pose la question de la relation entre le *contexte* de re-présentation et le passé, entre un héritage incorporé qui produit pour nous la naturalité d'un monde, et ce qu'on peut dire, penser et re-présenter de ce monde hérité dans le présent. Pour reprendre une terminologie dérridéenne, un tel héritage pourrait se penser à partir d'une « logique de la hantise [51] » (ou « hantologie ») en ce que le préfixe *re-* invite à penser dans le temps de la *différance* [52] la re-présentation d'un objet :

> Il n'y a plus de début ni de fin à cette histoire, mais le mouvement persistant d'une hantologie. Car la question n'est plus d'être ou de ne pas être, mais d'être et puis d'être encore et encore… La représentation n'a jamais lieu sinon comme une répétition qui n'en finit plus, ce qui n'arrive pas et qui doit toujours être remis en scène.

> Le spectre ne s'arrête pas, il ne s'attrape pas, il n'est pas, et il reste perpétuellement à être inventé [53].

19 La fracture suppose une rupture avec l'héritage de l'objet initial : un rapport violent émerge dans la relation entre l'objet et sa re-présentation. Se pose ainsi la question de l'irreprésentable et de l'inadéquation des médiums et de leurs langages. Dans le domaine social et politique, la représentation peut être un terrain de lutte pour les « mineurs » (au sens deleuzien du terme [54]) lorsqu'elle est comprise comme :

> un acte assujetti aux luttes de légitimation sociale, aux mécanismes d'absolutisation et de dissimulation de l'idéologie, qui remplit, en même temps, une fonction d'intégration. Elle régule les conduites, pèse sur les échanges symboliques, détermine les croyances du plus grand nombre [55].

20 C'est comme outil idéologique et relais (autant que produit) des mécanismes de domination que la représentation est interrogée par les études postcoloniales et féministes :

> Des champs comme celui des études féministes ou celui des études postcoloniales sont en partie apparus en réponse à l'absence ou à la non-disponibilité d'études sur les femmes, les minorités raciales et les cultures ou les communautés marginalisées dans les récits historiques ou dans les annales de la littérature. Ce défaut de représentation se retrouve dans les sphères politique, économique et juridique. Ces « autres » du discours dominant n'ont pas de mots ni de voix pour élaborer leur propre terrain ; ils sont réduits à être ceux « pour qui on parle », pour qui parlent ceux qui possèdent le pouvoir et les moyens de parler [56].

21 Gayatri Spivak dénonce ainsi l'incapacité des « subalternes [57] » à prendre la parole et l'assujettissement qui en découle, en ce qu'elles sont déterminées par des représentations orientalisantes [58] d'elles-mêmes par ceux qui disent parler pour elles selon le principe de la représentation politique (porte-parolat) : la représentation de l'autre a pris sa place, et bien que cette médiation ne lui corresponde pas, elle l'empêche d'exister. Pour « ces autres du discours dominant [59] », il est nécessaire de proposer une présentation *de nouveau* qui porte

la trace des (re)présentations précédentes tout en s'en émancipant. La re-présentation constitue ainsi pour Edward Saïd, qui théorise la « lecture en contrepoint » (« *contrapuntal reading*[60] »), un outil de « résistance » à la colonisation ; il s'agit d'une réponse[61] à la fois créative et critique à même de générer un « contre-discours » pour procéder à la « réappropriation du territoire fictionnel[62] » qu'il appelle de ses vœux :

> Dans ce contexte, un contre-discours est une forme de résistance profonde qui s'exprime par la créativité, les mots et les actions, niant délibérément le discours dominant du colonialisme. Un contre-discours est une ré-inscription, une réécriture et une re-présentation qui vise à revendiquer, réaffirmer et récupérer la maîtrise par les peuples sujets de leur propre vie, que les colonisateurs s'étaient appropriée ; c'est un discours qui va à contre-courant pour remettre en question les présupposés du pouvoir impérial. Un contre-discours tente de générer de nouveaux récits, de nouveaux paradigmes de prise de pouvoir [empowerment] et de résistance pour les peuples et nations opprimés, colonisés et assujettis[63].

22 Dans une optique plus optimiste et constructive, si l'on envisage ce processus comme un instrument de lutte, la re-présentation permettrait alors d'agir sur le réel contre les oppressions systémiques qui le traversent. Pour reprendre la formulation de Jauss (ici appliquée aux études postcoloniales et reprise dans une perspective intersectionnelle), il s'agirait ici, par le biais de la représentation, de « créer[64] » un monde pour celles et ceux qui en sont exclu·e·s. C'est en ce sens que la notion de re-présentation, riche de potentialités de transformation sociale et politique, invite toute personne concernée par une quête identitaire ou idéologique à sillonner de nouveaux champs épistémologiques, voire à imaginer des mondes plus habitables : « Une société est toujours à la recherche de la représentation qui lui manque pour transformer tout ce qu'elle subit en manifestation la plus forte et la plus signifiante de soi et du réel[65]. »

Présentation des articles

23 Les onze contributions qui forment ce volume sont organisées en trois volets, chacun proposant d'aborder la relation entre l'objet et sa

re-présentation en explorant divers enjeux que sous-tendent les actes de représentation dans les domaines de l'art et de la littérature. En mettant en lumière l'hybridité intrinsèque à la notion d'intermédialité, en examinant les rapports entre signifié et signifiant à travers le prisme de l'écart et de la distance ou en abordant la confrontation à l'irreprésentable, chaque mouvement de ce numéro contribue à enrichir notre compréhension des mécanismes qui régissent la manière dont l'objet est re-présenté. Ces articles célèbrent l'hybride en interrogeant notamment les frontières culturelles et d'autres formes de délimitations (géographique, artistique, idéologique), tout en en abordant les défis éthiques inhérents à l'acte de représentation dans le champ des sciences humaines et sociales.

24 La première section de ces actes est consacrée aux matériaux de la représentation, qu'il s'agit d'interroger. Les quatre articles proposés réunissent une diversité de médiums et sont propices à une réflexion approfondie sur la nature de la représentation artistique. Les productions artistiques étudiées s'inscrivent dans un contexte temporel restreint (XX^e^ et XXI^e^ siècles – notons que trois de ces objets d'étude relèvent du contemporain et s'ancrent dans la postmodernité), mais elles convoquent un cadre spatial étendu, des États-Unis au continent africain, en passant par des institutions culturelles européennes abordées sur le mode du décalage : Venise re(-)visitée, Cervantès déterritorialisé, le ballet parisien re-présenté par divers médiums au-delà de la scène de l'Opéra, ou encore la francophonie étrangement « béga[yante][66] » de l'œuvre de Ghérasim Luca, poète ciselant « *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas[67] » pour reprendre les mots élogieux de Deleuze. Cette première partie vise à éclairer la complexité des matériaux en question, tout en identifiant les dynamiques intermédiales et les défis conceptuels inhérents à la création artistique.

25 Gislain ESSOME LELE propose une analyse du catalogue pictural *Don Quichotte, au fleuve Niger* (2016) et engage une réflexion originale sur la réception et la réinterprétation esthético-culturelle du *Quichotte* de Cervantès. Cette adaptation destinée à un jeune public opère une déterritorialisation stratégique de l'intrigue depuis l'Europe jusqu'aux pays du Sahel : son lectorat est ainsi confronté à « des dialogues interculturels qui alternent entre des personnages noirs et blancs, [et à] des écosystèmes africains dans lesquels s'imbriquent des motifs

espagnols ». Convoquant à la fois les notions de transfert (du médium textuel au médium iconographique) et de fracture (à travers la recréation et, partant, la réappropriation du texte premier), cette contribution examine la transposition de l'iconographie du *Quichotte* dans le continent africain, mettant ainsi en présence deux aires culturelles distinctes en procédant à une hybridation à la fois ludique et propice à une (re)lecture politique du texte canonique : par exemple, « la mission chevaleresque de don Quichotte malianisé pourrait être celle de lutter contre la dictature, la confiscation du pouvoir, les régimes totalitaires, autoritaires et militaires qui minent le continent ». L'approche intermédiale de Gislain ESSOME LELE, dont l'article est émaillé de nombreuses illustrations, éclaire ces dynamiques de réécriture en identifiant les mécanismes esthétiques et anthropologiques à l'œuvre dans le dialogue entre le *Quichotte* et l'Afrique post-coloniale.

26 La contribution de Sasha RICHMAN s'articule autour du « photo-texte » *Love Affair : A Venetian Journal* (1972), de l'écrivain et photographe américain Wright Morris. L'intermédialité constitutive de cet objet est pensée selon l'auteure non sur le mode de la fracture, mais plutôt de la « friction » : l'article (rédigé en anglais) se penche sur cette tension stimulante entre texte et image et met au jour la manière dont l'écrivain-photographe conceptualise la représentation. L'artiste préfère, à l'illustration ou à la démonstration, une forme de « récupération », comme le suggère le verbe polysémique « *salvage* », qui renvoie également aux notions d'appropriation et de conservation, voire de sauvetage. En effet, il s'agit avant tout, pour Morris, de « sauver quelque chose d'une histoire d'amour avec une ville merveilleuse » (« *to salvage something of a love affair with a wondrous city* »), c'est-à-dire de saisir des fragments de vie et d'entreprendre une démarche réflexive : par la mise en regard de l'image photographique et du texte littéraire, le photographe tâche de célébrer – à défaut d'immortaliser – Venise, objet de fantasmes romanesques ici abordé sur le mode de l'urgence et de la déréliction. Questionnant la complémentarité de ces formes de représentation au sein d'un témoignage artistique doublement subjectif et dont la fiabilité est sujette à caution (l'autrice mobilise également la notion de trompe-l'œil), Sasha RICHMAN offre une perspective éclairante sur la

notion de « photo-texte », terme dont le trait d'union rapproche, tout autant qu'il éloigne, les deux médiums.

27 Lorena EHRBAR propose pour sa part une étude d'ordre transmédial : sa contribution porte sur la représentation de la danse de Serge Lifar, danseur, chorégraphe et Maître de ballet de l'Opéra de Paris, dans les arts graphiques. Le passage de la matérialité de la scène à la matérialité du texte, processus mis en exergue dans le titre métonymique de l'article (« Du parquet au papier »), rappelle la porosité des médiums artistiques autant qu'il en en célèbre l'interpénétration. L'autrice explore, tout en nuances, la question de la représentation visuelle du ballet via l'image fixe (photographie et dessin) ou mobile (le cinéma, envisagé par l'artiste comme moyen de « transcription » et de démocratisation du ballet), et souligne la manière dont l'image fixe, dans le cas des photographies de corps en mouvement, peut capturer et représenter l'essence dynamique de l'art vivant. L'analyse démontre, d'une part, comment ces représentations visuelles figées capturent et transcendent le moment éphémère de la performance scénique pour l'inscrire dans le temps long, en cristallisant l'énergie cinétique du corps dansant. D'autre part, l'article soulève la question de l'agentivité : Lorena EHRBAR étudie le dialogue qui s'établit entre Lifar et d'autres artistes (par exemple, dans le cadre des captations audiovisuelles de ballets) et interroge la position du danseur-chorégraphe dans cette relation éminemment stratégique, où l'autorité du créateur se voit parfois subordonnée aux contraintes, notamment techniques, qu'implique le passage d'un médium à un autre.

28 Pour conclure cette exploration des matériaux de la représentation, Pauline KHALIFA nous invite à (re)découvrir les « performances poétiques » associées au recueil *Le Chant de la carpe* (1973) de Ghérasim Luca, poète francophone d'origine roumaine. L'article se penche, tout d'abord, sur la création d'un livre-objet particulier, conçu comme une sculpture en verre par l'artiste franco-polonais Piotr Kowalski, avant de s'intéresser au récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* (1989) réalisé par Raoul Sangla, dans lequel Ghérasim Luca interprète certains poèmes du recueil. Artéfact culturel et artistique hybride, repoussant les frontières traditionnelles du livre, *Le Chant de la carpe* intègre ainsi une dimension performative propice à une expérience artistique immersive et pour le moins novatrice. La nature intermédiale de ce dispositif engendre,

selon l'autrice, « des jeux de représentations et de co-présences du lisible, du visible et de l'auditif ». Pauline KHALIFA souligne les interactions complexes entre les différents médiums mobilisés, commente la formation d'une œuvre poétique protéiforme et multidimensionnelle et révèle l'habileté de Ghérasim Luca à transcender les limites conventionnelles de la poésie : « [e]xubérant et rhizomique, le sujet en crise, porté à bras le corps par le poète, joue de la réversibilité de la langue ».

29 Le deuxième mouvement de ce numéro entend prolonger ce constat d'une friction entre signifié et signifiant en étudiant les dynamiques de l'écart à l'œuvre au sein de diverses productions littéraires. Cette partie, qui rassemble trois approches complémentaires du matériau, de l'intention et de la représentation poétiques, convoque des procédés d'hybridation textuelle et discursive à travers lesquels les trois auteurs francophones mobilisés (Roger Gilbert-Lecomte, Philippe Jaccottet et Édouard-Glissant) entendent repousser les frontières de leurs cadres énonciatifs respectifs. Chacun·e des contributeur·ice·s fait dialoguer la représentation avec d'autres disciplines, concepts et procédés : la question de la traduction, mode de transfert linguistique et culturel aussi stimulant que problématique, allant de pair avec une « éthique de la transcription » singulière (Zhenhong WANG) ; le figural, notion qui, loin d'attester d'un « évidement » autotélique, voire stérile, du sens au sein d'une œuvre poétique déstabilisante, permettrait en réalité d'« étend[re] le champ représentationnel du mot par l'hésitation sémantique qu'elle induit » (Corentin BOUQUET) ; enfin, la question des genres oratoires, sujets à un « télescopage » fructueux dans la prose déterritorialisante de Glissant, où la représentation romanesque se double d'une « impulsion judiciaire » et emprunte à « l'éloquence épidictique » pour interroger divers enjeux poétiques et rhétoriques, mais aussi politiques (Mohamed Amine RHIMI).

30 La forme poétique, espace privilégié pour la recherche de l'adéquation entre signifié et signifiant, constitue également un terrain de jeu sémantique inépuisable. À ce propos, Corentin BOUQUET propose une étude du mouvement poétique chez Roger Gilbert-Lecomte. Le poète français, contemporain des surréalistes et membre fondateur de la revue *Le Grand Jeu* (1928-1932), revendique une forme de représentation qui, poussant à l'extrême la force suggestive du l'image

poétique, exploite allègrement les potentialités signifiantes du langage jusqu'à saturation, c'est-à-dire dans un « déploiement irraisonné des mots » jusqu'à obtention d'une image poétique apparemment vidée de toute signification et, par là même, de tout lien perceptible avec le réel. La rupture occasionnée par cet « évidement » susciterait, paradoxalement, un sentiment d'« évidence » salvateur car propice à une représentation du monde plus large, à visée totalisante : « la perte sémantique est toutefois compensée par un gain en force tensionnelle qui exploite les virtualités linguistiques du mot sans pour autant le circonscrire à une fonction spécifique ». Accordant un intérêt particulier aux sonorités chez Roger Gilbert-Lecomte, Corentin BOUQUET examine de près les procédés stylistiques à l'œuvre dans cette poésie figurale.

31 La contribution de Zhenhong WANG soupèse, quant à elle, cette question de la perfection mimétique à l'aune du voyage interlinguistique entrepris par Philippe Jaccottet en tant que traducteur et de l'influence de ces allers-retours textuels sur l'œuvre poétique de ce dernier. L'autrice, soucieuse de rappeler le « lien étroit entre le travail de traduction, qui implique tout d'abord l'effacement du traducteur, et l'activité créatrice qui en découle », souligne également les limites de l'adaptation et de l'équivalence, *a fortiori* lorsque la langue-source n'est pas pleinement maîtrisée par le traducteur. Zhenhong WANG identifie les traces de l'influence du haïku japonais, forme brève s'il en est, dans l'œuvre du poète suisse francophone, qui s'approprie – ou plutôt « transcri[t] », selon ses propres termes et non sans développer une réflexion éthique à ce sujet – un objet poétique extrêmement codifié (concision, sobriété, quotidienneté, etc.) et *situé*, dans la mesure où les représentations du monde qu'il propose s'avèrent difficiles d'accès, si ce n'est insaisissables pour le lecteur de culture occidentale. Au-delà de l'exotisme, le haïku (ici doublement re-présenté, car traduit du japonais au français par le biais de l'anglais, puis réapproprié en français) irrigue, en creux, la poésie ultérieure de Jaccottet. Cet outil formel et stylistique, dont la brièveté invite à abolir « l'inessentiel » et occasionne parfois un effacement du référent, s'avère propice au décentrement (« la limpidité contre les tours et les détours de la poésie moderne occidentale ») comme au renouvellement d'une voix poétique soucieuse de transcrire, le plus fidèlement possible, le sentiment d'altérité.

32 Mohamed Amine RHIMI s'intéresse également à cette question du discours sur l'altérité : sa contribution puise dans de nombreux textes d'Édouard Glissant pour étudier la manière dont le philosophe, poète et romancier martiniquais utilise les genres du discours judiciaire et de l'éloquence épidictique pour dépeindre les réalités historiques, identitaires et culturelles des Antilles, en intégrant ces matériaux rhétoriques de la représentation pour développer une œuvre romanesque dense. La construction d'un contre-discours permettrait au penseur, selon ses propres termes, de « [donner] naissance à un nouvel imaginaire de la parole humaine » : d'une part, sur le mode du plaidoyer pour une réappropriation de la mémoire collective caribéenne et, d'autre part, sur le mode du réquisitoire contre les systèmes d'oppression, sources d'aliénation. Glissant fustige ainsi la colonisation et la « Traite négrière », et relie ces souffrances historiques à la situation contemporaine des Caribéens. Selon Mohamed Amine RHIMI, ce « brassage des genres oratoires » à visée émancipatrice répond à une « urgence existentielle et anthropologique » et infuse, au sein de la fiction romanesque, une argumentation complexe visant à rétablir une « continuité historique » : à travers l'excavation des injustices du passé colonial, Glissant procède à la représentation d'un riche héritage culturel tout en exprimant, par sa célébration des spécificités insulaires et identitaires caribéennes, une vision optimiste et tournée vers l'avenir.

33 Le dernier volet de ce numéro s'éloigne de la poétique et de la question de la représentation littéraire pour arpenter de nouveaux champs d'étude : la sémiologie (ici associée aux *cultural studies*), l'histoire contemporaine et la géopolitique, ainsi que deux approches philosophiques s'inscrivant, respectivement, dans le cadre de la philosophie sociale et de la phénoménologie. Les quatre articles proposés s'aventurent également à faire dialoguer divers territoires ou diverses notions spatialisées : Élodie LENOËL s'intéresse à l'Amérique latine, et plus spécifiquement à l'Équateur comme témoin géographiquement éloigné du conflit européen durant la Première Guerre mondiale ; Lana STANIĆ aborde la culture populaire hégémonique et mondialisée, influencée par les représentations des minorités culturelles véhiculées par l'industrie musicale étatsunienne ; Semyon TANGUY-ANDRÉ s'attache à redéfinir la grande pauvreté en tant que *terra incognita*, réalité méconnue des personnes et institu-

tions rattachées au « monde intégré » ; enfin, Nancy ZGHEIB revisite la dichotomie classique entre réel et représentation à l'aune d'enjeux contemporains. Ces articles, dont la question de l'éthique de la représentation constitue le fil conducteur, s'avèrent propices à appréhender la complexité de la notion en ce qu'ils interrogent les limites d'un procédé susceptible de déformer ou d'occulter certaines réalités. Invisibilité, invisibilisation, mal de représentation ou irreprésentabilité : autant d'angles morts de l'acte de représentation identifiés par les auteur·ice·s, qui tâchent d'identifier ces aspects problématiques et leurs implications éthiques en soulevant la question de la présence-absence du référent.

34 Les deux premiers articles privilégient la critique des médiums en examinant divers modes de transfert culturel occasionnant la prolifération de représentations influençant, de manière potentiellement aliénante, la perception de l'objet représenté (stéréotypes culturels, informations partielles et visions du monde éminemment partiales) par la personne réceptrice de ces textes et images.

35 Élodie LENOËL explore la manière dont la Première Guerre mondiale fut perçue et représentée en Équateur, pays ayant proclamé sa neutralité pendant ce conflit, couvert par la presse équatorienne à partir de dépêches d'agences de presse européennes. L'autrice explique que, malgré la distance géographique, « la guerre qui se déroule en Europe fait la une des journaux équatoriens ». Cette couverture médiatique de la Grande Guerre, mise à distance par le biais déformant de la représentation journalistique – type de médiation entretenant l'illusion de proximité avec une Europe en crise – aurait profondément influencé l'imaginaire local. Élodie LENOËL développe la thèse selon laquelle, malgré cette distance considérable, les photographies et les feuilletons importés ont permis de « mettre en présence » le conflit dans la conscience des Équatoriens, créant un prisme d'observation singulier inspirant des artistes et intellectuels équatoriens : ce mode de re-présentation amène ainsi certains à glorifier les Alliés et d'autres à dénoncer la barbarie de la guerre. L'article s'intéresse également à l'évolution de la perception du conflit en Équateur : « une fracture se crée face à la barbarie observée : le modèle culturel européen est de plus en plus représenté dans les productions équatoriennes comme caduc ». Le constat de cette rupture intellectuelle conduit l'autrice à la conclusion suivante : la

Grande Guerre aurait agi comme un catalyseur, provoquant un réagencement des valeurs culturelles et politiques en Amérique latine et une relative émancipation de l'Équateur, ainsi amené à forger sa propre identité nationale et culturelle en rejetant l'influence européenne.

36 Lana STANIĆ mobilise un matériau de la représentation d'ordre textuel et iconographique fort différent : le clip musical. L'autrice aborde la question éthique, éminemment contemporaine, de l'appropriation culturelle, à l'aide de concepts sémiotiques : elle cite notamment Roland Barthes et le sémiologue étatsunien Charles S. Peirce, et fonde son analyse sur les quatre degrés de l'appropriation définis par le théoricien des médias Richard A. Rogers (échange, domination, exploitation, et transculturation). Dans cet article (rédigé en anglais), Lana STANIĆ analyse la manière dont certains artistes occidentaux aussi populaires qu'influents intègrent des éléments propres aux cultures subalternes pour renforcer ou diversifier leur image de marque. Notons la récurrence du terme (d'inspiration marxiste) « *commodification* », associant réification et marchandisation : ce processus viderait les éléments culturels empruntés de leur signification d'origine et entérinerait des stéréotypes participant à une forme d'« exploitation culturelle » car potentiellement discriminants envers certaines minorités sociales et raciales. Ainsi, l'œuvre d'Elvis Presley, s'inspirant de genres musicaux initialement associés à la culture afro-américaine, aurait occulté les associations de ces genres avec l'esclavage et la souffrance de la communauté concernée. De même, la chanteuse *pop* Katy Perry utilise des symboles japonais et égyptiens dans ses performances audiovisuelles, tout en réduisant leurs significations complexes à des stéréotypes simplistes. L'article suggère que la méthode sémiotique peut aider à distinguer l'appropriation culturelle, synonyme d'un effacement des cultures minoritaires, de la notion de « revalorisation culturelle » (« *cultural appreciation* ») : cette forme de reconnaissance institutionnelle qui garantirait une meilleure visibilité des cultures marginalisées et favoriserait une compréhension plus nuancée de leurs symboles et valeurs.

37 Les deux dernières contributions s'attachent quant à elles à la critique de la représentation elle-même, et attestent d'un intérêt particulier pour la notion de fracture, ici entendue comme un écart

irrémédiable d'ordre ontologique, épistémique, anthropologique et/ou social. En effet, ces deux articles, empruntant à divers courants philosophiques contemporains, se confrontent à la question de l'irreprésentable et tentent de repenser une ontologie de la vie pour pallier cette crise de la représentation.

38 De même que Lana STANIĆ, Semyon TANGUY-ANDRÉ constate l'urgence d'une re-présentation effective des minorités sociales stigmatisées de manière systémique. L'auteur recourt à des métaphores évocatrices pour transcrire la manière dont la perception des personnes en grande pauvreté par les institutions d'assistance sociale, figures d'autorité de la société majoritaire, occulte la réalité de cette expérience de la pauvreté. Ainsi, le miroir sans tain symbolise la relation foncièrement asymétrique entre les personnes en situation d'exclusion sociale, qui s'efforcent de se conformer aux attentes institutionnelles pour maintenir une « face » propice à obtenir de l'aide (l'auteur reprend ici le terme proposé par le sociologue Erving Goffman) car véhiculant des valeurs positives aux yeux de l'institution, et les représentants de ces structures d'aide sociale. De même, la notion de « braconnage linguistique » renvoie à une présentation de soi réifiée (positionnement, langage, gestuelle, *etc.*) de la personne en grande pauvreté s'efforçant de se conformer à la normativité de la « société intégrée » pour être reconnue comme digne d'être aidée. Cette représentation biaisée tendrait à masquer la réalité du vécu des plus pauvres, tout en légitimant des stéréotypes vecteurs de violence sociale. Semyon TANGUY-ANDRÉ analyse ces interactions « mixtes » faussées par la nécessité de se conformer à ce jeu social et affirme que ce dispositif crée une « illusion de familiarité » qui contribue à « l'établissement pragmatique d'une représentation sociale instrumentale de la grande pauvreté, qui rend irreprésentable la spécificité de l'expérience et des demandes que portent ses ressortissants ». Mobilisant à plusieurs reprises la pensée de Joseph Wresinski, fondateur du mouvement ATD Quart Monde, l'auteur plaide pour de nouveaux dispositifs d'assistance susceptibles de contribuer à une connaissance plus authentique des réalités vécues par les personnes en grande pauvreté, favorisant à la fois l'autodétermination et la *re*connaissance de ces dernières.

39 S'emparant autrement de cette question de la critique de la représentation, Nancy ZGHEIB clôt le numéro sur une synthèse généreuse des

travaux du philosophe français Michel Henry concernant la représentation. L'autrice analyse la distinction entre vie et représentation établie par le phénoménologue, qui reproche à la philosophie occidentale classique de réduire la vie à une simple représentation et affirme l'« irreprésentab[ilité] » de la vie : cette dernière ne serait qu'intérieure et subjective. En d'autres termes, il serait impossible de la percevoir correctement via des projections extérieures. Après un brassage critique de ces outils théoriques, l'autrice émet ce verdict sans appel : « la vie ne peut pas être reconnue par représentation : elle ne peut pas être reconnue, elle ne peut pas être représentée, elle peut seulement être vécue ». En revanche, le monde extérieur ne serait « qu'une re-présentation de la vie » dans la mesure où la conscience, le langage et les médias ne feraient que projeter une image distanciée et objectivée de celle-ci. Nancy ZGHEIB prolonge la pensée henryenne et l'adapte à nos enjeux contemporains en proposant une nouvelle piste de réflexion : dans une époque dominée par la médiatisation, les images et les technologies numériques, où l'expérience de la vie est souvent éclipsée par ses représentations conceptuelles, la phénoménologie de la vie de Michel Henry inviterait aussi à « [r]epenser la représentation à l'ère des rencontres numériques, du télétravail, de l'enseignement virtuel, de la communication à distance [...]. »

40 En guise de conclusion à notre numéro, nous nous contenterons de mentionner la distinction suivante, esquissée par le philosophe et explicitée par la dernière contributrice mais suggérée, en creux, dans bon nombre d'autres textes ici rassemblés : Henry oppose la représentation, perçue comme un procédé stérile, à la *re*-présentation, envisagée comme un acte fécond, plus à même de « saisir l'essence originaire de la vie » : « [l]a représentation, en son sens passif, n'est qu'une reproduction, image ou copie de la réalité. Mais en son sens actif, la re-présentation est le fait de rendre présent quelque chose. Re-présenter [...], c'est projeter quelque chose, faire voir, montrer dans la lumière du monde. »

41 Au terme de cette introduction, nous tenons à préciser que le colloque « Re-présentations » 2022 a accueilli neuf communications supplémentaires, mobilisant bien d'autres supports et domaines de recherche en lien avec la re(-)présentation, qui auraient bien évidemment pu trouver leur place dans ce numéro : la caricature en tant que

mode de transfert culturel ; la représentation de l'écrivain dans la fiction télévisée sérielle humoristique ; les images d'archives militaires, représentations confidentielles réappropriées et rendues visibles par le cinéma militant ; le « film-poème », autre matériau artistique formellement hybride ; le roman métafictionnel parodique afro-américain ; la figuralité de l'art surréaliste belge et son esthétique du décalage ; la visibilité cinématographique et les représentations sociales des minorités *queer* ; le jeu vidéo et les potentialités de la représentation vidéoludique ; enfin, la bande dessinée et son usage du blanc intervignetal envisagé au prisme de l'irreprésentable : tant d'autres médiums et approches possibles, qui invitent à poursuivre sans relâche la réflexion transdisciplinaire sur la notion.

42 *Last, but not least*, nous tenons à nouveau à remercier, nommément, un certain nombre de partenaires ayant contribué à donner vie à ce numéro : tout d'abord, nos collègues doctorant·e·s et jeunes chercheur·euse·s ayant participé à l'aventure du colloque 2022, dont nous avons assuré la coordination des comités scientifique et d'organisation, et tous·tes celles et ceux qui se sont à nouveau montré·e·s volontaires et disponibles pour effectuer des relectures l'année suivante : Nadine ASMAR, Lisa HARISTOY, Sophie LE HIRESS, Diana RODOVÁ, Semyon TANGUY-ANDRÉ, Fujuan WANG.

43 Nous renouvelons aussi nos remerciements les plus chaleureux à l'égard de tous·tes les enseignant·e·s-chercheur·euse·s ayant apporté leur soutien à notre travail pour leur disponibilité durant la phase d'expertise et, bien entendu, pour leurs précieuses et exigeantes relectures qui ont permis de faire advenir ce numéro de *Motifs* : Marie-Hélène DELAVAUD-ROUX, Gwenthalyn ENGÉLIBERT, Maria José FERNÁNDEZ VICENTE, Christèle FRAÏSSÉ (laboratoire LP3C), David JOUSSET, Isabelle LE CORFF, Iván LÓPEZ CABELLO, Camille MANFREDI, Yann MORTELETTE, Philippe OUVRARD et Michael RINN.

44 Nous remercions vivement Catherine CONAN et Lionel SOUQUET, ayant successivement assuré la direction de la revue depuis 2022, pour leurs conseils méthodologiques qui nous ont permis de nous familiariser avec les nombreuses démarches qu'implique ce travail éditorial au long cours, ainsi qu'Alain KERHERVÉ et Mariannick

GUENNEC, actuels rédacteurs en chef de *Motifs*, pour leur aide et pour le temps consacré à la finalisation de ces actes.

45 Un grand merci, également, à Emmanuelle BOURGE pour son précieux concours durant l'étape des relectures finales, et pour sa disponibilité exceptionnelle avant, pendant et après l'aventure du colloque « Re-présentation(s) ».

46 Nous tenions enfin à remercier Alain KERHERVÉ et Camille MANFREDI, en tant que directeurs successifs de notre unité de recherche, pour leur accompagnement bienveillant, leurs retours et encouragements réguliers, et pour leur présence fort appréciable durant chaque étape de ce projet, des préparatifs de ce beau colloque HCTI dès 2021 à la mise en ligne de ses actes.

NOTES

1 Chrystelle Fortineau-Brémond, « La représentation, éloge de la distance », in Chrystelle Fortineau-Brémond (dir.), *La Représentation dans la recherche en langues et cultures étrangères*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 37.

2 Sur l'émergence du concept en sciences humaines, voir Carlo Ginzburg, « Représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales Économies, sociétés, civilisations*, nº 46, 1991, p. 1219-1234, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1991_num_46_6_279008, consulté le 08/02/2024.

3 Pour un aperçu des enjeux de la notion de représentation dans les sciences humaines, voir notamment : Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.* ; Fabrice Parisot (dir.), *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Pierre Glaudes (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

4 Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 1219.

5 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 10.

6 *Ibid.*, p. 9.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Notice « représentation », *Trésor de la langue française informatisé*, https://www.cnrtl.fr/definition/repr%C3%A9sentation, consulté le 08/02/2024.

10 Notice « représentation », André Lalande (dir.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Paris, PUF, 1993, p. 921. Pierre Guenancia précise le rôle joué par Descartes dans la conception philosophique de la représentation comme acte intelligible : voir Pierre Guenancia, *Le Regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2009, p. 15.

11 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

12 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 12-13.

13 Sandra Laugier, « La perception est-elle une représentation ? », in Jacques Bouveresse et Jean-Jacques Rosat (dir.), *Philosophies de la perception. Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 292, cité par Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 14.

14 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales Économies, sociétés, civilisations*, nº 44, p. 1514, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667, consulté le 08/02/2024].

15 « La représentation suppose que le signe évoque ce qu'il signifie et, en même temps, indique clairement qu'il n'est pas ce qu'il signifie. Cette double condition permet d'éviter l'imitation, qui se fait passer pour ce qu'elle imite. Si, en effet, le représentant s'emploie à faire oublier qu'il n'est que représentant, il y a usurpation. La représentation est donc une médiation : elle donne une présence à ce qui ne peut être présent. Elle vient au secours d'une impuissance, mais elle n'abolit pas ce qu'elle sert. » Notice « représentation », *Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/repr%C3%A9sentation/87634, consulté le 08/02/2024.

16 Sur les valeurs du préfixe *re-*, voir Pierre Glaudes, « Introduction », *op. cit.*, p. v.

17 *Ibid.*, p. iii.

18 Luc Vigier, « Crises de la représentation », *Acta Fabula*, vol. 3, nº 2, Automne 2002, https://www.fabula.org/acta/document11162.php, consulté le 08/02/2024.

19 Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et croyance », in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Art, création, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 178-179.

20 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 20.

21 Sur la question de la représentation au théâtre, voir Anick Brillant et Pierre Pasquier, « Le théâtre », in Pierre Glaudes (dir.), *op. cit.*, p. 67-134.

22 Voir Daniel Bougnoux et Fabian Da Costa, « La photographie », in Pierre Glaudes (dir.), *op. cit.*, p. 413-492.

23 Daniel Bougnoux, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006. Sur la notion de simulacre, voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

24 Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. XVIII.

25 Voir par exemple Maurizio Ferraris, *Postvérité et autres énigmes*, Paris, PUF, 2019.

26 « Chacun s'est construit et possède un *monde propre*, [...] à partir duquel il doit négocier en permanence pour valider ses représentations et ses codes sémiotiques au regard des mondes propres des autres, et des cultures différentes. » Daniel Bougnoux, *op. cit.*, p. 21.

27 André Bazin distingue par exemple les cinéastes qui « croient à l'image » de ceux qui « croient à la réalité » : voir « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma* ?, t. 1, Paris, Éditions du Cerf, 1958, cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Le cinéma », in Pierre Glaudes (dir.), *op. cit.*, p. 524.

28 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, p. 9.

29 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 17.

30 Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.

31 Pierre Guenancia relie la critique de la représentation à une conception environnementale : « la nature aurait été à ce point transformée par la technique qu'il n'y aurait pratiquement plus de coin dans le monde où nous pourrions être en présence de choses vraiment naturelles qui ne porteraient pas l'empreinte de la main de l'homme, la nature aurait reculé derrière l'écran de paysages apprêtés, devenus objets de spectacles. » (*op. cit.*, p. 10) Sur les liens entre représentation et Anthropocène, voir également Hélène Schmutz (dir.), *De la représentation de la crise à la crise de la représentation. Esthétique et politique de l'Anthropocène*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020.

32 Clément Rosset, *Le Démon de la tautologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 11.

33 Voir Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1978 et *Le Réel et son double*, [1976] Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1993.

34 Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 26. Nous soulignons.

35 « Platon ne cesse […] de représenter comme méprisable et indigne de l'homme ce qui constitue au contraire sa tâche la plus haute et la plus difficile : je veux dire s'accommoder du réel, trouver sa satisfaction et son destin dans le monde sensible et périssable ». *Ibid.*, p. 28.

36 Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 15.

37 « Après qu'on a, à plusieurs reprises, annoncé au siècle dernier la fin de l'ère de la représentation, il semble que le concept de représentation revienne en force aujourd'hui, comme cela a régulièrement été le cas dans l'histoire de la philosophie classique, et certainement grâce à sa plasticité. » Sandra Laugier, *op. cit.*, p. 292, cité par Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 14.

38 Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. XXI.

39 « Les matériaux ultimes de toutes nos représentations sont en effet toujours les mêmes, à savoir des impressions. Tout ce qui est en amont des représentations relève d'une problématique causale et non d'une relation épistémique : la réalité, quoi qu'on entende par ce terme, *cause* nos représentations, elle ne les *fonde* pas ; le lieu propre de la question épistémique est celui des usages des représentations, ce qui, rappelons-le, signifie que la question se pose non pas en amont des représentations mais en aval, au niveau de leur projection sur le réel. » Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 179.

40 Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. XXI.

41 « [R]eprésenter le monde ce n'est donc pas créer un autre monde, mais le regarder autrement. » Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 37. Hans Robert Jauss l'exprime de la sorte : « La fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le *créer*. » Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 33.

42 Pierre Guenancia, *op. cit.*, p. 36.

43 *Ibid.*, p. 34-35, cité par Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 37.

44 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 33.

45 Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 35. Le terme est emprunté à Gilbert Simondon.

46 Véronique Havelange, Charles Lenay et John Stewart, « Les représentations : mémoire externe et objets techniques », *Intellectica*, nº 35, p. 118, cité par Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 35.

47 Lorenza Mondada, « De l'analyse des représentations à l'analyse des activités prescriptives en contexte », *Cahiers de praxématique*, nº 31, p. 130-131, cité par Chrystelle Fortineau-Brémond, *op. cit.*, p. 33.

48 Voir Charles S. Peirce, *op. cit.*

49 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

50 Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

51 Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 52.

52 « Que l'origine soit différantielle, que tout discours soit toujours déjà itérable, c'est dire qu'une deuxième présence "hante" toujours la première, la redouble et dédouble, l'imprésente. » Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, p. 62.

53 Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, § 4, https://books.openedition.org/pum/9371?lang=fr, consulté le 08/02/2024.

54 Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, nº 369, 1978, p. 154. Dans cet article, Gilles Deleuze oppose le « mineur » au « majeur », lequel opère comme norme socio-politique, « mètre-étalon » à partir duquel tout le reste est perçu comme « mineur ». Le couple majeur/mineur renvoie aux relations de domination qui traversent les littératures et imprègnent les héritages culturels, héritages au sein desquels on distingue un centre et une périphérie, un « système homogène » face à un « sous-système » ou un « hors système ».

55 Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. XXII.

56 Deepika Bahri, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », traduit par Marianne Groulez, in Christine Verschuur (dir.), *Genre, postcolonialisme et diversité des mouvements de femmes*, *Cahiers genre et développement*, Paris, L'Harmattan, nº 7, 2010, p. 34.

57 Ce terme renvoie à la catégorie intersectionnelle forgée par Spivak et donnant lieu aux études subalternistes (*subaltern studies*). Les subalternes sont des femmes pauvres issues de pays post-coloniaux. Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », in Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

58 Les représentations dites orientalistes renvoient à l'ensemble des représentations qui « utilisent les instruments du pouvoir et du savoir dans le but de soumettre, de réifier, de marginaliser, de proposer une image déformée et d'opprimer l'Autre, qu'il s'agisse d'une femme, d'une personne autochtone, d'une minorité ou d'une autre culture » (« *representation that uses the tropes of power and knowledge to subjugate, objectify, marginalize, distort, and oppress the Other, whether woman, native, minority, or another culture.* »). Shehla Burney, « Re-doing the Narratives of Empire », *Pedagogy of the Other: Edward Said, Postcolonial Theory and Strategies for Critique*, *Counterpoints*, vol. 417, 2012, p. 63, https://www.jstor.org/stable/42981700, consulté le 08/02/2024. Nous traduisons. Voir également Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], traduit par Catherine Malamoud et Claude Wautier, Paris, Seuil, 2015.

59 Deepika Bahri , *op. cit.*, p. 34.

60 Edward W. Saïd, *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1994, p. 66. *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 275 : cette lecture consiste à « lire les grands chefs d'œuvre littéraires [...] en nous efforçant de mettre au jour, d'élargir, de faire parler ce qui dans ces œuvres est muet, marginal ou représenté de façon idéologique » (« *read the great canonical texts* [...] *with an effort to draw out, extend, give emphasis and voice to what is silent or marginally present or ideologically represented* [...] *in such works* »).

61 On rencontre régulièrement l'expression « w*riting back* » (littéralement : « écrire en retour », soit « répondre » ou « réécrire ») pour faire référence à la notion de contre-discours portée par la critique postcoloniale, depuis la parution de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 1989. Dans les études féministes, on parle

plutôt de « révision » (« *re-vision* ») : voir Adrienne Rich, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision », *College English*, vol. 34, nº 1, 1972, p. 35.

62 « *reclamation of fictive territory* » Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 213 ; trad. citée, p. 303.

63 « *A counter discourse in this context is a form of deep resistance that speaks through creativity, words, and actions, deliberately negating the dominant discourse of colonialism. A counter-discourse is a re-inscription, rewriting and re-presenting in order to reclaim, reaffirm, and retrieve subject peoples' ownership of their own lives, which had been appropriated by the colonizers; it is a discourse that goes against the grain to challenge assumptions of imperial power. A counter-discourse tries to generate new narratives, new paradigms of empowerment and resistance for the oppressed, colonized, and subjectified peoples and nations.* » Shehla Burney, « Resistance and Counter-Discourse: Writing Back to the Empire », *op. cit.*, p. 107. Nous traduisons.

64 Hans-Robert Jauss, *op. cit.*, p. 33.

65 Henri Leroux, Alain Pessin et Lise Quéffélec-Dumasy, « Littérature, représentation, société », in Pierre Glaudes (dir.), *op. cit.*, p. 295.

66 « Si la parole de Ghérasim Luca est éminemment poétique, c'est parce qu'il fait du bégaiement un affect de la langue, non pas une affection de la parole. C'est toute la langue qui file et varie pour dégager un bloc sonore ultime, un seul souffle à la limite du cri “je t'aime passionnément”. » Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il » *in Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 139.

67 *Ibid.*, p. 138. Italiques de l'auteur.

AUTEURS

Stanislas Derrien
Stanislas DERRIEN est agrégé d'anglais, ATER à l'Université de Bretagne Occidentale et doctorant en Études anglophones rattaché aux laboratoires HCTI (UBO) et RÉMÉLICE (Université d'Orléans). Sa thèse, sous la direction de Thierry Robin et Isabelle Le Corff, s'intitule « “*Lost in a Good Book*” : Forme et idéologie dans la fiction de Jasper Fforde (2001-2020) ». À travers l'étude des romans sériels ou indépendants de l'auteur britannique de *light fantasy*, ce travail interroge notamment les notions de canon, de patrimoine et de « conservatisme mythique », qu'elles soient légitimées ou détournées par la culture populaire. Il est l'auteur de deux articles publiés en 2022 : « “*While human*like, *they are not actually*

*human*ful" : hybridité et normativité dans *The Constant Rabbit* » pour la revue *Motifs* du laboratoire HCTI, et « Interventionnisme ludique et réparation récréative : du recours à l'histoire contrefactuelle dans la fiction de Jasper Fforde » pour le numéro « Peut-on sauver le passé ? » de la revue *Cultural Express*.

Morgane Lebouc
Morgane LEBOUC est agrégée de lettres modernes, doctorante contractuelle en troisième année de thèse sous la direction de Véronique Léonard Roques et membre du laboratoire HCTI. Ses travaux portent sur la manière dont les figures mythiques féminines du corpus homérique ont été révisées par des romancières, dramaturges et poétesses des vingt dernières années dans les domaines français, hispanophone et anglophone. Elle porte une attention particulière aux moyens par lesquels les autrices cherchent à donner une voix propre à ces figures mythiques, en proposant notamment des formes énonciatives diverses du soliloque aux dispositifs choriques qui soient porteuses d'un renouvellement éthique de la pensée du commun à l'époque ultra-contemporaine.

Adnana Sava
Adnana Doriadna SAVA est agrégée d'anglais, doctorante en littérature britannique au sein du laboratoire HCTI et ATER à l'Université de Bretagne Occidentale. Ses recherches portent notamment sur l'histoire et les théories du roman au XVIII^{e} siècle, les pratiques de sociabilité littéraire et les correspondances de romanciers anglais. Sa thèse, intitulée « L'antiroman en Angleterre au XVIII^{e} siècle », vise à proposer une nouvelle approche épistémologique de l'essor du roman anglais comme phénomène d'écriture expérimentale, nouvelle et populaire, fondé sur l'interaction entre œuvres d'auteurs contemporains et dont les normes se définissent au fur et à mesure des « récits-réactions ». Elle a récemment présenté ses travaux lors du colloque international LAPASEC (*Landau-Paris Symposia on the Eighteenth Century*), publié un article dans le carnet de recherche des doctorant·e·s de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles ainsi qu'une notice dans l'encyclopédie DIGIT.EN.S, dédiée au roman anglais.

I - Hybridité et intermédialité : les matériaux de la représentation

Transferts esthétiques et fractures cultu(r)elles dans les (re)créations artistiques contemporaines du *Quichotte* en Afrique

Gislain Arnaud Essome Lele

PLAN

Entre prosopographie et portrait : transfert des codes chevaleresques et comiques de l'hypotexte
Fractures cultu(r)elles : entre déterritorialité et reterritorialité
Conclusion

TEXTE

1 Jusqu'à la fin du XX^e^ siècle, la réception des textes de Cervantès en Afrique a été timide et ne s'est limitée qu'à des adaptations et traductions littéraires. Les réécritures et recréations artistiques ne se sont manifestées que très récemment, notamment par les projets d'adaptation théâtrale du *Quichotte* : *Vié Quixot* (2016) en Côte d'Ivoire, *Rinconete y cortadillo* (2016) au Nigeria, et le projet de réécriture du *Quichotte* à travers le catalogue iconographique *Don Quichotte, au fleuve Niger*[1], objet d'étude de la présente recherche. Le catalogue, constitué de plus d'une soixantaine de peintures de style néo-réaliste[2], a été initié en 2016 par les ambassades espagnoles de la Guinée-Conakry, du Mali et du Niger, en collaboration avec la Fondation internationale et ibéroaméricaine pour l'administration et les politiques publiques (FIIAPP) et l'Agence espagnole pour la coopération internationale au développement (AECID). Dans le même ordre d'idées, à l'occasion de la Journée Mondiale du Livre (2-4 mai 2023), l'Institut Cervantès d'Algérie a initié un concours (« Mi propio Quijote[3] ») pour la jeunesse (de 3 à 15 ans) qui vise à générer des interprétations du *Quichotte* personnalisées, sous forme de dessin ou de vidéo, et contextualisées. À notre connaissance, l'ouvrage *El Quijochico : el primer Quijote para alumnos de E.L.E.* (2022), édité par l'AECID, est l'un des projets les plus aboutis et les plus récents de réception de l'œuvre de Cervantès en Afrique. Il

s'agit d'une adaptation ivoirienne du *Quichotte* destinée à l'enseignement de l'espagnol comme langue étrangère dans le secondaire. La présente recherche tente non seulement d'étudier les dialogues et modes d'enchâssement des images du corpus DQFN avec le texte du *Quichotte*, mais aussi de voir comment les artistes rompent cette dynamique en lui attribuant une identité africaine. Il sera question de la problématique de l'adaptation/réception esthético-cultu(r)elle de la philosophie de l'hypotexte à des préoccupations liées aux humanités de l'Afrique en général et à l'environnement immédiat des illustrateurs en particulier.

2 En s'appuyant sur des approches esthétiques et anthropologiques des médialités, nous tenterons de mettre en exergue les transferts et fractures entre le texte cervantin et ses illustrations. De la même manière, sera convoqué le concept de « territoire[4] » afin de faire ressortir le caractère interculturel, transterritorial et hybride du corpus d'étude. Selon Marigno Vázquez, la notion de territoire est consubstantielle à celle d'hybridité qui est « une altération mutuelle d'identités issues de territoires distincts, et résultant de la transgression de frontières sous l'effet de flux permanents[5] ». Il est tout de même nécessaire de préciser que, dans le cas d'espèce, le territoire n'est pas seulement envisagé comme un espace géographique physique avec des matières et des lieux variables, mais aussi comme un espace mental, conceptuel (transiter d'un mode de pensée à un autre) et esthétique (transiter du texte à l'image et/ou de l'image au texte). Ce transit peut donc s'opérer via une déterritorialité et une reterritorialité, le premier mouvement induisant *ipso facto* le second[6], ou le transfert d'un territoire « A » (le texte) à un territoire « B » (iconographique, géographique, culturel et/ou temporel). Ainsi, dans la présente étude, les territoires mis en tension seront de plusieurs ordres : esthétique (du texte aux réécritures iconographiques), humanistique et culturel (de la culture espagnole à celle d'Afrique), et temporel (du Siècle d'Or à l'époque contemporaine).

Entre prosopographie et portrait : transfert des codes chevaleresques et comiques de l'hypotexte

3 Nous entendons par « transferts » les différentes relations de similitude entre les territoires textuel et iconographique en constant dialogue. Ici, deux principaux motifs sont réécrits : d'une part, la prosopographie et le portrait des protagonistes ; d'autre part, les transferts des codes chevaleresques et comiques de l'hypotexte. De prime abord, rappelons que Sancho Panza et don Quichotte sont les principaux protagonistes de l'ouvrage, compagnons de lutte mus par des idéaux divergents, même si à la fin de l'aventure, ils s'influencent mutuellement. Tandis que le premier est réaliste, le second est idéaliste et rêvasse de la vie de chevalerie abondamment fantasmée par le biais de la lecture de romans. Un autre personnage tout aussi principal est Rossinante, le cheval qui accompagne don Quichotte depuis sa première sortie. Avant de traduire leur point de démarcation et de s'approprier l'histoire du texte, les artistes restent fidèles à la représentation prosopographique (description des traits physiques) et portraitiste (description tant physique que morale) des sujets [7].

4 Commençons par don Quichotte et tâchons de comparer le texte aux images. Le chapitre 1 de la première partie de l'ouvrage renseigne le lecteur sur les données relatives à son âge, à sa (maigre) corpulence et à la description de son visage :

> *L'âge de notre hidalgo frisait la cinquantaine ; il était de complexion robuste, maigre de corps, sec de visage*, fort matineux et grand ami de la chasse. On a dit qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada, car il y a sur ce point quelque divergence entre les auteurs qui en ont écrit, bien que les conjectures les plus vraisemblables fassent entendre qu'il s'appelait Quijana. Mais cela importe peu à notre histoire ; il suffit que, dans le récit des faits, on ne s'écarte pas d'un atome de la vérité [8].

5 Plus loin, dans le chapitre 14 de la seconde partie, on peut clairement lire une autre *ekphrasis* qui renseigne de nouveaux éléments sur sa taille, la forme de son nez et sa moustache :

> – Comment, non ! répliqua le chevalier du Bocage ; par le ciel qui nous couvre ! j'ai combattu contre don Quichotte, je l'ai vaincu, je l'ai fait rendre à merci. *C'est un homme haut de taille, sec de visage, long de membres, ayant le teint jaune, les cheveux grisonnants, le nez aquilin et un peu courbe, les moustaches grandes, noires et tombantes.* Il fait la guerre sous le nom de chevalier de la Triste-Figure, et mène pour écuyer un paysan qui s'appelle Sancho Panza. Il presse les flancs et dirige le frein d'un fameux coursier nommé Rossinante, et finalement il a pour dame une certaine Dulcinée du Toboso, appelée dans le temps Aldonza Lorenzo, tout comme la mienne, que j'appelle Cassildée de Vandalie, parce qu'elle a nom Cassilda et qu'elle est Andalouse. Maintenant, si tous ces indices ne suffisent pas pour donner crédit à ma véracité, voici mon épée qui saura bien me rendre justice de l'incrédulité même [9].

6 Force est de constater que les peintures du catalogue partagent ces caractéristiques de la *descriptio* textuelle : dans les illustrations suivantes, on peut apercevoir un vieux chevalier mince, crasseux, de grande taille, avec les mêmes moustaches longues et noires. Les traits du portrait littéraire repris par les illustrateurs sont principalement son aspect amaigri, dépenaillé et rêveur. En plus de ce détail, on remarque que le chevalier est presque toujours accompagné de son cheval Rossinante, ou de tout autre animal tel que décrit dans le texte.

Figures 1a et 1b. Représentations picturales de don Quichotte, 2016

Figures 1a et 1b. Représentations picturales de don Quichotte, 2016
Figures 1a et 1b. Représentations picturales de don Quichotte, 2016

AECID/ copyright.

7 En ce qui concerne son écuyer Sancho, le narrateur du *Quichotte* recourt à la mise en abyme dans le chapitre 9 de la première partie du roman et propose la description ekphrastique suivante :

> Dans le premier cahier on voyait, peinte au naturel, la bataille de don Quichotte avec le Biscayen ; tous deux dans la posture où l'histoire les avait laissés, les épées hautes, l'un couvert de sa redoutable rondache, l'autre de son coussin. La mule du Biscayen était si frappante qu'on reconnaissait qu'elle était de louage à une portée de mousquet. Le Biscayen avait à ses pieds un écriteau où on lisait : *Don Sancho de Azpeitia*, c'était sans doute son nom ; et aux pieds de Rossinante il y en avait un autre qui disait : *Don Quichotte*. Rossinante était merveilleusement représenté, si long et si raide, si mince et si maigre, avec une échine si saillante et un corps si étique, qu'il témoignait bien hautement avec quelle justesse et quel à-propos on lui avait donné le nom de Rossinante. Près de lui était Sancho Panza, qui tenait son âne par le licou, et au pied duquel on lisait sur un autre écriteau : *Sancho Zancas. Ce nom venait sans doute de ce qu'il avait, comme le montrait la peinture, le ventre gros, la taille courte, les jambes grêles et cagneuses*. C'est de là que durent lui venir les surnoms de Panza et de Zancas, que l'histoire lui donne indifféremment, tantôt l'un, tantôt l'autre [10].

8 À l'exception de quelques détails comme le moyen de déplacement, le lecteur/observateur peut facilement identifier le sujet graphique Sancho étant donné que les illustrateurs restent fidèles à son caractère bouffon et glouton. Par exemple, dans la figure 2a, bien qu'ayant pris l'apparence d'un Africain, le personnage est aisément repérable par sa taille et par sa tendance à saliver face à un poisson mort. Si le texte en bulle (« J'AI FAIM MOI ! MIAM ») trahit quelque peu la personnalité originale largement décrite dans l'hypotexte cervantin, la curiosité la plus déconcertante dans cette scène graphique est le choix de désintéresser Sancho de la problématique environnementale qui semble inquiéter au plus fort degré son compagnon et les personnages féminins représentés.

Figures 2a et 2b. Transferts prosopographiques de Sancho Panza, 2016

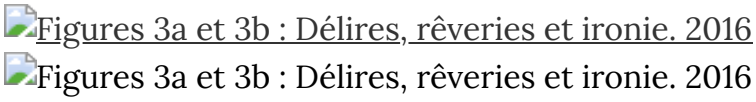
Figures 2a et 2b. Transferts prosopographiques de Sancho Panza, 2016

AECID/copyright.

9 De même, dans la figure 2b, on peut percevoir Sancho dans une posture similaire. Tandis que son maître semble aguerri face à tout danger les attendant potentiellement hors champ, l'écuyer se préoccupe plutôt de ses pastèques. Les artistes réussissent alors, par ces mécanismes d'antithèse, à dénoter les prismes de priorité respectifs des deux personnages, ce qui rejoint les motifs soulignés dans le texte.

10 Le fil conducteur du *Quichotte* satirise et parodie le caractère idéaliste des romans de chevalerie médiévaux. En ce sens, les différentes aventures du héros constituent un savant mélange de l'épique, du tragique, du lyrique et du comique que les artistes tentent de reproduire. Dans la figure 3, Housseini Salifou tente de traduire fidèlement la folie quichottesque en représentant le personnage en proie à une sorte de délire à se battre contre les moulins à vent qu'il confond avec des géants (première aventure de la deuxième sortie de don Quichotte). Il chevauche un « beau » cheval de couleur rose qui fume une cigarette et qui semble aussi plongé que son maître dans une sorte de rêverie (figure 3a).

Figures 3a et 3b : Délires, rêveries et ironie. 2016


Figures 3a et 3b : Délires, rêveries et ironie. 2016

AECID/ copyright.

11 Dans le même ordre d'idées et pour rester fidèles au motif textuel de l'ironie, les artistes vont priver le chevalier de son cheval. Dans l'illustration, on peut lire : « L'œuvre est une case de BD qui se centre sur le comique de la situation : Don Quichotte, sur une girafe, et Sancho Pansa, sur un phacochère, illustrant la "chevalerie", mais néanmoins privés de "chevaux" » (se référer à la figure 3b). Quant au phacochère qui transporte l'écuyer, il semble tout aussi bouffon que son maître.

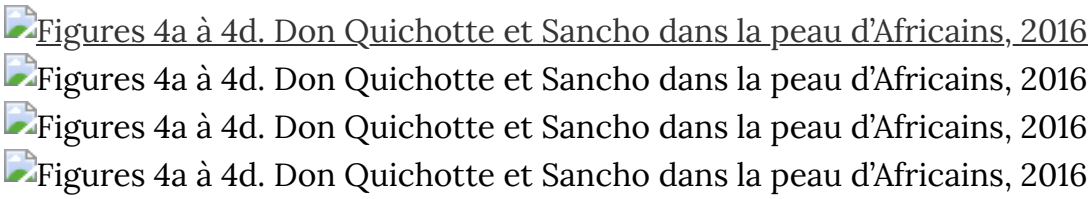
Fractures cultu(r)elles : entre déterritorialité et reterritorialité

12 Cette fracture, également envisagée sous le prisme de la réception, est due au fait que le *Quichotte* est avant tout une œuvre propice à une portée plus universelle qui, ici, rejoint et inclut les codes de la représentation africaine. Il s'agit d'une œuvre transcendantale par sa thématique universelle renfermant certaines valeurs philosophiques, éthiques et morales. C'est dans cette logique que Cervantès affirme dans la seconde partie du *Quichotte* que « les enfants la feuillettent, les jeunes gens la lisent, les hommes la comprennent, et les vieillards la vantent [11] », marquant ainsi son caractère transgénérationnel. Selon Irma Césped Benítez [12], c'est un miroir à travers lequel chaque être peut y distinguer son propre reflet. Cela dit, la fracture ne se conçoit pas en termes de rupture ou de cassure dans son acception première, mais en termes d'adaptation, de réadaptation, de réappropriation et/ou de reterritorialisation. À travers ce prisme, les artistes adaptent certaines aventures, la prosopographie, le portrait des protagonistes et les paysages, à l'Afrique sahélienne, leur attribuant ainsi une nouvelle identité africaine. Par exemple, les moustaches de don Quichotte disparaissent et laissent place à une longue barbe blanche et bien fournie (cf. figure 4a). Ainsi, le personnage se reterritorialise et adopte une nouvelle personnalité. En outre, il cesse d'être le chevalier redoutable de ses rêveries pour devenir agriculteur, chasseur, nomade et sage qui lutte contre la pollution du fleuve Niger. Dans la figure 4b, on peut remarquer une correspondance entre la locution interjective « Adieu les livres » et la représentation visuelle des livres entassés dans une sorte de sac poubelle derrière les sujets graphiques. Cette correspondance suggère que les personnages tournent le dos aux livres pour s'adonner à une nouvelle vie d'agriculteur, ce qui s'apparente à une forme de valorisation de la principale activité pratiquée par les populations représentées.

13 Dans la figure 4c, don Quichotte Maouri est vêtu comme les hommes de l'*aréwa*, habitants de la région de Dogondoutchi au Mali. On peut le voir « debout avec son bonnet sur la tête, une peau de chèvre au tour [*sic*] du corps, une jupe de cuir à la hanche, des gris-gris attachés aux bras et aux pieds, sa lance et son bouclier [13] ». La vignette 4d

s'inscrit dans la même logique en présentant les deux personnages sous l'apparence des Touaregs, le principal peuple du Sahara central et de ses environs. Ils sont vêtus de la *Burqa*, style de vêtement traditionnel couvrant tout le corps et la tête, dont seuls les yeux demeurent visibles. La même métamorphose physique s'observe avec Sancho qui se vêt comme le peuple nigérien, soit d'un bonnet fait en nattes de couleur jaune dont la corde passe le menton, d'une tunique verte, d'une chemise et de bottes marron.

Figures 4a à 4d. Don Quichotte et Sancho dans la peau d'Africains, 2016


Figures 4a à 4d. Don Quichotte et Sancho dans la peau d'Africains, 2016
Figures 4a à 4d. Don Quichotte et Sancho dans la peau d'Africains, 2016
Figures 4a à 4d. Don Quichotte et Sancho dans la peau d'Africains, 2016
Figures 4a à 4d. Don Quichotte et Sancho dans la peau d'Africains, 2016

AECID/ copyright.

14 Sur le plan des paysages, on peut remarquer que les illustrateurs se sont inspirés de l'écologie immédiate de l'Afrique de l'Ouest et du Sahara afin d'africaniser les aventures de don Quichotte. De prime abord, il est judicieux de mentionner que les couleurs dominantes de toute la série iconographique sont chaudes (jaune et rouge). Elles renvoient au climat chaud et aride de la Guinée, du Mali et du Niger qui sont des pays frontaliers au Maghreb et partagent les mêmes caractéristiques climatiques. Un autre motif d'africanisation est le paysage animalier, ici dominé par des animaux tels le chameau – monture privilégiée des peuples sahéliens –, la girafe du Niger, reconnaissable par sa peau en damier de couleur blanche, et les espèces aquatiques qui se baignent dans le fleuve Niger, parmi lesquels les hippopotames et les crocodiles. Au-delà de la représentation d'ordre purement esthétique, les animaux représentés revêtent une signification symbolique qui peut rejoindre les codes thématiques du Quichotte. Ainsi, don Quichotte et Sancho Panza, habillés en grands chasseurs du Mali et accompagnés d'un petit chien, abattent plusieurs animaux sauvages, parmi lesquels des lions et des éléphants, symboles de force et de puissance en Afrique.

15 Cette scène graphique peut faire référence à la folie chevaleresque que don Quichotte développe tout au long du roman : représentation

teintée d'ironie, par l'artiste malien Youssouf Kanté qui tournerait en dérision les rêveries idéalistes du chevalier de la Triste-Figure à travers le contraste entre les chasseurs et les prouesses illustrées.

16 Par ailleurs, un lecteur averti pourrait naïvement s'interroger sur les motifs du choix porté sur cette catégorie précise d'animaux. Il est connu que don Quichotte combat le mal et toutes ses manifestations négatives. Le choix du lion interroge, dans la mesure où cet animal revêt généralement une signification dualiste, symbolisant en même temps la lumière et l'obscurité. Dans sa dimension positiviste, il exprime l'idée de justice, de courage, de noblesse, de puissance, de protection et même de royauté. En revanche, chez certains peuples d'Afrique de l'Ouest – *mandé*, *haoussas*, *peuls*, *yorubas*, *akan* et *wolofs* –, il représente aussi la force instinctive et incontrôlée dans son approche négative [14]. D'un point de vue sociologique et géopolitique, le lion pourrait donc symboliser le despotisme et la dictature, comme l'affirme Jean Chevalier : « l'analyse en fait le symbole d'une pulsion sociale pervertie : la tendance à dominer en despote, à imposer brutalement sa propre force ou autorité [15] ». Ainsi, la mission chevaleresque du don Quichotte malianisé pourrait être celle de lutter contre la dictature, la confiscation du pouvoir, les régimes totalitaires, autoritaires et militaires qui minent le continent. À ce propos, on peut penser à la dictature brutale et autoritaire de Moussa Traoré (1968-1991) au Mali, qui accède au pouvoir en 1968 à la suite d'un coup d'État militaire. Après plus de deux décennies d'un règne qualifié de brutal et d'autoritaire, caractérisé par la restriction des libertés civiles, le musellement des libertés de la presse et la persécution des opposants politiques, le dictateur sera lui-même détrôné par un autre coup d'État militaire soutenu par un soulèvement populaire. En outre, le choix de ces animaux pourrait aussi exprimer la symbolique d'une lutte sociale pour la survie d'un peuple qui vit essentiellement d'élevage et d'agriculture : les éléphants sont ravageurs des récoltes, et les lions attaquent les éleveurs.

17 Don Quichotte est donc revisité comme un archétype du superhéros, défenseur des causes sociales. Dans le chapitre 22 de la partie 2 du roman, le personnage est décrit comme un homme vaillant au cœur d'acier et au bras d'airain, dont l'objectif est de conquérir le monde pour prendre le parti des faibles et agir en redresseur de torts [16]. Selon Emmanuel Marigno Vázquez, le chevalier cervantin

porte la voix des indignés et des personnes marginalisées par la société[17]. Dans cette perspective, deux tableaux (l'un, du Malien Mamadou Baïlo Kanté, l'autre, du Nigérien Adamou Tchiombiano ; cf. figures 5a et 5b) présentent don Quichotte dans la posture d'un défenseur d'enfants molestés par leurs bourreaux. Ces illustrations semblent reprendre des motifs présents dans l'hypotexte. En effet, un épisode du quatrième chapitre de la partie 1 du *Quichotte* se déroule dans une forêt ; dans l'extrait suivant, don Quichotte tente de sauver le jeune Andrés des coups de son employeur :

> Don Quichotte n'avait pas fait encore grand trajet, quand il crut s'apercevoir que, de *l'épaisseur d'un bois* qui se trouvait à sa droite, s'échappaient des cris plaintifs comme d'une personne qui se plaignait [...] Aussitôt, tournant bride, il dirigea Rossinante vers l'endroit d'où les cris lui semblaient partir. Il n'avait pas fait vingt pas dans *le bois*, qu'il vit une jument attachée à un chêne, et, à un autre chêne, également *attaché un jeune garçon de quinze ans au plus, nu de la tête à la ceinture*. C'était lui qui jetait ces cris plaintifs, et non sans cause vraiment, car un *vigoureux paysan lui administrait une correction à grands coups d'une ceinture de cuir*, accompagnant chaque décharge d'une remontrance[18].

Figures 5a et 5b. Adaptations du Quichotte comme super-héros et défenseur des faibles, 2016



Figures 5a et 5b. Adaptations du Quichotte comme super-héros et défenseur des faibles, 2016



Figures 5a et 5b. Adaptations du Quichotte comme super-héros et défenseur des faibles, 2016

AECID/copyright.

18 Le texte descriptif accompagnant le tableau d'Adamou Tchiombiano nous donne plus de détails sur cet ancrage :

> Don Quichotte qui joue le rôle de super-héros à l'époque où *l'esclavage régnait au fleuve Niger*. Au loin on observe le Pont Kennedy et les deux châteaux d'eau jumeaux transformés en moulins géants. On continuera sa bataille[19].

19 On remarque que les deux tableaux réalisés par deux auteurs issus de territoires distincts (le Niger et le Mali) adaptent cet épisode à une histoire collective. Par anamnèse esthético-historique, ils se remémorent et ressuscitent un passé collectif. C'est donc un fait mémoriel collectif dont le récit est partagé par une communauté anthropologique [20] ; ces deux images permettent de voir clairement comment cette histoire se construit sur le plan esthétique [21]. Le héros idéaliste de Cervantès qui lutte contre les moulins à vent décide alors d'effectuer son voyage en Afrique afin de lutter contre l'esclavage, les sévices et violences de toutes sortes.

20 Somme toute, les illustrateurs reçoivent le *Quichotte* espagnol selon les codes propres à leur environnement immédiat et mémoriel. Ils proposent une autre vision et un autre regard, non seulement du texte, mais aussi de la société africaine [22]. C'est ce qui a pu justifier la prégnance de motifs propres à la culture et à l'écologie africaines : types d'habitation (cabanes, habitations modernes de style sahélien, maisons en terre cuite, mosquées et greniers nigériens), territoires visités par les aventuriers (Dogon au Mali, Agadez et Ténéré au Niger [23]), reliefs (plaines, chaines montagneuses, falaise de Bandjagara au Mali, terres sablonneuses et plateaux), végétation (baobabs, forêts, désert et savane), hydrographie (fleuve Djoliba au Niger ou fleuve Niger), objets et artifices (flèches, puits, table coranique appelée *alluha*, Pont Kennedy au Niger, calebasses, tambours et kora [24]), sans oublier les mythes et symboles (monstres de la falaise de Bandjagara au Mali, arc-en-ciel et mythe de la pluie, *ciwara* et mythe de la bravoure [25]).

Conclusion

21 En fin de compte, ce travail a permis de s'inscrire dans la grande tradition cervantiste qui soutient que le *Quichotte* est un héritage collectif empreint de codes universels et dont la réception artistique est de plus en plus présente en Afrique. De même, on a pu se rendre compte de la mosaïque de sensibilités qui s'offrent à l'interprétation du texte par des artistes qui ont apporté des regards différents sur des épisodes classiques et traditionnels. C'est une approche qui se démarque de nombreuses interprétations du *Quichotte* dans le monde occidental et qui, après plus de quatre siècles, offre une autre

façon de penser et d'imaginer l'hypotexte. Ainsi, comme l'a affirmé Arconada Ledesma, Alonso Quijano (don Quichotte) n'est plus seulement ce chevalier, ce noble en quête d'aventures qui traverse les paysages de la Manche pour conquérir la femme de ses rêves (Dulcinée de Toboso), mais il est aussi représenté comme un fermier, un nomade, un guerrier ou un sage qui défend les intérêts écologiques du fleuve Niger [26]. On constate ici une réelle volonté de mettre en lumière des dialogues interculturels qui alternent entre des personnages noirs et blancs, ainsi que des écosystèmes africains dans lesquels s'imbriquent des motifs espagnols (moulins à vent, drapeau d'Espagne). Cette *re*-présentation témoigne, en définitive, à la fois d'une prise en compte et d'une démarcation des codes de la représentation de l'environnement immédiat des artistes, mais aussi d'une mise en exergue des questions géostratégiques (relations diplomatiques), sociales (violence, esclavage, questions climatiques) ou encore politiques spécifiques au passé collectif de l'Afrique.

NOTES

1 Carlos Pérez Sanabria et Héctor Cuesta (coord.), *Don Quichotte, au fleuve Niger*, Madrid, AECID Publicaciones, 2016, http://www.wiriko.org/wp-content/uploads/2017/01/Catalogo-Don-Quijote-en-el-Rio-Niger.pdf-2.pdf, consulté le 17/09/2022. Nous ferons à présent référence à cet ouvrage en utilisant l'abréviation « DQFN ».

2 Il s'agit d'une forme de trompe-l'œil à travers lequel le réel se perçoit symboliquement par le truchement de couleurs vives et locales, de traits et tracés simplistes, de la peinture de thèmes sociaux, de corps, d'espaces et des paysages en perspectives.

3 Modalités du concours diffusées sur la page Facebook officielle de l'Institut Cervantès d'Algérie le 03 avril 2023 : *Instituto Cervantes de Argel*, *Facebook*, avril 2023, https://www.facebook.com/100064654993769/posts/pfbid033gKGRKNRwydTPomvB1ggFxP1TKQ7oaGAGwTpR3Mee52e9pzuiazrvd8uXMpxhXiJl/ ?app =fbl , consulté le 08/04/2023.

4 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Paris, les Éditions de Minuit, 1991 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

5 Emmanuel Marigno Vázquez, « Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales », *Cahiers du Celec*, n° 12, 2017, p. 1-8, p. 5, http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75 , consulté le 15/03/2023.

6 Alfonso De Toro, « Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial” », *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico*, vol. 25, nº 26, 2014, p. 275-329, p. 221.

7 Voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.

8 Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome I [trad. Louis Viardot], Bibliothèque électronique du Québec, 2005 [1605], partie 1, chapitre 1, p. 19, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Cervantes_DonQuichotte1.pdf , consulté le 09/04/2023. Nous soulignons les passages qui décrivent l’âge, la corpulence et la description du visage de don Quichotte.

9 Miguel de Cervantès Saavedra, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome II [trad. Louis Viardot], Bibliothèque électronique du Québec, 2005 [1615], partie 2, chapitre 14, p. 146, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Cervantes_DonQuichotte2.pdf, consulté le 09/04/2023. Nous soulignons les passages qui décrivent la taille, la forme du nez et la moustache de don Quichotte.

10 Miguel de Cervantès Saavedra, *Don Quichotte*, *op. cit.*, partie 1, chapitre 9, p. 97-98. Nous soulignons les passages qui font mention de la description ekphrastique de Sancho.

11 Miguel de Cervantès Saavedra, *Don Quichotte*, *op. cit.*, partie 2, p. 43.

12 Voir Irma Césped Benítez, « Creación y comunicación de mundos en el *Quijote* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d’une œuvre : Don Quichotte de Cervantes*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 41-84.

13 Carlos Pérez Sanabria et Héctor Cuesta (coord.), *Don Quichotte*, *au fleuve Niger*, *op. cit.*, p. 72.

14 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Diccionario de los símbolos* [trad. Manuel Silvar], Barcelone, Editorial Herder, 1986, p. 638.

15 *Ibid.* Nous traduisons.

16 Voir Miguel de Cervantès Saavedra, *Don Quichotte*, *op. cit.*, partie 2, chapitre 22, p. 244.

17 Voir Emmanuel Marigno Vázquez, « Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI) : Estado de la cuestión y nuevos datos », *Anales Cervantinos*, vol. 44, 2012, p. 97-120, https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.005, consulté le 02/04/2023.

18 Miguel de Cervantès Saavedra, *Don Quichotte*, *op. cit.*, partie 1, chapitre 4, p. 43. Nous soulignons les passages qui renvoient aux motifs illustrés par les artistes Mamadou Baïlo Kanté et Adamou Tchiombiano.

19 Carlos Pérez Sanabria et Héctor Cuesta (coord.), *Don Quichotte, au fleuve Niger*, *op. cit.*, p. 60. Nous soulignons.

20 Voir Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011.

21 Voir Elizabeth Jelín, « Historia y memoria social », *Revista de historia social y de las mentalidades*, nº 7, 2003, p. 207-211.

22 Voir Pablo Arconada Ledesma, « De La Mancha a África : *Don Quijote en el Níger* a través de la ilustración », *Wiriko*, 2017, https://cidafucm.es/de-la-mancha-a-africa-don-quijote-en-el-niger-a-traves-de-la-ilustracion-por-wiriko, consulté le 29/03/2023.

23 Dans le texte original, les territoires visités par les protagonistes sont la Castille de la Manche (Albacete, Alcázar de Juan, Toboso, Esquivias, Mota del Cuervo, Tolède), Saragosse et Barcelone.

24 Flûtes des griots.

25 La *ciwara* est un masque bambara (ethnie mandingue et langue parlée au Mali), symbole de bravoure dans l'imagerie culturelle de ce peuple. Ce masque est gracieusement offert à don Quichotte en gage de remerciement pour son combat contre des pathologies sociales observées sur le continent.

26 Pablo Arconada Ledesma, « De La Mancha a África : *Don Quijote en el Níger* a través de la ilustración », *op. cit.*

RÉSUMÉS

Français

Cette réflexion traite de la problématique de la réception et de la réinterprétation esthético-culturelle du Quichotte à travers le roman graphique *Don Quichotte, au fleuve Niger* (2016). Plus précisément, il est question d'étudier les points de transferts et d'appropriation de l'hypotexte en tenant compte des codes de la représentation de l'écologie immédiate des artistes,

et d'une mise en image des questions liées à leur humanité. Cela dit, nous situons notre argumentaire sur les dichotomies liées à l'esthétique de la réception. Celles-ci s'établissent en termes de transferts ou de réécriture, et sous le prisme de fractures ou de (re)créations. Ainsi, la modalité liée à la réécriture consiste à transférer les motifs du média textuel au média iconographique tandis que celle de la (re)création suppose opérer une (ré)appropriation du texte premier ou hypotexte. Nous fondons nos analyses sur des approches esthétiques et anthropologiques des médialités et sur le concept de « territoire » tel que théorisé par Deleuze et Guattari à travers lequel s'opère inéluctablement un réseau de transit de déterritorialité et de reterritorialité. La plus-value de ce travail est d'élucider la capacité des artistes non seulement à réinterpréter le texte sur des aspects purement esthétiques et littéraires, mais aussi de dégager leur volonté manifeste à mettre en exergue des préoccupations d'ordre social, géopolitique, politique, identitaire et historique de l'Afrique en général et du Sahel en particulier. Le constat est que le lecteur/observateur est constamment piégé dans l'entrelacs de voyages identitaires et cultu(r)els générés par de constantes déterritorialisations et reterritorialisations à l'africaine.

English

This reflection explores the issue of the aesthetic and cultural reception and reinterpretation of Don Quixote through the pictorial novel *Don Quixote, on the Niger River* (2016). More specifically, the study aims to examine the points of transfer and appropriation of the hypotext by considering the codes of representation of the artists' immediate ecology, and the visual representation of issues related to their humanity. Thus, our argumentation is based on dichotomies related to the aesthetics of reception. Such dichotomies are established in terms of transfer or rewriting, viewed through the lens of fracture or (re)creation. Thus, the rewriting modality involves transferring the motifs from the textual medium to the iconographic medium, while the (re)creation modality involves a (re)appropriation of the original text or hypotext. Our analyses are grounded in both aesthetic and anthropological approaches of medialities and in the concept of "territory" as theorized by Deleuze and Guattari, through which processes of deterritorialization and reterritorialization inevitably operate in a complex network. The present study aims to elucidate the artists' ability, not only to reinterpret the text on the basis of purely aesthetic and literary aspects, but also to highlight social, geopolitical, political, historical and identity preoccupations of Africa in general and of the Sahel region in particular. We argue that the reader/observer is constantly tricked in the interlacing of identity and cultu(r)al transfers generated by constant deterritorializations and reterritorializations in the African context.

Español

Este estudio aborda la problemática de la recepción y reinterpretación estético-cultural del Quijote a través de la novela gráfica *Don Quijote, en el río Níger* (2016). Más específicamente, se trata de estudiar los puntos de

transferencia y apropiación del hipotexto teniendo en cuenta los códigos de representación de la ecología inmediata de los artistas, así como la representación visual de cuestiones relacionadas con su humanidad. Dicho esto, situamos nuestro argumento en las dicotomías relacionadas con la estética de la recepción. Estas se establecen en términos de transferencias o reescrituras, y bajo el prisma de fracturas o (re)creaciones. Así, la modalidad relacionada con la reescritura implica transferir los motivos del medio textual al medio iconográfico, mientras que la de la (re)creación supone llevar a cabo una (re)apropiación del texto original o hipotexto. Fundamentamos nuestros análisis en enfoques estéticos y antropológicos de las mediatidades y en el concepto de "territorio" tal como teorizado por Deleuze y Guattari, a través del cual inevitablemente se produce una red de tránsito de desterritorialización y reterritorialización. El valor añadido de este trabajo radica en poner de manifiesto la capacidad de los artistas no solo para reinterpretar el texto en aspectos puramente estéticos y literarios, sino también para manifestar su intención de resaltar preocupaciones de índole social, geopolítica, política, identitaria e histórica de África en general y del Sahel en particular. La observación es que el lector/observador está constantemente atrapado en el entredós de una red de viajes identitarios y cultu(r)ales generados por constantes desterritorializaciones y reterritorializaciones a la africana.

INDEX

Mots-clés
réécritures, re-créations artistiques, iconotextualité, Cervantès (Miguel de), Afrique

Keywords
rewritings, artistic re-creations, iconotextuality, Cervantes, Africa

Palabras claves
reescrituras, re-reaciones artísticas, iconotextualidad, Cervantes, África

AUTEUR

Gislain Arnaud Essome Lele
Docteur en études hispaniques, enseignant et chercheur rattaché aux laboratoires ISTA UR 4011 (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité - UFC, France) et ECLLA (Études Contemporaines en Littératures, Langues, Arts - UJM, France), il est membre de l'Association des Cervantistes (AC), directeur de publication de la Revue *Hybrides* (ISSN online : 2959-8079 / ISSN print : 2959-8060), Président de l'Association de Professeurs d'Espagnol « D'Ici et d'Ailleurs » (PEA2 Cameroun), Fondateur du « Réseau de Chercheurs de l'Afrique

Contemporaine » (RCAC) et membre du Groupe de Travail sur la Coopération au Développement (Mesa África-Espagne). Il s'intéresse à la (re)création artistique contemporaine de l'œuvre de Cervantès, à la transmission de la tradition classique dans les textes du baroque, aux médialités (Cuba et Afrique), à l'analyse de l'image (iconographique et rhétorique), à l'analyse critique du discours et à la didactique de l'espagnol langue étrangère. Il est auteur et co-auteur de plusieurs publications scientifiques.

Re-presenting a Love Affair: Wright Morris and Photo-text Friction

Sasha Richman

PLAN

Friction in the epigraphs
Mediums at odds
Seemingly complementary mediums
Distinguishing between text and photo

TEXTE

1 True to form, in his 1972 "photo-text" work, *Love Affair – A Venetian Journal*[1], American writer and photographer Wright Morris (1910-1998) juxtaposes photographs and text that attest to his profound admiration for Venice. Morris himself employed the term "photo-text" to describe the books in which he associated his own photographic images with his own accompanying text, and *Love Affair* is just one of such works, alongside *The Inhabitants* (1946), *The Home Place* (1968), and *God's Country and My People* (1968), to name but a few.

2 Morris was recognized as a professional photographer before dedicating himself primarily to his literary work, though photography and literature went hand in hand throughout his career. Photographically, Morris is perhaps best known for his black-and-white photographs of abandoned structures and artifacts in the Midwestern United States, taken in the 1940s. These photographs, which were produced during his two Guggenheim Fellowships for photography, have been compared with those produced during the Great Depression in the 1930s by the Farm Security Administration, yet there is a striking feature of Morris's photography that distinguishes his images from the latter: people are notoriously absent from the majority of Morris's photographic work. It was Morris's belief that in these images devoid of human presence, the presence of people was nonetheless visible and felt in the buildings and objects they left behind[2]. With regard to

his vocation as a writer, Morris received critical acclaim for his literary oeuvre, winning The National Book Award in 1957 and The American Book Award in 1981[3]. His photographic oeuvre has garnered ongoing recognition, as evidenced by three museum retrospectives of his photographs in the final decades of his life[4], as well as a more recent, posthumous exhibit at the Henri Cartier-Bresson Foundation in Paris in 2019.

3 Travel was an integral part of Morris's life and work. His travels around the United States and his experiences abroad greatly informed his literary and photographic reflections on memory, nostalgia, identity, and documentation. Morris and his wife lived in Venice on several occasions beginning in 1959, and the photographs in *Love Affair* were taken on one such trip in 1969. In a departure from Morris's habitual use of a "wide-angle lens, yellow filter, and very slow fine-grain film[5]", the photographs in *Love Affair* were instead taken using a Rollei 35 mini camera and Kodachrome film[6]. Unsure whether he and his wife would have the occasion to return to Venice, Morris revealed in an interview with his colleague and fellow photographer James Alinder[7] that he had originally taken these color photographs "for [his and his wife's] own fireside, nostalgic viewing[8]". However, these photographs became the object of Morris's photo-text book when he showed the slides to his editor at Harper & Row, who suggested making a book. While teaching at Princeton the following year, Morris wrote *Love Affair*'s accompanying text, calling it "a narration that reflected our own experience[9]". Insofar as a photograph constitutes a visual and tangible trace of what the photographer saw or experienced, the photographs in *Love Affair* equally attest to Morris's own experience.

4 Reflecting on *Love Affair*'s text, Morris wrote in his monograph *Photographs & Words*:

> Like so many of the objects and places in my life, Venice too was threatened by air pollution, high tides and crumbling foundations. It had recently been suggested that an elevated motor ramp, circling the city, would provide tourists with a more intimate view without the unthinkable thought of actual motor traffic. Sentiments anticipating the demise of Venice have surely enhanced her charms

> for centuries. My text had in mind the quotidian side of what it was like to live in Venice, possessed by an unflagging enchantment [10].

5 Central to Morris's work – both literary and photographic – was his preoccupation with capturing and documenting what was fleeting. Morris's photographic ambitions were firmly rooted in his desire "to salvage what was vanishing. Nothing will compare with the photograph to register what is going, going, but not yet gone. The pathos of this moment, the reluctance of parting, we feel intensely [11]".

6 His reflections on the pollution and the seemingly imminent demise of Venice are also echoed in his short story "In Another Country [12]", which was written in 1972, the same year *Love Affair* was published. The story's opening sentence describes Madrid's dense smog and American tourist Carolyn's concern for the Prado's paintings amidst such pollution. Carolyn goes as far as writing letters to several museum directors, "urging them to save the paintings [...] while there was still time [13]".

7 Morris's preoccupation with the smog and the ephemeral nature of things and places is reminiscent of Federico Fellini's 1972 *Fellini Roma* [14]. The film having been released the same year as *Love Affair*'s publication, the latter was not influenced by the film, though it is nonetheless interesting to note the parallels between the two, as Fellini's film pays homage to a Rome that has all but disappeared. Moreover, Fellini's depiction of pollution and in particular the excavation scene in the metro, in which ancient frescoes disintegrate when uncovered and exposed to air, reinforces the feeling of nostalgia for what no longer is. In the same way that *Fellini Roma* depicts Fellini's own vision of a Rome that is no more, *Love Affair* could be considered "*Morris's Venezia*", insofar as Morris paints a very personal portrait of the city.

8 Whether the Venice Morris has captured in *Love Affair* has actually ceased to exist is of minimal importance; it is rather Morris's conviction of Venice's demise that informs the relationship between photographs and text.

Friction in the epigraphs

9 In the two epigraphs of *Love Affair – A Venetian Journal*, Morris evokes his desire to hold on to what he fears will soon be lost.

10 The first one is taken from one of Marcel Proust's letters to Madame Straus: "When I went to Venice I found that my dream had become – incredibly but quite simply – my address![15]" While nothing in this quote directly alludes to Proust's *À la recherche du temps perdu*, Morris's choice of quote indicates his familiarity with Proust's work. *La Recherche* was first translated into English as *Remembrance of Things Past*, and only at the end of the 1990s did the literal translation of the French title, *In Search of Lost Time*, gain steam. From a semantic point of view, this is rather significant, as *Remembrance of Things Past* could just as aptly have been the title for a large body of Morris's photographic work.

11 The second epigraph is Morris's own:

> These photographs illustrate nothing, they seek to demonstrate nothing, but hopefully they reveal the intent to salvage something of a love affair with a wondrous city.
> Venice is sinking, but slower than most of us, and the sea will be less harsh than her likely survival, ringed by motorcades[16].

12 While Morris does not explicitly employ the term "represent," the verbs he uses ("illustrate," "demonstrate") can be seen, depending on context, as synonyms of "represent." Morris's statement, however, seems eminently paradoxical on two levels. Firstly, as photography and film scholar Philippe Dubois asserts in *L'Acte photographique* [The Photographic Act], the photographic image is inherently inseparable from its reference source, or the object represented in the image[17]. Secondly, the very notion of "salvaging," or, in this case, what is understood as "remembering," is necessarily tied up in questions of representation and how one represents the past – mentally, textually, and photographically. The incongruities between the epigraph and the work itself suggest a fracture between the author's stated intentions and the reader's interpretation of the work, as well as with the notion and act of representing, both textually and photographically.

13 In light of Morris's assertion and his other photographic, literary, and photo-text work, what, then, is actually being represented in *Love Affair*? By "salvaging," isn't Morris necessarily *representing*? And how does the photo-text dynamic of this work challenge or confirm such notions of representation? In order to understand how this form of photo-text representation functions, I would like to address several follow-up questions about how the two mediums interact. Does textual representation complement photographic representation, or are the two at odds? Do they function independently of one another, despite Morris's amalgamation in his photo-text book? How does the photo-text dimension of *Love Affair* reveal frictions between the two types of representation and, more generally, within representation itself? This paper aims to challenge Morris's claims about representation and proposes a counter-reading of his photo-text book, as I argue that at its core, *Love Affair* is ultimately an exploration of and a meditation on issues of textual, photographic and intermedial representation.

14 Before addressing the aforementioned questions, it is essential to consider the work's layout and design as well as establish a working method. Inside *Love Affair*, which includes roughly 40 photo-text pairings, the text is situated on the left-hand page and the accompanying photograph, on the right. Reading this book entails a back-and-forth movement between the pages of each spread. In other words, the reader-viewer may start with the left page, then move to the right (or the other way around), but we will inevitably return to the other page and so on, comparing text and image with one another. Be it consciously or unconsciously, this comparison is made in an attempt to understand the relationship between the two mediums, as well as what information this intermedial entity[18], or the photo-text pairing, conveys. In reference to how photography and text interact within Morris's work, James Alinder remarked that they are "sometimes complementary, sometimes competitive[19]". Owing to this back-and-forth reading, each medium will inform, color and clarify our impression and understanding of the other.

15 There is no established method for analyzing works in which photographs and texts are juxtaposed together. While there is existing scholarship on Morris's photo-text work, emphasis has been placed on the socio-historical context of production and reception, and not

on the analysis of individual photo-text pairings[20]. The method[21] I would like to propose entails "reading" or examining each medium individually before looking at the new possible meanings or impressions that emerge when considering the pairing as a single entity. In other words, this method first combines close reading and close viewing of each respective medium; we consider what each medium could signify individually, when considered "in a vacuum." Then, we consider the overall impression given when the two mediums are juxtaposed together, in order to understand the relationship between the two mediums and how the text and the photographs enter into a dialogue with one another. In this way, perhaps we can better understand what *Love Affair* actually represents. Within each photo-text pairing, we examine what the text represents, what the photograph represents, and how the juxtaposition of these two different modes of representation challenges or confirms Morris's apparent distinction between representing and salvaging.

Mediums at odds

16 The frictions between the two types of representation are most immediately apparent in the photo-text pairings in which the two mediums appear at odds with one another. That is to say, certain pairings are incongruous because the two mediums do not appear to represent the same object. These frictions are best illustrated in the following photo-text pairing[22]:

> 'Come sta?' he shouts.
> I reply "*Va bene*!" I have found him again, my friend Luigi. Here he is in the Campo Santa Margherita, strong with the smell of fish this morning. Dumbfounded he asks how in such a short time I speak such stupendous Italian. His excitement – and my Italian – attracts customers, prospective buyers. He cranks up the plastic gondola that plays "O *Sole Mio*," as the gondolier paddles. Sensing a handout, pigeons materialize, strut at our feet. We have a small-scale *festa* going until a blue-rinsed poodle, dragging his leash, scatters the birds and eludes all pursuers. The confusion is Venetian: Luigi bellows, my wife shrieks, and a squadron of pigeons, like low-flying jets, darken the Campo with their pale, wavering shadows, the air sparkling with debris that falls, just like old times, into our upturned

> eyes. Luigi and I wait calmly while my wife gropes in her purse for her mirror [23].

[*Untitled*, 1969.]


[Untitled, 1969.]

17 Morris's text evokes a certain atmosphere of frenzied activity, movement, and noise. However, the accompanying photograph does not correspond with the type of photograph one would imagine associated with such an anecdote. In contrast to the anecdote, which is peopled with both humans and animals, the photograph depicts a decrepit façade absent of human presence, the only sign of life being a cat crouched on the window ledge.

18 Photographic images and text undoubtedly constitute two different modes of representation. This particular photo-text pairing, however, raises further questions, showing us that it is possible to conceptualize the notion of representation in *Love Affair* on two distinct levels. First, there is a clear friction between what the text and the photograph each represent. In other words, the photograph does not illustrate the text, nor does the text describe the photograph [24]: text and photograph are not representations of one another. Insofar as Morris considers each respective medium a sort of "mirror" for the other, there is a clear disconnect between the two mediums. Second, when we consider Morris's experiences as the object and *Love Affair* as its representation, there is no apparent friction: both the photograph and the text attest to Morris's time in Venice. In this context, we see a coherent dialogue between the object and its representation.

Seemingly complementary mediums

19 In other cases, no immediate tension is discernible between the two mediums, for they appear complementary and mutually enhance one another's meanings [25]. In other words, there appears to be an undeniable, poetic dialogue between the photograph and its accompanying text. There is a clear interplay between the two mediums, even when

the relationship between the two is not immediately evident. Such is the case in this photo-text pairing:

> What is there to say?
> My friend Pietro admits to the difficulty, but being Venetian he is not speechless. He spreads his hands in the manner of a man invoking rain. It's the muscles of the eye (he tells me) rather than the legs that are exercised. It is all solid stone—yet *it is all illusion*. For this effect one waits for the evening performance, and the lights come on. *Stand at any point, look about you anywhere, and the figure of a man is the measure.* He is diminished, but not overpowered. He is exalted, but not exaggerated. Man is the measure here as he was in Athens, another colony of shrewd merchants. *The gaze is horizontal, rather than up; the pigeons both maintain and establish proportion.* Let that man with his eyes on heaven calculate the risks. No amount of gawking exhausts this prospect, and no amount of exposure depletes the impression. Amplitude and control, spiritual in its effect, sensible and secular in its practice. Pietro is now speechless. I am speechless. But this does not surround us with silence. A babble of tongues, a clamor of bells, and the music of three orchestras are now free to compete for our attention with the whirr of the world's greatest air force, as it comes and goes, performing intricate manoeuvres flawlessly [26].

Photograph by Wright Morris



20 The text predominantly evokes questions of dimension, perspective, the act of seeing, and also the auditory experience of being in Venice. Opposite the text, Morris has included a photograph depicting a man standing before St. Mark's Basilica (*Basilica di San Marco*). This man is the photograph's logical subject, as he is more or less centered and the only person facing the camera. But who is this man, and why is he in the photograph? Is this Morris's friend Pietro? Or is that simply what the text would lead us to believe, since we know that Morris was the one behind the lens? Here, the text and photograph appear to complement one another. To a certain extent, the photograph echoes what is described in the text, when we employ the back and forth reading I previously mentioned.

21 Morris's assertion that "the figure of a man is the measure" confers scale to the image. The man in the foreground stands out with his black suit, and he immediately attracts the viewer's eye. The viewer then considers the photograph with the man as the starting point; our vision is constructed from the center point outward, as if he were indeed a unit of measure for seeing the image as a whole. Moreover, given the man's prominence in the field of view, this could also be understood as instructions for looking at the photograph. Morris further insists that "the gaze is horizontal…the pigeons both maintain and establish proportion." These details appear coherent with the accompanying photograph, as the photograph is taken straight on, and likely from eye-level. Together with the man in the black suit, the pigeons in the middle ground could in fact be used to conceptualize scale.

22 What is worth noting here is Morris's decision to insert the text *before* the photograph. While there are clearly several ways to interpret and analyze each photo-text pairing, it seems reasonable to assume that he intended his text to inform his reader's view and interpretation of the accompanying photograph. Perhaps in this process we can see the glimmers of a possible friction: these two mediums, each one theoretically representing something different, are ultimately read and understood to represent the same object. Unless the anecdote relates Morris's exact conversation and experience at the precise moment he took the accompanying photograph, it is unlikely that both text and image represent the same object.

23 Additionally, Morris's comment that "it is all illusion" is not to be underscored. This could be read as an allusion to the difficulties of deciphering and interpreting the photo-text dynamic. Perhaps we interpret a photo-text pairing to mean one thing, though the frictions between the two mediums reveal other possible, and sometimes contradictory, meanings. In the photo-text pairing on the following page, Morris writes that "the *trompe l'oeil* speak[s] with more persuasion than the facts[27]". Indeed, the impression that the text and the photograph of the St. Mark's Basilica pairing represent the same object is but an illusion. Morris evokes the "evening performance" and "the lights [that] come on," yet the photograph clearly depicts a daytime scene. This detail then holds the key to addressing the photo-text pairing: while other aspects of both text and image could

lead the viewer to believe otherwise, the two mediums are ultimately at odds with one another.

Distinguishing between text and photo

24 In this final example, I aim to demonstrate how Morris possibly distinguishes between the two mediums, or modes of representation, that he juxtaposes in *Love Affair*. How do text and photography relate to Morris's attempt to salvage his experience? And how does the act of salvaging necessarily constitute the act of representing?

> Near San Giorgio Degli Schiavoni, made holy by Carpaccio, the alley we followed ended in a court where a piece of bent pipe provided a foundation. A big white and grey tomcat, indifferent to our intrusion, stood erect as if to snatch fish from the stream of water, his left paw delicately placed on the bent pipe for balance. In that posture he took little bites of the water, as the dogs of my boyhood took it from sprinklers, or garden hoses. Between bites, showing his long pink tongue, he licked the drops from his cheeks and whiskers. His thirst sated, still indifferent to us, he took himself off.
> 'What a picture!' cried my wife, 'did you get it?'
> I got one, but not the other. I had settled for the blurred, vulnerable impression on my mind's eye. More basic than my impulse to capture the moment had been my instinct not to disturb it. My eyes were not so sharp as the lens of the camera but they would prove to have a wider field of vision. The cat that got away, of all the cats in Venice, would prove to be the most memorable. *The camera confronts the traveller with a choice of impressions—a souvenir that is sharp, and goes into his album, or one that is unrecorded, fragmentary, doomed to fade, and inexhaustible* [28].

[Untitled]


[Untitled]

© Estate of Wright Morris, Courtesy of the Center for Creative Photography

25 The final line is key to understanding how Morris not only conceives of representation as a construct, but also how he distinguishes

between two different modes of representation in his work. A "souvenir that is sharp" can be understood to be a photographic image, while the "one that is unrecorded, fragmentary, doomed to fade, and inexhaustible" to be text. Photography offers us a realistic and objective rendering of reality. Conversely, recreating experience via text renders a far more subjective version. Morris wrote the accompanying text a year after the photographs were taken, and the adjectives he has used here ("unrecorded, fragmentary, doomed to fade") directly apply to this creative process. In the lapse of time between his stay in Venice and his writing, Morris's memories necessarily shifted, evolved, and changed shape, as is natural with any memory, and the adjective "inexhaustible" further underscores the subjective nature of textual representation. Understood in the most immediate sense of the term, "inexhaustible" suggests the limitless possibilities of conjuring textual representation. Moreover, the term undoubtedly underscores the role of imagination and, thereby, the writer's boundless ability to textually represent *ad infinitum*, as well as the countless ways in which the reader may interpret the text.

26 Both mediums attest to Morris's attempt to salvage the past as well as to the act of *re*-presenting, despite his epigraph. As previously mentioned, the photographic image is inseparable from its reference source, just as Roland Barthes asserts that the photographic image attests that "*ça a été*", or that what is depicted in a photograph existed and belongs to the past [29]. In this way, *Love Affair*'s photographs are a testimony, or proof, of what Morris experienced.

27 Since Morris himself acknowledged in no uncertain terms his desire to "reflect [his] own experience", the text then also constitutes representation [30]. The accompanying photograph, which shows a building façade at the end of an alley, does not seem particularly complementary to Morris's text, insofar as the photograph does not depict a cat. Interestingly, *Love Affair* contains several photographs of cats that would appear far better suited for this photo-text pairing. However, Morris may have purposefully chosen this seemingly incongruous photograph to demonstrate the phenomenon described in his text: giving up one photograph for another, or, in other words, giving up one representation for another. Here, it is Morris's *text*, not the *photograph*, that attests to this particular experience.

28 In *Love Affair*, Wright Morris juxtaposes photographic images and accompanying text in an effort to "salvage" his experience in Venice. Morris's stated intention that this photo-text book does not aim to represent anything raises questions about the act of representing and about the dynamics between photographic and textual representation. As we have seen, frictions between photographs and text are most evident when the two juxtaposed mediums appear at odds with one another. However, we see that even seemingly complementary photo-text pairings equally attest to possible frictions between the two mediums. Both photograph and text may give the *impression* that their reference source is one and the same, thereby raising questions about the necessary interplay between photograph and text in the reader's conception and interpretation of this work. Regardless of Morris's intentions, both mediums constitute representation, and "salvaging" then necessarily equates to *re*-presenting. The photographs and text attest to Morris's desire to *save* something of his own experience and of a city he believes will soon be underwater. This desire to salvage what is fleeting is found, to varying degrees, in nearly all of Morris's works. Having here considered questions of representation in his intermedial work, it would be interesting to explore his respective "single-medium" literary and photographic works to determine whether they raise similar questions about representation, or whether such questions are absent altogether.

NOTES

1 Wright Morris, *Love Affair – A Venetian Journal*, New York, Harper & Row, 1972. The pages of this work are unnumbered. I have therefore attributed the following method for indicating page numbers in my citations: the page immediately following the second epigraph is designated page 1. For clarity, I have also indicated the number of the photo-text pairing in parentheses next to the page number. E.g.: "p. 3-4 (2)" = "pages 3-4, 2nd photo-text pairing."

2 Wright Morris, *Wright Morris: Photographs & Words*, James Alinder (ed.), Carmel, CA, Friends of Photography Publisher, 1982, p. 20.

3 Stephen H. Longmire, "Picture a Life: The Photo-texts of Wright Morris" [PhD dissertation], University of Chicago, ProQuest Dissertation Publishing,

2010, p. 1.

4 *Ibid.*

5 James Alinder, “Structures and Artifacts: Interview by James Alinder,” *in* Wright Morris, *Time Pieces: Photographs, Writing, and Memory*, New York, Aperture, 1989, p. 144.

6 Wright Morris, *Photographs & Words*, *op. cit.*, p. 51.

7 James Alinder and Wright Morris collaborated on a photo-text volume entitled *Picture America* (Boston, Little, Brown and Company, 1982), in which Morris’s texts are juxtaposed with Alinder’s photographs. Alinder also wrote the introduction for and served as editor of Morris’s 1982 *Photographs & Words*.

8 Wright Morris, “Structures and Artifacts: Interview by James Alinder,” *op. cit.*, p. 144.

9 Wright Morris, *Photographs & Words*, *op. cit.*, p. 51.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 18.

12 Wright Morris, “In Another Country”, *Collected Stories, 1948-1986*, New York, Harper & Row, 1986 [1972], p. 146-154.

13 *Ibid.*, p. 146.

14 Federico Fellini (director), *Fellini Roma* [film], Les Artistes Associés, 1972, 113 minutes.

15 *Love Affair*, *op. cit.*, epigraph.

16 *Ibid.*

17 Philippe Dubois, *L’Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 [1983], p. 50.

18 In his introduction to *Picture America*, Ansel Adams employed the term “intermedial entity” to designate the book’s photo-text pairings. I have here borrowed the term to designate Morris’s single-authored photo-text pairings in *Love Affair – A Venetian Journal*. See Ansel Adams in *Picture America*, James Alinder and Wright Morris (ed.), Boston, Little, Brown and Company, 1982, p. xi.

19 James Alinder, *Photographs & Words*, *op. cit.*, p. 11.

20 See Stephen H. Longmire, “Picture a Life: The Photo-texts of Wright Morris”, *op. cit.*

21 I first developed and employed this method for reading photo-text books in my paper on James Alinder and Wright Morris' *Picture America*, presented at the OSL PhD Day held in Amsterdam in May 2022. This paper addressed methodological considerations for studying photo-text works in light of Ansel Adams's assertion that the juxtaposition of the two mediums (photography and text) in *Picture America* gives rise to a new intermedial and expressive entity.

22 Disclaimer: At the time of Wright Morris' death in 1998, the copyrights to *Love Affair – A Venetian Journal* reverted from Harper & Row back to the author. However, since the passing of the will's executor, Stephen Arkin, in 2020, I have been unable to determine who holds the rights to Wright Morris's estate.

23 Wright Morris, *Love Affair*, *op. cit.*, p. 49-50 (25).

24 In his introduction to *Picture America*, Ansel Adams makes a similar observation about the interplay between Alinder and Morris's photo-text collaboration. See Ansel Adams in *Picture America*, *op. cit.*, p. xi.

25 James Alinder, *Photographs & Words*, *op. cit.*, p. 8.

26 Wright Morris, *Love Affair*, *op. cit.*, p. 9-10 (5). Italics mine.

27 *Ibid.*, p. 11-12 (6).

28 *Ibid.*, p. 27-28 (24). Italics mine.

29 See Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

30 Wright Morris, *Photographs & Words*, *op. cit.*, p. 51.

RÉSUMÉS

Français

Dans l'épigraphe de son « photo-texte » *Love Affair : A Venetian Journal* (1972), un ouvrage qui associe des images photographiques et du texte, l'écrivain et photographe américain Wright Morris déclare que les photographies « n'illustrent rien, […] ne cherchent à rien démontrer ». Cependant, il indique que le but de ses photos est de « sauver quelque chose d'une histoire d'amour avec une ville merveilleuse ». Bien que Morris n'emploie pas directement le terme « représenter », les verbes utilisés (« illustrer », « démontrer ») peuvent être considérés, selon le contexte, comme étant synonymes de « représenter ». Des incongruités, non seulement entre le texte et l'image, mais aussi entre l'épigraphe et l'œuvre elle-même,

suggèrent une fracture entre les intentions verbalisées par l'auteur et l'interprétation de l'œuvre par le lecteur, voire entre la notion et l'acte de représenter. La représentation textuelle complète-t-elle la représentation photographique ? Les représentations textuelles et photographiques s'opposent-elles, ou bien fonctionnent-elles indépendamment l'une de l'autre, malgré l'amalgame établi par Morris dans son ouvrage ? Cet article examine la manière dont Morris distingue les deux types de représentation et comment la dimension « photo-texte » de *Love Affair* révèle des frictions entre ces deux médiums.

English

In the epigraph of his 1972 photo-text book *Love Affair – A Venetian Journal*, American writer and photographer Wright Morris paradoxically informs his reader that the following photographs, taken while in Venice with his wife, "illustrate nothing, […] seek to demonstrate nothing." However, Morris indicates that the purpose of the photographs is to "salvage something of a love affair with a wondrous city." While the artist does not directly use the term "represent," the verbs he has used ("illustrate," "demonstrate") can be read, depending on context, as synonyms of "represent." A number of incongruities, not only between text and image, but also between the epigraph and the work itself, suggest a fracture between the author's stated intentions and the reader's interpretation of the work, as well as a degree of disconnection between the notion and the act of representing, both textually and photographically. Does textual representation complement photographic representation? Are textual and photographic representations at odds, or do they function independently from one another, despite Morris's amalgamation in his photo-text book? This article aims to examine how Morris makes a distinction between these two types of representation, and to shed light on what the "photo-text" dimension of *Love Affair* reveals about such frictions between the two mediums.

INDEX

Mots-clés

intermédialité, photographie, photo-texte, représentation, Wright Morris, mémoire

Keywords

intermediality, photography, photo-text, representation, Wright Morris, memory

AUTEUR

Sasha Richman
Doctorante en littérature comparée en cotutelle à l'Université de Strasbourg et l'Université de Groningue, elle a obtenu son *Bachelor of Arts* en études françaises à l'Université de Californie, Los Angeles (UCLA) et son Master en Littératures française, générale et comparée à l'Université de Strasbourg. Sa thèse porte sur l'imaginaire photographique et les interactions entre la photographie et la littérature dans les œuvres de l'écrivain néerlandais Willem Frederik Hermans, l'écrivain et photographe américain Wright Morris et l'écrivain français Michel Tournier. Ses travaux de recherche ont paru sur la plateforme eScholarship de l'université de Californie, ainsi que dans la revue *Deshima*, publiée par les Presses Universitaires de Strasbourg.

Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet

Lorena Ehrbar

PLAN

Gérer sa carrière par l'image
Danse et dessin : affinité des pratiques et représentation technique
Le film comme « écriture de la danse »

TEXTE

1 « [Serge] Lifar adorait les photos et se pliait à toutes les exigences avec docilité [1] », raconte la célèbre journaliste de danse Irène Lidova lorsqu'elle relate les prises de vue effectuées par le photographe Serge Lido du célèbre danseur, chorégraphe et Maître de ballet de l'Opéra de Paris [2]. Elle décrit aussi la méthode de travail de son époux, qui s'impose après la Seconde Guerre mondiale comme spécialiste de la photographie de danse. Celui-ci manipule sans détour le corps des danseurs et danseuses qu'il photographie : « pour obtenir l'effet désiré, Lido déplaçait leur tête, corrigeait la position de leur jambe ou de leur bras [3]. » Ces extraits mettent l'accent sur l'expertise et l'autorité du photographe, plutôt que sur une collaboration mutuelle entre danseur et artiste dans la mise en scène des photographies. De façon parallèle, à l'occasion de la parution de *La Vie en images* de Serge Lifar en 1937, le dessinateur suisse Géa Augsbourg fait part à la presse du processus de réalisation de son album. Il explique avoir « accompagné [Serge Lifar] partout pendant deux ans », et revendique ne l'avoir jamais fait poser, « sauf une fois pour saisir certains détails de forme [4] ». Contrairement à Lido, le dessinateur limite son intervention en ne se voulant qu'observateur. Pour autant, la façon dont Lifar répond à cette présence, illusoirement neutre, ainsi que son point de vue vis-à-vis des œuvres produites ne sont pas abordés.

2 Ces exemples proviennent de l'immense corpus d'œuvres qui s'est constitué sur Serge Lifar, de son entrée aux Ballets russes en 1923 jusqu'à la fin de sa carrière à l'Opéra de Paris dans les années

cinquante. Des artistes majeurs de la scène artistique, tels que Man Ray ou Picasso, et d'autres plus en marge, comme la dessinatrice et peintre Monique Lancelot ou la photographe Annemarie Heinrich, ont contribué à cette vaste production iconographique, à laquelle il faut ajouter la participation de plusieurs réalisateurs. En posant pour ces artistes, en leur commissionnant des travaux ou en les accueillant dans ses classes d'adage ou lors de répétitions, Lifar n'apparaît pas seulement comme sujet des œuvres produites, mais aussi comme acteur de celles-ci [5]. Dans son analyse sur l'engagement de Lifar pour la reconnaissance des droits d'auteur des chorégraphes, Florence Poudru relève dans ce sens que le danseur est préoccupé par la représentation visuelle de son art [6].

3 Partant de ces constats, l'étude du discours de Lifar, issu essentiellement de ses correspondances, de ses conférences, et dans une certaine mesure de ses ouvrages [7], ainsi que celle de ses collaborations artistiques, notamment avec Serge Lido et Monique Lancelot, permettent de cerner la vision du danseur et son agentivité dans la production et la diffusion des photographies, des dessins et des films consacrés à sa pratique et, plus généralement, au ballet. Sa position sur les enjeux promotionnels, documentaires et techniques des images de la danse, articulée avec celle des artistes et située parmi les réflexions de son temps sur la représentation de la danse, éclaire en filigrane le caractère intermédial des œuvres produites sur la danse [8].

Gérer sa carrière par l'image

4 À l'occasion d'une conférence en 1957 sur « Les Droits du choréauteur », Serge Lifar se prononce sur la photographie de danse. Il se concentre alors moins sur le contenu des clichés que sur les photographes eux-mêmes et sur les enjeux qui entourent la circulation des œuvres. Il écrit :

> Certes, nous aimons les photographes ; nous avons besoin de leurs documents objectifs, pris sur le vif. Mais alors qu'ils ne soient que reporters et qu'ils nous livrent leurs documents tels quels. […] Or, certains photographes publient des sortes d'albums annuels, où ils prétendent écrire une histoire définitive de la danse au moyen de leurs photographies […]. A-t-il demandé au danseur l'autorisation de

> publier sa photographie dans son album ? […] A-t-il soumis l'ensemble de son choix aux intéressés pour obtenir leur assentiment, en se disant que, qu'on le veuille ou non, il existe une hiérarchie de la danse qui veut qu'un théâtre officiel passe toujours devant une compagnie privée ? Pensez-vous, il possède sa propre hiérarchie : celle du porte-monnaie et de la sympathie. Il y eut un temps où les artistes lançaient les bons photographes ; de nos jours, ce sont les photographes qui lancent les danseurs [9].

5 Lifar brosse un portrait caricatural des photographes, présentés comme des figures avides qui contrôleraient à eux seuls et selon leurs propres intérêts la diffusion des clichés. Lifar dénonce l'absence de concertation des danseurs et des danseuses dans les choix qui entourent l'utilisation des photographies, mais néglige dans son raisonnement le système dans lequel s'inscrivent les photographes et plus précisément l'ensemble des autres acteurs et actrices qui participent au processus éditorial des œuvres et qui oriente ainsi leur forme et leur usage [10].

6 En mentionnant des « albums annuels » de photographie, Lifar fait certainement référence à Serge Lido qui, depuis 1947, publie des albums photographiques annuels consacrés à la danse [11]. Intitulés *La Danse* puis *Ballet* dès 1951, ces volumes, traduits en anglais et en partie en espagnol, illustrent les créations annuelles non seulement du ballet, qui tient une place privilégiée dans les albums, mais aussi d'une variété de danses différentes. Des photographies de scène, de coulisses, de mises en scène extérieures et des portraits constituent les ouvrages. Les clichés sont accompagnés d'un commentaire d'Irène Lidova, qui assure la direction artistique des ouvrages, et d'une préface signée par des hommes de lettres ou des figures majeures de la scène artistique, tels que Jean Cocteau, George Balanchine ou Serge Lifar. Ce dernier apparaît dans l'ensemble des albums parus entre 1947 et 1959, à l'exception du numéro de 1955, où plusieurs photographies du ballet *Les Noces fantastiques* qu'il chorégraphie sont néanmoins présentes. La virulence de l'attaque de Lifar est surprenante si l'on considère l'amitié de longue date qui lie les deux hommes ; Lido accompagne et documente la carrière de Lifar pendant près de quarante ans [12].

7 Lifar termine son propos en soulignant un renversement qui attribuerait dorénavant au photographe un pouvoir dans la carrière du danseur ou de la danseuse. Dans ses mémoires, Irène Lidova raconte en effet que : « Des dizaines et des dizaines de danseurs qui ambitionnaient de posséder une photo signée Serge Lido, ou espéraient figurer dans un de ses albums, détenaient la fameuse adresse [de son studio][13]. » La fonction promotionnelle de la photographie dans le monde du spectacle est connue[14] ; au prestige du cliché s'ajoute celle de la relation. Le couple apparaît comme un acteur clé de la vie théâtrale. Lidova décrit en effet son implication et celle de son mari pour soutenir et promouvoir les débuts de Roland Petit et Janine Charrat, tout en précisant que son époux, « qui passait sa vie dans les milieux du théâtre, fournissait à Lifar tous ses jeunes récitants[15] ».

8 Si la photographie, d'autant plus lorsqu'elle est réalisée par un artiste connu, apparaît comme un outil de valorisation, elle peut être aussi, à l'inverse, abordée avec une certaine méfiance. En 1933, l'exposition *La Danse et le mouvement : exposition internationale de photographie* organisée par les Archives internationales de la danse à Paris, regroupe 550 clichés donnant à voir une grande variété de danseurs et danseuses de la période, dont Serge Lifar, Michel Fokine, Kurt Jooss, ou encore Mary Wigman[16]. Parmi les cinquante artistes sélectionnés pour exposer leurs travaux se trouvent des figures de proue de la photographie de cette période, à l'instar de Laure Albin-Guillot et Lotte Jacobi, ainsi que des spécialistes de la photographie de théâtre, comme le Studio Lipnitzki. La revue *L'Art et les artistes* adresse la conclusion de sa critique de l'exposition directement aux danseurs et aux danseuses :

> Si, après avoir vu cette exposition, notre connaissance sur les mouvements dansants est plus approfondie, les danseurs eux-mêmes doivent pouvoir tirer une importante leçon : la photographie est sans pitié et quelquefois le truquage est impuissant[17]…

9 Cette mise en garde sous-entend les conséquences qu'un cliché peu valorisant entraînerait sur la carrière des danseuses et des danseurs et renvoie aux limites de la maîtrise qu'ils peuvent avoir sur leur image et sa diffusion. Lifar n'aborde pas la question du truquage ou de la retouche des images, jugeant les photographies « objectives », mais cette mise en avant de la fine marge de manœuvre dont disposent les

danseurs et les danseuses rejoint la critique formulée par Lifar quelques années plus tard. Par l'exclusion des danseurs et des danseuses des processus de diffusion des photographies, la construction d'une « histoire définitive de la danse » échapperait ainsi à ses principaux acteurs et actrices.

10 Or, cette dénonciation du pouvoir, imaginé comme hégémonique, des photographes sur la circulation des images de la danse peut être nuancée par la mise en avant de plusieurs leviers d'action dont bénéficie le danseur. On trouve la trace du premier dans les correspondances entretenues entre Serge Lifar et la presse au fil des ans. En effet, à de nombreuses reprises, les journalistes ou les rédacteurs qui préparent la parution d'un article consacré à Lifar s'adressent directement au danseur pour le choix des photographies vouées à illustrer le propos, lui demandant d'envoyer les clichés qu'il voudrait voir paraître [18]. La majorité du matériel iconographique est préexistant à ces articles, mais à de plus rares occasions, ils entraînent la réalisation de nouvelles œuvres qui permettent à Lifar d'orienter les choix iconographiques qui les constituent [19]. Le danseur possède donc un pouvoir non seulement dans la sélection des œuvres diffusées, mais aussi, selon les cas, dans le processus même de leur production. Reste cependant la question des droits sur ces photographies : Lifar regrette en effet que les photographies soient la « propriété personnelle du photographe qui [en] détient l'exclusivité sans aucun privilège pour les artistes [20] ».

11 En outre, non seulement l'élaboration d'expositions sur la danse [21], mais aussi la publication de ses ouvrages offrent à Lifar un autre moyen pour contribuer aux choix de la diffusion de l'iconographe du ballet ou de sa danse. Florence Poudru distingue cinq types de textes : les catalogues d'exposition, les ouvrages sur Alexandre Pouchkine, les biographies, les autobiographies, ainsi que les textes historiques, esthétiques et théoriques sur la danse [22]. Il est avéré que Modeste Hofmann servit de plume au danseur [23]. Par conséquent, l'implication effective de Lifar dans le choix des illustrations de ces ouvrages n'est pas clairement mesurable, mais rien n'invalide l'hypothèse selon laquelle Lifar aurait, tout au moins, posé un regard sur et validé leur iconographie. On sait que Lifar conservait dans sa collection personnelle des albums photos qu'il composait à partir des clichés l'immortalisant dans ses principaux rôles [24]. Cette activité

témoigne d'une volonté de sélectionner parmi l'iconographie à sa disposition les photographies les plus éloquentes et de les organiser, renforçant ainsi l'hypothèse d'un intérêt et d'un investissement probable du danseur dans la partie visuelle de ses ouvrages. Par ailleurs, ses ouvrages rendent compte d'un intérêt particulier porté aux arts graphiques : les œuvres de Monique Lancelot occupent une place centrale dans ses *Traité de danse académique* (1949) et *de chorégraphie* (1952) ; l'ouvrage historique et esthétique *Le Livre de la danse* (1954), illustré exclusivement avec des œuvres représentant le danseur, regroupe des dessins de six artistes, dont Picasso, Cocteau et Christian Bérard, tandis que ses *Pensées sur la danse* (1946) sont accompagnées d'études de gestes réalisées par Maillol du danseur posant dans son atelier. Outre le prestige dont peut bénéficier une publication illustrée par ces artistes majeurs du XX^{e} siècle, l'attrait de Lifar pour le dessin réside aussi dans le rapport privilégié entretenu entre ce médium et la danse.

Danse et dessin : affinité des pratiques et représentation technique

12 Le dessin serait, selon Lifar, plus apte que la photographie à la représentation de la danse. Il l'explique en ces termes :

> La photographie est nette, fidèle, pure, mais elle ne vole pas ; elle découpe une tranche de l'espace et la met en conserve dans les bornes étroites de son cadre. Le dessin, lui, s'envole, prolonge l'espace et le modèle précieusement, tout comme fait la Danse [25].

13 Pour Lifar, le dessin tout comme la danse façonnent l'espace. Les recherches consacrées à la rencontre et l'hybridation de ces pratiques soulignent qu'outre cette dimension spatiale, les deux disciplines entretiennent aussi un rapport particulier aux gestes [26]. Il en découle une utilisation du dessin par les chorégraphes dans leur processus de création [27]. Lifar fait partie de ceux-ci. Il réalise de nombreux dessins chorégraphiques qui inscrivent la position des danseurs et des danseuses sur la scène ainsi que leurs déplacements, et rend compte de gestes spécifiques ou de la scénographie. Il publie

par ailleurs certains de ses dessins, nous engageant dans une réflexion sur leur statut, entre stricts documents de travail et œuvres signées, et sur leur destination, professionnelle ou publique [28].

14 Ce sont les œuvres de Monique Lancelot qui inspirent à Lifar cette réflexion sur le dessin. Le danseur et l'artiste partagent une relation professionnelle privilégiée pendant plusieurs décennies. Pratiquement absente de l'historiographie sur la représentation de la danse bien qu'elle soit située de son vivant « en tête des peintres de la danse [29] », Monique Lancelot consacre une remarquable production artistique sur le ballet de l'Opéra de Paris, particulièrement dès la fin des années quarante et durant les années cinquante [30]. Après sa formation à l'École des beaux-arts de Paris, elle collabore avec le chorégraphe et danseur Boris Kniaseff pour qui elle crée des décors et des costumes. Par cet intermédiaire, elle rencontre Serge Lifar au début des années quarante qui la soutient dès lors activement dans son activité. Il commence par lui mettre à disposition une loge à l'Opéra, puis un atelier, facilitant ainsi considérablement son travail et son accès aux cours d'adage, aux répétitions, aux spectacles et plus généralement au quotidien de l'Opéra [31]. Lifar collabore avec l'artiste pour l'illustration de plusieurs ouvrages et s'investit parallèlement dans la promotion du travail de Lancelot en lui faisant bénéficier de son réseau et en l'aidant dans l'organisation de ses expositions [32]. L'artiste illustre par ailleurs plusieurs ouvrages sur la danse, dont l'*Initiation à la danse* de Pierre Tugal (1947) et publie régulièrement ses œuvres dans la presse spécialisée, notamment dans *Paris Théâtre* et *Comoedia.*

15 Lancelot réalise des centaines de dessins, d'études et d'esquisses de danse, au sein desquels Lifar occupe une place centrale. Ses œuvres graphiques se caractérisent par la souplesse et l'expressivité de leur trait.

Monique Lancelot, *Sans titre*, 1950



Lithographie, *in* Serge Lifar, *Adages et pas de deux : lithographies et originaux de Monique Lancelot*, Paris, Arabesque, 1950, [s. p.]. Source : collection particulière. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

16 Dans de nombreuses œuvres, l'artiste dessine sur la feuille le tracé des gestes du danseur dans l'espace, souligne l'acmé du mouvement et ses lignes de force tout en multipliant les traits à la plume ou au fusain pour rendre compte de son ampleur. Ce faisant, ses œuvres se distinguent des représentations plus linéaires et statiques du danseur que l'on observe chez nombre de ses contemporains, à l'instar de celles réalisées par Lucienne Pageot-Rousseau ou Yves Brayer [33]. Ces deux artistes ont également collaboré avec le danseur : la première réalise les planches de l'ouvrage *Serge Lifar à l'Opéra* (1943), tandis que le second crée les décors et les costumes de plusieurs ballets de Lifar au début des années quarante [34].

17 En choisissant de faire illustrer ses traités de manière figurative, Lifar se positionne dans une tradition héritée du *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* de Carlo Blasis (1820), auquel il fait de multiples références dans son texte [35]. Monique Lancelot réalise environ quatre-vingt-dix planches qui répondent au texte du *Traité de danse académique* (1949).

Monique Lancelot, *Pat de chat*, 1949


Monique Lancelot, Pat de chat, 1949

Dessin à la plume reproduit dans Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, planche 45, p. 118. Source : Bibliothèque de la Ville de Genève. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

18 Ses illustrations, par leur grand format et par leur forme qui évoquent l'esquisse, contrastent avec les figures plus proches du diagramme que l'on retrouve dans des manuels contemporains, à l'instar de *Technique de la danse*, publié par l'ancienne danseuse de l'Opéra de Paris Marcelle Bourgat (1946) [36].

[Inconnu], *Le Saut de chat*


[Inconnu], Le Saut de chat

In Marcelle Bourgat, *Technique de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 [1946], p. 88. Source : Bibliothèque Nationale de France. Ayant droit : Presses universitaires de France.

19 Comme il est d'usage dans les manuels de danse figuratifs, Lancelot décompose les pas pour en identifier les différentes étapes et marque la géographie du mouvement [37]. Cependant, la multiplication et l'entremêlement de ces phases mènent parfois à une saturation graphique qui contraste avec l'économie visuelle adoptée dans d'autres manuels ou fiches techniques de magazines de danse contemporains [38].

Monique Lancelot, *Jeté en tournant*, 1949



Dessin à la plume reproduit *in* Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, planche 41, p. 110. Source : Bibliothèque de la Ville de Genève. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

20 En commissionnant Lancelot pour ce travail, Lifar privilégie la représentation technique de la danse au travers du langage artistique et esthétique propre à son illustratrice, plutôt que de tendre vers une représentation plus impersonnelle des figures.

21 Si la décomposition des pas des figures des manuels pouvait évoquer la chronophotographie, Lifar se garde de ce parallèle et préfère rapprocher l'œuvre graphique de Lancelot du film : « Chacune des esquisses de Monique Lancelot, en quelque sorte, est un petit film, comme si elle superposait et faisait se mouvoir sans déroulement plusieurs images pour dessins animés [39]. » Cette comparaison reflète le grand intérêt de Lifar pour le cinéma, qu'il développe dans les années trente et qu'il ne cessera de poursuivre durant les décennies suivantes.

Le film comme « écriture de la danse »

> Notre époque a donné au ballet un moyen de transcription resté inutilisé jusque là – le cinéma. […] Le cinéma peut rendre le ballet accessible aux masses, qui nous portent un vif intérêt, il peut le fixer, le faire éternel, il peut enfin lui être ce qu'est l'imprimerie aux œuvres poétiques – une édition imprimée du ballet [40].

22 Dans cet extrait du *Manifeste du chorégraphe* écrit par Lifar en 1935, le danseur voit dans le cinéma un double intérêt : une « transcription » de la danse, jugée plus efficace que les systèmes de notation existants [41], et la possibilité de diversifier le public du ballet grâce à sa diffusion par le film. À la même période, le danseur et chorégraphe Léonide Massine perçoit aussi la caméra comme une « mémoire » de la danse [42]. La vision de Lifar n'est donc pas isolée, bien qu'un peu simplifiée. Le danseur oublie en effet que les rencontres entre le ballet et le cinéma se sont multipliées dès la mise au point du médium, permettant notamment à Nadar de filmer une démonstration de la ballerine Carlotta Zambelli en 1897 [43].

23 L'inventaire des ballets de Lifar filmés et une analyse de ces réalisations restent encore à mener. Antoine Livio note que les captations des chorégraphies de *Variations*, des *Créatures de Prométhée* et de *Grand Pas* sont dues à Léone Mail, danseuse et assistante de Lifar [44]. Dans des recherches postérieures, Florence Poudru indique que d'autres ballets ont été filmés, à l'instar de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Phèdre* et *Le Martyr de Saint Sébastien*, et affine en typologie les rencontres de Lifar avec le cinéma : outre les captations de ses ballets et les reportages d'actualité, il participe à des documentaires sur l'Opéra ainsi qu'à des fictions sur la danse pour lesquels il règle les chorégraphies [45]. L'autrice soulève enfin que contre toute attente, le danseur acceptera, sans en donner les raisons, que « la notation Laban à l'exclusion de toutes les autres » soit appliquée à ses chorégraphies en 1977 [46].

24 Ce choix trahit la difficile « transcription » systématique de ses ballets par le film, pourtant si désirée par le danseur durant des décennies. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir été soutenu par des réalisateurs. Dans le devis pour la captation de *Blanche Neige* qu'il envoie à Lifar en 1951, Pierre Boyer assure comprendre les besoins du chorégraphe, ayant déjà à son actif la réalisation des « films chorégraphiques des Ballets Américains de Miss Ruth Page [47] ». Le réalisateur précise qu'il ne s'agit pas de réaliser une « œuvre cinématographique, mais bien plutôt d'établir un document technique pour [les] propres besoins [de Serge Lifar] et ceux de [son] corps de ballet ». Pour ce faire, il propose de filmer le ballet « sans préparation spéciale au cours de l'une [des] répétitions […], dans son entier, du point de vue durée, et dans son entier également du point de vue cadre, en vues

montrant la totalité de la scène de l'Opéra ». Il note aussi que « vu la longueur du ballet [...], il sera vraisemblablement indispensable de pratiquer trois ou quatre interruptions pendant son cours ».

25 Ce courrier met en évidence la conception qu'a le réalisateur de ce type de tournage. Celui-ci définit son statut et sa fonction, s'attachant à distinguer la captation d'un ballet en vue d'un usage professionnel de la réalisation d'une œuvre destinée à un public. Il expose également son approche pratique de la tâche, caractérisée par des plans larges plutôt que par des vues rapprochées sur les danseurs, fixant ainsi l'évolution générale de la chorégraphie et non pas le détail de gestes. Les contraintes techniques qu'il aborde préparent finalement Lifar à la perturbation du rythme normal de la répétition. Cette proposition confronte ainsi la vision du danseur à son application effective, montrant les implications concrètes d'une captation de ballet. Lifar regrettera d'ailleurs que « l'enregistrement filmé soit encore trop coûteux et encombrant [48] ».

26 Lifar reste néanmoins actif dans le développement et la réalisation de projets qui permettent une représentation audiovisuelle de ses ballets et leur transmission auprès d'un public élargi. Il écrit par exemple avec Léandre Vaillat le scénario de *Symphonie en blanc*, un documentaire sur la danse classique réalisé par François Ardoin et René Chanas en 1942. Des articles parus dans la presse au moment du tournage rendent compte de l'investissement de Lifar sur le plateau, corrigeant la position des danseurs et des danseuses devant la caméra ou exigeant de recommencer des prises de vue jugées insatisfaisantes [49]. Lifar démarche par ailleurs le Comité de direction de la Télévision et de la Radio-Française en 1959 pour leur proposer la réalisation d'une émission de télévision jeunesse hebdomadaire consacrée à la danse. Il souhaite ainsi profiter du potentiel de ce jeune média comme plateforme de visibilité pour la danse, s'inscrivant à la suite de la série d'émissions consacrée aux ballets français par Jean Benoît-Lévy entre 1951 et 1952, réalisée expressément pour la télévision [50]. Dans sa proposition, qui ne retiendra malheureusement pas l'attention du Comité, Lifar écrit :

> Je veux ouvrir la fenêtre sur le mystère de la Danse. La TÉLÉVISION peut m'aider dans cette tâche [...]. Les livres que j'ai édités, les conférences que j'ai faites, rien – hélas ! de ce très gros travail, – ne

> laisse de trace. La pellicule, elle, peut devenir l'« écriture chorégraphique », et fixer à jamais les images du mouvement : premiers et septièmes arts se retrouvent [51].

27 Le danseur mêle la volonté d'assurer une postérité à son travail, qu'il ne voit plus possible qu'à travers la pellicule, avec l'ambition de conserver le ballet et de le diffuser grâce à la télévision. Lifar a tendance à rassembler l'ensemble des représentations audiovisuelles de la danse sous les formules « transcription », « écriture chorégraphique » ou « écriture de la danse [52] », considérant davantage le film comme un moyen de reproduction – une « édition imprimée du ballet », comme il le formulait dans son manifeste –, plutôt que comme un médium répondant à des exigences et des possibles qui lui sont propres. Bien qu'il nuance parfois cette perspective en parlant aussi de réunion des « premiers et septièmes arts », en abordant principalement le film comme « transcription » quelles que soient les conditions de sa création, de son usage ou de sa destination – ici une émission de télévision jeunesse hebdomadaire, là un documentaire sur l'Opéra ou une captation de ballet –, Lifar occulte les enjeux qui entourent le passage de la danse performée sur scène à sa représentation par le film, au cinéma ou à la télévision.

28 D'autres professionnels abordent au contraire les rapports entre film et danse avec une posture plus critique. Dans son manuel de danse daté de 1938, Werner Shuftan conclut le chapitre « Danse filmée et film de danse » en soulignant le caractère irréversible d'une performance filmée : « Car si sur la scène, il y a une erreur, ce n'est pas un si grand malheur ; demain, on l'évitera. Dans le film, par contre, ce qui est une fois fixé sur la pellicule, y reste pour toujours [53] ! » Cette remarque rappelle la mise en garde formulée à l'encontre de la photographie de danse, tandis que le choix de consacrer un chapitre entier au rapport entre danse et film témoigne de la centralité des enjeux qui entourent cette rencontre et de la nécessité de les thématiser auprès des danseurs et des danseuses. Dans celui-ci, l'auteur identifie les adaptations chorégraphiques nécessaires de la danse en fonction de sa destination, sur scène ou à l'écran [54]. Ce faisant, Schuftan rompt avec la vision du film comme un moyen de transcription de la danse pour identifier au contraire les dimensions pratiques qui entourent ce transfert intermédial et les conditions de son succès.

29 Lifar reste plus vague sur les limites et les modalités qui entourent la représentation cinématographique de la danse, privilégiant une posture de promotion des avantages de la captation filmique non seulement *pour* la danse, mais aussi *de* la danse pour le cinéma. Il souligne en effet les bénéfices mutuels que tirent aussi bien le cinéma que la danse de leur rencontre, citant le succès du music-hall et de Fred Astaire au cinéma [55] ; une réciprocité d'échanges qu'il ne considèrera pas pour la photographie et le dessin, malgré la fonctionnalité ou les affinités qu'il perçoit entre ces médiums et la danse.

NOTES

1 Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 30.

2 Sur Serge Lifar, voir particulièrement : Florence Poudru, *Serge Lifar : la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007 ; Mark Franko, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford University Press, 2020 ; Patrizia Veroli, « La Dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *Recherches en danse*, nº 5, 2016, p. 1-15 ; Stéphanie Gonçalves, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968* [préf. Pascal Ory], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022 ; *Serge Lifar : une vie pour la danse*, Lausanne, Musée historique de l'Ancien Evêché, 1986 ; Laure Guilbert et Gérard Mannoni (dir.), *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, Opéra national de Paris, 2006.

3 Irène Lidova, « La Danse en noir et blanc », *Ballet*, 2000, p. 14-15, p. 15. Bibliothèque Nationale de France, « Dossier d'artiste Serge Lido ».

4 « Quand Géa Augbsourg nous parle du temps où il "dessinait" Serge Lifar », [journal inconnu], 13 mai 1938, [s. p.]. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1938 mars-mai », enveloppe « Lifar et Géa Augsbourg ».

5 Pour une réflexion sur la distinction sujet/acteur dans la construction spécifique de la photographie : Arnaud Rykner, « Photographie et mise en scène : la fabrique de l'événement ou *Ce qui n'a pas été* », *Synergies pays riverains de la Baltique*, nº 13, 2019, p. 13-22, p. 15-17.

6 Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 184-185.

7 Les ouvrages de Serge Lifar doivent être abordés avec mesure puisqu'il est avéré que Modeste Hofmann servit de plume au danseur. Dans cet article, seuls les propos de Lifar qui se retrouvent par ailleurs développés dans ses entretiens ou dans ses correspondances sont utilisés. Voir Patrizia Veroli, « Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in Zarubezhnaia Rossiia (Russia Abroad) 1930-1940 », *Dance Research*, vol. 32, nº 2, 2014, p. 105-143.

8 Sur l'intermédialité, voir notamment : Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité. Fondements et enjeux de l'intermédialité », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, nº 2, 2011, p. 174-206 ; Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités / Intermediality*, nº 1, 2003, p. 9-27 ; Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, nº 2-3, 2000, p. 105–134 ; Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

9 Archive de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Enseignement de la danse (Université de la danse et Institut chorégraphique) », enveloppe « 1er congrès mondial des chorégraphes, Aix-les-Bains, 30 juillet – 4 août 1957. Communications, notes, divers ».

10 Sur la question des acteurs et des actrices qui participent à la fabrique et à la diffusion de la photographie, voir : Marie-Ève Bouillon et Laureline Meizel (dir.), « Derrière l'image », *Photographica*, nº 4, 2022.

11 Serge Lido, *La Danse* [préf. Jean Cocteau, préf. Roger Lannes], Paris, Masques, 1947 ; Serge Lido, *La Danse* [préf. Henri Mondor], Paris, Masques, 1949 ; Serge Lido, *La Danse* [préf. Olivier Merlin], Paris, Masques, 1950 ; Serge Lido, *Ballet* [commentaire Irène Lidova], Paris, Art et Industrie, nº 1-9, 1951-1959. Outre cette série, Serge Lido publie durant toute sa carrière de nombreux autres albums photographiques consacrés à la danse.

12 Sur les liens d'amitié de Serge Lido et Serge Lifar, voir : Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, *op. cit.*, *p.* 30.

13 *Ibid.*, *p.* 89.

14 Voir par exemple les cas d'études suivants : Cristina Barbero, « Les premiers photographes des Ballets russes à Paris Auguste Bert et Charles Gerschel », *in* Mathias Auclair et Pierre Vidal (dir.), *Les Ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 129-138 ; Mathias Auclair, « Les

photographes et la danse à l'Opéra de Paris, (1860-1914) », *Ligeia*, nº 113-116, 2012, p. 147-159 ; Ilaria Puri Purini, « Gret Palucca and Charlotte Rudolph : Promotional Strategies to Access Modernism », *Photography and Culture*, vol. 9, nº 1, 2016, p. 25-38. Sur les liens entre photographie et théâtre voir notamment : Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Audiovisuel, 1992 ; Arnaud Rykner (dir.), *Photographier l'acteur*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 ; Arnaud Rykner (dir.), « La photographie de scène en France. Des années folles à nos jours. Capter l'invisible », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 2, nº 284, 2019 ; Brigitte Joinnault (dir.), *La Photographie au théâtre, XIX^e – XXI^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

15 Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, *op. cit.*, *p.* 36.

16 Inge Baxmann, Claire Rousier et Patrizia Veroli (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931 – 1952*, Pantin, Centre national de la danse, 2006, p. 21-23 ; Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives internationales de la danse : un projet inachevé, 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012, p. 193-197.

17 « La Danse et le Mouvement », *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*, octobre 1933, p. 104.

18 Lettre de Gille Anthelme à Serge Lifar, [s. d.] [1935 ?] ; Lettre de Victor de Carvalho à Serge Lifar, 26 janvier 1937 ; Lettre de Pierre Lartigue à Serge Lifar, 11 mai 1983 ; Lettre d'André Salmon à Serge Lifar, [s. d.] ; Lettre de Mathias Desève à Serge Lifar, [s. d.], etc. Archives de la Ville de Lausanne, fonds P63 Serge Lifar, carton « Correspondance journalistes / hommes de lettres ».

19 Le rédacteur du journal collaborationniste *La Gerbe* André Castelot écrit au danseur : « François Barette a dû se mettre en contact avec vous pour savoir de quelle façon il doit illustrer votre texte. » Lettre d'André Castelot à Serge Lifar, 24 juin 1943. Archives de la Ville de Lausanne, fonds P63 Serge Lifar, carton « Correspondance journalistes / hommes de lettres ».

20 Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, Lettre de Lifar au Ministre Beaux-Arts, 16 avril 1957, citée par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 184.

21 Au sujet des expositions organisées par Serge Lifar, voir : Patrizia Veroli, « La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *op. cit.*, p. 1-15 ; Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 180-181.

22 *Ibid.*, *p.* 160.

23 Patrizia Veroli, « Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in Zarubezhnaia Rossiia (Russia Abroad) 1930-1940 », *op. cit.*, p. 105-143.

24 Voir la description des lots 329 et 295 de la vente aux enchères de la collection personnelle de Serge Lifar à l'Hôtel des Ventes Piguet à Genève le 13 mars 2012, disponible sur https://www.piguet.com/fr, consulté le 1er avril 2023.

25 Serge Lifar, *Adages et pas de deux : lithographies et originaux de Monique Lancelot*, Paris, Arabesque, 1950, [s. p.].

26 Sarah Burkhalter et Laurence Schmidlin, *Spacescapes : danse et dessin depuis 1962*, Dijon, Presses du Réel, Zurich, Ringier, 2017, p. 4-15 ; Inge Baxmann, Juliet Bellow, Mickaël Bouffard, Pauline Chevalier, Lou Forster et Marie Glon, « Sources iconographiques et chorégraphiques : pour une recherche croisée entre histoire de l'art et études en danse », *Perspective*, nº 2, 2020, p. 51-72 ; Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées : dessins et notation des choréographes : [Marseille, Centre de la Vieille Charité] Musées de Marseille, 19.4. - 9.6.1991*, Paris, Dis Voir, 1991, p. 2-33 ; Sophie Lucet et Sophie Proust (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* [collab. Delphine Lemonnier-Texier, préf. Georges Banu], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

27 *Ibid.*

28 Des dessins chorégraphiques de Serge Lifar se trouvent notamment dans : Serge Lifar, *Le Livre de la danse* [ill. Aristide Maillol, Pablo Picasso, Christian Bérard, Léon Leyritz, Jean Cocteau, Jean-Denis Malcles et Serge Lifar], Paris, Les Éditions du Journal Musical Français [JMF], 1954 ; Serge Lifar, « Sur le plateau », *Formes et couleurs*, nº 2, 1949, [s. p.].

29 « Monique Lancelot », *Paris Théâtre*, octobre 1954, p. 26. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1954 ».

30 L'artiste est mentionnée dans : Mathias Auclair et Pierre Vidal (dir.), *Image(s) de la danse*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 5, p. 80 ; *Serge Lifar : une vie pour la danse*, Lausanne, Musée historique de l'Ancien Evêché, 1986, p. 97.

31 Entretien avec Claire Feranne Van Dyk, 29 mars 2022. Je remercie Claire Feranne Van Dyk pour sa généreuse disponibilité et pour ces informations.

32 Lettre de Monique Lancelot à Serge Lifar, 19 mars 1951 ; Lettre de Monique Lancelot et Eva Borg à Serge Lifar, 17 avril 1964. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : peintres sculpteurs photographes / expositions / collection Serge Lifar », enveloppe 26. Il faut préciser que ce soutien n'est pas unilatéral. Lancelot apporte son aide à Lifar en s'investissant d'une part considérablement dans la conception de ses traités de danse, relisant les manuscrits, proposant des changements dans le texte ; et d'autre part, en manifestant activement pour le retour de Lifar à l'Opéra après l'éviction qui le sanctionne de son collaborationnisme sous l'Occupation. Lettre de Monique Lancelot à Serge Lifar, [s. d.] [1945-1955]. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : peintres sculpteurs photographes / expositions / collection Serge Lifar », enveloppe 15 ; Entretien avec Claire Feranne Van Dyk, 29 mars 2022.

33 Pour des œuvres représentant Serge Lifar par Lucienne Pageot-Rousseaux, voir par exemple : Serge Lifar, Lucienne Pageot-Rousseaux, Paul Valéry et Jean Cocteau, *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, Thibault de Champrosay, 1943, [s. p.]. Une partie des œuvres d'Yves Brayer consacrées à Serge Lifar sont accessibles sur le site de la Fondation Serge Lifar : https://www.serge-lifar.org, consulté le 31 mars 2023.

34 Yves Brayer réalise les décors et costumes des ballets suivants : *Joan de Zarissa* (1942), *L'Amour sorcier* (1942), *Salomé* (1943), *Lucifer* (1948) et *Nauteos* (1954). Au sujet des collaborations de Serge Lifar avec des peintres pour la création de costumes et de décors de l'Opéra, voir : Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 126-131.

35 Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, p. 19-20, p. 27, p. 45, p. 74, p. 134-135, p. 165. Sur cette filiation, voir : Marie-Françoise Bouchon, « La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres », *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, centre de ressources musique et danse, 1998, p. 85-106.

36 Marcelle Bourgat, *Technique de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 1946.

37 Sur la question des diagrammes de danse, voir : « Culture visuelle du geste efficace et danses de société (1910-1940) », Journée d'étude organisée par Pauline Chevalier (INHA) et Juan Pablo Pekarek (INHA), Institut national d'histoire de l'art, Paris, 28 septembre 2022. Sur les livres tech-

niques : Liliane Hilaire-Pérez, Valérie Nègre, Delphine Spicq et Koen Vermeir (dir.), *Le Livre technique avant le XX^e siècleà l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

38 Voir par exemple: Cyril W. Beaumont et Stanislas Idzikowski, A *Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing* (*Cecchetti Method*) [ill. Randolph Schwabe], Londres, C. W. Beaumont, 1955 [1922]; Cyril W. Beaumont, A *Primer of Classical Ballet*, *Cecchetti Method for Children* [ill. Eileen Mayo], Londres, C. W. Beaumont, 1947 [1933] ; Nadine Nicolaeva-Legat, *Ballet Education*, Londres, Geoffrey Bles, 1947 ; ainsi que les fiches techniques des magazines de danse, par exemple : *La Danse*, n° 4, novembre 1954 ; *Toute la danse*, n° 15, 2e année, septembre 1953.

39 Serge Lifar, *Adages et pas de deux*, *op. cit.*, [s. p.].

40 Serge Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*, Paris, Hachette, 1935, reproduit partiellement dans *Archives internationales de la danse*, 3e année, n° 4, 15 octobre 1935, p. 128-129.

41 Dans la conférence de Lifar intitulée « La danse et le cinéma » donnée à l'occasion du Ier Congrès du Film Documentaire organisé par Arts, Sciences, Voyages, à l'Hôtel de Ville de Paris du 6 au 22 avril 1943, le danseur fait notamment référence à la sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon ainsi qu'au procédé de Stépanov, dont il juge les résultats approximatifs. Cette conférence a été publiée dans : Serge Lifar, *Terpsichore dans le cortège des muses*, Paris, Pierre Lagrange, 1943, p. 121-123. Sur les systèmes de notations de danse, voir notamment : Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées*, *op. cit.*

42 Antoine Livio, « Entrechats. Avec Serge Lifar », *in* Pascal Ory et Olivier Barrot, *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p. 317-340, p. 333.

43 Laurent Guido, « Le ballet au cinéma », *in* Mathias Auclair et Christophe Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra : trois siècles de suprématie depuis Louis* XIV, Paris, Albin Michel, 2013, p. 282-285, p. 283. Sur les rapports entre cinéma et danse, voir notamment : Laurent Guido, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, octobre 2005, p. 20-27 ; Laurent Guido, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *in* Laurent Guido, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 301-350 ; Kristina Köhler, *Der tänzerische Film : frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg, Schüren, 2017.

44 Antoine Livio, « Entrechats », *op. cit.*, *p.* 333.

45 Florence Poudru rajoute aussi à cette typologie les rôles d'acteurs tenus par Lifar ainsi que le sujet d'un ballet (*Cinéma*, 1953). Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 193.

46 Attestation de Serge Lifar à Jean-Christophe Boclé, 30 juin 1977. Centre National de la Danse, Fonds Gilberte Cournand, cité par *Ibid.*, p. 194.

47 Lettre de Pierre Boyer à Serge Lifar, 26 novembre 1951. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances films cinéma télévision 1930-1986 », enveloppe 23.

48 Lettre de Serge Lifar au directeur du Teatro Piccolo de Milan, 20 septembre 1951, Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, cité par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 194.

49 « Lifar tourne "Symphonie en blanc" », *Ciné-mondial*, 10 octobre 1942 ; « Silence Terpsichore… on "tourne" ! », *Paris-soir*, 10 février 1942. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1942 ».

50 Laurent Guido, « "Du Foyer de la danse à la danse au Foyer". L'expérience télévisuelle des Ballets de France (Jean Benoit-Lévy, 1951-1952) », *in* Gilles Delavaux et Denis Maréchal (dir.), *Télévision : le moment expérimental. De l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Éditions Apogée, 2011, p. 461-479.

51 Lettre de Lifar à Pierre Descaves, 28 octobre 1959. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : journalistes / hommes de lettres », dossier « Correspondances – photocopies : journalistes, édition, télévision, films ».

52 *L'Illustration*, 26 septembre 1942, cité par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 194.

53 Werner Schuftan, *Manuel de danse*, Paris, Éditions Edgar Malfère, 1938, p. 145. Pour une critique du rapport entre danse et cinéma adressée spécifiquement contre la position de Serge Lifar, voir : M.-L. Clédon « La danse et le cinéma », *Arts et mouvement, le guide chorégraphique*, 4^{e} année, n° 15, 3^{e} trimestre 1936, p. 79-81.

54 Werner Schuftan pointe les éléments suivants : « Au point de vue chorégraphique, il y a une très grande différence entre la danse sur la scène théâtrale et celle du cinéma. En raison du champ de vision du spectateur, la danse sur la scène doit partir du centre de celle-ci en rayonnant vers les côtés. Dans le film, le chemin est inverse. Ici, pour la même raison, les

mouvements doivent converger concentriquement de la périphérie vers le centre, car le regard du spectateur se porte naturellement vers le centre de l'écran. De cette façon, on obtient un effet plastique qui, quoique différent de celui obtenu sur la scène, le remplace dans les meilleures conditions possibles. [...] De plus, il faut prendre en considération que le film n'a que très peu d'effets de profondeur, qui, par la suite de la difficulté que l'on a à rendre la troisième dimension, doivent être feintes à l'aide de trucs optiques. [...] Une chorégraphie spéciale aurait vite fait de le rectifier, en tenant compte de la manière différente dont les lignes s'entrecoupent dans le film. La technique de danse pour le cinéma doit encore se borner à des mouvements forts et pas trop rapides », Werner Schuftan, *Manuel de la danse*, *op. cit.*, p. 144-145.

55 Serge Lifar, *Terpsichore dans le cortège des muses*, *op. cit.*, p. 122.

RÉSUMÉS

Français

Cet article a pour but de cerner la position et l'agentivité du danseur, chorégraphe et Maître de ballet de l'Opéra de Paris Serge Lifar (1905-1986) dans la production et la circulation des œuvres représentant sa danse, et plus généralement celles consacrées au ballet. Son discours ainsi que ses collaborations artistiques – notamment avec le photographe Serge Lido et la dessinatrice Monique Lancelot –, insérés dans les réflexions de son temps sur la représentation de la danse, rendent compte des enjeux promotionnels, documentaires et techniques des œuvres produites sur la danse, principalement par la photographie, le dessin et le film. L'articulation du point de vue du danseur et de sa marge de manœuvre avec la perspective des artistes permet, au-delà du cas de Lifar, de souligner le caractère intermédial de ces réalisations.

English

This article aims to delineate the position and agency of the dancer, choreographer, and Master of the Ballet at the Paris Opera, Serge Lifar (1905-1986), in the production and circulation of works representing his dance, and more generally of those dedicated to ballet. His discourse and artistic collaborations, notably with photographer Serge Lido and illustrator Monique Lancelot, embedded within the contemporary discussions on dance representation, shed light on the promotional, documentary, and technical concerns surrounding the works produced about dance, primarily through photography, drawing, and film. The interplay between the dancer's perspective and his creative latitude, alongside the viewpoint of the artists, emphasizes the intermedial nature of these productions, which extend beyond the specific case of Lifar's artistic agency.

INDEX

Mots-clés
danse, photographie, dessin, cinéma, intermédialité

Keywords
dance, photography, drawing, film, intermediality

AUTEUR

Lorena Ehrbar
Lorena EHRBAR est doctorante et assistante diplômée en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur la construction, la diffusion et les fonctions des images de la danse au XX^{e} siècle, et plus particulièrement sur les représentations de Serge Lifar, des Ballets russes à l'Opéra de Paris.

Livre-objet et performances : expériences intermédiales dans *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca et *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla

Pauline Khalifa

PLAN

Le livre-objet de Kowalski, Luca et Di Dio : livre ou objet transfuge ?
Énonciation éditoriale et co-créativité aux Éditions Le Soleil Noir
Le livre-objet comme kaléidoscope et iconothèque détournée
Comment s'en sortir sans sortir de Ghérasim Luca et Raoul Sangla : un dialogue intermédial exemplaire
Comment s'en sortir sans sortir (1989) : corps et voix à l'écran
Deux poèmes graphiques
Conclusion

TEXTE

1 Théorisée par Dick Higgins[1], l'intermédialité désigne ce moment historique et esthétique dans lequel se jouent le décloisonnement des arts et la mise à mal des catégories génériques. Éric Méchoulan[2] s'attache à la désigner comme ce qui se joue entre les médias ; l'accent est alors mis sur l'échange, les supports, les caractéristiques et qualités des objets concernés, qui ne sauraient se réduire à un seul paradigme, qu'il soit textuel, visuel, ou encore plastique[3]. Le télescopage est permanent et fait de l'œuvre transfuge un passage. Sémantiquement, plusieurs notions se greffent ainsi à l'intermédialité : l'intersémioticité et l'interdiscursivité[4] sont, dans cette perspective, envisageables, la première considérant le dialogue entre deux systèmes sémiotiques et la seconde entre deux discours. La transmédialité a trait aux objets en mouvement, de plus en plus complexes, susceptibles de réinterroger autant leur nature que le statut de leur créateur. Cette porosité ne rend pas l'analyse évidente au sein de ce maillage.

2 Ghérasim Luca (1913-1994) est l'un des poètes les plus représentatifs de ces expérimentations. « Funambule apatride[5] », Ghérasim Luca est sur le fil du rasoir : délaisser sa langue natale pour la langue française, quitter la Roumanie pour rejoindre Israël, puis la France, être menacé d'expulsion et enfin incarner ces vacillations de soi, multiples et vertigineuses, au cœur de sa poésie et de son existence, histoires contrecarrant une identité omnipotente dans et par le langage au profit de la déterritorialisation[6] comme perte de repères. Glissant du langage au corps sans cesse entremêlés, les récitals de Luca donnent à entendre une voix dans et hors du tissu textuel, dans un entre-deux permanent, exploitant les interstices et les potentialités des médias audiovisuels (vinyles, enregistrements, télévision). Exubérant et rhizomique, le sujet en crise, porté à bras le corps par le poète, joue de la réversibilité de la langue : « il la fait *délirer*[7]. » Entre le sentiment éprouvé par le locuteur de se sentir étranger à sa propre langue et le travail incessant de recréation tant du signifiant que du signifié, Ghérasim Luca est l'incarnation de la fragmentation : la performance donne alors l'illusion de son unité, toutefois ne favoriserait-elle pas sa dispersion ?

3 Du livre-objet de Piotr Kowalski pour *Le Chant de la carpe* paru aux Éditions Le Soleil Noir en 1973, en passant par le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla en 1988, le récital de Luca est traversé par cette même inflexion : le refus de fixer une unique forme, tolérer une subjectivité mouvante au gré des supports. Le récital est marqué par la présence du corps-langage de l'interprète sa présentation immédiate et différée. En ce sens, la scène « *resémantise*[8] » la poésie dans un « espace de "figuralités ontologiques[9]" ». Au souci de la représentation du texte, de sa retranscription fidèle ou traîtresse, s'adjoint la conscience d'un « métissage médiologique[10] ». En effet, *Le Chant de la carpe* ne dévoile pas d'indices ni de signes indiquant en germe une performance imaginée en amont : l'œuvre donne l'impression de « s'[être] *détachée*[11] », douée de la voix d'une « non-personne[12] ». C'est sans doute grâce au récital, en tant qu'expérience-limite, que l'on redonnerait au texte son incarnation, sa voix, sa tessiture.

4 Dans une perspective intermédiale et intersémiotique, nous traiterons des procédés de transubjectivation[13] présents dans la poésie de Luca, rendus visibles par trois supports : le texte du *Chant de la carpe*,

son livre-objet et enfin le récital télévisuel. À mi-chemin entre l'œuvre d'art et le livre bibliophilique, le livre-objet donne lieu à une performance hybride, attestant d'un rapport privilégié entre le textuel, le visuel et l'auditif. Ce décloisonnement engendre une réflexion sur le brouillage générique présent dans la poésie de Luca ; cette expérience hors cadre opère un déplacement de la littérature en dehors de celle-ci, au profit de la nécessaire redéfinition de son objet, de son lieu et de sa réalisation. *LeChant de la carpe* et le récital télévisuel *a posteriori* révèlent des écarts significatifs qui participent de la création de subjectivités plurielles assumées aussi bien par une pratique co-créative qu'individuelle, interrogeant ainsi le rôle de l'interprète et son rapport intime avec sa pratique poétique.

Le livre-objet de Kowalski, Luca et Di Dio : livre ou objet transfuge ?

Énonciation éditoriale et co-créativité aux Éditions Le Soleil Noir

5 Créées par François Di Dio, initialement sous la forme d'une collection au sein des Presses du Livre Français (1948-1953), les Éditions du Soleil Noir (1960-1983) ont publié de nombreux ouvrages poétiques « New Age », de la « Beat Generation » et surréalistes, devenant le creuset de relations co-créatives. En ce sens, aborder le livre-objet du Soleil Noir, dont celui de Ghérasim Luca et de Piotr Kowalski, nécessite de faire d'abord un sort à la manière dont l'éditeur, les artistes et les écrivains prennent part à cette aventure collective.

6 Quand on s'interroge sur la collaboration, distinguer synthétiquement les trois notions qui y sont relatives, à savoir la co-création, la co-auctorialité et l'inter-créativité, est un prérequis. La co-auctorialité fait valoir le partage par deux créateurs, voire plus, de la responsabilité commune de la propriété artistique et intellectuelle. Cette appartenance, cependant, ne saurait être réduite à un paradigme textuel. La co-création convoque en effet le dialogue entre plusieurs participants grâce à des modes d'expression dissemblables :

peinture, écriture, sculpture, dessin, etc. Enfin, l'inter-créativité désigne l'échange entre les modalités esthétiques employées pour une production. Délestée d'une quelconque hiérarchie texte-image, la co-auctorialité engloberait ces niveaux définitionnels, aussi nombreuses sont les pratiques et les conceptions de la création. Ainsi, des écarts féconds ponctuent cette *praxis* auctoriale : le glissement du paradigme littéraire au paradigme plastique mérite d'être relevé, puisqu'il s'agit de replacer celui-ci dans le débat intersémiotique. Théorisée par Emmanuël Souchier[14], l'énonciation éditoriale rejoue ainsi ce principe de médiation en redonnant à l'éditeur son pouvoir décisionnaire, son auctorialité, s'extirpant alors de l'ombre de l'auteur. L'éditeur devient un créateur à part entière, aux côtés des autres acteurs de l'écosystème éditorial, le personnel littéraire[15], conciliés dans une création collaborative.

7 L'éditeur François Di Dio est extrêmement attentif à la co-création et à l'autonomie de tout un chacun au Soleil Noir. L'atelier Duval devient un laboratoire d'expérimentation pour l'éditeur et pour les artistes : sont réalisés les maquettes et les livres-objets, autorisant le déploiement de la subjectivité des écrivains et artistes, engagés dans le processus de création. Deux lieux sont symboliques et primordiaux dans la vie de la maison d'édition : l'appartement des Di Dio, situé rue Notre-Dame-de-Lorette à Paris, dans lequel se déroulaient les dîners, organisés par Nicole Ménant, la femme de l'éditeur, ainsi que des séances de travail et de conception avec les auteurs et les artistes ; enfin, le domicile de l'éditeur à Stromboli, hameau de convivialité et d'échanges, propice à la collaboration artistique. Il s'agit véritablement de cultiver amitié et réciprocité avec ses auteurs et artistes, en créant ses propres règles du jeu et ses valeurs au sein et en marge du champ littéraire et éditorial : des relations intersubjectives qui prennent la mesure de la différence et de la complexité de l'autre, de ses particularités, de son rythme et de l'imprévisibilité de la création qui en découle. Ces œuvres bibliophiliques au Soleil Noir sont souvent mineures au regard de l'importante production des plasticiens, que ces derniers soient pleinement reconnus par le marché artistique qu'à sa marge.

8 Le livre-objet de Piotr Kowalski publié au Soleil Noir s'inscrit pleinement dans la continuité de ses recherches sur l'ionisation du gaz entreprises jusqu'en 1970 sous l'égide de Claude Givaudan[16]. En 1966,

le sculpteur crée *Sisyphe géomètre*, son premier livre-objet avec Luca, présentant des pièces de verre contenant un gaz qui les éclaire grâce au contact avec le champ électromagnétique présent à la base des volumes. Les cinq formes en verre, respectivement un cône, un cylindre, un cube, une sphère et une pyramide, correspondent aux cinq poèmes déclamés par Ghérasim Luca lorsque le dispositif est activé : « Konos », « Kulindros », « Kubos », « Sphaira » et « Puramis Idos ». Le signe graphique et la voix du poète invoquent dans l'espace les figures géométriques, au service de leur matérialisation. Les poèmes sont également imprimés et lisibles sur les plaques transparentes à l'arrière de la sculpture ; il est tout autant possible d'interrompre leur lecture en éteignant l'appareil, que de la relancer, au bon vouloir de l'auditeur. Une seconde expérience est initiée en 1973 pour *LeChant de la carpe* : Kowalski réalise le livre-objet de série A et B, ainsi que les illustrations de la couverture du recueil, exposant un sonogramme de Luca, retranscription visuelle de la voix du poète. On y trouve également un disque translucide sur lequel le poète récite « Quart de culture métaphysique ».

9 Au regard des différentes collaborations entreprises par Ghérasim Luca, attestées par les trois dessins réalisés par Jacques Hérold pour *Héros-Limite* en 1953 au Soleil Noir, les gravures de Dorothea Tanning, Victor Brauner, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Roberto Matta, Max Ernst et Jean Arp, accompagnant *L'Extrême-occidentale* en 1961 aux Éditions Meyer, ou encore les quatorze eaux-fortes de Wifredo Lam pour *Apostroph'Apocalypse* en 1967 pour les Éditions Giorgio Upiglio, le livre-objet du *Chant de la carpe* est loin d'être un apax. Il entre pleinement en résonance avec les questionnements plastiques et intermédiaux du poète. Les livres-objets[17] de Piotr Kowalski ne sauraient être évacués de sa trajectoire de sculpteur : ils sont partie prenante de ses préoccupations partagées par Di Dio et Luca. Par nature déroutant et refusant une taxinomie rigide, le livre-objet du Soleil Noir reflète les enjeux de Luca : le souci d'un contour ontologique fuyant et la fluidité créative tant désirée par le poète.

Le livre-objet comme kaléidoscope et iconothèque détournée

10 Évincé de la catégorie des livres d'artistes, des livres de dialogue et des livres illustrés [18], le livre-objet semble appartenir à un entre-deux, relevant davantage de la sculpture artistique que d'un livre. Il semble fréquemment disqualifié de la catégorie livresque : il ne contient pas de pages lisibles, dans un ordre continu, critère pour définir le codex. Cette exclusion au sein de l'histoire du livre est récurrente et tend à ignorer la nécessaire circonscription de la spécificité du livre-objet. En effet, ses critères définitionnels sont calqués en négatif :

> Dans le livre-objet, comme son nom l'indique, le livre se subordonne à l'objet, objet en forme de livre ou réalisé sur le thème du livre, apte à revêtir de ce fait les présentations les plus diverses [...]. Ces œuvres en principe uniques ou, comme des sculptures, destinées à n'être exécutées qu'à un petit nombre d'exemplaires, sont des objets à regarder et à toucher plutôt qu'à lire [19] [...].

11 Anne Moeglin-Delcroix dépeint globalement cet objet d'étude par sa sensualité exacerbée et privilégie la vue et le toucher, au détriment de la conciliation du textuel et du visuel. Le livre-objet est révélateur d'un tournant dans l'art contemporain que la théoricienne décrit en ces termes :

> Le caractère d'objets lisses et chics de la plupart de ces multiples fabriqués avec des matériaux modernes mais précieux confirme cette collusion de l'art et de l'industrie. Les livres-objets des éditions du Soleil Noir de François Di Dio, de la même époque, participent de cette assomption d'un art industrialisé, spectaculaire et aseptisé [20].

12 Elle emprunte ensuite l'argument de René Block qui fait du livre-objet un objet décoratif, voire de divertissement ; contrairement à sa proposition, le multiple et l'hétérogénéité, comme catégories esthétiques, sont pleinement revendiqués par l'éditeur, Di Dio, refusant de s'infléchir sur un art industrialisé qui serait, par essence, dévitalisé. Adressés aux bibliophiles, les nombreux livres-objets symbolisent la contestation de l'idéologie productiviste, fondée sur l'industrialisation de l'œuvre d'art et de la spéculation mercantile, au souci d'un art

démocratique. Le projet du Soleil Noir se veut poétique et dans une certaine mesure politique, s'inscrit dans le sillage mallarméen, se départ de la futilité décrite par la société du spectacle de Guy Debord.

13 En digne héritier du surréalisme et du hasard objectif, le livre-objet exploite les écarts et le plaisir de l'imprévisibilité issue des rencontres intersémiotiques : objet transfuge, il suscite et crée la performance. Iconothèque détournée [21] et kaléidoscope, il donne à voir des images démultipliées grâce à des mécanismes [22] savamment orchestrés. Si l'iconothèque est définie comme une bibliothèque d'images, envisager le livre-objet comme iconothèque détournée, c'est faire cas de sa propension à créer et à faire image, de la même manière qu'il est théâtre miniature : en mesure de donner lieu à des représentations. Il est pensé alors autant comme foyer de représentations que représentation de représentations. Considéré isolément et en série, chaque livre-objet participe ainsi de la constitution d'un répertoire d'images, d'une collection matérielle et imaginaire. Cependant, il serait réducteur d'en faire strictement une iconothèque : en ce sens, le livre-objet rejoindrait dans une certaine mesure le kaléidoscope en ce qu'il induit le mouvement, les dynamiques de représentations, donnant à voir des jeux optiques de perspectives et de perceptions en 2D, 3D, voire 4D.

14 Pour financer sa maison d'édition et ses productions ambitieuses, François Di Dio réalise trois versions du *Chant de la carpe* correspondant à trois profils sociologiques de son lectorat : une série A [23] avec le livre-objet de Kowalski, une série B (« Club ») avec une sculpture en altuglas gravée sur ses deux faces par l'artiste, avec numérotation et signature de celui-ci, de l'éditeur et du poète en plus de l'exemplaire sur offset sirène ; enfin l'exemplaire courant sur papier offset [24]. Les œuvres d'art des deux premières séries sont accompagnées de l'enregistrement sur un disque translucide du poème « Quart d'heure de culture métaphysique », déclamé par Luca. Dans un entretien, Di Dio explique la genèse du livre-objet et en propose une description fidèle :

> Piotr Kowalski m'a proposé une maquette constituée, d'une part, d'un emboîtage en altuglas transparent et, d'autre part, de trois cubes en plastique de couleur rose et de formats différents qui, placés dans un

> endroit très déterminé et calculé scientifiquement se reflétaient dans trois prismes. Ces trois prismes, un prisme plan, un prisme concave et un prisme convexe étaient calculés sur une machine à optique de façon que les trois images reflétées des cubes soient identiques compte tenu de la distance. [25]

15 Di Dio ne retient pas le plastique, qu'il remplace par du verre optique découpé au millimètre près à la machine. Le livre immaculé est disposé dans un emboîtage blanc, relié à l'atelier avec du fil de nylon, tel un livre mallarméen, un « bloc pur transparent [26] », que l'éditeur considère comme une « radiographie du livre [27] » : il donne à voir « [son] corps intérieur [28] » sur lequel on peut lire sur des plaques tout aussi nettes le texte en caractères noirs de Luca.

16 Par-delà sa dimension matérielle, le livre-objet est l'expression de la subjectivité de l'artiste et de l'écrivain. En toute transparence, il se fait manifestation de l'humilité du poète et du sculpteur : une œuvre qui atteste de la recherche conjointe vers un absolu, perçue dans le soin accordé à la conception et à la création. Livres-objets, sculptures et vinyles participent donc de la rencontre de l'écrivain et de l'artiste, l'usage de ces objets transmédiaux opérant des brouillages et révélant des espaces de mise en performances de ces éléments sensuels et cognitifs : leur association est en ce sens spectaculaire. Entre union symbiotique de Kowalski et Luca et maintien de leur individualité, la co-création semble une voie privilégiée dans l'appréhension de la réflexivité de Ghérasim Luca. Au regard de sa posture et de sa conception de l'art éminemment vitale, les livres-objets rendent tangible le déploiement salutaire de sa subjectivité, démultipliée grâce aux pratiques intermédiales. Expérience récurrente dans la vie du poète et déstabilisante pour le spectateur-auditeur, le récital découle naturellement de cet intérêt pour la mouvance. La transubjectivation se fait alors principe éthique : le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* en est l'une de ses manifestations les plus éclairantes.

Comment s'en sortir sans sortir de Ghérasim Luca et Raoul Sangla : un dialogue intermédial exemplaire

Comment s'en sortir sans sortir (1989) : corps et voix à l'écran

17 Mettre en scène les poèmes de Ghérasim Luca, poète qui fait preuve d'une si grande minutie et attention portée aux mots, comme à la mise en page de ses textes, est une entreprise difficile [29]. Le défi est relevé par Raoul Sangla, réalisateur du récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir*. Il ne s'agit pas de la première expérience de Ghérasim Luca : il a auparavant interprété plusieurs de ses poèmes sur scène lors de festivals et de récitals. Cependant, les conditions changent en ce cas précis, car la performance est différée, nécessitant des ajustements pour le support télévisé. Serge Martin décrit le projet commun de Raoul Sangla et du poète en ces termes : « [faire] tenir ensemble les rapports entre corps et livre, voix et écoute et enfin suivre quelques mouvements de la théâtralité du poème dans et par cette scène télévisuelle [30]. » Le récital [31] est diffusé le 20 février 1989 sur La Sept-FR3 dans le cadre de la série « Océaniques » dirigée par Pierre-André Boutang et par Michel Cazenave. Depuis 1987 jusqu'en 1992, « Océaniques » donne la voix sur le plateau aux écrivains pour des entretiens et des documentaires. En effet, elle a accueilli entre autres Armand Gatti et Henri Lefebvre. En 2008 et *a posteriori* de sa diffusion, le DVD du récital de Luca est commercialisé par les Éditions José Corti et résumé ainsi :

> « À quoi bon des poètes en un temps de manque ? »
> questionnait Hölderlin.
> « Comment s'en sortir, sans sortir » répond Ghérasim Luca.
> Devant la caméra pour la première fois, le poète dit
> ses poèmes [32]…

18 Contrairement au poème « La Question », ce texte ne convoque pas de référence à Hölderlin. *Comment s'en sortir sans sortir* doit en effet son nom au poème éponyme [33], forme d'eschatologie dans laquelle (Z)Eros, presqu'atone, prend la parole : « En pure perte / sur la voie a-puissante / (Z)Eros parla / de sa voix a-puissante / En pure perte [34] [...] ». L'échec est tangible : le privatif, la répétition du terme « perte », l'analogie de la table rase et de la table d'émeraude, comme l'image de la « sortie », indiquent ce dilemme latent. Est-il possible de se libérer absolument de toutes contraintes et autorités sans mourir et sans sortir des sentiers du langage ? En tant que « nouvelle position subjective qui parviendrait à éliminer définitivement la dépendance [35] », la figure récurrente et héroïque du Non-Œdipe apparaît cette fois-ci sous les traits de (Z)Eros. Réversible, le Non-Œdipe intervient auparavant dans *La Mort morte* : le sujet parviendrait à « s'en sortir » dès lors qu'il se déleste de l'angoisse liée à la mort, prend le risque de la défier par son indifférence ; une fiction du sujet qui passe, en somme, par la résignation absolue.

19 Le récital *Comment s'en sortir sans sortir* met en scène Ghérasim Luca interprétant plusieurs poèmes issus de *Héros-Limite*, du *Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes* [36]. Le rythme est souvent haletant, comme si prendre la parole était un risque et dans le même temps un soulagement pour le poète : les mots butent, s'égarent, créent un sentiment d'urgence qui s'inscrit sur son visage, le haut du corps penché sur le livret qu'il tient entre ses mains. Prendre la parole semble un moyen de lutter contre l'angoisse de la mort : un geste apotropaïque. Dans cette même logique du surgissement, le décor blanc et les vêtements noirs de Ghérasim Luca créent un contraste accentué par l'apparition des titres, comme si les mots et le corps de l'interprète devaient faire irruption d'une page immaculée pour disposer un nouvel espace, hors du texte : un théâtre miniature dans lequel se déploient en performance les signes [37].

Deux poèmes graphiques

20 Exposé grâce aux plaques transparentes du livre-objet et audible par son vinyle, « Quart d'heure de culture métaphysique » relève de l'objet transtextuel et transmédial. Ce dernier s'affranchit en effet du texte pour être incarné par le corps du poète dans l'espace et s'évade

de son support pour rejoindre la télévision. Ce poème ouvre le recueil et débute en ces termes : « Allongée sur le vide / bien à plat sur la mort / idées tendues / la mort étendue au-dessus de la tête / la vie tenue de deux mains [38] [...] ». L'adresse n'est pas évidente : le poème relève de la didactique, visant à donner aux lecteurs des instructions et ce de manière quelque peu décousue. La vie n'est pas ici « tenue par » deux mains, bien que le complément d'agent puisse aussi valider ce sens ; elle « tient de », s'inscrit par rebond dans une filiation métaphysique et devient modulable par les mains et les inflexions de voix de l'interprète. Les positions énoncées et les polyptotes créent une résonance esthétique et tissent la performance dans le récital et lors de la lecture. Un art poétique se dessine alors en filigrane : « fléchir le vide » (p. 10) et la mort (p. 12) vise à les plier, à les rendre malléables, de la même manière que le langage ; ils deviennent à leur tour un matériau à part entière.

21 La réflexion aboutit à la mise en scène d'un métalangage, modelé par les ordres du poète, conduisant toutefois à une leçon de métaphysique déceptive. Contrairement au corps de Luca, les notions, aussi abstraites soient-elles, comme le vide, les idées, les angoisses, la vie et la mort sont « allongé[es] » (p. 9), « tendue[s] », « étendu[es] » (p. 9) « [r]amen[ées] » (p. 9, 10, 11, 15), « écartées » (p. 10, 11, 12), « couchée[s] » (p. 13), « élev[ées] » (p. 9, 10) « détach[ées] » (p. 9, 13) et ce par le pouvoir de la parole qui leur octroie une consistance. Dans le segment de 30 minutes 20 à 30 minutes 40 dans le récital [39], correspondant à « Élever les angoisses tendues / au-dessus de la tête / Marquer un léger temps d'arrêt / et ramener la vie à son point de départ / Ne pas baisser les frissons / et conserver le vide très en arrière », la dernière conjonction de coordination « et » s'efface. Cette disjonction interne contrecarre la structure parfaitement ordonnée des parallélismes. À l'effet de miroir « et ramener la vie » / « et conserver le vide », répond cette injonction. L'anomalie renforce l'aporie du poème : si l'on ne peut plus se fier à la voix poétique, l'on peut alors également se méfier du texte. « Expirer en inspirant / inspirer en expirant » (p. 15), formule qui clôt le poème, met en avant cette posture paradoxale : ce que nomme Luca « ontophonie », action verbale et corporelle éthique qui replace la vie au sein du langage et le langage au sein de la vie, en un chiasme parfait. Si le corps « respire » et « rejet[te] vide et mort en arrière » tout en « ouvr[ant] »

celle-ci, (p. 15) la dialectique « vie » et « mort » est strictement résolue par ce principe respiratoire impossible : par sa fiction. À cette analyse s'ajoute un autre phénomène déceptif, celui du temps indiqué dans le titre, « un quart d'heure », qui reste de l'ordre de la virtualité ; il n'équivaut pas en effet au temps objectif de la présentation, d'une durée approximative de cinq minutes. Le poème illustre parfaitement la pratique du poète, étirant à leurs extrémités signifiants et signifiés. La performance se veut synthèse : union du texte et de l'image, de la parole et de l'écriture, cédant le pas au vertige des signes.

22 Dans cette même lignée, « Le Verbe » révèle « un culte aux synthèses » (p. 30) par la décomposition et la multiplication des mots. « Occident » devient « oxyde… / … dent » (p. 27) ; les points de suspension sont des marques de suture médiane et donnent naissance à un nouveau terme autonome, détaché de son origine. L'oxydation du signe – exposée ici même dans le texte – émerge du redoublement de la dentale, en somme de l'auto-engendrement des mots, ce que Sibylle Orlandi désigne sous le nom d'autonymie [40], ce phénomène étant amorcé par les « dentelles soudées » (p. 27). L'imaginaire chimique et alchimique est de mise dans cette combinaison, perceptible à travers l'oxygène dans l'oxydation et la transmutation. Ce procédé n'est pas seulement en prise avec le signifiant et le signifié : le statut de la page blanche mérite que l'on s'attache à la dimension matérielle, si ce n'est graphique du poème. La page blanche est un signe à la fois de présence et d'absence [41] : non numérotée, elle existe toutefois dans le poème, ainsi que dans sa maquette [42], bien que son existence en tant que page soit menacée par ce gommage numérique. Comment alors lire ces pages blanches qui semblent se désolidariser du poème ? Le blanc [43] est une ponctuation blanche ; en tant que telle, il est ici objet de représentation (un signifiant graphique voire médiologique [44]) et simultanément un signifié, outre qu'il semble flottant dans le poème de Luca. Cependant tout aussi bien intégrées qu'exclues, les pages blanches sont ici à la fois dans et hors du poème : translucides et perméables de la même manière que le livre-objet de Piotr Kowalski. Sémantisée, la page blanche se charge ainsi de porter autant l'angoisse, le silence en somme de l'écrivain, que la possibilité d'octroyer et de créer du sens dans sa matière immaculée.

23 Tel un dérèglement textuel, l'apparition de la première page blanche est provoquée par le « fou rire » qui tranche le vide, la séquence étudiée débutant de « J'aime mourir » à « À ce carrefour alchimique » (33 minutes 53 jusqu'à 34 minutes 7). Le blanc fait ici office de pause de quelques secondes, ne crée pas de disjonctions apparentes, ni d'arrêt, contrairement au texte. Glissées dans celui-ci, les pages furtives semblent inexistantes : muettes. De la même manière que les semblances d'êtres dans le texte, nommées Comment-se-délivrer-de-soi-même, Glissez-glissez-à-votre-tour et L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-pure-violence, elles révèlent leur spectralité. Pourtant, elles peuvent être comptées : elles sont au nombre de treize, attestant d'un usage détourné de la numérologie. En les renumérotant afin de les étudier, on annule paradoxalement leur présence [45], chaque page présentant un intervalle régulier, clairement orchestré par des nombres pairs : de quatre en quatre jusqu'à la page soixante. À partir de la page soixante émerge une anomalie : six pour soixante-six. Puis quatre à nouveau, six de la page soixante-dix pour aller à soixante-seize et enfin huit. Si l'on additionne les intervalles, le total obtenu est de cinquante-deux, soit vingt-six, chiffre d'Adonaye, multiplié par deux [46]. Imperceptible [47] oralement, la kabbalistique et la gématrie transparaissent uniquement dans le texte, grâce aux pages blanches, substitutions d'une quelconque divinité ; elles passent toutefois inaperçues dans le récital.

24 Il s'agit de raconter une histoire, parmi d'autres, de la création d'un « verbe » qui flue. La figure non-œdipienne, Comment-se-délivrer-de-soi-même, crée une rupture dans la diégèse lorsqu'elle apparaît après le premier intervalle en six ; le second correspond à l'irruption de L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-violence. La page blanche fait alors écho à cette fenêtre « entr'ouverte » sur « l'*être* » (p. 77), à l'image de la révélation attestée par le « voile d'Isis » (p. 42), ainsi qu'à l'activité plastique et métalinguistique, invoquée par les termes collés et décollés tels que « cou », « couper », « d'un coup », (p. 68), « *cou* coupé de "tout-à-coup" » (p. 72) et enfin « ouvrir » et « couvrir » (p. 72, 73, 75).

25 Ainsi, le meurtre commis par Comment-se-délivrer-de-soi-même sur L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-violence est paradoxalement un moyen d'ouvrir l'être et de le délivrer

par la lettre et la parole, de répondre à la rencontre par l'affirmative : « la faculté de dire non / à cette rencontre » (p. 28, 78). C'est en tuant la violence, ainsi que son impossibilité à donner celle-ci à voir, que Comment-se-délivrer-de-soi-même est délivré par la fiction, le rire : « (mais ce n'était que pour rire) » (p. 82). Ce rire annule la victoire du héros ; il rejoint alors le fantoche Glissez-glissez-à-votre-tour dans une ultime danse. Ouvrir une fenêtre pour Luca équivaudrait alors à revêtir un masque, invitant le lecteur et l'auditeur à devenir à leur tour Glissez-glissez-à-votre-tour, glissements retrouvés grâce à la caméra qui filme le corps et les lignes écrites sur les murs blancs, dans une opération de fragmentations des médias.

Conclusion

26 Les expérimentations intermédiales et intersémiotiques de Ghérasim Luca donnent à voir, à lire comme à entendre ce désir de (ré)concilier le langage et le corps par la mise en scène. La transubjectivation s'inscrit autant dans la volubilité du locuteur que dans sa recomposition. Les nombreuses créations autour du livre et plus particulièrement, le livre-objet du Soleil Noir réalisé en collaboration avec le sculpteur Piotr Kowalski et l'éditeur François Di Dio, tendent à révéler la propension du poète à exploiter la virtualité des supports (pages blanches, pages imprimées sur acétate transparent, cassettes tdk, disques et vinyles, etc.). Le corps et la voix du poète imprègnent sensiblement chaque surface, favorisant l'expression d'un interprète tâtonnant, qui part en quête de sa propre identité morcelée, déployée en une performance sans cesse motivée, dans et hors de la page.

27 La co-création témoignée par la confection et la diffusion du livre-objet du *Chant de la carpe* est éminemment significative : elle opère des déplacements de la subjectivité du poète, de l'artiste et de l'éditeur. Ces mouvements mènent ainsi à des croisements alimentés par l'autonomie des participants, laissant une marge salutaire aux créateurs, aux incidents bienheureux, aux influences et tensions provoqués par leur dialogue incessant et réticulaire auquel prend part le lecteur-auditeur. Comme toute représentation mise au jour par Luca, le récital télévisuel aménage un espace favorable à la relation entretenue par le poète et le public, cette fois-ci, hors de la page. L'enregistrement de *Comment s'en sortir sans sortir* modifie radicale-

ment cet échange, puisque, comme le poète filmé, le public est absent, dissimulé derrière son écran, assistant à un récital en différé. Le choix audiovisuel semble relever de l'équilibrisme, accentuant la posture quelque peu vulnérable de l'interprète.

28 Faire cas des déplacements du sujet, c'est accorder que celui-ci que Ghérasim Luca fait advenir dans le discours n'est valable qu'au sein de sa représentation grâce et par la performance : il est être en ce qu'il ne l'est pas entièrement, traversé par la tension de sa figuration et la résistance de celle-ci, hors-texte. Voilà, sans doute, l'une des exemplarités du héros-limite de Ghérasim Luca, qui se fond dans une expérience-limite et vertigineuse.

NOTES

1 Texte paru dans le premier numéro du *Something Else Press Newsletter*, en févier 1966, reproduit dans Nicolas Feuillie, *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2005 [2002].

2 Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, *Naître*, nº 1, 2003, p. 9-27.

3 Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc*, avril 2014, https://cinemadoc.hypotheses.org/2855?gathStatIcon=true , consulté le 29 octobre 2021.

4 Fabien Dumais, « Une dynamique tensive », *Intermédialités*, *Cartographier (l'intermédialité)*, nº 30/31, 2017-2018, https://www.erudit.org/fr/revues/im/2017-n30-31-im03868/1049944ar/, consulté le 8 février 2023.

5 Charlène Clonts, « Le funambule apatride ou la question du rythme chez Ghérasim Luca », *Modern Languages Open*, nº 13, 2019, p. 1-11.

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018 [1972] et *Capitalisme et schizophrénie* 2, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2020 [1980].

7 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017 [1993], p. 10.

8 Serge Martin, *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*, La Fresnaie-Fayel, Éditions Otrante, 2020, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 10.

10 Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie et performance*, [s.l], Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 12. Voir Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *in* Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen, Anneliese Depoux *et alii*, *Poésie et médias. XX-XXI^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 155-173. L'auteur distingue la médiologie, en tant qu'étude du médium, d'une poétique du *medium*, comme l'action et la transformation de celui-ci.

11 Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998, p. 19.

12 *Ibid.*, p. 184.

13 Serge Martin utilise ce terme pour désigner la voix multiple de Luca, fondée sur la relation qu'entretient le poète avec le langage, mais étonnamment il ne semble pas faire cas du déplacement du sujet lyrique grâce à la diversité des supports. *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoît-du-Sault, Éditions Tarabuste, 2018.

14 Emmanuël Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 137-145.

15 Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer, Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

16 Oriane Vilatte, *Piotr Kowalski (1927-2004). L'artiste chercheur et ses outils d'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, soutenue le 16 décembre 2013, p. 70.

17 Jean-Christophe Bailly, *Piotr Kowalski*, Paris, Hazan, 1988, p. 62-66, 71 et 73 ; Gisèle et Luc Meichler, *In Situ Kowalski*, Paris, LGM, 1993, https://www.youtube.com/watch?v=IlJPGKU-WxM, consulté le 19 janvier 2022, 26 minutes, ici 4 minutes 44 et 22 minutes 14.

18 Le terme « livre de dialogue » fait l'objet d'un consensus dans les études consacrées au texte-image et à l'histoire du livre et de l'édition, en ce qu'il accentue le dialogue entre le texte et l'image, supprimant une quelconque subordination sous-jacente dans le mot « livre illustré ». Cette théorisation est aboutie dans l'ouvrage de Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001 et celui de Serge Linarès, *Écrivains artistes : la tentation plastique, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

19 Anne Moeglin-Delcroix, « L'un et le multiple : bibliophilies », in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 34-35.

20 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille/Paris, Le mot et le reste/BFN, 2011 [1997], p. 122.

21 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2001] ; Bernard Vouilloux, « Le Discours sur la collection », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 95-108.

22 Le livre-objet est le fruit du désir de l'artiste, de l'écrivain et de l'éditeur. Il concorde avec les O.O.O. (Objets Objectivement Offerts) de Luca, formulés dans *Le Vampire passif* (1945). Les Objets Objectivement Offerts appartiennent à une catégorie épistémologique et esthétique qui complète la taxinomie des objets poétiques des surréalistes français.

23 Une anomalie se glisse dans les tirages de la série A. L'édition courante du *Chant de la carpe* signale 1800 exemplaires sur offset sirène répartis en 300 exemplaires pour la série B « Club » et 1500 pour les éditions courantes. Ne figure aucune mention du papier offset Arjomari, alors utilisé pour l'édition courante, ni le nombre de livres-objets. Aux pages 36 et 37, le catalogue de Pays-Paysage et de la Librairie Lecointre-Ozanne, *Livres-Objets. Lumières du Soleil Noir* (1991) indique que les 20 exemplaires annoncés pour la série A ne sont en réalité qu'au nombre de 13. Ainsi, l'on peut supposer que cette lacune signalée dans l'édition courante vise à éviter toute confusion avec le bibliophile, acheteur potentiel de ces œuvres d'art.

24 *Le Soleil Noir. Recherches, découvertes, trajectoire*, Nîmes, Carré d'Art, 1993 et *Livres-Objets. Lumières du Soleil Noir*, *op. cit.*

25 Natalie Mei, Jeanne Gatard, « François Di Dio. Éditions du Soleil Noir », *Fusées*, n° 22, 2012, p. 100-108, ici p. 102.

26 *Ibid.*

27 Guillaume Ganche, « François Di Dio – Le Soleil Noir » 2003, https://www.youtube.com/watch?v=YxgSei7Cfzw, consulté le 20 mai 2021.

28 *Ibid.*, 47 minutes 36.

29 La mort du poète encouragea les Éditions Corti, principal éditeur posthume du poète, à respecter le plus scrupuleusement possible les manuscrits laissés par le poète.

30 Serge Martin, « Ghérasim Luca filmé par Raoul Sangla : la théâtralité du poème à la télévision ! », *in* Brigitte Denker Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Poésie en scène*, Paris, Orizons, 2015, p. 67-80, ici p. 69.

31 Pour visionner le récital, voir Ghérasim Luca, « *Comment s'en sortir sans sortir* », 1989, https://www.youtube.com/watch?v=-lmJkQ2zkzY&t=2501s, consulté le 8 février 2023.

32 Ghérasim Luca, *Comment s'en sortir sans sortir*, Paris, José Corti, 2008 [1988]. Inscription que l'on trouve derrière l'emboîtage du DVD. Il comporte un livret avec les poèmes de Luca et l'indication de leur recueil, une photographie du poète prise par Danièle Lazard. Le récital a été coproduit par La Sept/FR3 Océaniques en 1988.

33 André Velter (dir.), *Ghérasim Luca*, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001 [1953, 1973, 1976], p. 262-263.

34 *Ibid.*, p. 262.

35 Dominique Carlat, *Ghérasim Luca, une poétique du langage intempestif*, thèse de doctorat de l'Université Denis Diderot Paris VII en Études littéraires, Sémiologie du texte et de l'image, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, soutenue en 1995, p. 182.

36 *Ma déraison d'être*, *Auto-détermination* et *Héros-Limite* pour le recueil *Héros-Limite* ; pour *Le Chant de la carpe* : « Quart d'heure de culture métaphysique », « Le Verbe » et « Passionnément » ; pour *Paralipomènes* : « Prendre corps ». Seul « Le tangage de ma langue » n'est pas intégré aux recueils.

37 Sibylle Orlandi, « "Amphitrite, apparaissez !" Formes et surgissement chez Ghérasim Luca » *in* dans Brigitte Denker-Bercoff *et alii*, *op. cit.*, p. 55-66. La métaphore du plénakistiscope, jouet optique donnant l'illusion d'une chose en mouvement, est présentée par Dominique Carlat dans son ouvrage *Ghérasim Luca l'intempestif*, *op. cit*. En effet, apparaissent au fur et à mesure du récital titres et noms qui semblent émerger des murs blancs, sur lesquels se fixe l'œil de la caméra en mouvement.

38 Ghérasim Luca, *Le Chant de la carpe*, Paris, Éditions Le Soleil Noir, 1973, p. 9. Les citations de ce recueil et les pages correspondantes sont désormais indiquées dans le corps du texte.

39 Ghérasim Luca, « *Comment s'en sortir sans sortir* », 1989, https://www.youtube.com/watch?v=-lmJkQ2zkzY&t=2501s, consulté le 8 février 2023. *Cf.* p. 11 du recueil *Le Chant de la carpe*.

40 Sibylle Orlandi, *Les Signes en jeu : surgissement et opacification dans les créations poétiques et plastiques de Ghérasim Luca*, thèse de doctorat en Lettres et Arts sous la direction de Dominique Carlat, Université Lumière Lyon 2, soutenue le 6 novembre 2015. Il s'agit d'un discours métalinguistique qui met en performance le signe : le signifiant se désigne lui-même et crée des effets de boucles réflexives. L'usage des italiques peut être une de ses manifestations.

41 Souvent synonyme d'absence, le blanc crée paradoxalement un « *effet de présence* ». Voir Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et installation dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009 [2000], p. 31.

42 Voir les deux maquettes « *Le Chant de la carpe, autologie autotautologie* : maquettes », Fonds Ghérasim Luca, cote LUCA 3, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

43 Michel Favriaud, *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

44 Sibylle Orlandi., « Signes et espaces graphiques chez Ghérasim Luca : une approche intégrationnelle », *in* Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux, Philippe Wahl, *Stylistique & méthode*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2018, p. 315-328, ici p. 323.

45 Les pages concernées sont les suivantes : 26, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 66, 70, 76 et 84. La page 26 a un statut particulier puisqu'elle apparaît dans tout le recueil après le titre de chaque poème. Elle aménage un espace graphique et virtuel préparant le lecteur à parcourir le texte. Elle n'est donc pas comptée dans notre calcul.

46 Le terme *Adonaye* en hébreu est composé des lettres *yode* (dix), *hé* (cinq), *vav* (six) et *hé* (cinq). Le calcul de leur valeur numérique donne vingt-six. Pour effectuer ce calcul, voir *La Bible de Rachi*, I. *La Torah*, *Le Pentateuque*, Paris, Éditions du Cerf, 2019, p. 940.

47 Sans doute par souci de place, ces pages blanches ne sont pas reproduites dans le livret du récital. Le texte poétique est alors intimement mutilé.

RÉSUMÉS

Français

Le recueil *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca paraît en 1973 aux Éditions Le Soleil Noir. Pour les bibliophiles, un livre-objet est confectionné : une sculpture en verre de l'artiste Piotr Kowalski. Repoussant les frontières du livre, *Le Chant de la carpe* induit des jeux de représentations et de co-présences du lisible, du visible et de l'auditif, perceptibles grâce à des supports variables : la planéité du support papier, la troisième dimension affirmée par le livre-objet et le vinyle avec l'enregistrement du poème « Quart d'heure de culture métaphysique ». Réalisé par Raoul Sangla en 1989 pour « Océaniques », le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* met en scène Ghérasim Luca interprétant certains poèmes dudit recueil. Il atteste du prolongement de la réflexion intermédiale du poète et de sa pratique au sein d'un théâtre miniature où se déploient en performance le signe et le corps de l'interprète : une expérience de transubjectivation. La poésie de Luca promeut ainsi la relation précieuse entre mots et formes, soutenue par un objet poétique protéiforme, surprenant et inclassable, attendant d'être actualisé par des spectateurs, auditeurs et lecteurs ravis par ces dispositifs.

English

Poet Ghérasim Luca's collection *Le Chant de la carpe* was published by Le Soleil Noir in 1973. For the bibliophiles, a « *livre-objet* » made of glass was realized by the artist Piotr Kowalski, revealing several perceiving optical illusions. Variations of the texts arise from the dialogue between hard copy, « artworks », « *livre-objet* » as an « illustrative » sculpture of Kowalski, and the vinyl record of « *Quart d'heure de culture métaphysique* ». In 1989 Raoul Sangla directs *Comment s'en sortir sans sortir* for the television show « Océaniques ». The poetry reading unveils Gherasim Luca's voice and body, and gathers a number of selected poems from *Le Chant de la carpe*. This performance epitomizes Luca's aesthetic and intermedial concerns, namely through the use of the miniature replica of a theater in which the body of the artist and the sign (i.e.: his poetry) coexist. A complex work, *Le Chant de la carpe* is fraught with plentiful representations and defined by the copresence of various media, thus raising the issues of visibility and readability, and leading to a process of transubjectivation of the poet's *persona*. Promoting play on words and intermediality, Luca's poetry invites the viewers, listeners, and readers to lose themselves in this elaborate mechanism.

INDEX

Mots-clés
récital, intermédialité, littérature, histoire du livre

Keywords
intermediality, poetry reading, literature, book history

AUTEUR

Pauline Khalifa
Anciennement doctorante contractuelle à l'Université Lumière Lyon 2 au sein du Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI), depuis 2020, Pauline KHALIFA prépare une thèse de littérature française consacrée aux Éditions Le Soleil Noir sous la direction du Professeur Dominique Carlat. Ses objets d'études portent principalement sur les collaborations entre écrivains et artistes, les rencontres du texte et de l'image, les livres de dialogue et livres-objets, ainsi que les expériences intermédiales et transmédiales.

II - Dynamiques de l’écart : frictions entre signifié et signifiant

De l’évidence à l’évidement. Trajectoire de l’image poétique dans l’œuvre de Roger Gilbert-Lecomte

Corentin Bouquet

PLAN

L’(irre)présentabilité de l’image
L’infraction syntaxique au cœur du sentiment d’évidence
Le *punctum* du texte comme principe évidentiel
La parole poétique, entre *praxis* et épiphanie
Pour une nouvelle rhétorique de la connaissance
La représentation aux fondements du langage

TEXTE

1 Dans une lettre datée du 8 juin 1926, le jeune René Daumal présente à Maurice Henry le collectif auquel il appartient :

> Il faut une étiquette à ce groupe, pensâmes-nous, pour affirmer son existence à la face des hommes – Purement, sans raison, ce fut : « patronage de Simpliste » Simplistes. Nul sens à chercher à ce mot – Pourtant, il y a peut-être là quelque analogie avec cet état d’enfance que nous recherchons – un état où tout est simple, facile. Évident : évasion – évidemment : ce qui s’évide en moi : m’y évader[1].

2 Analogue en bien des points à son contemporain surréaliste, le simplisme regroupe entre 1922 et 1927 quatre élèves du lycée de Reims, Roger Vailland, Robert Meyrat, René Daumal et Roger Lecomte, tous unis dans la recherche d’un état supérieur de l’esprit. Derrière le style potache propre à leur jeune âge, les quatre « phrères » (comme ils se désignaient) se démarquent rapidement de leurs camarades d’école par la quête d’une connaissance intuitive dissipée après l’enfance, grâce à laquelle ils pourraient s’évader de leur conscience et appréhender l’univers dans son intégralité. Cette ouverture de l’être passe notamment par la multiplication des états-limites, du rêve lucide à la roulette russe, en passant par

l'intoxication à l'opium ou au tétrachlorure de carbone. À ce titre, loin d'assurer un quelconque réconfort dans un paradis artificiel, la prise de psychotropes relève davantage chez eux d'une amplification des capacités visuelles et auditives qui induit à son tour l'altération des facultés de compréhension [2]. Par une telle expérience, ces simplistes agissent en faveur d'un décentrement des perceptions afin de s'affranchir des limites de la « pensée humaine normale », avec tout ce que le terme « normal » peut avoir de rationnel et de classificateur : ce qui est vu et entendu dépasse ce qui est normalement perçu par l'esprit humain dans un raisonnement « supra-logique ». Cette perspective synesthésique motive de fait la possibilité d'un état en dehors de soi, en dehors de la vie et qui, s'il est « impossible à traduire », condense dans son absence verbale un réel compris comme le fond transcendantal du vrai : « Je *reconnaissais* la vérité que j'avais connue depuis toujours, je m'éveillais à cette vérité [3]. »

3 Une notion revient en particulier dans la correspondance des auteurs rémois pour qualifier ce sentiment de vérité, de mise en présence du réel : l'évidence, qui renvoie d'ordinaire, dans la réalité concrète, à ce qui est immédiatement assimilé par les sens comme vrai. Dans son essai *Traversées du quotidien*, Michael Sheringham s'appuie sur le *Traité de l'évidence* du philosophe Fernando Gil pour en rappeler la dimension performative, en cela qu'elle passe par « une intensification des données linguistiques et sensorielles générées par les processus de compréhension et de perception [4] ». En d'autres termes, le sentiment d'évidence apparaît comme un processus actif qui guide les sens et donne à voir ce qui est en réalité déjà présent : une vision panoramique orientée vers la vérité, qui signale plus qu'elle ne transforme le réel dans une « opération hallucinatoire [5] ». C'est à ce moment précis que le mécanisme d'attention extrait le sujet de lui-même et que

> l'opération qui produit le sentiment d'évidence nous éloigne de notre moi singulier, pour nous amener à l'impression d'une participation plus large au cours des choses, au sein d'une totalité de relations [6].

4 Par une alerte attentionnelle, le monde indifférencié se déchire pour porter à l'évidence ce qui est transcendantal.

5 Toutefois, s'il y a présentation d'un réel dans la mesure où les perceptions signalent ce qui est là, sa représentation pose problème pour les simplistes : comment rendre compte de cette expérience si ce qui est perçu relève par essence de l'intraduisible, de l'innommable ? Afin de contourner cette difficulté initiale, s'impose la nécessité d'inscrire cette expérience vécue au sein d'un projet d'écriture qui décalerait les modalités de l'évidence au domaine poétique. La parution du premier numéro de la revue *Le Grand Jeu* en 1928, si elle met fin à l'aventure du simplisme, concrétise néanmoins cette ambition en réunissant de nouveaux « techniciens du désespoir[7] » autour des rédacteurs en chef René Daumal et Roger Lecomte, entre-temps devenu Roger Gilbert-Lecomte. Ce dernier est présenté par René Daumal comme le seul qui « sans aucun doute possible, ait exactement compris[8] », cette présentation holistique de l'univers dans l'expérience de l'asphyxie, au point de sombrer dans une addiction qui l'emporta en 1943. Il n'hésite d'ailleurs pas à définir la revue comme un groupe d'hommes « dont la seule recherche est une évidence absolue, immédiate, implacable, qui a tué pour toujours en eux toute autre préoccupation[9] ». Cette profession de foi, en confirmant la continuité du projet entre le simplisme et *Le Grand Jeu*, signale toutefois la nécessité de passer de la recherche d'un état-limite à celle d'une forme-limite du langage[10].

6 L'exploration réactualisée de cet « en-dehors » se concrétise par la publication de son recueil *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*. Point de rencontre du « rire d'un "mauvais vivant" » et du « mauvais goût en 1933[11] », les nombreux poèmes de l'œuvre mobilisent des images poétiques qui célèbrent l'évidence par leur capacité de signaler et d'approfondir la présence du réel en réactivant et conservant simultanément les multiples significations possibles d'un mot. À partir de cet ouvrage, il s'agira de déterminer comment la pratique de l'évidence revient à être pensée comme l'évidement du signifié normalement admis.

7 Pour cela, le poète conçoit l'image poétique comme incarnation négative du monde, capable d'exprimer en son creux les potentialités formelles qui jaillissent dans l'éclatement de la représentation située. À l'échelle du poème, ce surgissement est permis au détour d'une infraction syntaxique qui reconduit la signifiance de l'image à la lumière d'une circonstance perpétuellement renouvelée. Depuis cette

béance dans le processus représentationnel point alors le vide, perçu comme tout, que réinvestit l'attention à l'origine du sentiment d'évidence. Semblable à la photographie, l'image sort alors du cadre référentiel et mobilise tout un hors-champ que dynamise ensuite la conscience. De ce premier constat transparaît l'établissement d'un fonctionnement double de la démarche évidentielle : le poète devient démiurge au sens où il dévoile le fonctionnement originaire de la langue qui relance la représentation dans son dépassement ; la conscience « reconnaît » cette parole perdue et s'élève dans une démarche épiphanique. Pour rendre compte de cette nouvelle théorie de la connaissance, Roger Gilbert-Lecomte appelle enfin à l'établissement d'une nouvelle rhétorique à même d'exposer cette manifestation supérieure du mot. L'image doit plonger dans un chaos sonore perçu comme fond originaire de la langue, duquel émergerait, dans un processus de distinction, une représentation supérieure, plus englobante, plus vraie, du monde.

L'(irre)présentabilité de l'image

8 Pour Roger Gilbert-Lecomte, le sujet emploie une langue qui, appréhendée par l'expérience, demeure figée non seulement dans son usage, mais aussi dans sa représentation. Il s'y oublie dans une pratique mécanique, systématique, qui le limite à un usage constitué, et donc restrictif de la parole. Chaque mot devant signifier quelque chose selon un principe de classification, poète est celui-là qui a su refuser la redite, c'est-à-dire la figure comme orientation, positionnement, référentialité du discours à une structure préexistante.

9 Il doit tendre pour Roger Gilbert-Lecomte vers l'infigurable, inappréciable pour un esprit logique ; c'est par exemple le visage évidé du vent qui intrigue l'auteur davantage qu'il ne l'inquiète dans « Je n'ai pas peur du vent » : « Toi qui hurles sans gueule / Mords sans dents / Fascines sans yeux[12] ». Cette absence de traits caractéristiques et de figure ne condamne pas à l'oubli l'ensemble de ses représentations possibles. C'est au contraire dans cette béance, dans cet envers que se joue l'élargissement du champ représentationnel dans la parole poétique dans la mesure où, conformément aux théories du Grand Jeu, la négation d'un objet doit être vue comme son affirmation[13], comme son incarnation supérieure où il jaillit plus

éclatant qu'il ne l'était auparavant : « L'Idée ne croît qu'en se retrouvant en sa négation [14]. »

10 Émergeant du néant du « non », l'image est dès lors capable de capter dans son creux une signification plus forte que celle ancrée dans la réalité de l'esprit individuel au sens où la représentation, d'ordinaire dépendante d'un contexte d'énonciation dont la cohérence assure une signification arrêtée, renonce à figurer le monde de manière rationnelle pour une autre logique. Similaire au vent, elle devient cette « Face creuse », ce « Roi des métamorphoses » qui « fai[t] vivre éperdument les choses qui sans [lui] / Seraient vouées à l'inertie la plus plate [15] » ; une fois plongée dans le néant du sens, elle induit une représentation exacte et universelle, défaite des artifices de la pensée logique. Libre alors au poète de convoquer la véritable beauté du vide, duquel émergerait une représentation plus vive, plus vraie du monde :

> Celui qui a vidé sa conscience de toutes les images de notre faux monde qui n'est pas un vase clos peut attirer en lui, happées par la succion du vide, d'autres images venues hors de l'espace où l'on respire et du temps où le cœur bat, souvenirs immémoriaux ou prophéties fulgurantes, qu'il atteindra par une chasse d'angoisse froide [16].

11 Est beau ce qui, dans le vide de la conscience, a su emmagasiner les alternatives variées qui dépassent la circonstance d'une énonciation pour embrasser l'ensemble des perceptions du monde. Ces données contenues dans l'image « objective [17] », loin de se désactiver dans sa formulation, font pression sur la langue jusqu'à ce que se brise un instant la signifiance. Nous sommes ici peu éloigné de l'analyse faite par Gilles Deleuze de l'œuvre de Samuel Beckett dans *L'Épuisé*, voyant dans l'image « telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs », bref cernée comme une non-forme, l'objet d'une formidable accumulation d'« énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant [18] ». L'image comme détonateur précipite ainsi la représentation dans l'éphémère, le momentané, éclatant à la vue de tous avant de s'en retourner dans les limbes de la conscience. C'est là cette « chasse d'angoisse froide » précédemment évoquée par Roger Gilbert-Lecomte, l'émergence dans l'esprit d'une fracture qui va dissoudre le sens en une zone

d'incertitude, contraignant la conscience à la perception de l'irreprésentable.

L'infraction syntaxique au cœur du sentiment d'évidence

12 Matérialisée dans la phrase, cette fracture prend la forme d'un trouble syntaxique provoquant dans son décalage l'angoisse de ne plus reconnaître sa propre langue. Cette altération expériencielle de la signifiance se manifeste à l'échelle du poème à travers ce que Laurent Jenny a pu définir dans *La Parole singulière* sous le terme de « figural » : une infraction esthético-sémantique « qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité[19] ». Prenant pour exemple le segment du *Tao-tö-king* « *l'ascension d'une terrasse en printemps*[20] », l'auteur remarque que le constituant « *en printemps* » se situe dans un espace d'incertitude syntaxique qui le fait osciller entre « la détermination temporelle de l'ascension » et « la détermination de "manière" du nom *terrasse* », suspendant le discours en faisant de celui-ci « une aire de sens en attente[21] ». Espace liminaire du texte, où la perte sémantique est toutefois compensée par un gain en force tensionnelle qui exploite les virtualités linguistiques du mot sans pour autant le circonscrire à une fonction spécifique, la préposition *en*, utilisée là où elle n'a pas lieu d'être, évoque dans son ambiguïté tous les modèles sur lesquels elle peut s'appliquer, comme « *en fleurs*, *en gloire*, *en colère*[22] ». Le figural émergerait dans ces conditions de l'association du trope prépositionnel, qui peut « virtuellement s'appliquer à toute sorte de réalité », à un contexte d'énonciation où il semble *a priori* agrammatical, contribuant à la généralisation d'une « vision du monde (comme jeu d'apparences stylisées et mobiles)[23] ». Ce n'est qu'au prix de cette cassure, de la visibilité du vide dans l'énonciation, que peuvent véritablement apparaître les choses dans leur totalité. Telle est la fonction de la parole poétique à l'œuvre chez Roger Gilbert-Lecomte dans le poème « Le Fils de l'Os » :

> Mais juste
> À ce moment béni des oiseaux de leurs plumes

> Le fils de l'os marche sur la tête
> De ses pieds [24] […]

13 Si le discours s'inscrit à première vue dans un langage normé par le recours à la locution *marcher sur la tête*, cette démarche doit toutefois être nuancée puisque le déploiement irraisonné des mots tend à la réactivation du sens premier, depuis lors occulté dans la pratique, par l'ajout au vers suivant du complément « De ses pieds ». Ce constituant, par l'absence de ponctuation qui joue pour Roger Gilbert-Lecomte en faveur d'un renouvellement analogique en étant « source de métaphore », hésite de fait « entre deux sens également acceptables [25] ». Nous pouvons d'une part considérer cet ensemble de la même façon que le deuxième vers de l'extrait : le rejet, par la respiration qu'implique le passage au vers suivant, isolerait au même titre qu'une virgule le constituant « De ses pieds » qui prendrait la fonction d'un complément circonstanciel de manière. Tout comme les oiseaux béniraient « ce moment » à partir de leurs plumes, le fils de l'os marcherait sur sa propre tête à l'aide de ses pieds, dans un affaissement de l'image orthopédique du corps. Il est d'autre part possible de concevoir le syntagme comme la tête du complément circonstanciel de lieu « sur la tête de ses pieds » qui marquerait la démarche mal assurée, à tâtons, du personnage. Dans les deux cas, le sens figé de la locution ne disparaît pas, mais est au contraire exemplifiée, puisque le poète se plaît à aller contre toute lecture consensuelle [26] par cette régénération doublement métaphorique du sens initial, contrariant la logique traditionnelle de la phrase.

14 Ce que Laurent Jenny définissait comme « une défaite apparente de la compétence linguistique [27] », l'impossibilité pour certains constituants de se fixer syntaxiquement dans l'économie de la phrase, devient ici un succès paradoxal dans la mesure où la rupture sémantique, à défaut de proposer un sens pérenne par ses signes, parvient à évoquer la véritable structure de la langue dans sa béance. L'image comme « figural » peut ainsi être définie comme une représentation discursive du monde, doublée d'une « re-présentation de la langue [28] ». Mais cette présentation à neuf de la langue est elle-même dédoublée : avec son évocation tout d'abord comme « fond normatif sur lequel se détache l'infraction figurale [29] », ici manifesté par l'écart entre le figement du sens qu'impliquent la locution et son

dégel métaphorique ; ensuite comme « avenir possible de la figure » avec l'hésitation au sein même de ce processus de resémantisation, par l'absence de ponctuation, entre les différentes possibilités syntaxiques.

Le *punctum* du texte comme principe évidentiel

15 Le discours, décloisonné, incarne désormais aussi bien linguistiquement que textuellement ce que Roger Gilbert-Lecomte nomme le *punctum stans*, le « point immobile en son propre intérieur vibrant [30] », autrement dit une zone de sens en figement qui contient en son sein un nœud d'indéterminations qui font et défont perpétuellement la compréhension de la phrase. Inéluctablement éphémère, l'événement figural tel que l'envisage le poète joue sur la fulgurance de l'image qui point dans le texte, de façon à motiver l'appréhension par la conscience de l'ensemble des virtualités représentationnelles du mot. Cette approche poétique de l'évidence n'est pas sans rappeler les réflexions de Roland Barthes, qui voit aussi bien dans le *punctum* de la photographie que dans le haïku le lieu de l'immobilité vive : « liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo [31]. » Si, aux dires de l'auteur de *La Chambre claire*, ces deux formes ne font pas « rêver [32] », elles ont néanmoins le mérite de s'extirper des vicissitudes de la logique par leur propension à rendre compte d'une réalité d'ordinaire imperceptible pour l'homme, hissée par Roger Gilbert-Lecomte à l'échelle supra-rationnelle [33].

16 Il ne s'agit cependant pas de faire table rase de toute une pratique linguistique et textuelle où le verbe demeure ancré dans un contexte d'énonciation spécifique, mais au contraire de faire émerger dans la langue l'entièreté des possibilités originellement contenues dans le mot. Encore une fois, Barthes considère cette existence première comme l'un des points-clés du *punctum* : « qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* [34]. » Afin d'étayer ses propos, il donne pour exemple le cas d'une photo de George W. Wilson (1863) où le *punctum* s'avère être un Écossais en kilt gardant un cheval sur lequel est assise la reine Victoria. Autour de ce personnage se développe tout un à-côté qui

condense les possibilités d'actions et qui recentrerait infailliblement l'attention sur lui : si sa surveillance venait à faire défaut et que le cheval alors se brusquait, qu'adviendrait-il de la reine ? Nul doute qu'elle sortirait du cadre de la photographie dans sa chute, faisant de l'Écossais le seul personnage visible par l'œil. Bien que l'image soit immobile en cela qu'elle ne sort pas du cadre, photographique ou textuel, il apparaît néanmoins que ce qui est donné à l'évidence, considéré comme *punctum*, étend le champ du possible en suggérant, en motivant l'imagination du spectateur/lecteur tout en guidant l'œil vers ce qui doit être vu. Il confère de la sorte au support un « champ aveugle [35] », présent depuis toujours bien qu'imperceptible, que réactive l'esprit humain par ses fantasmes, ses désirs, ses pulsions, ses inventions. La foudroyante rencontre de ces deux acteurs, d'un invisible permanent et d'un affect éphémère, dynamise dès lors l'immobilité consciente du texte par l'actualisation de toutes les données inactives virtuellement contenues dans chaque mot [36].

La parole poétique, entre *praxis* et épiphanie

17 Le *punctum*, perçu comme évidence, procède donc en deux temps : la parole poétique laisse d'abord entrevoir le chaos des formes par l'effraction figurale à laquelle elle contribue ; la conscience s'introduit ensuite dans les interstices de la figure pour en donner une (re)présentation exacte, en marge de toute signification établie. Tel est pour Roger Gilbert-Lecomte le rôle de l'expression poétique : elle doit réaliser la « pensée finie », dont l'existence n'est promise qu'au prix de la mobilité de la forme, qui est enlevée par chacun « aux limbes d'un virtuel qui est de l'ordre de son fantôme [37] ». L'évidence s'inscrit ainsi dans un processus démiurgique où la tâche du poète, « c'est-à-dire [du] créateur [38] », est de montrer, d'expliciter le réel qui se trouve en-deçà du verbe. Pour Roger Gilbert-Lecomte, fervent lecteur de Mallarmé, l'acte de création consiste par conséquent à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu [39] », à proposer une parole délivrée des carcans de la logique où chacun peut se retrouver dans l'éclat d'une détonation figurale. La *praxis* poétique correspondrait alors au dépassement dialectique d'une communication dépen-

dante d'un système langagier constitué au profit d'une communication *évidentielle* :

> Le besoin de la création est le besoin de communiquer, de réunir, le besoin de se faire comprendre, de persuader, d'entraîner l'adhésion, l'approbation universelle ; il est le critérium de l'évidence objective [40].

18 Si la lecture de la figure est soumise à un contexte d'énonciation spécifique, il ne faut cependant pas oublier qu'elle est tout de même perçue par une pléthore d'imaginaires individuels, distincts les uns des autres, mais qui garantissent la stabilité d'une conscience subjective. Néanmoins, que survienne ne serait-ce qu'un « événement discursif [41] », c'est-à-dire l'émergence d'un sens en rupture avec les attentes contextualisées du lecteur qui viendrait ébranler « les contours de [ses] représentations », et ce sont toutes les certitudes établies par la subjectivité qui s'écroulent. C'est dans ce doute sur la capacité de reconnaître sa propre langue que résiderait, selon Laurent Jenny, la possibilité de revenir à sa fondation :

> dans le figural, nous en entendons comme l'écho atténué, nous retrouvons l'actualité qui *a dû* présider à son invention. L'origine manquée [de la langue] nous y semble indéfiniment reprise [42].

19 La provocation textuelle ouvre sur ce que Roger Gilbert-Lecomte exprime dans le poème « Sacre et massacre de l'amour » comme le « rythmique retour au pays d'avant-naître [43] », espace matriciel où la conscience s'abandonne dans le flux incontrôlé des mots libérés de leur devoir de signifier. Un tel état serait analogue en tout point à « l'extase ancienne [44] », la sortie de soi où l'individualité se mêlerait aux autres individualités pour constituer un tout informe et unique. Ici se trouve tout l'enjeu de l'évidence pour laquelle Roger Gilbert-Lecomte propose une nouvelle théorie de la connaissance : le vertige de la création doit exprimer « un changement dans la vision humaine du monde, une transformation de la connaissance, une nouvelle interprétation [45] ».

20 Ce rapport renouvelé à la connaissance nécessite à son tour de développer une nouvelle rhétorique, plus à même de rendre compte de la logique transcendantale à l'œuvre dans la parole poétique. Dans la pratique, le saccage annoncé de la représentation tient dans l'usage

de la métaphore, figure qui, davantage qu'une qualité de transport proprement aristotélicienne, partage ici des similarités avec l'image poétique pratiquée par les surréalistes. Aussi Roger Gilbert-Lecomte n'hésite-t-il pas à reprendre, presque à l'identique, la définition qu'en donne André Breton dans le premier *Manifeste* : « le choc poétique naît dans la métaphore de la rencontre de deux termes éloignés autant que possible [46]. » Le poète intensifie néanmoins la recherche de « *la lumière de l'image* [47] » en faisant de l' « étincelle » surréaliste une « conflagration [...] parce qu'elle permet une unification selon des lois profondes qui appartiennent aussi bien à la nature qu'à l'esprit [48] ». Le trope établirait de la sorte une passerelle ontologique entre le monde et la conscience ; épiphanique, il participerait à la projection et à l'intégration réciproques de l'esprit et du macrocosme de la nature, envisagée comme l'impossible incarnation d'un univers infini. Sous le coup du bouleversement représentationnel qu'implique le figural, le lecteur se détacherait en d'autres termes d'une compréhension singulière et limitée du monde pour fondre son expérience dans une perspective globale et totalisante. Tel est pour le poète l'impact du *punctum stans* sur la conscience : « il n'y a qu'une tendance forcenée de tout un être qui a perdu son moi [49]. »

Pour une nouvelle rhétorique de la connaissance

21 Ce renouvellement épiphanique et praxique de l'image nécessite de distinguer, dans la continuité du *punctum*, deux approches du matériau poétique : l'une, active, « qui comporte l'expression écrite, l'expression plastique, l'œuvre d'art ou encore l'expression en acte » ; l'autre, passive, qui rend compte de « l'état lyrique engendré par une expression ou un acte poëtiques dans une conscience douée de réceptivité à leur égard [50] ». Le principe évidentiel du poème est ainsi subordonné à l'expérience première de l'auteur, qui induit à son tour une transformation du monde en mobilisant l'expérience seconde du lecteur. Un tel rapport à la poésie nécessite de retravailler les pôles de la création et de la réception en les réinsérant dans le paradigme de l'inspiration. Définie par le poète comme l'« action de faire entrer de l'air dans les poumons », comme l'« état de l'âme directement sous l'influence d'une puissance surnaturelle » en lien avec un certain

« enthousiasme créateur[51] », l'inspiration implique une mise à disposition au monde de ces deux instances. Le poète en particulier, pour restituer les images enfouies dans « la vie profonde de l'esprit[52] » dans la conflagration de la métaphore, doit plonger dans un état extatique à partir duquel il pourra appréhender l'infigurable. Et si sa faculté démiurgique est marquée chez Roger Gilbert-Lecomte par un syncrétisme hérité de ses lectures ésotériques[53], c'est encore du côté de la rhétorique surréaliste que la question de l'exaltation poétique se fait la plus sensible :

> Pour lui-même d'ailleurs et pour les mêmes raisons, afin de provoquer en lui l'état réceptif de l'inspiration le poëte doit avoir recours à des mécanismes inaccoutumés de la pensée mettre en jeu des automatismes inconnus rechercher sa liberté dans une activité non dirigée de l'esprit contempler le résultat imprévu des mots qui, libres de leur sens entre eux font l'amour[54].

22 La parole *inspirée*, hissée au rang de « mode de connaissance », s'oppose au « discours rationnel[55] » en cela que les mots, sous l'effet d'un état analogue à celui de l'automatisme, seraient incapables de se fixer sur les choses et surgiraient où bon leur semble, sans jamais établir de liaisons logiques entre eux. Roger Gilbert-Lecomte, par la reprise explicite des dernières lignes des « Mots sans rides » d'André Breton[56], pérennise alors l'entreprise amorcée par certains poètes un temps affiliés au mouvement comme Robert Desnos[57] et Michel Leiris[58] qui, tous deux, participèrent au décloisonnement sonore de la langue, au-delà de toute forme établie. De la même manière que le surréalisme valorise dans sa pratique de l'image le « verbo-auditif » comme le « verbo-visuel[59] », la métaphore renverrait chez Roger Gilbert-Lecomte à une catégorie lâche qui subsume divers procédés d'homophonie et de polysémie, au-delà de la figure strictement analogique : la conflagration poétique naît ici de la tension entre la ressemblance sonore et la différence sémantique des réalités impliquées. De là s'opère le décalage du regard vers l'écoute qui intensifie, par son rapport privilégié au langage, la révélation du figural par l'attention. Ce glissement dans la perception permet en effet d'expliciter la dimension temporelle de l'évidence : « comme l'attention, précise Michael Sheringham, le son est toujours temporel et progressif ; il met en jeu le changement, le flux et la durée[60]. » De

cette manière, ce débordement synesthésique contribue à la réinsertion du mot dans une continuité sémantique qui lui faisait défaut dans l'usage ; le trope, à partir de l'ambiguïté sonore de ses constituants, donne à voir par l'écoute l'ensemble de ses significations virtuelles dans le flot d'une parole poétique anachronique.

La représentation aux fondements du langage

23 Cette tension entre concordance sonore et dissonance sémantique aggrave de la sorte la (re)production du monde par le plongeon de la parole poétique dans ce que Roger Gilbert-Lecomte envisageait sous le terme de « raison-système-choc du chaos [61] ». Derrière cet énoncé quelque peu opaque se cache pour le poète un principe unificateur des passions où jaillit la trouvaille généralisée qui plongerait l'ensemble du discours dans l'irreprésentabilité. Un tel regroupement aurait pour conséquence l'autonomisation consciente de la parole poétique qui s'érigerait comme le « Monument à l'Unité de tous les délires [62] », négation absolue qui se dresserait sur les ruines des anciens systèmes linguistiques devenus obsolètes. Le délire verbal configure alors une émancipation de la signification du monde : vécu comme « énoncé "originaire" », il doit ramener pour Laurent Jenny, « en-deçà de son articulation, à un fond de *qualia* sensibles dont il nous restitue la perception, mais aussi bien il manifeste à partir de ce fond l'irruption du distinctif [63] ». Investissant le dessous des mots, la représentation resurgirait plus vraie qu'elle ne l'était encore, tirant de l'indistinction première une distinction supérieure par laquelle s'établiraient de nouvelles passerelles signifiantes. Au sein de l'écriture poétique de Roger Gilbert-Lecomte, c'est encore une fois dans la déclamation passionnée du « Fils de l'Os », de celui qui a su se défaire de sa chair accidentelle pour ne conserver que la structure essentielle où peut se former l'ensemble des potentialités formelles [64], que le verbe s'ouvre le plus ostensiblement à l'irreprésentabilité à partir de laquelle émergerait une représentation plus totale du monde :

> Le chapeau des maisons devient mansuétude
> Pour faire toute le monde et les dieux
> Qui pleurent leurs cornes

> Dévorées à jamais par le fils de l'os qui crie c'est
> Assez
> Les cétacés arrivent c'est une baleine
> De corset [65] [...]

24 Cet extrait est d'abord fondé sur l'indifférenciation des signifiants dès le premier vers qui se déploie autour d'une variation métaphorique *in absentia*, où la « mansarde » sous le toit des maisons « devient mansuétude », l'homéoprotéron en [mans-] garantissant le passage d'un état à un autre de la figure : les limites représentationnelles de l'image s'agrandissent par l'association sonore de plusieurs constituants éloignés, conformément à la définition de la métaphore développée par Roger Gilbert-Lecomte. Loin d'être un événement singulier à l'échelle du poème, ce prolongement de la représentation par le son va ensuite s'intensifier jusqu'à atteindre un point d'indistinction dans les vers suivants, qui se placent sous le signe d'une parole paradoxale. Là où la proposition verbale « c'est/Assez » constitue une clausule dans le discours poétique, sa structure phonique, loin de se tarir, subsiste quant à elle en se déployant en de nouveaux constituants. Le prolongement paronomastique de l'ensemble de phonèmes [sɛtase] induit immédiatement l'apparition du syntagme nominal « les cétacés » ([setase]), qui *a priori* ne partage ni étymologie, ni relation de sens avec l'interjection première, contribuant à l'opacification sémantique du poème par l'établissement d'une zone d'indiscernabilité sonore : pour Laurent Jenny, la paronomase agence le discours « au plus près de la confusion, là où un continuum phonético-sémantique viendrait empâter des régions entières du système linguistique [66] » et brouiller le cadre fixe de la référentialité. Il appert donc que la parole poétique se répand au-delà de l'intention du locuteur ; du silence performatif découle une matière indifférenciée où chaque chose renvoie indifféremment à une autre, empêchant toute signifiance définitive par un plongeon dans l'irreprésentabilité.

25 Toutefois, ce contexte fraîchement établi est immédiatement élargi au vers suivant par le rejet du constituant « De corset » qui inscrit la « baleine », d'abord simple animal, dans une syllepse de sens, figure variante de l'antanaclase [67] de laquelle émerge l'image de l'habit et, par extension, du corps féminin. Depuis les passerelles révélées par la paronomase point ainsi un champ isotopique qui relance la représentation dans son propre dépassement : de l'enchevêtrement sonore

originel surgit la distinction sémantique qui ouvre le verbe à une interprétation plus englobante du monde. La parole poétique s'organise de la sorte autour d'un mouvement de part et d'autre de la « coupure sémiotique [68] », au sens où la figure restitue phoniquement l'ensemble des significations contenues dans chaque mot, avant d'en étendre les limites représentationnelles. L'alternance, la respiration [69] qui unit la paronomase et l'antanaclase dans le déploiement de l'image nous ramène alors « au fonds chaotique de représentations sémantiques et de valeurs sonores dont les signes *ont dû* se dégager, dans un entrecroisement d'écarts [70] ». La rime, désormais généralisée, participe à l'éternel retour de la forme sur elle-même, correspondant au « point [...] d'élan de la signifiance, où se rebrodent indéfiniment suturation et découpure articulatoire » selon une « double jaculation où l'autre ricoche à partir du même – au risque de la confusion [71] ».

26 Combat de tous les instants, la représentation induite par la « neuve Évidence [72] » court le risque de se figer pour à nouveau entrer dans l'usage commun de la langue ; les images bouleversantes « perdent leur propriété dès qu'assez connues elles entrent dans le domaine public [73] ». Aussi la tâche qui incombe au poète est-elle de dynamiser en permanence la représentation, de partir à la recherche d'une signification supérieure du mot qui, une fois saisie, se fige et perd de son éclat originel : comme l'écrit Roger Gilbert-Lecomte, « l'acte de conquête cessant, la chose conquise est immédiatement et fatalement, perdue à nouveau [74] ». De là, la nécessité d'appréhender la parole originaire par retrait et expansion successifs de la signifiance, de « retour et répétition perpétuels, d'où rythme [75] ». L'acte de création vu comme figuralité, comme mise en évidence, permet au verbe de ne jamais se figer en s'organisant autour d'un rythme absence/présence, d'une désémantisation du mot en contexte immédiatement suivie d'une resémantisation beaucoup plus large dépassant le cadre de l'énonciation. Répétition *et* première fois du *punctum* où la figure, au cœur de l'attention, s'inscrit dans une temporalité dilatée où ce qu'elle a été et ce qu'elle sera (possiblement) sont mis en présence, au-delà de tout contexte [76], dans une logique épiphanique. C'est là pour Laurent Jenny l'originalité de la parole figurale, « elle est tout occupée (pour reprendre ses mots à Perse) à "fêter *une* enfance" : celle d'une subjectivité, anonyme, transindividuelle et

toujours à renaître[77] ». Loin de rejeter au néant le sujet, le délire verbal va au contraire lui permettre de se reconnaître exister dans les brèches de la signification, de s'adapter, de se reconstruire, de renaître là où le sens faisait dans un premier temps défaut. *L'Évidence objective* précédemment évoquée prend alors tout son sens : dans l'effraction du poème, le mot embrasse désormais simultanément l'ensemble de ses significations. Le figural, au cœur de l'attention performative dans laquelle s'immisce l'expérience poétique, devient chez Roger Gilbert-Lecomte une fenêtre ouverte sur le monde, total et indifférencié.

27 L'évidence est ainsi envisagée selon un double protocole expérienciel chez l'auteur du « Fils de l'Os » : d'une part, en tant qu'elle est vécue par un corps organique conscient qui progressivement se délite pour se soustraire aux limites de l'individualité chez le Roger Lecomte simpliste ; d'autre part, en cela qu'elle vide le corps poétique de sa substance contextualisée, de sa forme fixe nécessairement contraignante pour ouvrir le dire à l'ensemble du champ représentationnel chez le Roger Gilbert-Lecomte joueur. L'image tient pour ce dernier de la fulgurance de l'éclair poétique, d'une anomalie syntaxique, d'un trouble sonore qui ouvre une béance à l'échelle du mot ou de la phrase, où viennent s'engouffrer les acceptions sémantiques d'ordinaire rejetées dans le cadre de l'énonciation située. Le renouvellement de la *praxis* poétique tel que le postule l'auteur, préalable à la quête épiphanique, permet à la parole d'atteindre son point originaire à partir de laquelle émergerait, supérieure, l'image. Les mots, en-deçà de toute étymologie, dévoilent dans les brèches de leur signifiance une vision plus englobante du monde par l'établissement de passerelles sonores qui relancent la parole depuis le chaos verbal pour accrocher de nouvelles significations. Cette poursuite du réel comme expérience du vrai, si elle témoigne en principe d'une ambition commune de la part des « phrères » simplistes, puis des poètes du *Grand Jeu*, ne trouve cependant pas de paradigme consensuel pour rendre univoque la pratique évidentielle. Ainsi, là où Roger Gilbert-Lecomte explore le domaine infra-linguistique de la représentation, l'évidence est vécue par René Daumal comme la révélation du « dernier mot de tout[78] » : pressenti dans l'expérience de l'asphyxie ou du songe, ce sentiment de clarté ouvre chez ce dernier sur un au-delà, un espace supérieur au verbe, au-dessus des vicissi-

tudes de l'existence comme expression du vivant. Retour au « pays d'avant-naître » pour l'un, fuite en avant vers « le pays des morts [79] » pour l'autre, deux directions polaires pour saisir, par un « terrible doute », le devenir de l'image dans le déchirement de la signifiance et dès lors faire l'expérience des « prestiges du passé, du présent et de l'avenir [80] ».

NOTES

1 René Daumal, lettre à Maurice Henry, 8 juin 1926, *Correspondance I*, Paris, Gallimard, 1992, p. 116.

2 À ce sujet, voir Max Milner, *L'Imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 309-317.

3 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Essais et notes I, 1926-1934. L'Évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 53 (pour cette citation et les quatre précédentes).

4 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 89.

5 *Ibid.*, p. 91.

6 *Ibid.*, p. 90.

7 René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, « Mise au point ou Casse-Dogme » [1930], *Essais et notes I, 1926-1934. L'Évidence absurde*, *op. cit.*, p. 149.

8 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Ibid.*, p. 55.

9 Roger Gilbert-Lecomte, « Projet de présentation du Grand Jeu », *in* Marc Thivolet (dir.), *Le Grand Jeu*, Paris, Éditions de L'Herne, 1968, p. 17.

10 Cette recherche d'une langue capable d'approcher le *vrai* est analogue à l'entreprise relatée par Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 dans laquelle il évoque l'exigence poétique de se détourner du langage conventionnel pour « trouver une langue » qui le guiderait vers « l'inconnu ». Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 252 (pour cette citation et la précédente). Les conceptions théorico-poétiques de Rimbaud, érigé en *voyant*, seront alors capitales pour les poètes du Grand Jeu.

11 Roger Gilbert-Lecomte, « Notes », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1977, p. 225.

12 Roger Gilbert-Lecomte, « Je n'ai pas peur du vent », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent* [1933], *in Ibid.*, p. 61.

13 Cette conception de l'image s'inscrit directement dans un courant de pensée amorcée par la théologie négative. Cette philosophie se propose d'approcher Dieu à partir de ce qu'il n'est pas plutôt que sur ce qu'il est, dans la mesure où il transcenderait l'expérience du monde et du langage. Dans cette négation réside de la sorte l'incarnation supérieure de la chose en cela que la coïncidence des opposés (*coincidentia oppositorum*) résout le blocage représentationnel par le dépassement de la dualité entre être et non-être. En conséquence, précise Gilles Deleuze, si « Dieu n'existe pas, ça veut dire que Dieu existe, mais précisément il existe "éminemment", c'est-à-dire, en un autre sens que toutes les existences que me présente le monde, en un sens "supérieur". » Gilles Deleuze, « Spinoza, Les Vitesses de la pensée », Cours du 27 janvier 1987, p. 8-9, https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/08b-Spinoza-27%20Jan%201981-FR-Publish.pdf, consulté le 17/03/2023.

14 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.

15 Roger Gilbert-Lecomte, « Je n'ai pas peur du vent », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 61-63 (pour cette citation et les deux précédentes).

16 Roger Gilbert-Lecomte, « Après Rimbaud, la mort des arts » [1929], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 57-58.

17 *Ibid.*

18 Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, *in* Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 76 (pour cette citation et la précédente).

19 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14-15.

20 *Ibid.*, p. 23. Italiques de l'auteur.

21 *Ibid.*, p. 23-24 (pour cette citation et les deux précédentes).

22 *Ibid.*, p. 24.

23 *Ibid.*, p. 27 (pour cette citation et la précédente).

24 Roger Gilbert-Lecomte, « Le Fils de l'Os », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*, *in Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 55.

25 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 270 (pour cette citation et la précédente).

26 Le poète dénonce en cela les illusions détournant la communauté de son suprême devenir au nom du sens commun qui dresse l'appréciation momentanée de la connaissance au rang d' « axiome éternel ». En opposition aux « hypothèses les plus fructueuses de l'esprit scientifique ou métaphysique », le bon sens est somme toute « l'ennemi le plus dangereux du devenir de l'esprit, l'argument aveugle de la masse qui écrase le penseur solitaire. » « Éternité ton nom est non », *Ibid.*, p. 212 (pour cette citation et les deux précédentes).

27 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 27.

28 *Ibid.*, p. 28.

29 *Ibid.* (pour cette citation et la suivante).

30 Roger Gilbert-Lecomte, « La Force des renoncements » [1928], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 37.

31 Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 81-82.

32 *Ibid.*

33 Et Barthes d'ajouter : « […] je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard. » *Ibid.*, p. 82.

34 *Ibid.*, p. 89.

35 *Ibid.*, p. 90.

36 Michael Sheringham reprend peu ou prou cette conception de l'image à partir d'une photographie de Jacques-André Boiffard publiée dans *Nadja* d'André Breton. Capturant le mouvement devant l'Hôtel des Grands Hommes, le cliché témoignerait d'une double dynamique d'interaction : elle implique tout d'abord une projection en cela que « l'image stimule la reconnaissance à un niveau inconscient et provoque une *cathexis* (c'est-à-dire une représentation liée aux pulsions et aux souvenirs inconscients) qui dote l'image de l'aura d'une hallucination » ; elle laisse ensuite place à une appréhension de « ce qui est déjà là, une manière de rendre sa psyché perméable au génie du lieu, à l'ambiance, au dehors. » *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 100 (pour cette citation et la précédente).

37 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 225 (pour cette citation et la précédente).

38 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 287.

39 Stéphane Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies* [1899], *in Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 38.

40 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, p. 225.

41 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 106 (pour cette citation et la suivante).

42 *Ibid.*

43 Roger Gilbert-Lecomte, « Sacre et Massacre de l'amour », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 40.

44 *Ibid.*

45 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 249.

46 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 288.

47 « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *in Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 337-338 (pour cette citation et la suivante).

48 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 288.

49 Roger Gilbert-Lecomte, « La Force des renoncements », *Ibid.*, p. 37.

50 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 287 (pour cette citation et la précédente).

51 *Ibid.* (pour cette citation et les deux précédentes).

52 *Ibid.*, p. 286.

53 Au-delà de son compagnonnage avec la théologie négative, Roger Gilbert-Lecomte inscrit effectivement ses réflexions poétiques (en tant que *poïesis*) dans un fond ésotérique où cohabitent les philosophies védique,

hindoue et gnostique ainsi que la Kabbale qui soulignent encore davantage la parole poétique dans son rapport au néant. Dès lors, « l'idée hindoue, comme l'idée cabalistique de création se développe en effet non pas selon l'absurde schéma "fabriquer quelque chose en pétrissant du néant" ce qui ne veut absolument rien dire néant étant un concept impensable mais au contraire de concevoir le créateur antérieur à la création comme un plein infini et éternel qui doit se retirer en lui-même pour engendrer l'espace et les mondes qu'il contient Zimzoum (En marge : Ce qui fait de la vie un mélange à chaque seconde palpité de l'être avec le néant) ». *Ibid.*, p. 287.

54 *Ibid.*, p. 286.

55 *Ibid.* (pour cette citation et la précédente).

56 « Je prie le lecteur de s'en tenir provisoirement à ces premiers témoignages d'une activité qu'on ne soupçonnait pas encore. Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême. Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour. » André Breton, « Les Mots sans rides », *Les Pas perdus* [1924], *in Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 286.

57 Surréaliste pendant les premières années du mouvement, Robert Desnos développe dans son recueil *Corps et Biens* une pensée « en révolte contre la forme » qui trouve sa disposition la plus aboutie dans le procédé de *l'aumonymie*. Cette conduite transgressive, s'appuyant notamment sur la dislocation phonique, constitue un dépassement systématique de la figure traditionnelle du mot limité par sa « FORME-PRISON » (« Prisonnier des syllabes… », *Corps et Biens* [1930], *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 515).

58 Michel Leiris dénonce dans *La Révolution surréaliste* le dévoiement du langage réduit à son usage en contexte, d'ordinaire fondé sur l'étymologie. Au-delà de toute racine et de toute coutume, le poète est alors celui qui doit renouer avec l'expérience totalisante du monde en dehors de la stricte origine du verbe : il s'agit désormais de découvrir dans chaque mot « leurs vertus les plus cachées et leurs ramifications secrètes, qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. » De cette manière la parole poétique renouerait avec l'origine du langage, vécu comme unité transcendantale où passé, présent et futur se joignent indistinctement dans le devenir de la forme libérée du devoir de signifier : « Alors le langage se transforme en oracle, et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit ».

« Glossaire : j'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 7 (pour cette citation et la précédente).

59 André Breton, *Point du jour* [1934], *in Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 389 (pour cette citation et la précédente).

60 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 90.

61 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 233.

62 *Ibid.*

63 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 117 (pour cette citation et la précédente).

64 Peu avant les débuts du *Grand Jeu*, le poète évoquait déjà à son « phrère » Roger Vailland la possibilité d'une expression poétique semblable à une « construction sans équilibre », dénuée de forme : « soit une immense usine cubiste complètement inadaptée à toute industrie possible ; je crois que l'effet de sa seule armature de fer, irrationnelle, serait beaucoup plus angoissant que son ensemble fini ». Lettre à Roger Vailland, 1926, *in Correspondance*, Paris, Gallimard, 1971, p. 141 (pour cette citation et la précédente). De là, par extension, l'idée d'un « Fils de l'Os » comme incarnation d'un point fixe textuel, vide de toute contenance, dont la charpente nue expose en négatif une infinité de formes pouvant potentiellement la recouvrir.

65 Roger Gilbert-Lecomte, « Le Fils de l'Os », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 55.

66 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118.

67 Procédé jouant sur l'ambiguïté de la polysémie : « Un terme apparaît deux fois dans un segment, avec deux sens différents. » Michèle Acquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2007 [1996], p. 57.

68 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118.

69 Dans le syncrétisme développé par Roger Gilbert-Lecomte, ce mouvement de projection et de retrait suit une mouvement cosmique analogue à celui du *Brahman* des philosophies hindoues et védiques, principe premier de toute connaissance : « [...] la respiration de Brahma selon son rythme répercuté par les marées et le sang tour à tour projette les mondes et les

fait rentrer dans son sein. » (« Les métamorphoses de la poésie », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 287).

70 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118. Italiques de l'auteur.

71 *Ibid.*, p. 119.

72 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 225.

73 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 286.

74 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Ibid.*, p. 172.

75 *Ibid.*

76 Michael Sheringham souligne à ce titre le « changement d'échelle progressif » de la performativité à l'œuvre dans le sentiment d'évidence sous la plume de Fernando Gil : l'objet de l'attention se stratifierait « au cours du processus, à mesure que le présent se dilate pour inclure le passé et le futur tel qu'on l'anticipe. » Pour l'auteur, cette non-linéarité du présent se trouverait en jeu dans l'appréhension du cours de l'existence par l'attention. L'évidence découlerait de la sorte « du changement d'échelle au moyen duquel un percept est restitué comme participant d'un continuum d'expériences qui incluent le déroulement de notre vie propre. » *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 91 (pour cette citation et les précédentes).

77 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 128. Italiques de l'auteur.

78 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Essais et notes I, 1926-1934. L'Évidence absurde*, *op. cit.*, p. 53.

79 René Daumal, « Nerval le nyctalope » [1930], *in Ibid.*, p. 44.

80 Roger Gilbert-Lecomte, « L'Horrible révélation… la seule » [1930], *in Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 71 (pour cette citation et la précédente).

RÉSUMÉS

Français

La pensée de Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), poète du *Grand Jeu*, est entièrement tournée vers le sentiment d'évidence où ce qui est appréhendé par les sens s'impose à l'esprit comme immédiatement vrai, signalant dans une opération hallucinatoire et transcendantale la contenance du réel. À partir du négatif de la signification, l'image poétique est capable de représenter en son creux le monde comme instance supérieure de la conscience.

À l'échelle du poème, cette incarnation éminente de l'univers est sensible à travers ce que Laurent Jenny développe sous la notion de *figural*, qui étend le champ représentationnel du mot par l'hésitation sémantique qu'elle induit. Cette approche renouvelée du matériau poétique nous amène à reconsidérer la performativité du poème. En revenant à son origine, la parole poétique contribue à une transformation sensible du monde en l'inscrivant dans une dynamique beaucoup plus large où s'établissent des passerelles signifiantes entre des réalités éloignées. De là l'élaboration d'une rhétorique qui, à partir d'un état analogue à l'automatisme surréaliste, joue sur la ressemblance sonore des constituants pour unir leurs différences sémantiques dans un plan renouvelé de la représentation : l'alternance entre paronomase et antanaclase relance l'image depuis un réservoir de formes dans une opération de distinction qui dépasse le cadre énonciatif initial.

English

From the obvious to the hollowed. Itinerary of the poetic image in Roger Gilbert-Lecomte's work. The entire theory of Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), a *Grand Jeu* poet, is centred on the feeling of evidence through which what is apprehended by the senses imposes itself on the mind as immediately true, signalling in a hallucinatory and transcendental operation the content of reality. From the negative of signification, the poetic image is capable of representing the world as a higher instance of consciousness. At the level of the poem, the eminent embodiment of the universe is apparent in what Laurent Jenny develops under the notion of the *figural*, which extends the representational field of the word through the semantic hesitation it induces. This renewed approach to poetic material leads us to reconsider the performativity of the poem. By returning to its origins, the poetic word contributes to a sensitive transformation of the world and replaces it within a much wider dynamic in which meaningful bridges are established between distant realities. This leads to the development of a rhetoric that, from a state which is analogous to the surrealist automatism, plays on sound resemblance between the constituents in order to unite their semantic differences in a renewed field of representation. Indeed, the alternation between paronomasia and antanaclasis relaunches the image, originating in a breeding ground for forms, into an operation of distinction that goes beyond the initial enunciative framework.

INDEX

Mots-clés

évidence, figural, négation, extase, origine

Keywords

evidence, figural, negation, ecstasy, origin

AUTEUR

Corentin Bouquet
Doctorant en Littératures française et francophone sous la direction d'Olivier Penot-Lacassagne à l'école doctorale 120 de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Membre du laboratoire THALIM (UMR 7172), son travail de thèse porte sur la figure du poète-voyant dans le groupe de la revue *Le Grand Jeu* (Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal) et le surréalisme des années 1945-1959 (Jean-Pierre Duprey, Stanislas Rodanski). Il est l'auteur d'un article paru dans la revue *ELFe XX-XXI* consacré au romanesque d'espionnage comme mise en intrigue de la réalité dans l'œuvre de Stanislas Rodanski. Il s'intéresse dans ses recherches à la question des avant-gardes poétiques françaises ainsi qu'à l'écriture des marges.

Faire parler l'autre lointain en français : l'appropriation du *haïku* par Philippe Jaccottet

Zhenhong Wang

PLAN

Entendre la voix du *haïku*
Saisir les voix du *haïku* : brièveté et limpidité
L'appropriation poétique du *haïku* : vers une éthique de la poétique

TEXTE

1 En tant que poète et traducteur, Philippe Jaccottet fait des va-et-vient entre différentes cultures, notamment l'allemande et l'italienne, ce qui lui a permis de découvrir la littérature d'autres langues que le français. Sa maîtrise de l'allemand et de l'italien l'a conduit à traduire Novalis, Hölderlin, Musil, Rilke et Giuseppe Ungaretti, et ses proses poétiques et ses carnets laissent clairement percevoir les influences de son activité de traducteur. De nombreux travaux de Jaccottet, outre les critiques qu'il a rédigées tout au long de son parcours, sont écrits à partir d'autres textes. Évidemment, le fait d'avoir effectué durant si longtemps un bain de langage dans l'univers d'un auteur d'une autre langue, de s'être confronté à son langage poétique dans la langue d'origine, à son mode de pensée, n'est pas sans laisser de traces. Si la traduction de Jaccottet entame un mouvement de sa recherche, son appropriation du *haïku*, genre poétique japonais, marque le point de départ d'un voyage plus audacieux : Jaccottet, non initié au japonais, traduit ou, avec ses propres mots, transcrit le *haïku* à partir d'une traduction en anglais[1]. Tout en lisant les œuvres de Jaccottet après sa rencontre avec le *haïku*, il est intéressant de constater que cette fracture produite d'abord au niveau du langage, puis au niveau poétique et culturel, est loin d'empêcher la compréhension mutuelle, mais qu'elle apporte une contribution imprévisible au transfert culturel entre l'Orient et l'Occident.

2 Jaccottet a rapporté que sa première rencontre avec le *haïku* avait été décevante [2]. Pourtant, dès les années soixante, Jaccottet a commencé à faire des commentaires sur le *haïku*, qui a joué un rôle non négligeable dans sa création poétique ultérieure. Comment comprendre ce changement d'opinion à l'égard du *haïku* ? Comment la voix du *haïku* se fait-elle entendre par un poète qui semble aussi lointain de la poésie japonaise que Jaccottet ? De quelle manière le poète traite-t-il l'écart quasiment infranchissable entre les langues de façon à mieux saisir la poétique du *haïku* ? Enfin, au cours de ce transfert poétique d'un bout à l'autre du continent, qu'apporte le *haïku* à la poétique de Jaccottet ?

3 Certes, analyser la manière dont la traduction du *haïku* a influencé le travail poétique de Jaccottet mériterait une étude en soi. Nous nous limiterons ici à une mise en évidence du lien étroit entre le travail de traduction, qui implique tout d'abord l'effacement du traducteur, et l'activité créatrice qui en découle, en particulier les œuvres produites par Jaccottet dans les années 1960-1970, révélant dans un second temps l'affirmation d'une réflexion personnelle.

Entendre la voix du *haïku*

4 À l'image des poètes du début du XX^{e} siècle, qui restent attentifs aux voix autres lancées depuis les confins du continent euro-asiatique, la rencontre de Jaccottet avec le *haïku* n'est pas due au hasard. Cette forme poétique caractérisée par la simplicité et la limpidité est introduite premièrement en France au début du XX^{e} siècle, à un moment où la communication entre la culture orientale et la culture occidentale devient intense [3]. Le *haïku* est un poème d'origine japonaise de 17 syllabes souvent représenté sous la forme de trois vers de 5, 7 et 5 syllabes. Dans la conception traditionnelle, il comporte un mot indiquant une saison et un mot césure [4]. Dès lors, le *haïku* est largement répandu parmi les poètes. Chez les premiers introducteurs du *haïku*, figurent notamment les poètes doublement imprégnés par les cultures occidentale et orientale [5]. Ainsi, Paul Claudel, ambassadeur de France en Chine, puis au Japon, de 1921 à 1927, s'est inspiré de la calligraphie des idéogrammes et de la brièveté de la forme poétique extrême-orientale pour son œuvre *Cent Phrases pour éventails* [6] publiée en 1927. Les noms de certains poètes sont

également à mentionner : Jean Paulhan, Paul Éluard, Pierre-Albert Birot[7]. Après la Seconde Guerre mondiale, la passion pour le *haïku* connaît un regain d'intérêt au cours des années cinquante. Par exemple, Jacques Roubaud, fasciné par les formes les plus anciennes de la poésie japonaise, telles que le *tanka* et le *waka*[8], s'est livré à l'expérience du Renga en collaboration avec Octavio Paz, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson. En outre, des membres de l'OuLiPo tels que François Le Lionnais et Marcel Benabou n'hésitent pas à emprunter le *haïku* pour briser les contraintes et explorer le nouveau potentiel littéraire. Depuis les années soixante, les poètes rassemblés autour de la revue *L'Éphémère*, comme Yves Bonnefoy[9] et André du Bouchet[10], prennent le relais et nourrissent leur propre poétique en intégrant cette poétique venue d'ailleurs.

5 La réception du *haïku* s'accélère particulièrement à partir du XX^e^ siècle. En effet, nous ne pouvons pas négliger le contexte culturel et littéraire dans lequel est plongé le récepteur. Tandis que s'achève le règne des deux grands mouvements, le naturalisme et le symbolisme, qui ont dominé la vie littéraire durant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, la multiplication des courants esthétiques au début du XX^e^ siècle traduit la diversité des recherches et le besoin de nouveaux repères. Aucun mouvement fédérateur, aucune école nouvelle ne peut prendre la relève de façon décisive. Certaines grandes tendances se dégagent pourtant. D'un côté, celle qui consiste à tourner la page du symbolisme en prônant un retour au classicisme ; de l'autre, la recherche de formes neuves qui répondent aux attentes de la vie moderne ; entre les deux, ou au-delà de cette opposition, la tentative de synthèse entre classicisme et modernité[11]. Par conséquent, le *haïku*, marqué par la brièveté et la quotidienneté, semble pouvoir libérer l'esprit et répondre à la quête des nouvelles possibilités de la création poétique. Paul-Louis Couchoud, l'un des premiers récepteurs du *haïku* en français, consacre la troisième partie de *Sages et poètes d'Asie*, intitulée *Les Épigrammes lyriques du Japon*, à mettre en parallèle le *haïku*, en tant que représentant de la poésie japonaise voire asiatique, et la poésie française :

> Stéphane Mallarmé dénonçait l'éloquence qui a envahi chez nous le lyrisme. Il aurait voulu que fussent mises en poésie seules les choses qui d'aucune façon ne peuvent être expliquées en prose. La poésie était fourvoyée, disait-il avec un sourire, « depuis la grande déviation

> homérique ». Et si l'on lui demandait ce qu'il y avait donc avant Homère, il répondait : « L'orphisme ». Les hymnes védiques, les courts poèmes chinois, les uta et les haïkaïs japonais touchent à l'orphisme mallarméen [12].

6 Tout en évoquant la poésie mallarméenne, Couchoud met en lumière les caractéristiques de la poésie japonaise :

> Du poème japonais surtout le discursif, l'explicatif sont extirpés. La bizarre fleur se détache unique sur la neige. Le bouquet est interdit. Le poème prend à sa source la sensation lyrique jaillissante, instantanée, avant que le mouvement de la pensée ou de la passion l'ait orientée et utilisée… C'est pourquoi la poésie japonaise a fini par se rédimer à dix-sept syllabes. Tel est le cas limite qui intéressera peut-être ceux qui ont médité sur l'essence de la poésie [13].

7 Par la métaphore des « fleurs », Couchoud met l'accent sur l'essence poétique qui se dégage d'ajouts décoratifs et risque de neutraliser la première. En d'autres termes, la concision et la simplicité qui caractérisent le *haïku* l'épargnent d'éléments discursifs et explicatifs, de sorte qu'il peut mettre en valeur la sensation lyrique jaillissante, instantanée. Cet avis est aussi partagé par Anatole France, à qui Paul-Louis Couchoud a dédié son ouvrage *Sages et poètes d'Asie* :

> C'est donc un très petit poème, auprès duquel notre sonnet européen semble une épopée. Il faut que ces dix-sept syllabes sortent du cœur naturellement. Au Japon le poète parle la langue de tous, celle qu'un paysan comprend et parle. Dans sa brièveté le haïkaï, paraît-il, caresse l'oreille et touche le cœur. Bashô, l'Épictète et le Marc-Aurèle du Japon, excelle dans ce genre, qu'on est tenté de rapprocher de l'épigramme grecque [14].

8 Ce n'est donc pas un hasard si de nombreux poètes mettent en parallèle le *haïku* et la poésie française. Au sens large, l'introduction de ce nouveau genre poétique pourrait s'inscrire dans les mutations lentes qui conduisent à relativiser les moments de rupture. Elles amènent aussi à s'interroger sur l'opposition entre tradition et modernité. Dans cette confrontation, il ne faut pas oublier le rôle du surréalisme qui préconise la disparition de la forme fixe au profit du vers libre [15]. Sous l'influence de l'ouvrage de Couchoud [16], Jean Paulhan a compilé et

édité une petite anthologie du *haïku* en français et exprimé sa surprise devant cette nouvelle forme poétique :

> Le plus surprenant des haï-kaïs est, sans doute, que nous ne soyons point déroutés en les lisant. Nous les comprenons ; comprendre est peu : ils nous font souvenir de quelque chose, ils paraissent nous venir du dedans et pour tout dire d'un mot, ils semblent « faciles à faire[17] ».

9 À première vue, cette « facilité » semble ouvrir une nouvelle voie pour la poésie française. L'économie énonciative enferme dans un bref agencement de syllabes une vision, une image, une magie de mots ordinaires. Par conséquent, il n'est plus nécessaire de chercher dans le micro-poème un aphorisme ou une maxime, car la brièveté affiche déjà une revendication formaliste. Les traits particuliers du *haïku* fascinent également les poètes qui écrivent après la Seconde Guerre mondiale, dont les partisans de l'OuLiPo. Ils s'alimentent du *haïku* pour découvrir le mécanisme potentiel de la création ; leur formule est la suivante : « prendre le ou les premier(s) mot(s) d'une suite de vers et les accoler au(x) dernier(s). Cela donne un double *haïku*[18] ». Cette expérimentation poétique, qui combine la matière poétique occidentale et la forme extrême-orientale, produit à la fin une nouvelle poétique. Certes, bien que Philippe Jaccottet ne s'engage pas dans cette expérimentation, la réception du *haïku* se révèle susceptible de suggérer de nouvelles variantes du vers libre.

10 La première rencontre de Jaccottet avec le *haïku* se produit plus tôt, dans les années quarante. Mais cette forme poétique, qui ne provoque que sa vive déception, n'impressionne pas vraiment le jeune poète[19]. En fait, l'auteur est véritablement confronté à la forme du *haïku* au cours de plusieurs tentatives poétiques poursuivies pendant les années cinquante. Le travail poétique de Jaccottet a commencé dans un climat dominé par la mort, l'absurdité et le nihilisme laissés par la Seconde Guerre mondiale. Les œuvres publiées juste après la guerre, comme *Trois Poèmes aux Démons* (1945), suivis par *Requiem*, en 1947, sont consacrées à un jeune otage massacré au cours de la Résistance. La lourde portée sociale continue de marquer ses œuvres des années cinquante, telles que *La Promenade sous les arbres* (1957) et *L'Ignorant* (1958), qui laissent percevoir certaines thématiques récurrentes comme la mort et la finitude de la

vie. Néanmoins, cette continuité thématique s'accompagne du changement de la forme poétique. À partir de *L'Effraie* (1953), Jaccottet renonce à la grandiloquence et à l'abus d'images ; il se tourne vers « un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence [20] ». La diminution progressive des vers va de pair avec ces changements. De 1954 à 1964, plus d'un cinquième de ses carnets est constitué de vers tandis que, de 1965 à 1979, les vers comptent pour moins du quinzième de l'ensemble. La diminution du nombre et de la longueur des vers coïncide avec la rédaction des poèmes d'*Airs*, mais aussi avec le début d'une période sombre dans l'œuvre poétique de Jaccottet. En outre, peu après l'écriture d'*Airs*, Jaccottet connaît successivement deux deuils. Le poète exprime alors la profonde douleur de la perte de ses proches et une sorte d'impuissance de la création poétique :

> Cette impossibilité d'écrire un seul poème non pas même admirable, bien sûr, mais simplement satisfaisant, sonnant juste, c'est-à-dire en quelque sorte accordé à ma vie, se prolongea quatre ans durant [21].

11 Certes, cette « impossibilité d'écrire » ancrée dans une période un peu sombre est loin d'être pessimiste, au sens poétique, car elle témoigne d'un changement inhérent qui permet au poète de s'ouvrir à la nouveauté. En ce sens, la redécouverte du *haïku* s'apparente à une vraie révélation.

12 En 1960, Jaccottet redécouvre le *haïku* grâce à l'anthologie que lui a consacrée le maître anglais du japonisme Reginald Horace Blyth. Dans le carnet de *La Semaison* daté d'août de cette année, Jaccottet cite un *haïku* de Matsuo Bashô traduit par Blyth et signale le rôle capital des quatre volumes de la monographie *Hai-ku* [22] :

> Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer. Je pourrais en citer des pages. Il m'est arrivé de penser plus d'une fois, en lisant ces quatre volumes, qu'ils contenaient, de tous les mots que je n'ai jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité [23].

13 Parmi ces quatre volumes, le premier est une longue étude sur le *haïku* et ses rapports avec la culture orientale ; les trois volumes suivants constituent l'anthologie proprement dite, les classant selon la répartition traditionnelle en saisons, ce qu'il juge être les meilleurs

haïkus japonais depuis les débuts du genre. De chacun de ceux-ci, l'auteur donne le texte japonais dans sa graphie originale et dans une transcription phonétique, la traduction en anglais et un commentaire [24]. Pour Jaccottet, la traduction intervient constamment pour mettre en question son écriture poétique même qui, par conséquent, s'alimente de son influence et de ses sollicitations. Cette relation d'interdépendance entre la création poétique et la traduction se fonde sur la quête du poète dont le mouvement unique cherche à creuser le langage à la recherche d'une parole qui puisse restituer aussi bien l'émotion poétique que celle du traducteur contemplant le poème ailleurs. En d'autres termes, lire une poésie aussi différente et inconnue que le *haïku* ne conduit pas nécessairement à la source du créateur, mais exige de devenir soi-même auteur. Cette lecture particulière provoque la publication d'une retraduction éponyme de l'anglais en français en 1996 [25]. Dans le sous-titre, Jaccottet indique que ces poèmes ne sont pas traduits, mais transcrits, ce qui montre son émancipation par rapport à la déontologie du traducteur dans la lecture du *haïku*. Tout en acceptant les erreurs possibles, Jaccottet propose aux lecteurs qui ne connaissent pas la langue japonaise de nouveaux critères pour entendre les voix poétiques introduites par le *haïku*. Au lieu d'être contraint par le sens littéral du texte original, c'est la fidélité à l'expérience intime et subjective de la lecture qui devient l'exigence. Cette ignorance n'est pas un obstacle à franchir, mais elle donne une condition essentielle pour rester attentif à l'écoute d'un monde que le poème cherche à faire advenir :

> Plus je vieillis et plus je crois en ignorance
> Plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne [26].

14 Quand il apprécie la peinture attribuée à un moine *zen* datée du début du XX^e^ siècle, l'ignorance de l'expérience poétique contribue à saisir l'œuvre, au lieu d'être saisie par elle [27].

15 Comme il l'a affirmé, Jaccottet ne cherche pas à éliminer l'ignorance provoquée par les barrières du langage, mais il la cultive et l'assimile. Ainsi s'explique le fait que le *haïku*, écrit selon le code strict de la forme brève japonaise et très différent de la poésie française du XIX^e^ siècle, ne contredit pas l'expérience poétique du poète, mais

au contraire, cette ignorance de la langue d'un inconnu lointain pose les jalons du saisissement d'une poétique nouvelle.

Saisir les voix du *haïku* : brièveté et limpidité

16 Chez Jaccottet, le travail de traduction et le travail poétique sont complémentaires. Son appropriation du *haïku* ne fait pas exception et ses écrits ultérieurs montrent que la rencontre décisive avec le *haïku* lui permet de dialoguer avec l'Extrême-Orient, ce qui alimente son rapport à l'altérité et propose une ouverture à la poésie lyrique occidentale.

17 Émerveillé, Jaccottet traduit d'abord quelques *haïkus* de l'anglais et leur consacre des notes dans *La Semaison* en août 1960. Suivent alors un article élogieux qui paraît dans la *Nouvelle Revue française*, *L'Orient limpide* et une brève prose intitulée *Nouvel An japonais*. Dans *L'Orient limpide*, Jaccottet définit le *haïku* selon la forme :

> Le terme haïku, généralement employé en France pour désigner le petit poème de 17 syllabes en question, s'applique, en fait, de préférence à une forme antérieure en chaîne faisant alterner des groupes de trois et deux vers sur le schéma « 5syllabes-7syllabes-5syllabes » et « 7syllabes- 7syllabes », groupes dus à des poètes différents [28].

18 Pourtant, la réception d'un autre lointain va de pair avec une sorte de malaise et d'incompatibilité. Dans le cas du *haïku*, construit sur 5/7/5 syllabes, la structure formelle est quasiment impossible à reconstruire en français. Par la citation de l'une des premières transcriptions du *haïku* dans *L'Orient limpide*, « Dans la boutique/Les presse-papiers sur les livres de peintures/Vent de printemps [29] ! », Jaccottet indique l'obstacle de la traduction et de la réécriture du *haïku* posé par les langues occidentales :

> Négligeons d'emblée, et pour n'y plus revenir, tout ce que cette double traduction perd : le jeu sonore (bien que je ne le croie pas primordial) et la structure apparemment plus souple et plus dense

> tout à la fois de l'original. M. Blyth s'explique longuement, dans sa préface au quatrième volume, sur tout ce qu'il est impossible à nos langues occidentales de rendre, d'une telle poésie. C'est un problème important, certes, mais je ne m'y arrêterai pas dans cette chronique, tant ce qui reste perceptible me paraît suffisant pour nous fasciner [30].

19 Étant donné l'écart entre le japonais et les langues occidentales, la forme syllabique et phonique des poèmes construite en principe sur l'alternance 5/7/5 syllabes ne peut être transmise dans les langues d'arrivée sans détérioration du matériau phonétique original. Comme cette perte de la structure formelle est inévitable, Jaccottet saisit le trait formel fondamental caractérisé par la brièveté. Si la concision formelle du *haïku* est une caractéristique qui apparaît immédiatement, Jaccottet va plus loin et fait un recensement des motifs les plus loués dans le *haïku*, qui vont de la nature à l'être humain :

> Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores…les animaux…enfin, les affaires humaines [31].

20 Tout en analysant la forme et le thème du *haïku*, Jaccottet en dégage les caractéristiques les plus reconnaissables :

> Voici donc une poésie d'où est rigoureusement exclu tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique, et qui pourtant contient, en profondeur, tous ces aspects…

> Voici une poésie à laquelle sa forme brève et stricte refuse le moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale. Une poésie dont le ton se maintient à égale distance de la solennité et de la vulgarité, de la singularité et de la platitude. Une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri ni un oracle.

> Enfin, une poésie sans images. Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable, ne

> fût-ce que par sa promptitude à surgir, sa docilité, et comment il lui arrive de voiler au lieu de révéler [32].

21 Le poète donne sa définition par une accumulation de négations et de soustractions qui sont autant de gestes d'effacement imposés au lyrisme occidental : absence de fluidité musicale, absence de récit et d'images, exclusion de la philosophie et de la religion, refus de l'éloquence. Après presque vingt ans, Jaccottet reconnaît mieux désormais la densité formelle et la thématique du *haïku* : d'un côté, sa forme fixe au rythme impair ; le sens imprévisible né de la combinaison d'un petit nombre de mots simples dont les relations sont lointaines ; d'un autre côté, l'attention particulière accordée à la quotidienneté, comme la transition saisonnière et les phénomènes paysagers. Aucun mot ne convient mieux que *limpide* pour qualifier le *haïku*. Cette clairvoyance émane de l'air et de la lumière du *haïku* et semble pouvoir remédier à l'abattement individuel autant qu'au nihilisme du monde contemporain. Dans ce genre poétique qui « n'est ni un cri ni un oracle [33] », les éléments de poétique que Jaccottet recherche, tels que la concision, la limpidité et la quotidienneté, y résident tous.

22 Il y a sans doute quelque exagération à considérer le *haïku* comme « une poésie sans image [34] ». En fait, le *haïku* ne se passe pas nécessairement de la représentation, qui est plus directement présente dans la poésie occidentale. Certains sujets sont privilégiés pour l'atmosphère à laquelle ils renvoient, tels que la saison, le météore, les plantes, les animaux et les affaires humaines. Dans le *haïku*, deux objets de la nature au sein de l'expérience réelle sont normalement juxtaposés pour créer une émotion poétique. Ce qui est remarquable, c'est que ces deux objets ne sont jamais juxtaposés pour décrire l'apparence des choses ou des êtres. La rupture des deux figures dans la réalité met en relief leur rapprochement dans le champ poétique, ce qui contribue à relever l'invisible à l'intérieur du visible. Cette juxtaposition des motifs se contente de mettre à nu une de ces relations cachées entre des choses lointaines. Ainsi, la littéralité et la fulgurance des signes prévalent sur la réflexion et l'expérience sensible d'événements élémentaires.

23 En analysant l'ordre des thèmes du *haïku* donné par Jaccottet, on remarque que le poète place « les affaires humaines [35] » en dernier

lieu et qu'il contribue à l'effacement de soi. La langue japonaise permet de construire les vers sans sujet ni prédicat, comme c'est le cas dans les vers de *haïku*. Ainsi, il n'est pas raisonnable de projeter sur le *haïku* la tentative poétique d'écarter le moi romantique depuis le début du XX^{e} siècle. Cet effacement de soi ne consiste pas à abolir absolument le sujet énonciateur ni à céder l'initiative aux mots ; il repose sur la figure d'un sujet transitoire ou transcendant. Ainsi, dans le *haïku*, le problème du dualisme entre le moi « écrivant » et le moi « énonciateur » n'existe plus. Le *haïku* dessine une figure transparente du sujet lyrique :

> Un sens prodigieux du vide, comme du blanc dans le dessin ; et une véritable divination dans le choix des deux ou trois « signes » indispensables et dans l'établissement de leurs rapports [36].

24 Il est à signaler que dans les aquarelles classiques japonaises et chinoises, le rôle essentiel du blanc, souvent négligé, est de mettre en relief le contour des montagnes et des rivières. À l'instar des aquarelles classiques extrême-orientales, si le *haïku* n'a pour souci que d'effacer et d'abolir l'inessentiel, c'est qu'il veut rendre visible l'invisible [37]. Après tant de refus, ce qui y reste, c'est ce qui doit être vraiment capté par le cœur, mais que nos yeux occultent. La lumière contre l'obscurité, l'allègement contre la pesanteur, la limpidité contre les tours et les détours de la poésie moderne occidentale : tel est le schéma binaire qui commande aux yeux de Jaccottet la leçon morale et éthique du *haïku*.

L'appropriation poétique du *haïku* : vers une éthique de la poétique

25 Si le travail de Jaccottet connaît un changement qui le conduit vers la limpidité après sa découverte du *haïku*, le premier recueil de cette nouvelle phase de création, *Airs* (1967), donne à voir clairement comment Jaccottet procède pour faire parler en français une voix de l'altérité extrême-orientale.

26 En effet, dans le rythme et la métrique, on a l'impression de lire un autre poète quand on ouvre *Airs* (1967) : des vers extrêmement brefs, surtout dans les deux premières parties, des poèmes très courts, une disparition des rimes à partir de la deuxième partie. De plus, le titre évoquant à la fois l'élément aérien et la musique annonce un programme qui sera effectivement tenu, le seul lien avec les précédents recueils étant ce travail sur le signifiant, qui semble ici compenser la fragmentation extrême des strophes. *Airs* est composé de cinq parties d'inégales longueurs. On peut prendre à titre d'exemple les poèmes isométriques de la première partie : *Fin d'hiver*[38]. Cette section possède de nombreux traits communs avec le *haïku* : l'importance de blanc due à la brièveté des strophes, la concordance entre vers et strophe, le rôle dominant du champ lexical centré sur la nature, l'emploi massif des marqueurs temporels, etc.

27 *Airs* se distingue d'abord par des vers très brefs. Trois cas peuvent se présenter : un vers très bref (1, 2, 3 ou 4 syllabes) se trouve au début du poème, où il joue le rôle d'un titre tout en étant en lien avec le vers suivant. À la fin du poème ou de la strophe, le vers court contient généralement une redéfinition métaphorique de ce dont il est question dans le poème, et parfois il contraste vigoureusement avec ce qui le précède ou le suit, la condensation n'étant pas alors le fruit logique du discours, mais un déplacement qui montre autre chose, comme dans « Une source échappée au bercail des montagnes, / un tison[39] ? », où l'eau devient feu. Autre reformulation frappante, celle des fruits comme « Nuit miroitante[40] », vers isolé entre deux strophes. Parfois, l'emploi du vers bref correspond à une écriture qui veut faire de chaque vers une entité isolée et qui, dans *Airs*, procède par juxtaposition plus que par association ou par mise en contradiction. Cette interprétation pourrait trouver sa justification dans *L'Ignorant* où l'on trouve un exemple de cet aspect à la page 121 :

> L'ombre lentement des nuages
> comme un sommeil d'après-midi
> C'est vous qui m'avez conseillé
> langoureux oiseaux
> et maintenant je la regarde

> au milieu de son linge et de ses clefs d'écaille
> sous votre plumage éperdue [41]

28 Les vers de 3 à 12 syllabes sont fonction des groupes sémantico-syntaxiques qui les composent. L'absence de ponctuation en fin de vers confirme le rôle démarcatif du blanc indépendamment de la longueur de la pause syntaxique : là où la ponctuation obligerait à distinguer des pauses plus ou moins brèves, le blanc égalise. La présence excessive de blanc dans la mise en ligne des vers est également en cohérence avec les images présentées entre les lignes, en particulier la montagne, l'oiseau, la neige et le nuage. Ce goût particulier pour le blanc et les images naturelles fait penser à la passion du poète pour la peinture traditionnelle chinoise et japonaise, qui présente souvent la grande nature par l'imbrication des montagnes et des rivières (*shan-shui*) où l'ermite se retire. Sur le plan énonciatif, si l'effacement de la personne ou de ses attributs qui caractérise le *haïku* est l'une des particularités grammaticales du japonais, cette règle n'est pas conforme à la grammaire française. Au lieu d'importer le *haïku* en français en faisant des vers boiteux, Jaccottet découpe les vers minutieusement pour les raccourcir.

29 Le poète va plus loin en indiquant les rapports inhérents entre la poésie japonaise et l'esprit qui pourrait caractériser l'Extrême-Orient :

> Dans le haïku, non seulement tout le Japon est présent, mais aussi les différents courants philosophiques et religieux de l'Extrême-Orient : le taoïsme, le zen, le confucianisme ; d'autre part, la peinture et la poésie chinoise [42].

30 Cette volonté de mettre en rapport l'esprit des pays extrême-orientaux et de les unifier rappelle l'origine de l'art asiatique. Comme Couchoud l'a indiqué dans la préface de *Sages et poètes d'Asie* :

> Sans doute l'adorable Quattrocento japonais fait écho au XII^{e} siècle chinois, à la façon dont Florence est un recommencement d'Athènes. C'est en Chine, sous les empereurs Song, aux bords fleuris des lacs de Hanchéou, qu'ont été inventés des raffinements de sensibilité inconnus encore du monde. Ou plutôt il faudrait remonter plus haut encore, jusqu'à la grande créatrice d'idéaux, l'Inde, dont les

> missionnaires ont apporté, brut encore mais brûlant, à l'industrieuse Chine et au farouche Japon le printemps bouddhique qui devait tout animer. L'Asie est une [43].

31 On peut dire sommairement que la poésie écrite est née au Japon sous l'emprise chinoise [44]. En effet, le japonais est à l'origine une langue parlée, qui ne s'appuie sur aucune écriture. Peu avant l'introduction du bouddhisme, au VI^e^ siècle de notre ère, l'engouement des autorités du Yamato – alors l'ébauche d'un Japon constitué – pour la Chine et pour sa culture les conduit à adopter l'écriture de leur prestigieux voisin, dans la perspective d'échanges prometteurs. Outre la langue et l'écriture, c'est ce qui s'est passé pour les écoles bouddhiques, l'architecture, la peinture, la céramique, le thé, le papier, le travail de la soie, tous éléments venus de Chine, parfois par l'intermédiaire de la Corée et qui ont atteint au Japon un tel degré d'excellence qu'ils y ont acquis force identitaire. C'est aussi ce qui est advenu du *haïku* : on a vu comment il s'est extrait de sa matrice poétique chinoise avant d'être rattrapé par le *zen*, dont il a su également se distancier. Plus le point de départ du *haïku* est ténu, plus sa base est fragile, plus son écho est à même de nous atteindre et de nous élargir. Ainsi « la peinture se lève », selon l'expression des Goncourt [45].

32 La conception de cet effacement de soi incarné par le blanc rapproche au plus près Jaccottet de la pensée extrême-orientale. Il s'agit de l'intuition profonde exigeant de décharger l'esprit pour le rétablir dans sa relation au monde. Cette attitude mentale de la spiritualité japonaise issue du bouddhisme *zen*, est condition non seulement du *satori* [46] mais aussi de la création artistique correspondant notamment à celle du *haïku*. Derrière cette notion, c'est la pensée de *Wu-Wei* (non-agir) qui illumine la poétique et l'éthique de la création de Jaccottet. Dans le taoïsme chinois, *Wu* est polysémique, il pourrait désigner la négation, ou un état de rien, alors que *Wei* renvoie à l'idée d'action, d'effort. Dans le taoïsme, le monde est perçu comme un équilibre entre le *Wu* et le *Wei*. Comme Bashô, maître du *haïku*, Jaccottet exprime à travers sa poétique un effort pour faire taire la volonté, pour tenir en suspens un désir de contrôle toujours prêt à resurgir, à interférer, à ternir le regard. Pour conclure, aux yeux de Jaccottet, la voix du *haïku* semble l'empêcher de tomber dans le piège du dualisme de la poésie occidentale : soit l'impérialisme du signifié,

soit celui du signifiant. Le premier engendre une poésie de l'emphase lyrique et de la méditation du sens, tandis que le second referme la poésie sur elle-même en privant le texte de tout dehors. Cette confrontation à l'altérité d'une poésie appartenant à une aire culturelle étrangère et lointaine donne au poète une assurance pour donner naissance, à l'intérieur de la poésie française, à une figure passagère du sujet et à un langage transparent, l'un comme l'autre caractérisés par la limpidité et la clairvoyance.

NOTES

1 Philippe Jaccottet, L'Orient limpide (Haïku, de R. H. Blyth), publié dans *La Nouvelle Revue française* en 1960, Une transaction secrète, Paris, Gallimard, 1987, p. 123-131.

2 Dans *L'Orient limpide*, Jaccottet se rappelle sa première lecture du *haïku* : « Tout le monde a lu, une fois ou l'autre, un *haïku*. Quant à moi, je me souviens fort bien d'avoir feuilleté, il y a près de vingt ans, une petite anthologie française de Bashô, due à je ne sais plus qui, et de ma vive déception. » *Ibid.*

3 À partir du XIX^{e} siècle, les pays extrême-orientaux ouvrent progressivement leurs portes au monde occidental. Le Japon est obligé de s'intégrer au commerce international lorsqu'entre 1853 et 1861 les Européens interviennent militairement. La fin du règne des Tokugawa en 1867 marque une nouvelle période dans les relations du Japon avec l'Europe. La venue de l'empereur Meiji (1868-1912) au pouvoir permettra enfin aux Européens de visiter le pays. Dès 1873, Français, Anglais et Allemands, pour ne nommer que ceux-ci, profiteront de cette politique d'ouverture pour se rendre au Japon. Les Expositions universelles de 1878 et de 1900 à Paris font connaître les œuvres d'art et les dernières années du XIX^{e} siècle voient l'image du Japon passer en Europe par la peinture et le japonisme devient une mode. Concernant les relations du Japon avec l'Europe, voir Hugh Cortazzi, *Victorians in Japon: In and Around the Treaty Port*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; Muriel Détrie (dir.), *Littérature et Extrême-Orient*, Paris, Honoré Champion, 1999.

4 Le mot césure (kireji) est un mot de nature exclusivement poétique dont le rôle est d'introduire une rupture, une respiration, une ponctuation à l'intérieur du vers. Classiquement, il existait dix-huit mots césures diffé-

rents ayant diverses spécificités grammaticales et nuances sémantiques. Voir Vincent Brochard, *L'Art du haïku*, Paris, Belford, 2009, p. 58.

5 Depuis le XIX^{e} siècle, la France et le Japon sont en relation constante. En 1873, Philippe Burty a employé pour la première fois le terme japonisme pour désigner l'étude organisée de la société et de l'art japonais, ce qui est un phénomène globalement français. La réflexion artistique et esthétique provoque une puissante influence japonaise. Les peintures japonaises comme les estampes d'Hokusai et la geisha, éléments culturels différents de ceux de l'Occident, représentent une altérité saisissante et génèrent en France une grande passion pour la culture japonaise. Voir Denise Brahimi, *Un aller-retour pour Cipango. Essai sur les paradoxes du japonisme*, Paris, Noël Blandin, 1992. Selon l'auteur, le japonisme fait également partie de l'orientalisme. Voir aussi la présentation numérique de la Bibliothèque Nationale de France (http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/le-japonisme), consulté le 15 juin 2023, qui fait le point sur les relations franco-nippones, qu'elles soient politiques, commerciales, artistiques, ou littéraires.

6 Paul Claudel, *Cent Phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, 1968.

7 Jean Paulhan, *Les Haï-Kaïs japonais*, *La Vie*, n^{o} 2, février 1917 ; *Haï-kaïs*, *la Nouvelle Revue française*, n^{o} 84, 1er septembre 1920, p. 329-345 ; *Les Haintenys*, *poésie de dispute* et *L'Expérience du proverbe*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 2009, p. 133-166 et p. 169-194. Paul Éluard, *Pour vivre ici*, *onze haï-kais*, *in Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, 1970. Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 152-155.

8 Le *haïku* tire son origine du *tanka* (ou *waka*), terme de poésie traditionnellement japonaise. Le *tanka* (*uta* ou *waka*) est formé de 31 syllabes réparties en 17(5/7/5) et 14(7/7) syllabes.

9 Entre 1972 et 2010, Yves Bonnefoy a publié quatre essais sur le *haïku* : *La Fleur double*, *la sente étroite : la nuée* (1972), *in La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Folio/Essais, 1995, p. 553-575 ; *Du haïku* (1976), préface à *Haïkus. Anthologie*. Texte français et avant-propos de Roger Munier, Paris, Points, coll. « Poésie », 2006, p. 13-29 ; *Le Haïku*, *la forme brève et les poètes français* (2000) et *Peut-on traduire le haïku ?* (2010) in Jérôme Thélot et Lionel Verdier (dir.), *Le Haïku en France*, *poésie et musique*, Paris, Kimé, 2011, p. 19-40 et p. 255-266.

10 Dans ses recueils *Airs* (1950-1953), *Dans la chaleur vacante* (1961) et *Ou le soleil* (1968), on remarque les influences très nettes du *haïku*. Voir Gert

Valentjin, André du Bouchet : *Le poète-marcheur dans la nature épiphanique*, Secondo Natura, nº 4, 2021, p. 99-118.

11 Voir Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des XX^e siècle et XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2018 ; voir aussi Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symboliques, vingt ans de poésie française* 1895-1914, Toulouse, Éditions Privat, 1960.

12 Paul-Louis Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1916, p. 6-8. Les mots *haïku*, *haïkaï* et *haï-kaï* ont coexisté avant que Paul-Louis Couchoud n'impose haïkaï. Ainsi, dans cet article avons-nous conservé, à propos de chaque poète, le terme que celui-ci a choisi, ainsi que sa graphie.

13 *Ibid.*

14 Anatole France, *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, Paris, Calmann-Lévy, 1933, p. 213-214.

15 Toutefois, il faut indiquer que la poétique clairvoyante du *haïku* va à l'encontre de la situation littéraire d'après la Seconde Guerre mondiale. Le travail de Jaccottet commence par une méfiance à l'égard de l'expérience surréaliste et un effort pour retrouver la relation perdue avec la nature.

16 La lecture de *Sages et poètes d'Asie* de Couchoud fait partie de la première connaissance de Jean Paulhan de l'Est : « L'on ne fait ici qu'esquisser, suivant les termes mêmes dont use Paul-Louis Couchoud, un chapitre de cet ouvrage harmonieux, égal, merveilleux : *Sages et poètes d'Asie*. Les chapitres voisins traitent de l'"Atmosphère japonaise", du "Japon aux armes" – notes prises au cours de la guerre russo-japonaise –, de Confucius : l'œuvre entière a été pensée, écrite sans doute avant la présente guerre ; elle n'en a point subi l'influence, elle n'avait pas à la subir » *in* Jean Paulhan, *Œuvres complètes, t. II, L'Art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009, p. 560.

17 *Ibid.*

18 OuLiPo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 197.

19 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide. Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.

20 Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2006, p. 123.

21 *Ibid.*, p. 122.

22 Reginald Horace Blyth. *Haïku*, Tokyo, Hokuseido Press, 1981.

23 Philippe Jaccottet, *La Semaison : carnets* (1954-1967), Paris, Gallimard, 1971, p. 53-55.

24 Par exemple, un poème de Bashô est analysé de la manière suivante :

« 春立つや新年ふるき米五升

Haru tatsu ya aratoshi furuki kome goshö

The beginning of spring:

For the new year,

Five shö of rice from last year.

At Fukagawa, Bashö's disciples, especially Sampu, brought him all the necessities of life. He had in the house a large gourd which would hold five sho (1sho=3.18 pints=1.8litres). The happiness of the New Year is the remembrance of the fidelity and affection of this pupils, symbolized in the rice remaining over from the year before ». Reginald Horace Blyth, *Haïku* (Spring), Tokyo, Hokuseido Press, 1981, p. 294-295.

25 Reginald Horace Blyth et Anne-Marie Jaccottet, *Haïku*, édité par Philippe Jaccottet, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996.

26 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant : poèmes*, Paris, Gallimard, 1958.

27 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide* (Haïku, de R. H. Blyth), *op. cit.*, p. 123-131.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid*, p. 185.

31 *Ibid*, p. 182.

32 *Ibid*, p. 189. Cette tendance à « dépouiller la poésie » rappelle le mouvement de « l'art pour l'art » lancé dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier exprime son aspiration profonde à créer des œuvres attentives au beau avant tout. Toute visée politique, morale ou autre, le détourne de cette fin, mène à une dégradation de l'art et le souille en fin de compte. Ainsi, les artistes devraient s'isoler de leur temps et des préoccupations momentanées pour créer un monde autonome de valeurs. Voir Théophile Gautier, *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^{e} siècle*, Paris, Éditions Julliard, 1965, p. 167.

33 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide* (Haïku, de R. H. Blyth), *op. cit.*, p. 189.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid*, p. 190.

37 Au lieu d'être une description géographique ou le contexte de « l'historia », le paysage de la peinture chinoise, ou « montagne et eau », si l'on traduit les idéogrammes du mot chinois, est une figuration d'un fragment du cosmos. François Cheng insiste davantage sur l'importance de la notion d'invisible-visible, car dans les peintures chinoises, les artistes ne montrent pas tout dans le souci de laisser intact le mystère et de stimuler l'imagination des récepteurs. Ainsi, pour rendre visible l'invisible, le peintre doit maîtriser le plein et le vide. Voir François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1979, p. 172-173.

38 Philippe Jaccottet, *Airs, poèmes* 1961-1964, Paris, Gallimard, 2015, p. 5.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, *op. cit.*, p. 121.

42 Philippe Jaccottet, *L'Orient limpide*, *op. cit.*, p. 184.

43 Paul-Louis Couchoud, *op. cit.*, p. 6.

44 Dans *The Poetics of Japanese Verse*, le deuxième chapitre est consacré aux relations du *haïku* avec d'autres poétiques. Contrairement à une idée reçue qui voudrait que la poésie japonaise fût purement indigène, l'auteur démontre, maints exemples à l'appui, que les allusions à la littérature chinoise ne sont pas absentes du *haïku*. Ainsi, il apporte sa contribution à un comparatisme sino-japonais que le désintérêt quasi général des comparatistes japonais à l'égard de la littérature chinoise classique et la focalisation de leurs recherches sur les relations entre le Japon et l'Occident ont tendance à faire négliger. Voir Kôji Kawamoto, *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*, traduit par Stephen Collington, Kevin Collins et Gustav Heldt, Tokyo, University of Tokyo Press, 2000.

45 Expression citée par Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004. L'auteur avoue compter sur les doigts d'une main les tableaux qui l'ont vraiment ému, qu'il a vu « se lever » (p. 20).

46 Pour Roland Barthes, le *haïku* repose sur une métaphysique particulière : « Le haïku articulé sur une métaphysique sans sujet et sans dieu, correspond au Mu bouddhique, au satori zen ». Ainsi, le *haïku* est une

expression de révélation ou de rédemption. Cette tentative linguistique audacieuse que pratique le *haïku* permet de libérer la langue de la contrainte du sens. Voir Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p. 105.

RÉSUMÉS

Français

Poète et traducteur, Philippe Jaccottet se considère comme voyageur culturel faisant des va-et-vient entre le français, l'anglais et l'allemand. Mais ce qui retient notre attention, c'est sa traduction du *haïku* japonais qui relève d'un statut particulier. Dans *Une transaction secrète* (1987), Jaccottet reconnaît avoir découvert ces poèmes d'une langue qu'il connaît fort mal, le japonais, par l'intermédiaire de l'anglais, qu'il ne maîtrise que relativement. Il choisit le mot *transcrire* pour désigner cette expérience particulière de transfert culturel. Selon ses propres mots, la transcription lui permet de s'émanciper de la déontologie du traducteur. C'est la fidélité à l'expérience bouleversante de la lecture qui devient l'exigence. Dans son recueil *La Semaison*, nous percevons les traces de l'influence du *haïku*. La concision et la quotidienneté du *haïku* refusent le moindre mouvement d'éloquence et interdisent tout abandon à la fluidité musicale, ce qui indique une nouvelle voie possible à la poésie pure. Les limites syllabiques du *haïku* se répercutent sur l'effacement de la personne, voire de ses attributs. Ainsi, Jaccottet, qui s'en inspire, interprète cet effacement de soi par la figure d'un sujet transitoire, au lieu d'abolir le sujet énonciateur. C'est en effet en empruntant aux autres leurs voix que Philippe Jaccottet accède réellement à sa parole poétique, la rend féconde. En analysant l'appropriation du *haïku* par Jaccottet, on mettra en lumière la poétique et l'éthique de cette « transcription ».

English

Translator and poet Philippe Jaccottet is considered as a cultural traveller going back and forth between the French, English and German languages, but what catches our attention is his translation of Japanese *haiku*. Freeing himself from the ethics of translation by developing an ethics of his own, Jaccottet admits having discovered these poems in a language unknown to him: Japanese, *via* English, which he only masters relatively. Jaccottet chose the term "transcribe" to designate this particular experience of cultural transfer. As the verb "transcribe" emphasizes the notion of creative experience, the question of fidelity to the original project becomes secondary: what is deemed more significant is the fidelity to the sensory and emotional experience of reading. In Jaccottet's poetic collection *La Semaison*, one may perceive all the traces of *haiku*. The inventory of *haiku* themes established by the Japanese tradition (seasons, meteors, animals, trees and flowers, human affairs, etc.) may also apply to most of Jaccottet's titles. The concise-

ness and the everydayness of *haiku* refuse the slightest movement of eloquence and prohibit any abandonment to musical fluidity, which indicates a new possible path to "pure" poetry. The syllabic limits of *haiku* have repercussions on the erasure of the person, or even on that of their attributes. While the grammatical characteristics of the Japanese language allow verses to be constructed without subject or predicate, French grammar does not allow such treatment of verse in poetry. Thus, Jaccottet transferred this sense of self-effacement through the figure of a transitory subject, instead of abolishing the enunciating subject. It was in fact by borrowing the voices of others that Philippe Jaccottet succeeded in finding his own poetic voice and in making his poetry blossom. By analyzing Jaccottet's literary appropriation of haiku, we will highlight the poetics and ethics of this "transcription".

INDEX

Mots-clés
haïku, poétique, limpidité, brièveté

Keywords
haiku, poetics, limpidity, brief poems

AUTEUR

Zhenhong Wang
Zhenhong Wang est doctorante en Langue et Littérature française à l'École Normale Supérieure (Paris) et inscrite à l'Institut des textes et manuscrits modernes. Son sujet de thèse se focalise sur la genèse d'un Extrême-Orient fantasmé chez les écrivains français au XX^{e} siècle (Pierre Jean Jouve, Henry Bauchau et Philippe Jaccottet), sous la direction de Fatiha Idmhand et Sandrine Marchand.

Le discours judiciaire et l'éloquence épidictique ou les matériaux de la représentation romanesque chez Édouard Glissant

Mohamed Lamine Rhimi

PLAN

Les différents couplages des genres oratoires ou les matériaux de la représentation romanesque
L'épidictique et le judiciaire : systole et diastole de la représentation romanesque chez Glissant

TEXTE

> Mais, disent-ils aussi, quand votre parole est cérémonieuse et sévère, vous la cassez de grands cris, et si vos dictons tournent dans l'obscur, vous allez au bout de l'obscur, pour ouvrir aux rires enfouis dans la terre. Alors peu à peu la nuit de vos mots s'éclaire[1].

> *L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « les choses sont plus compliquées que tu ne le penses ». C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent*[2].

1 Édouard Glissant procède à « une *coupure épistémologique*[3] » qui discrédite, en définitive, la philosophie de l'Histoire au profit de la pensée archipélique, laquelle revendique l'identité-relation et se réclame de la pensée du rhizome, de la « pensée des transversalités[4] » des « histoires des peuples [qui] se sont rencontrées enfin et ont contribué à changer la représentation même que nous faisons de l'Histoire et de son système[5] ». Dans ce même élan, la rhétorique glissantienne se focalise sur la représentation de l'identité et de « l'ethnopoétique[6] » antillaises sans pour autant porter atteinte ni à la diversité ni à la variété culturelles.

L'écrivain caribéen s'applique ainsi à « tisser ce réseau [7] » du « Tout-monde [8] » et se déclare manifestement pour le dialogue et l'échange entre les divers imaginaires esthétiques : « [...] comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi [9] ? », s'interroge Glissant, dans *Introduction à une poétique du divers*, soulevant les questions cruciales de l'ipséité et de l'altérité.

2 La rhétorique glissantienne s'emploie de fait à jeter les bases solides d'une totalité artistique généreuse et édifiante, en ceci qu'elle s'inscrit en faux contre la sclérose et se lève contre toute tentative d'extinction de quelque culture que ce soit. C'est ce que soutient Glissant dans *Introduction à une poétique du divers* :

> La littérature conçue comme le Récit, qui est le témoin de l'Histoire, et comme le privilège insu de ceux qui « faisaient » l'Histoire, cette littérature est stérile. Mais la passion et la poétique de la totalité-monde peuvent indiquer le rapport neuf au Lieu et débusquer, changer, les anciens réflexes [10].

3 Il s'agit en effet de « [donner] naissance à un nouvel imaginaire de la parole humaine [11] », un imaginaire qui serait à même d'orienter la création littéraire « vers des langages qui dépasseront les langues, qui intégreront toutes sortes de dimensions, de formes, de silences, de représentations, qui seront autant de nouveaux éléments de la langue [12] ». C'est dans cette perspective que le discours judiciaire et l'éloquence épidictique constituent des modalités de représentation romanesque de l'Histoire, de l'identité et de la poétique antillaises, lesquelles modalités sont sans doute mises à contribution pour affranchir les Antillais de leur insouciance, de leur irresponsabilité et de toutes formes de domination. Quant à cette représentation romanesque, elle vise à changer la donne géoculturelle et géopolitique contemporaine, permettant aux Caribéens de se charger de leur sort et de prendre leur devenir en main.

4 Rappelons ici que le genre judiciaire [13] propre à la rhétorique de Glissant est mis en œuvre dans l'intention non seulement d'intenter un procès contre les colonialistes, mais aussi, et par-dessus tout, de dénoncer l'oubli dont sont victimes les Antillais. Il s'agit dès lors de retracer toutes les péripéties de l'histoire des Nègres, raflés sur le

continent africain et transbordés vers le Nouveau Monde. C'est dans ce sens que le narrateur revient, dans *Tout-Monde* (1993), autant sur la manière dont les Antillais subissent les contrecoups de l'oubli que sur l'importance capitale de la mémorisation de leur passé :

> Ce que je voulais, c'est l'oubli, monsieur.

> On m'a oubliée, tellement que je pèse à peine sur terre. Ce qui me retient sur la terre, c'est que plus je vais, plus je songe. Le poids de mémoire grandit pour moi, c'est ma manière de vieillir. On m'oublie, mais moi je n'oublie pas [14].

5 Il est ainsi question du point d'intersection qui lie organiquement le judiciaire à l'épidictique [15]. C'est là un dénominateur commun aux deux genres : la réactivation de la mémoire collective de l'auditoire insulaire, qui, une fois replacée dans la logique du procès, ne peut que permettre aux Antillais de se figurer les souffrances auxquelles leurs ancêtres étaient séculairement en proie, et corrélativement, de prendre conscience de la situation au sein de laquelle ils se trouvent. C'est ce que l'auteur s'emploie à souligner dans *Tout-Monde* par l'entremise de l'un de ses personnages : « *LA MÉMOIRE. – "Hep ! Camarade. On fait du sur place* [16]" ». La réanimation de leur mémoire collective, une fois inscrite dans la perspective de l'éloquence épidictique, ne leur saurait être que bénéfique à maints égards. Pour le moins, elle autorise les Antillais à se représenter et à magnifier leur patrimoine culturel. Ce fragment du *Tout-Monde* met en scène les péripéties de leur histoire et évoque les rudes épreuves auxquelles les Nègres traités étaient confrontés :

> Ce qu'on percevait tout de suite de cette cale était l'odeur intense de pourriture, qui rappelait assez le relent épais des cases de retirement par où commençaient jadis, et peut-être encore de même aujourd'hui, les initiations des jeunes gens. Bien entendu, Longoué n'était jamais allé avec son corps en Guinée ni au Gabon, il n'avait jamais macéré dans une case de retirement ni subi les épreuves préparatoires, mais sa mémoire était globale et, tout aussi bien qu'il se trouvait dans cette cale, aussi vrai était-il qu'il avait désintégré son âme d'adolescent dans l'étouffement de ces cases du temps de jadis [17].

6 Dans cette optique, la représentation littéraire et artistique doit, à en croire Glissant, à la fois tenir compte du réel culturel et sociétal chaotique de la nouvelle région du monde :

> […] la représentation c'est ce qui fait le lien entre l'imaginaire et le réel. Mais nous devons revoir la certitude que la représentation est d'autant plus vraie qu'elle reproduit fidèlement le réel. Une représentation chaotique peut donner une plus juste mesure de notre réel[18] […].

7 En quel sens alors la représentation romanesque glissantienne est-elle foncièrement tributaire de l'impulsion judiciaire et de l'éloquence épidictique ? Autrement dit, comment cette représentation remet-elle en cause la version historique des colons ainsi que leurs systèmes aliénants pour exhorter les Antillais à chanter leur culture et, partant, à dire leur identité et leur esthétique insulaires ? Dans quelle mesure cette représentation artistique s'éloigne-t-elle de tout monolithisme, favorise-t-elle le vivre-ensemble et se place-t-elle sous le signe de la poétique de la Relation ?

Les différents couplages des genres oratoires ou les matériaux de la représentation romanesque

8 Devant la complexité et l'hermétisme de la représentation romanesque d'Édouard Glissant, nous avons jugé utile de mettre à contribution le schème de l'écrivain antillais lui-même qui se révèle opératoire à bien des égards. Il est question de la dynamique de la « théorie des ensembles[19] », théorie puisée dans les sciences mathématiques. Nous verrons qu'au-delà de son importance cruciale s'agissant de la poétique et la philosophie de la Relation, du multilinguisme et de la créolisation culturelle, il serait sans doute intéressant pour nous de réinvestir cette théorie dans la problématique autour de laquelle est articulé notre travail. Il s'agit de l'interpénétration des genres oratoires dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant.

9 On essayera, dans notre exercice de décryptement, de recourir aux mathématiques pour leur emprunter la théorie des ensembles. Il y est

question de trois fonctions dissemblables et variées qui régissent les différents rapports qui peuvent s'établir entre des ensembles d'éléments ou de catégories. On a en effet affaire à la bijection, à l'injection et à la surinjection. Si, dans la fonction bijective, un élément de l'ensemble de départ n'admet qu'un rapport ou qu'un lien unique avec un seul élément de l'ensemble d'arrivée, dans la fonction injective, un élément de l'ensemble d'arrivée pourrait avoir un ou plusieurs antécédents de l'ensemble des éléments de départ. Pour la fonction surinjective, qui est une variété de l'injection, chaque élément de l'ensemble d'arrivée possède, au moins, un antécédent dans l'ensemble de départ ou deux éléments totalement distincts. Quant aux catégories rhétoriques sur lesquelles nous tenterons d'appliquer la dynamique de cette théorie, ce sont le judiciaire, l'épidictique et le délibératif [20] qui incarnent, sans doute, la toile de fond de la rhétorique adoubant l'œuvre romanesque glissantienne.

10 Plus précisément, notre projet consiste, pour l'essentiel, à focaliser notre investigation autour de l'entrelacement de l'impulsion judiciaire, de l'éloquence épidictique et de la visée délibérative dans l'épopée de l'écrivain martiniquais. En d'autres termes, nous entendrons toucher au substrat rhétorique, c'est-à-dire à la structure profonde ou encore à la chair vive de cette épopée romanesque dont le brassage des genres oratoires s'articule intrinsèquement sur le mécanisme d'une certaine théorie des ensembles. Nous tenons à souligner dans cette perspective que l'enchevêtrement du judiciaire, de l'épidictique et du délibératif est à la base de la littérarité, de la poétique, voire de l'esthétique. C'est dire que le langage fictif romanesque, dans le cas de Glissant, se veut être immanquablement tributaire d'une intention poétique et d'une détermination rhétorique. Cette intention et cette détermination tiennent lieu non pas uniquement de motrice de sa représentation romanesque, mais aussi de locomotive du projet à la fois existentiel, culturel et politique propre aux Antilles et aux Antillais.

11 Considération faite des spécificités respectives des genres oratoires – qui représentent l'un des principaux fondements de la rhétorique en tant qu'elle s'apparente intimement à l'argumentation, c'est-à-dire en tant qu'art de persuasion et de conviction, à même d'avoir un impact sur les idées, les sentiments, voire les comportements des lecteurs de l'écrivain martiniquais –, nous tenterons d'explorer les structures

profondes de la représentation romanesque glissantienne et de toucher à la substantifique moelle de la verve écrivante de notre auteur. Pour ce qui est de notre hypothèse de lecture, nous pensons que la narration chez Glissant prend sa source dans le brassage générique oratoire. Autrement dit, c'est ce brassage qui fait naître, balise et fait progresser les récits dans ses romans.

12 En quel sens donc ces genres s'articulent-ils les uns aux autres ? Et quelle en est la portée argumentative, pragmatique et poétique ?

13 Il n'est pas inintéressant dans cette optique de souligner qu'il ne s'agit ici en aucun cas d'une simple application mathématique ni d'une acrobatie algébrique, mais d'une analyse qui tâchera de rendre compte, d'une manière détaillée, des possibilités de couplages qui s'instaurent entre les différents genres oratoires sur l'espace scriptural glissantien, sans toutefois négliger les retombées poétiques et esthétiques qui procèdent de l'intentionnalité profonde. Celle-ci s'ordonne substantiellement autour des liaisons et interactions qui se tissent entre ces trois genres oratoires. Édouard Glissant lui-même définit dans *Le Discours antillais* la théorie des ensembles en tant qu'herméneutique à même de nous permettre d'appréhender la situation au sein de laquelle s'enlisent les Antillais. C'est d'ailleurs ce qui permet à l'écrivain et à ses coénonciateurs caribéens de se rendre compte des péripéties de leur mémoire historique :

> *Je n'appelle pas théorie d'ensemble une construction uniforme donnant des solutions, mais une vision multivalente capable d'expliquer ou de comprendre les aspects contradictoires, ambigus ou imperceptibles, apparus dans cet épisode (martiniquais) de la Relation mondiale* [21].

14 Il s'agit, dans un premier temps, de jeter la lumière sur les différents couplages qui articulent les genres oratoires pour pouvoir suivre de plus près les brisures qui ont affecté la continuité temporelle de l'histoire antillaise. Nous essaierons en effet d'approcher au plus près les traces de la pensée du romancier caribéen qui se voue à suppléer les carences anthropologiques dont souffrent les siens. C'est dans cette perspective qu'on peut lire ce passage extrait de *Malemort* (1975), dans lequel l'auteur tente de colmater les brèches à la fois historiques et culturelles, psychiques et existentielles auxquelles les insulaires étaient séculairement en butte :

> *Dans la brèche ainsi figée à même la rouille des existences, dans ce qu'on aurait pu appeler dans un autre parler le saut du temps, là où l'impossibilité de nommer les choses de la vie et l'obligation de le faire pour survivre nous avaient figuré un semblant d'écho à mesure plus dilué sous la clarté des défrichages et des brûlis*[22].

15 Les différents liens que notre auteur établit tour à tour entre le judiciaire et l'épidictique, le judiciaire et le délibératif, le délibératif et l'épidictique, ne sont, en réalité qu'une manière de réhabiliter et de faire fonctionner « [ce] trait d'union [qui] ne fonctionna pas[23] ». Il s'agit, entre autres, de procéder au montage du *continuum* historique qui fait défaut aux Nègres transbordés depuis l'Afrique vers l'archipel des Caraïbes, comme le souligne l'auteur dans *La Case du commandeur* (1981) : « Longoué les avait abandonnés à loin-dans-l'avenir. Ils revinrent donc au temps présent[24]. » Seuls les traits d'union entre les différentes intentions (judiciaire, épidictique et délibérative) sont en mesure de suturer l'histoire antillaise déflagrée en raison de la Traite. C'est là, d'ailleurs, où la rhétorique qui sous-tend l'œuvre romanesque glissantienne retrouve sa signifiance et atteint son opérationnalité, comme le note l'auteur dans le même roman :

> *C'est à partir de ce trou débondé que déferla sur nous la foule des mémoires et des oublis tressés, sous quoi nous peinons à recomposer nous ne savons quelle histoire débitée en morceaux. Nos histoires sautent dans le temps, nos paysages différents s'enchevêtrent, nos mots se mêlent et se battent, nos têtes sont vides ou trop pleines*[25].

16 En d'autres termes, ces couplages génériques oratoires sont à même de permettre au romancier ainsi qu'à son auditoire caribéen d'appréhender le temps dont le déchaînement n'est pas sans occasionner de terribles vertiges chez les Antillais. Le narrateur revient, dans *La Case du commandeur*, sur les cassures entamant l'Histoire de la communauté antillaise : « Le cyclone du temps noué là dans son fond : où il s'est passé quelque chose que nous rejetons avec fureur loin de nos têtes, mais qui retombe dans nos poitrines, nous ravage de son cri[26]. »

17 Dans ce cadre, le romancier antillais, en ayant recours à la *technè* de la rhétorique, et en procédant aux couplages ou alliances entre les

différents genres, redescend le gouffre de la Traite négrière dans le but de rétablir la continuité historique pour les Antillais et, partant, de faire le lien entre leur passé, leur présent et leurs « destin et devenir[27] ». Il s'agit d'une gymnastique oratoire et artistique qui se dote d'un pouvoir cathartique, en ceci qu'elle autorise les opprimés, sinon à surmonter le gouffre, du moins, à en assumer le traumatisme. On a, sans doute, affaire à un « exploit technique [...] qui chagrina les spéléologues en herbe de la région et déconsidéra ce gouffre auprès des spécialistes à venir[28] », lira-t-on dans *Tout-Monde*. C'est ainsi que le romancier permet à l'auditoire antillais de soigner les cicatrices du transbord lors du voyage oblique et de remédier au trauma qui provient « des raturages[29] » de sa véritable histoire.

18 On pourrait à ce propos signaler que s'exprimer et se pencher sur la création artistique ou romanesque, c'est déjà sublimer son angoisse et son traumatisme, et commencer à les surmonter. Cet extrait de *La Case du commandeur* expose la réaction des insulaires face à ce manque historique. Les accès de fureur alternent souvent chez eux avec les accès de mélancolie, en raison des brisures qui ébrèchent leur parcours historique, les empêchant de le comprendre et de se l'approprier :

> *Jusqu'à ce trou d'où nous nous écartons en sautant ; jusqu'au « qu'est-ce qui se passe » qui révulse tout un chacun : au point que si un seul tente de remonter là, ou au moins d'essayer de décrire les chemins en roches pour remonter, tout aussitôt on s'écrie que le soleil tape dans sa tête ; on rit, avançant que ce ne sont que mots ; on se drape de mépris, accusant qu'il est un truqueur, un rabâcheur d'astuces, une tête mabolo de la connaissance et de la fausse science. Tellement nous avons peur de ce trou du temps passé. Tellement nous frissonnons de nous y voir*[30].

19 Toutefois, il n'en demeure pas moins essentiel que ces rapports, ces interrelations binaires qui s'instaurent entre l'ensemble des genres oratoires ne se limitent pas aux plages temporelles (passé – présent – avenir) dont la liaison constitue un gage de sûreté pour le *continuum* historique, lequel fait certainement défaut au peuple antillais. L'éloquence épidictique inhérente à la rhétorique qui régit l'œuvre romanesque de Glissant se lie organiquement à l'impulsion judiciaire dans la mesure où l'on ne peut exalter l'identité antillaise sans

dévoiler les atrocités de la Traite et des plantations où sévissent le viol, l'asservissement et toutes sortes d'aliénations. Il s'agit de braquer l'attention sur les passerelles qui s'établissent entre le judiciaire, l'épidictique et le délibératif pour saisir la modalité du fonctionnement de ces « corrélations » et surtout leur opérationnalité oratoire et romanesque tant pour le romancier antillais que pour son auditoire. C'est à travers cette perspective qu'on peut comprendre le cheminement historique et existentiel auquel le narrateur fait allusion dans *Le Quatrième siècle* (1964), qui est tributaire d'une démarche argumentative et dialogique semblant s'articuler foncièrement autour du télescopage des visées oratoires :

> *[…] pour se reposer ainsi du dialogue silencieux qui était leur partage, et peut-être aussi pour différer le moment où l'un d'eux devrait « penser à haute voix » un mot, une phrase, une parole qui marquerait une nouvelle étape du chemin (par exemple papa Longoué disant, tranquille et amène, cachant l'agitation qui le soulevait : « Non vraiment, cette fois-là c'était un Longoué qui n'était pas maudit ») ; pour retarder en somme la nécessité d'aborder une autre confidence : car la parole appelle la parole* [31].

20 Nous tâchons ainsi de mettre en exergue la fonctionnalité de ces « corrélations » oratoires qui régissent la structure profonde de la représentation romanesque de Glissant, laquelle structure constitue la base de la dynamique argumentative et le fondement de la visée persuasive de la rhétorique sous-tendant l'écriture glissantienne. Roland Barthes, pour sa part, s'attache, dans *L'Aventure sémiologique*, à souligner que la signifiance dans le roman est généralement tributaire des rapports qui s'établissent entre les « unités fonctionnelles » du récit :

> *Tout, dans un récit, est-il fonctionnel ? Tout, jusqu'au plus petit détail, a-t-il un sens ? Le récit peut-il être intégralement découpé en unités fonctionnelles ? On le verra à l'instant, il y a sans doute plusieurs types de fonctions, car il y a plusieurs types de corrélations. Il n'en reste pas moins vrai qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est par définition, notable : quand bien même un détail*

> *paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot) : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à des niveaux de l'histoire* [32].

21 Dans quelle mesure alors l'éloquence épidictique est-elle en surimpression sur le discours judiciaire dans l'œuvre romanesque glissantienne ?

L'épidictique et le judiciaire : systole et diastole de la représentation romanesque chez Glissant

22 Remonter le cours du temps afin d'identifier les failles chronologiques qui ont privé les Antillais d'une continuité historique est, pour le romancier et son auditoire, une urgence existentielle et anthropologique qui fonctionne en écho avec la combinatoire oratoire judiciaire-délibérative. Cette continuité historique – dont le déclic n'est autre que la Traite négrière –, que l'écrivain tente de rétablir, à travers les récits de ses romans, constitue le centre névralgique de toute culture et de toute identité, comme le suggère l'auteur à travers la voix de Mathieu Béluse dans *Le Quatrième siècle* :

> Ah, tu as raison, papa ! Si on allait d'ici jusqu'à Grand-Rivière, tout au long du chemin la raison ne te quitterait pas. Mais regarde-moi, je vois qu'il raconte le marché et puis en arrière le bateau et en arrière encore la maison là-bas et en arrière encore le parc à entassements et en arrière encore je devine ce qui était, mais je vois qu'il a oublié la mer. Non. Pas oublié. Il ne comprenait pas la mer, ce qu'on attend sur la mer [...] il s'enfonce dans les bois et dès ce moment-là nous sommes pris dans la ratière nous tous [33].

23 Ainsi, l'espace temporel du passé des Antillais constitue bel et bien un lieu de rencontre, voire de brassage oratoire entre l'impulsion judiciaire d'un côté, et l'épidictique de l'autre. Autant dire que la relation de la véritable histoire du surgissement du peuple antillais profite

aussi bien à l'auteur, en tant qu'accusateur s'efforçant de descendre en flamme la monopolisation de l'Histoire de la part des Occidentaux, qu'à l'écrivain comme défenseur s'employant à plaider la cause antillaise, tout en autorisant son auditoire à recouvrer sa mémoire collective et à exprimer son antillanité. C'est sous ce double signe (celui de l'épidictique et du judiciaire) qu'on peut replacer le passage suivant :

> Qui est-ce qui leur aurait donné la chaux pour marquer l'endroit ? Alors toi tu dis : « Ils ont oublié ! » Mais ce n'est pas avant toi qu'ils savaient, c'était déjà bien avant Béluse et bien avant Longoué. Le bateau de l'arrivage n'était pas le premier bateau. [...] C'est pourquoi le bateau est le bateau de l'arrivage. Mais les autres étaient là, qui avaient supporté avant lui. Ceux qu'on débarquait en foule pour remplacer les exterminés, mais aussi les exterminés eux-mêmes qui ne pouvaient supposer que ceux-là seraient amenés pour les remplacer [34].

24 Sous cet angle, le récit des faits passés de l'Histoire des transbordés et, en même temps, les actes criminels des conquérants, dont les Nègres déportés sont victimes, est d'autant plus fonctionnel que cela a une incidence directe sur le réel de la communauté antillaise, dans la mesure où la relation de cette histoire taraudante serait caduque si elle ne débouchait pas sur la continuité historique dont on a déjà parlé, c'est-à-dire si le passé restait disjoint du présent des Caribéens. D'ailleurs, l'accusation que le romancier intente contre les passeurs de chair humaine, depuis l'Afrique vers l'archipel des Caraïbes, serait inutile si elle ne conduisait pas les Antillais à reconstruire leur identité et à glorifier leur insularité. C'est dans cette optique que ces passages, repérés respectivement dans *Mahagony* (1987) et *La Case du commandeur*, reviennent, tour à tour, sur le lien viscéral qui unit l'éloquence épidictique à l'impulsion judiciaire, en ce que l'auteur s'y emploie à rabouter le passé du transbord taraudant des Nègres africains au présent de leurs descendants insulaires qui croulent sous le faix de la domination, de l'assimilation et, partant, de l'aliénation :

> Il me semble en ce temps, la légèreté n'était pas d'herbage. Je n'avais pas encore supporté le poids de nuit des grands plants, où était plantée la case du commandeur. C'est vrai que les navires ne

> traversaient plus nos nuits. Mais la légèreté venait d'un vent des mornes qui s'était dégagé de Malendure, qui n'avait pas encore buté dans les cités aménagées. Aménagées pour le malheur des jeunes vagabonds chômeurs à quarante pour cent. Voyez-vous cette légèreté alentour, prenez-la dans vos mains, elle est pour disparaître. Je ne veux pas me rappeler. Mathieu revient, le temps d'antan tombe dans le jour d'aujourd'hui [35].

> Le madras des mots était tissé au passé. La litanie nous tombait dessus, comme actionnée par une pompe installée dans hier ou dans tout-à-l'heure-là. Ces passés rivés dans l'instant présent (et dont nous n'avions pas encore appris qu'ils pouvaient être simples ou composés) nous confirmaient qu'il était inutile de chercher l'origine de cette femme sans nom ; qu'il y avait des prédestinées apparues aux lisières de la nuit et qu'il fallait écouter sans fin pendant qu'elles vous expliquaient le maintenant avec les mots du jadis [36].

25 À ce stade de l'analyse de la combinatoire oratoire judiciaire-épidictique qui distingue la rhétorique sous-jacente à l'œuvre romanesque glissantienne, il importe de signaler que, si l'impulsion judiciaire est l'avers de l'intention épidictique, celle-ci renforce le judiciaire, dans le sens où le genre épidictique contient en soi une part de procès. Et comme « le genre démonstratif est à la fois celui de la louange et du blâme [37] », selon Kibédi Varga, ni la reviviscence de la mémoire collective des insulaires, ni la glorification de l'identité antillaise, ni encore l'exaltation du paysage archipélique ne peuvent se réaliser sans que le romancier ne se rappelle les événements poignants de l'Histoire et, corrélativement, sans qu'il discrédite la barbarie des esclavagistes. Quant à Le Gras, il réserve une analyse pertinente « à la forme de la louange ou du blâme », aux dires d'Áron Kibédi Varga qui le cite :

> Elle consiste à élever ou à abaisser, agrandir, ou amoindrir les choses. Si on loüe, il faut agrandir les vertus & les belles actions, & amoindrir les vices & donner d'autres noms aux choses qui ont quelques défaut. Et si on blâme il faut agrandir ce qui est déjà vicieux, & amoindrir ce qui pourrait recevoir quelque louange, & luy donner aussi un autre nom [38].

26 C'est justement sous ce double signe de la diatribe, organiquement liée au judiciaire, et du panégyrique, propre à l'épidictique, qu'on peut réinscrire ce passage puisé dans *La Case du commandeur*, où l'auteur remet en question tour à tour le système esclavagiste aux Antilles et les raisons de la désunion des Antillais :

> Pythagore Celat claironnait tout un bruit à propos de « nous » sans qu'un quelconque devine ce que cela voulait dire. Nous qui ne devions peut-être jamais jamais fermer, final de compte, ce corps unique par quoi nous commencions d'entrer dans notre empan de terre ou dans la mer violette alentour (aujourd'hui défunte d'oiseaux, criblée d'une mitraille de goudron) ou dans ces prolongements qui pour nous trament l'au-loin du monde ; qui avions de si folles manières de paraître disséminés ; qui roulions nos moi l'un contre l'autre sans jamais en venir à entabler dans cette ceinture d'îles (ne disons pas dans cette-ci [sic] seulement dont la Saint-Martin avait coché le jour de découverte – en Martinique –, comme si avant ce jour n'avait flaqué à sa place de terre qu'un peu de cette mer Caraïbe dont nous ne demandons jamais le pourquoi du nom) ne disons pas même une ombre, comme d'une brousse qui aurait découpé dans l'air l'absence et la nuit où elle dérive, – nous éprouvions pourtant que de ce nous le tas déborderait, qu'une énergie sans fond le limerait, que les moi se noueraient comme des cordes, aussi mal amarrées que les dernières cannes de fin de jour [39] […].

27 Cette relation dialectique qui se tisse entre le genre judiciaire et l'éloquence épidictique dans l'œuvre romanesque glissantienne se révèle opérante, dans le sens où elle est en mesure de remplir une fonction à la fois salvatrice, curative et prophylactique pour les Antillais. Ici, la jonction du judiciaire et de l'épidictique avec le délibératif devient ordinaire, car cette fonction établit sans aucun doute une perspective avec le futur des Antillais. C'est en ce sens que le narrateur pointe dans *La Lézarde* (1958) la victoire du vieux quimboiseur :

> Chacun tournait le regard vers la case invisible dans les bois (les jeunes surtout, car les aînés avaient tellement appris à oublier qu'ils ne ressentaient au fond d'eux qu'une sourde inconnue tristesse). Les gens restaient debout, incertains, des frémissements de voix couraient sur la rue. On pouvait dire qu'il avait gagné le combat, le vieux guérisseur, le vieux marron (oui, c'était bien là le moment élu

> où le passé s'accordait enfin avec la qualité originale du présent) ; et on pouvait penser qu'il n'avait jamais été plus vivant qu'à cette minute, où une foule vibrante encore de cris et d'ardeur s'immobilisait, dans la clarté déclinante des flambeaux, disant : « Il est parti, le vieux nègre ! Papa Longoué cette fois est bien mort [40] ».

28 En dépit des traumatismes auxquels les Africains déracinés ont été en proie, l'alliance oratoire s'instaurant entre l'impulsion judiciaire et le genre épidictique semble préparer ceux-ci au rassemblement autour de leur histoire et de leur culture, à la cérémonie, si funèbre soit-elle. Bref, le romancier invite ses auditeurs à souscrire à leur mémoire collective réhabilitée, à adhérer aux valeurs de leur antillanité. Prenons à titre d'exemple, dans ce cadre, un passage puisé dans *Mahagony* :

> Je fréquentais en esprit mes commensaux, bien loin à vrai dire du fébrile plaisir de naviguer dans le passé (au demeurant opaque et qui résistait), mais c'était pour en finir avec eux, pour déterminer en quoi ils avaient été jugés indispensables à la narration de mon existence : pour établir ce qui nous dépassait et nous avait été jusque-là indicible. De sorte que ce relais du chroniqueur, que je voulais entreprendre, n'était que manière de le reconnaître, et que si son exploration m'avait longtemps été obscure, c'était par légitime loi [41].

29 Dès lors, les Caribéens deviennent à même de rêver et d'aspirer à la créativité artistique et à l'inventivité culturelle. Somme toute, le télescopage entre l'impulsion judiciaire et l'éloquence épidictique, lesquelles tiennent lieu pour ainsi dire de perpétuelle systole et diastole de la représentation romanesque glissantienne, autorise l'écrivain à infuser un sang neuf à la communauté insulaire qui doit nourrir de grands espoirs, s'agissant de l'édification du monument de leur devenir. Dans cet extrait du *Tout-Monde*, le narrateur revient notamment sur la nécessité d'établir une construction identitaire insulaire ainsi que sur le devoir incombant aux Antillais de promouvoir un projet culturel dégagé de toute tutelle et de tout téléguidage politique :

> Emilio avait inventé le jeu, mais ils en avaient tous au fur et à mesure amélioré le règlement, il faut dire à l'occasion de combien de contestations. C'était une œuvre collective qui avait reposé sur des

> intérêts particuliers, chacun suggérant la nouvelle règle qu'aurait chance de le sortir d'une passe difficile. Mais le résultat était là, un jeu complet qui traversait en imagination un pays idéal [42].

30 Rappelons dans ce contexte que Glissant adopte « un mouvement contraire [43] » et s'inscrit en faux contre l'affiliation platonico-aristotélicienne – qui fonde la poétique sur un triptyque générique, à savoir : le drame, l'épopée et la poésie – pour « [donner] naissance à un nouvel imaginaire de la parole humaine [44] ». Cet imaginaire serait à même d'orienter la création littéraire « vers des langages qui dépasseront les langues, qui intégreront toutes sortes de dimensions, de formes, de silences, de représentations, qui seront autant de nouveaux éléments de la langue [45] ».

31 Aussi l'écrivain caribéen se démarque-t-il autant de la mimèsis que de la métrique aristotéliciennes, pour donner libre cours à une contre-épopée qui procède corollairement à une interpénétration des modalités littéraires, comme le confirme Glissant dans *Introduction à une poétique du divers* :

> *C'est à partir de ces poétiques communautaires que les formes différenciées de la littérature s'établissent : le lyrisme, le philosophique, le théâtral, le romanesque, etc. Toutes ces variétés commençantes de cri poétique rassemblent, pétrissent la matière d'une communauté menacée. Car je crois que l'épique est […] ce qui est crié quand la communauté, non encore sûre de son identité, traditionnellement a besoin de ce cri pour se rassurer face à une menace* [46].

32 C'est là, à coup sûr, une nouvelle poétique transgénérique qui conçoit l'épique, le dramatique (c'est-à-dire le tragique) et le lyrique en fonction de « la digenèse » des cultures et sociétés composites et non pas à l'aune des civilisations ataviques pour lesquelles la notion de genèse est une catégorie essentielle. Écoutons à ce propos l'analyse du penseur caribéen pour qui l'*epos* qui émerge de l'aire des Caraïbes et de la culture antillaise prend une tout autre forme, laquelle se distingue diamétralement de l'épique occidental :

> Il faut fouiller un peu. Parce que les lois de l'épique telles qu'elles se manifestent en Occident, par exemple, ne peuvent plus être opérables pour nous, ni les lois du tragique, d'où a surgi la nécessité

> du héros victimaire. Les lois de l'épique excluaient la conscience politique : c'est Platon, contempteur de l'épique et du mythe, qui a fait intervenir la conscience politique dans la Grèce antique, au niveau de l'exposition ou du schème philosophique de la Cité, et Aristote ensuite, au niveau de la nécessité de sa science. Et l'épique originel n'intégra pas le lyrique en tant que tel, c'était une œuvre collective et impassible. Toutes ces conditions-là ne sont plus les nôtres, nous sommes passés déjà par la conscience politique et passés par l'expression lyrique, personnelle, individuelle, nous avons dépassé aussi la nécessité du héros victimaire [47].

33 À cet égard, il faut signaler que l'écrivain caribéen s'attache au télescopage de tous les genres littéraires dans sa représentation romanesque, si bien qu'il se décide pour une sorte de théâtralité, comme en témoignent les longs dialogues et les longues conversations des protagonistes dans les romans glissantiens. Ces scènes participent même du dévoilement des vérités historiques dans la fiction romanesque. L'auteur, dans *Le Quatrième siècle*, se sert abondamment des dialogues qui s'enchaînent et se répètent entre le tandem que forment Mathieu Béluse et papa Longoué pour faire progresser les actions de la diégèse. Ce passage, issu de *Tout-Monde*, revient particulièrement sur l'importance que revêt la représentation scénique et chorégraphique dans l'esthétique romanesque de Glissant :

> Théâtre, oui. Mais non pas représentation. La représentation nous a pris bien après. Le délire. Quand nous avons commencé de croire que nous décidons, dirigeons, bâtissons. Conseillers de ceci, techniciens de cela, élus de toujours, et toute cette musique de paraboles pour un pouvoir de rien. Et pas un qui vous dit que le monde est là, là autour.

> Alors, nous avons bien cru que notre folie de théâtre était partie pour de bon. Mais elle est revenue [48].

34 *In fine*, si nous avons pu constater que les visées respectives des genres oratoires sont à l'origine de « l'intention [poétique] secrète [49] » qui régit l'écriture et la création littéraire de Glissant, leur interpénétration est à la base de la dimension argumentative et de la portée pragmatique de la rhétorique qui étaie la représentation romanesque glissantienne.

35 En somme, le procès que l'écrivain engage, dans sa représentation romanesque, contre les dominants, est indissociablement lié au plaidoyer qu'il entreprend pour défendre la cause et la culture antillaises, et ce, en exhortant les Antillais à recouvrer leur mémoire historique, à magnifier leur paysage archipélique et à se charger de leur propre sort. Précisons dans ce contexte que, si les différentes connexions trivalentes entre les genres oratoires s'effectuent souvent selon cet ordre chronologique : passé (genre judiciaire) – présent (éloquence épidictique) – futur (genre délibératif), chez Glissant, cet ordre se trouve, dans l'un des versants, c'est-à-dire dans l'une des versions, de ce brassage oratoire, totalement renversé. La visée délibérative ne trouve ainsi sa signifiance profonde qu'en régissant en même temps l'impulsion judiciaire et l'éloquence épidictique, dans le sens où c'est par et à travers les conseils et les déconseils – propres au délibératif – qui traitent de l'opportun et de l'inopportun des décisions à prendre que le romancier invite ses coénonciateurs à concrétiser l'intentionnalité régissant et le procès, et la plaidoirie. Cela ne peut se réaliser, de l'aveu de l'auteur dans *Ormerod* (2003), en dehors des actions culturelles et sociétales responsables et conscientes : « Le goût est d'inventer d'abord, de vanter ensuite [50] […]. »

36 Nous pensons donc que c'est uniquement par le truchement de l'entreprise artistique et culturelle dans l'aire des Caraïbes que l'écrivain, échappant à la « fatalité rhétorique [51] », incite ses compatriotes à prendre leur revanche culturelle sur les esclavagistes. C'est aussi à la lueur de cette lecture que nous pouvons appréhender la « vision prophétique du passé » que Glissant s'attache à communiquer à ses lecteurs, vision en raison de laquelle nous pouvons non pas seulement appréhender le fonctionnement des finalités de l'art oratoire (*docere*, *placere*, *movere*) et des instances rhétoriques (*ethos*, *logos*, *pathos*), mais également nous représenter l'épique et le sublime romanesques glissantiens. Cette vision va avoir une importance capitale, puisque c'est là que va s'exercer le ministère de l'esthétique, voire de la proposition politique de l'écrivain. C'est cette analyse qui se trouve mesurée dans *Introduction à une poétique du divers* :

> C'est une idée qui m'a beaucoup intéressé parce que j'y ai retrouvé une autre idée que j'ai formulée, celle de la vision prophétique du passé. Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être

> aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement, a été occulté [52].

37 Qui plus est, Glissant tâche de mettre fin à une ère esthétique régie par la codification formelle et le cloisonnement générique et artistique pour inaugurer une « esthétique nouvelle », comme il l'annonce dans *L'Imaginaire des langues* :

> *C'est pour cela qu'il est difficile de concevoir les résultantes qui vont procéder de ces rencontres à l'heure actuelle. Une esthétique nouvelle est une esthétique qui essaie de prévoir, présager ou voir dans l'avenir des rencontres* [53].

38 C'est dans cette optique, qui laisse entrevoir une déflagration générique corrélée à la déflagration identitaire à laquelle sont confrontés les Antillais, qu'on peut lire dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* :

> L'éparpillement de ce qui avait été dans l'art une représentation divinatoire, son explosion en tant d'objets immanquablement odieux, préfigure petitement la dilatation actuelle de nos espaces, et cette totalité indifférenciée du divers que nous connaissons aujourd'hui [54].

39 Il importe ici de noter, pour mémoire, que cette nouvelle esthétique fait écho à la visée délibérative dont s'arme la rhétorique de Glissant qui certifie déjà, dans *Traité du Tout-Monde*, « qu'il n'y a pas de modèle opératoire [55] ».

NOTES

1 Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, p. 31.

2 Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

3 Édouard Glissant, *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 235. Les italiques et les majuscules dans les citations mobilisées dans le présent article sont toujours le fait de l'auteur.

4 Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 118.

5 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* (*Poétique* IV), Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

6 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 132.

7 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 251.

8 *Ibid.*, p. 176.

9 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 37.

10 *Ibid.*, p. 100-101.

11 Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 34.

12 *Ibid.*

13 « C'est le premier genre de la rhétorique classique (avec le délibératif et le démonstratif) : il s'inscrit dans le cadre d'un procès, car son rôle est de juger ce qui a été fait ; il porte donc sur le passé et les valeurs qui lui servent de critère sont le juste et l'injuste [...]. Le genre judiciaire est centré sur la narration, car il s'agit d'exposer les faits sous le jour le plus favorable à la cause défendue [...]. » Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe, Yves Vadé, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 238.

14 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 245.

15 « Troisième genre oratoire, selon les théoriciens, le genre démonstratif (ou, d'après le mot grec, épidictique) est celui où l'art doit être le plus brillant. L'argument type est en effet l'amplification, car son propos porte sur des valeurs, qu'il s'agit de louer ou de blâmer : c'est donc le genre de l'éloge et du blâme, et il porte sur le présent, car il demande l'adhésion immédiate aux valeurs d'une communauté (*doxa*), déjà partagées par le public. L'épidictique est, par excellence, le genre de la célébration collective [...] où la communauté affirme les liens qui la constituent. [...] Le prestige et l'efficacité de l'épidictique peuvent souvent lui donner une valeur d'argument, même dans les autres genres : on développera ainsi le thème de la grandeur de la cité ou des ancêtres dans la péroraison d'un discours judiciaire ou d'une délibération. [...] Dans son mode négatif, il est l'arme de la satire et du pamphlet. » Michel Jarrety (dir.), *op. cit.*, p. 120-121.

16 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 362.

17 *Ibid.*, p. 105.

18 Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, Paris, PUV, 2018, p. 70.

19 La théorie des ensembles est une branche des mathématiques, inventée par le mathématicien allemand Georg Cantor à la fin du XIX^{e} siècle. Elle considère comme primitives les notions d'ensembles et d'appartenance, à partir desquelles elle reconstruit les objets usuels des mathématiques : fonctions, relations, entiers naturels, relatifs, rationnels, nombres réels, complexes, etc. Pour cette raison, cette théorie devient inéluctable, quand bien même certains mathématiciens la révolutionneraient. « Georg Cantor donnait la définition suivante d'ensemble : Nous appelons *ensemble* toute réunion M d'objets de notre conception, déterminés et bien distincts, que nous nommerons éléments de M [...] un ensemble et une collection d'objets (que l'on appelle éléments de l'ensemble), ou une multitude qui peut être comprise comme un tout. » Ralph Chill, *Logique et théorie des ensembles*, Laboratoire de Mathématiques et Application de Metz, 2008-2009, p. 17. Les italiques sont le fait de l'auteur. Voir également : « [...] il ne peut pas y avoir seulement intervention du hasard à cause du nombre immense de combinaisons possibles. Il y a un choix qui se fait, selon des critères de satisfaction que beaucoup caractérisent par des critères esthétiques. Telle combinaison est privilégiée pour la beauté et l'harmonie de sa représentation. » Nathalie Charraud, « Infini et inconscient chez Cantor », *Séminaire de Philosophie et Mathématiques*, Paris, École normale supérieure – IREM Paris Nord – École centrale des arts et manufactures, 1995, p. 3.

20 « Le genre délibératif est un des trois grands genres de l'éloquence. Il est défini par une matière du discours : le caractère opportun ou inopportun d'une décision à prendre, de la part de particuliers ou de corps constitués, touchant aussi bien les positions idéologiques, que la morale et ses enjeux les plus concrets dans l'action. Le genre délibératif envisage aussi ce qu'on appellerait aujourd'hui les conditions de faisabilité de l'éventuelle entreprise, en y incluant la considération des mœurs des personnes concernées. » Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 116.

21 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 465.

22 Édouard Glissant, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1997, p. 70.

23 Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, Paris, Gallimard, 1997 [1981], p. 162.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 108.

26 *Ibid.*, p. 117.

27 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 207.

28 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 175.

29 Édouard Glissant, *Les Entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris, Gallimard, 2008, p. 76.

30 Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, *op. cit.*, p. 130.

31 Édouard Glissant, *Le Quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14-15.

32 Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 176.

33 Édouard Glissant, *Le Quatrième siècle*, *op. cit.*, p. 141.

34 *Ibid.*, p. 169.

35 Édouard Glissant, *Mahagony*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 183.

36 Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, *op. cit.*, p. 78.

37 Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 55.

38 Sieur Le Gras, *La Rhétorique française ou les préceptes de l'ancienne et vraie éloquence, accomodés à l'usage des conversations et de la société civile, du barreau et de la chaire*, Paris, 1671. Cité par Á. Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 19-21.

39 Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, *op. cit.*, p. 17.

40 Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 217-218.

41 Édouard Glissant, *Mahagony*, *op. cit.*, p. 26-27.

42 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 40.

43 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 278.

44 Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 34.

45 *Ibid.*

46 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 35-36.

47 Édouard Glissant, *Les Entretiens de Baton Rouge*, *op. cit.*, p. 77-78.

48 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 22-23.

49 Édouard Glissant, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003, p. 138.

50 *Ibid.*, p. 354.

51 Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 36.

52 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 86.

53 Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 97.

54 Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, *op. cit.*, p. 233.

55 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 122.

RÉSUMÉS

Français

Dans cette contribution, nous proposons que les visées respectives des genres oratoires, dont le télescopage fonctionne à l'instar du mécanisme mathématique d'une théorie des ensembles, sont à la base de la dimension argumentative et de la portée pragmatique de la rhétorique qui était la représentation romanesque de Glissant. En somme, le réquisitoire enflammé que l'écrivain dresse, dans son œuvre romanesque, à l'encontre des oppresseurs, est indissociablement lié au plaidoyer qu'il entreprend pour défendre la cause et la culture antillaises, et ce, en exhortant les Antillais à recouvrer leur mémoire historique et à prendre leur destin en main. Nous avons tenté ainsi de rendre compte de ce qui, au premier chef, décide de la poétique, de l'esthétique et de la politique procédant de la représentation romanesque glissantienne. C'est justement dans cette perspective que notre investigation rhétorique a repris la question de l'intention poétique glissantienne, en la rattachant aux genres oratoires et la traitant à la lueur de leurs visées respectives. La représentation romanesque se trouve en effet enrichie de l'impulsion judiciaire et de l'éloquence épidictique pour permettre aux Antillais d'embrasser leur passé et de magnifier leur insularité.

English

Judicial discourse and epideictic eloquence: the materials of Edouard Glissant's romantic representation. In this article, we propose that the intermixing between respective aims of oratorical genres, which works like the mathematical mechanism of sets theory, serves as the foundation of the argumentative dimension and the pragmatic magnitude of the rhetoric underlying Glissant's romantic representation (*représentation romanesque*). In sum, the fiery indictment that the writer has drawn up against the oppressors is inextricably linked to a plea made to defend the cause of West Indian culture, by exhorting the Caribbean people to recover their historical

memory and to take their destiny into their own hands. Therefore, we have tried to provide a full account of substantial levers of poetics, aesthetics and politics that flow from Edouard Glissant's fictional representations. It is precisely in that context that our rhetorical investigation reexamines the question of Glissant's poetic intention by relating it to the oratorical genres and by treating it in the light of their respective aims. Indeed, in Glissant's novelistic prose, the romantic representation is enriched by the judicial impetus and the epideictic eloquence in order to allow the West Indians to embrace their past and to celebrate their insularity.

INDEX

Mots-clés
Glissant (Édouard), éloquence épidictique, insularité, impulsion judiciaire, représentation romanesque, théorie des ensembles

Keywords
Glissant (Edouard), epidictic eloquence, insularity, judicial impetus, romantic representation, sets theory

AUTEUR

Mohamed Lamine Rhimi
Enseignant, traducteur (interprète) et chercheur. Sa thèse de doctorat en Langue, Littérature et Civilisation françaises contemporaines – sous la direction de la Professeure émérite Samia Kassab-Charfi et intitulée « La rhétorique d'Édouard Glissant : l'interpénétration des genres oratoires dans son œuvre romanesque » – a été soutenue en 2020, à l'Université de Tunis. Il est membre du Pôle Sémiotique et Analyses de Discours du Laboratoire Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis. Ses principaux domaines de recherches sont la francophonie, le postcolonialisme, la rhétorique, la linguistique, la littérature, la géopoétique, la traductologie. Il a participé à des dizaines de journées d'études, de congrès et de colloques internationaux. Il est l'auteur de plusieurs articles récents (revue *Mélanges Francophones* nº 20, revue *Synergies Portugal* nº 10, juillet 2023 ; revue *SYMBOLON 42*, revue *Atlante* nº 17, avril 2023 ; revue *L'Entre-deux*, nº 12, janvier 2023 ; revue *Il Tolomeo*, nº 24, décembre 2022) et des chapitres d'ouvrages collectifs sur Édouard Glissant (Éditions du Cavalier bleu ; éditions Classiques Garnier, 2022).

III - L’irreprésentable : de la critique des médiums à l’éthique de la représentation

Représentations de la Grande Guerre en Équateur : entre fascination et distance

Élodie Lenoël

PLAN

L'importation de l'information européenne en territoire équatorien
Les images à distance : les représentations équatoriennes du conflit
La mise à distance du conflit : fractures dans les représentations équatoriennes
Conclusion

TEXTE

1 À partir du mois d'août 1914, et pour quatre ans, la guerre qui se déroule en Europe fait la une des journaux équatoriens. La grande majorité des photographies et des feuilletons que publie la presse quotidienne lui sont quasiment exclusivement dédiés. En effet, à dix mille kilomètres des principaux champs de bataille, le conflit circule par les nouvelles diffusées dans les journaux mais aussi par ses représentations littéraires et photographiques. L'écart généré par cette distance géographique offre un prisme d'observation particulier. À son tour, cette mise en présence quotidienne de la guerre dans les imaginaires équatoriens influence les créations littéraires et artistiques locales. Mais la guerre et l'horreur qu'elle provoque entraînent des conséquences d'une autre ampleur, notamment sur les relations culturelles entre les deux continents. En effet, une fracture se crée face à la barbarie observée : le modèle culturel européen est de plus en plus représenté dans les productions équatoriennes comme caduc.

2 Cet ensemble de représentations apporte à l'étude et à la caractérisation de la Première Guerre mondiale, de l'histoire culturelle équatorienne ou des relations entre l'Europe et l'Amérique latine, dans le sens où il est révélateur des processus et des évolutions à l'œuvre au début du XX^{e} siècle. Leur analyse permet aussi de s'interroger sur l'acte même de représenter un événement et sur les conséquences

que ces représentations peuvent avoir sur des réalités, des mentalités, des relations culturelles. La distance géographique entre l'événement figuré et l'espace où il est reçu, analysé puis re-présenté, permet de saisir les effets des circulations, d'analyser les processus d'influence, de transfert et de fracture. Selon quelles modalités circulent ces représentations ? Pourquoi ces circulations ont-elles lieu ? Quels sont les processus, bien souvent inconscients, qui guident la réception, la re-création et le regard critique présent dans les représentations de ce conflit ? En quoi les représentations de la Première Guerre mondiale en Équateur, par le processus de transfert dont elles sont issues, révèlent-elles un changement de paradigme, une remise en question de l'influence européenne et des modèles hérités du Vieux Continent ?

3 Dans un premier temps, l'analyse des textes et images permettra d'étudier la mise en présence de la guerre dans la presse équatorienne. Les représentations équatoriennes du conflit seront ensuite au centre de l'étude. Enfin, l'analyse de ces mêmes productions par la mise à distance du conflit qu'elles provoquent permettra de souligner une rupture plus globale avec l'héritage culturel européen qui faisait autorité jusqu'alors.

L'importation de l'information européenne en territoire équatorien

4 L'Équateur, petit pays sud-américain, prononce sa neutralité lorsqu'éclate la guerre en août 1914, à l'instar de tous les pays des Amériques. En décembre 1917, année où les États-Unis entrent en guerre et où d'autres pays latino-américains se positionnent du côté allié, l'Équateur rompt ses relations diplomatiques avec l'Allemagne, abandonnant ainsi sa neutralité. Si quelques volontaires de nationalité équatorienne ont pris part aux combats, ce pays et ses habitants ne contribuent pas directement à la guerre. Malgré l'éloignement et l'absence d'implication directe, la Grande Guerre a bel et bien impacté l'Équateur. À une telle distance, quelles sont les modalités de sa mise en présence ?

5 La guerre existe dans le quotidien équatorien, tout du moins celui des élites, par le biais des journaux, et ce *via* différents matériaux de représentation. Tout d'abord, à partir du moment où les tensions en Europe s'accentuent puis lorsque la guerre éclate, les journaux dédient un espace important au conflit. Le format habituel des journaux équatoriens de l'époque est celui de quatre pages de grand format, comme c'est le cas d'*El Comercio*, à Quito, ou d'*El Telégrafo*, principal journal de Guayaquil. Les nouvelles du conflit, appelées « *Noticias de guerra* » ou « *Conflagración europea* », occupent une page entière, ou du moins trois quarts de page. Cette section des journaux apparaît dès la fin du mois de juillet 1914 et reste en première page tout au long du conflit, bien qu'un phénomène de lassitude au cours des années 1915 et 1916 les relègue parfois en deuxième ou troisième page. En 1917, année de l'entrée en guerre des États-Unis et donc d'une implication plus directe du continent américain, et jusqu'à la fin de cette année, la primauté du conflit revient sur la une des quotidiens équatoriens, et latino-américains plus généralement[1]. Le chapeau de l'article reprend rapidement les différentes nouvelles, qui sont développées ensuite, pour que le lecteur ait un premier aperçu des actions de la veille. Ces rubriques sont composées de courts paragraphes qui reprennent, ville par ville, des informations concrètes sur les différents fronts, les évolutions politiques des belligérants, des informations économiques ou encore des nouvelles du quotidien des populations à l'arrière.



Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo.

« La conflagración europea », dans *El Telégrafo*, Guayaquil, 15 novembre 1914, p. 3.

6 Ces nouvelles proviennent des deux camps, bien que celles émanant des Alliés soient plus nombreuses. Les informations provenant des deux groupes opposés sont régulièrement présentées l'une après l'autre, le lecteur ayant ainsi deux versions de l'évolution des combats, l'une ostensiblement alliadophile, l'autre germanophile. Par exemple, dans la page d'*El Telégrafo* présentée ci-dessus, on trouve des informations favorables aux Alliés :

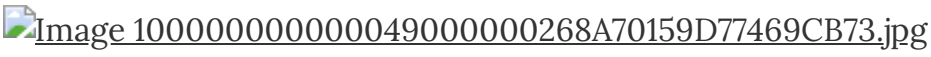
> Paris, novembre 14. – Le Ministère de la guerre a reçu hier soir un communiqué officiel dirigé depuis les champs de bataille qui dit textuellement :
>
> « Les troupes allemandes ont repris une action très violente sur la ligne de combat, qui s'étend depuis la mer jusqu'à la rivière Lys, formant un demi-cercle qui embrasse une étendue considérable de terrain.
>
> Les efforts des Germains pour ouvrir un passage à travers la ligne des Alliés, révèlent que l'État-major allemand a décidé de s'engager dans une bataille finale pour réussir son objectif de s'emparer du département de Calais.
>
> Les armées anglo-franco-belges ont pris l'offensive en certains endroits, délogeant l'ennemi de certaines positions fortifiées qu'il occupait.
>
> Nous avons fait des progrès appréciables dans la région de Biwschoote.
>
> À l'est d'Ypres se sont livrés de formidables combats où l'artillerie française a repoussé, avec succès, les Germains, les obligeant à céder du terrain.
>
> Nos troupes ont à nouveau occupé, grâce à des attaques décisives, beaucoup de villages qui avaient été perdus antérieurement, au sud d'Ypres.
>
> En général, la situation des troupes alliées est favorable.
>
> En d'autres parties se sont développés des combats d'importance moindre [2].

7 Sur la même page, des nouvelles enthousiasmantes pour les Puissances centrales peuvent être lues :

> Berlin, novembre 14. – Le ministère de la guerre a reçu un télégramme provenant du Grand quartier général de l'armée

> expéditionnaire, qui opère dans les Flandres, qui dit :
>
> « Sur le bord gauche du fleuve Yser les marins allemands, chargés d'empêcher le passage des Alliés, ont soutenu avec ces derniers un formidable combat, leur causant un grand nombre de pertes et leur prenant 700 prisonniers.
>
> Dans d'autres attaques survenues sur le même fleuve, nous avons fait 1100 prisonniers, français et anglais.
>
> Depuis la Prusse orientale on nous communique qu'une grande bataille est en train d'être livrée près de Eydtkuhnen, dont le résultat n'est toujours pas donné. »[3]

8 Des photographies, pourtant relativement rares dans les journaux équatoriens de l'époque, alimentent également les représentations du conflit, abordant une diversité d'aspects de la guerre. On y trouve des images de soldats en action sur le front et des images de l'arrière, par exemple de l'entraînement des troupes ou des populations civiles victimes du conflit et de ses suites, et parfois d'espaces plus éloignés de l'Europe, comme des colonies françaises en Afrique.

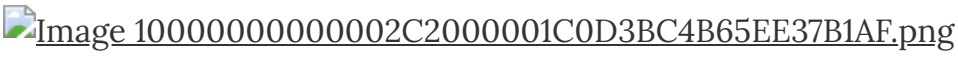


Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

« En los desiertos de Africa », dans *El Comercio*, Quito, 26 août 1916, p. 1.

9 Les journaux publient des photographies de villes et de bâtiments détruits, mais aussi des civils touchés par la guerre. Les représentations passent également par des récits, témoignages ou fictions, qui abordent eux aussi divers aspects de la réalité du conflit. Par exemple, en octobre 1914 dans le journal *El Comercio*, un article raconte deux journées dans un sous-marin allemand. Ce récit est empreint d'action, notamment lorsque le sous-marin croise la trajectoire d'un bateau anglais et que l'équipage anglais fuit. On y trouve aussi des témoignages du quotidien des soldats émaillés de détails, par exemple sur ce que les soldats mangent[4]. La guerre surprend le lecteur par sa présence dans des champs où elle n'est pas attendue. Dans les journaux nationaux principaux, mais aussi parfois dans la

presse régionale, des rubriques prennent un titre en rapport direct avec la guerre mais ne sont finalement que des publicités proposant des produits sans lien avec le conflit. Leur en-tête est choisi pour attirer l'attention du lecteur, alors qu'il l'induit en erreur. Par exemple, dès septembre 1914, dans *El Telégrafo* de Guayaquil, une publicité titre « Nouvelles de la guerre européenne » mais vend du cachemire [5] :



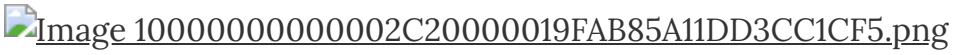
Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo.

« Noticias de la Guerra europea », dans *El Telégrafo*, Guayaquil, 5 septembre 1914, p. 2.

10 À travers différents supports, une prolifération des représentations de la Première Guerre mondiale s'observe dans les journaux équatoriens pendant les quatre années de conflit. Cette multiplicité de médias rend un événement lointain présent sur le devant de la scène latino-américaine. La guerre, son évolution factuelle mais aussi les situations bouleversant le quotidien des civils qu'elle provoque à des milliers de kilomètres, font partie du quotidien des lecteurs de ces journaux. La guerre est bien présente en Équateur, malgré la neutralité du pays, son manque d'implication directe et son éloignement géographique.

11 Les informations et les représentations circulent donc, et, au-delà du constat de leur présence dans la réalité équatorienne, leur trajectoire est intéressante à étudier. Les informations factuelles, ces nouvelles ville par ville, proviennent d'agences de presse européennes qui diffusent les nouvelles à l'étranger [6]. En Amérique latine, l'agence Havas possède le monopole de la diffusion de l'information [7]. Elle envoie des dépêches factuelles sur les événements de la journée *via* un réseau de succursales et de clients abonnés sur le continent. Cependant, ces informations ne représentent pas exactement la réalité de l'expérience de la guerre en Europe ; la censure sévit dans leur contexte même de création [8]. Elles sont aussi l'objet de traductions, littéralement mais aussi dans l'esprit des lecteurs, car elles nourrissent grâce à ces nouvelles une cartographie mentale des événements et des opinions sur le conflit. Les photographies sont

également envoyées par ces agences de presse. Ce sont des représentations construites, des reconstitutions. La majorité sont produites dans une visée patriotique : par exemple, les images de ruines figurent les souffrances endurées par le territoire et les populations. Les photographes officiels ne peuvent prendre leurs vues pendant les batailles, en raison du danger que cela constitue. Ce sont donc des mises en scène qu'ils construisent plus en arrière du front de bataille, en dehors du feu de l'action [9].



Archivo Biblioteca Eugenio Espinosa Pólit.

« Los infantes franceses observan los efectos de sus ametralladoras », dans *El Comercio*, Quito, 23 août 1916, p. 1.

12 Sur cette photographie des soldats français, chacun est positionné de manière à montrer différentes étapes dans l'utilisation de la mitraillette. Le tableau présenté est construit car capturer l'image pendant la bataille est trop dangereux et ne permettrait pas une telle netteté des sujets [10]. Les fictions et récits de guerre sont aussi des reconstructions faites *a posteriori*, ne donnant pas accès à la cruelle réalité des combats. La majorité de ces textes sont écrits par des Européens et diffusés ensuite en Équateur. Le récit mettant en scène un sous-marin allemand, dont nous avons traité précédemment, est écrit par Javier Bueno, un journaliste espagnol qui fictionnalise les événements, voire les romance. Fruit de son imagination, un tel récit littéraire diffère du vécu des soldats. Il est en effet peu probable qu'il ait été embarqué avec eux à bord du vaisseau [11]. La mise en représentation crée un écart avec le réel, que ce soit par la photographie ou par le récit.

13 La circulation des représentations européennes en Équateur comporte plusieurs enjeux. Il s'agit d'abord de diffuser les informations, d'informer le monde de ce qui se passe en Europe. De plus, la prolifération de ce sujet dans les journaux pendant de longues années montre qu'il attire, voire qu'il fascine les lecteurs, sans quoi une telle place ne lui serait pas dédiée dans la presse. La guerre, objet irreprésentable dans sa dimension de violence extrême, est pourtant surreprésentée. Le lointain devient présent et mondial par la circulation

rapide de l'information et de ses représentations. Cette rapidité est nouvelle : c'est la première fois dans l'histoire mondiale qu'un conflit est suivi d'aussi près et avec autant de détails à des milliers de kilomètres. Les innovations techniques de la diffusion de l'information ont favorisé cela ; le télégraphe électrique, notamment, permet un acheminement très rapide des dépêches. Outre la nécessité d'informer, cette circulation des informations permet de donner du sens aux faits représentés. Dans ce contexte de conflit, la diffusion des informations est un enjeu de propagande pour les belligérants. Chaque camp souhaite fortement influencer l'opinion publique des pays restés neutres. Par exemple, les nouvelles venant d'Havas soutiennent le camp allié. Les représentations qu'ils diffusent par le texte ou l'image ont pour visée de montrer la supériorité technique, militaire ou morale des Alliés. Ces représentations visent à convaincre du juste combat du camp défendu. Comme le souligne Maria Inés Tato, « une bataille pour l'opinion publique » est menée pendant la Grande Guerre[12]. Les pays neutres sont justement visés par la propagande, qui passe par la circulation des informations, les belligérants souhaitant les faire embrasser leur propre cause et obtenir leur soutien[13]. Cette mise en présence est bien une construction, et non une présentation de la réalité, dans le sens où elle soutient une idéologie martiale (et n'est pas uniquement informative). Ce sont des significations européennes du conflit qui sont exportées. L'Équateur est-il un simple réceptacle de cette influence ? Comment les élites équatoriennes reçoivent-elles ces représentations ? Sont-elles seulement fascinées et passives devant ce qu'il se passe en Europe ?

Les images à distance : les représentations équatoriennes du conflit

14 Comme le souligne Michel Espagne dans son article sur la notion de transfert culturel[14], les circulations sont le lieu de réadaptations. Dépasser la notion d'influence permet de montrer que les transferts culturels, par le passage d'un contexte à un autre, transforment les objets circulants, ici les productions ayant pour sujet la Grande

Guerre. Dès lors, la question se pose pour notre sujet particulier : comment la circulation d'informations et d'images crée-t-elle à son tour des réinterprétations de l'événement ? Comment les intellectuels et artistes équatoriens figurent-ils le conflit ? Comment la Grande Guerre est-elle exposée au-delà des espaces directement concernés ? En effet, on trouve, à l'époque des adaptations équatoriennes du conflit, une forme de présentation de la guerre *de nouveau* et depuis l'ailleurs.

15 Les représentations extérieures du conflit qui circulent stimulent une production équatorienne ; cette dernière prend différentes formes. Si la position neutre de l'Équateur provoque peu de discussions quand survient le conflit, la guerre fait l'objet de débats entre intellectuels. Les partisans de l'un ou l'autre camp s'affrontent verbalement et à travers les tableaux qu'ils reçoivent et qu'ils produisent sur le conflit. Pablo Hannibal Vela, dans la revue culturelle de Guayaquil *La Ilustración*, décrit l'Allemagne comme responsable de l'horreur qu'est la Première Guerre mondiale, comme un pays assoiffé de militarisme et expansionniste, responsable de toutes les cruautés observables à distance [15]. Le potentiel sens de la guerre est lui aussi questionné, certains acteurs de l'époque cherchant à comprendre la signification profonde de ce conflit. Dans un petit ouvrage publié à Quito, le père Ibeas interprète la guerre comme une occasion pour la France, si elle perd, de changer sa conduite face au catholicisme [16]. La guerre a pour lui une signification religieuse, celle de contrer la voie laïque choisie par la France pour la ramener dans la foi catholique :

> La France d'aujourd'hui n'est plus la France chrétienne d'autrefois ; je dirais même plus : la France d'aujourd'hui n'est pas catholique. […] Et la France, plus que tout autre peuple a besoin « d'ouvrir ses fenêtres sur la chair, comme dirait Sainte Thérèse, pour recevoir les foudres de la grâce » ou de se purifier pour être à nouveau la fille prodigieuse de l'Église, parce que, plus que tout autre peuple peut-être, elle a dégénéré et s'est pervertie [17].

16 Les artistes équatoriens produisent aussi des pièces de théâtre qui s'ancrent dans le contexte du conflit, comme le dramaturge Victor Manuel Rendón [18]. Des poètes dédient également leurs vers à la Grande Guerre. Par exemple, Carlos Granado Guarnizo publie en 1915 le poème « La Guerra » qui insiste sur la dimension universelle de

cette guerre, laquelle touche l'humanité tout entière. La guerre y est représentée comme un ouragan qui dévaste les arts, l'agriculture, le commerce, la science, la raison et la civilisation. Le poète en fait des entités et leur cède la parole. Celles-ci, détruites, disent qu'elles ne peuvent plus exister face à une humanité qui s'entre-tue. Le poète décrit des champs autrefois fertiles et en paix désormais fendus par des tranchées, où les hommes, à la place du blé, récoltent désormais le deuil :

> Dans cette terre fertile de labour,
> Champ de paix couché dans la quiétude,
> Où le torrent blanc, tel un éloge,
> Caché, murmurait ses plaintes ;
> Ici où brillèrent les épis
> Du soleil igné sur le fécond refuge,
> Telles des récompenses des peines
> Du laboureur qui récoltait le blé ;
> Ici, Seigneur !, ils ont creusé une tranchée. –
> Ceux dont le front a abreuvé le sol –
> Pour chasser l'homme comme une bête
> Et au lieu du blé prodigue le deuil… [19]

17 Ici, la guerre est représentée comme totale et universelle. Ainsi, la guerre est transférée dans le domaine de la création artistique équatorienne et devient un objet de représentation. Cet exemple est représentatif d'un grand nombre de figurations équatoriennes et latino-américaines sur la Grande Guerre.

18 L'écart géographique et la circulation des représentations produisent nécessairement une relecture. Les élites équatoriennes livrent leurs propres adaptations et interprétations du conflit. Mais comment et pourquoi ces adaptations sont-elles produites ? Cet intérêt pour la guerre s'inscrit dans un contexte plus large. Les élites équatoriennes et plus largement, latino-américaines, ont les yeux tournés vers l'Europe. Après les indépendances de l'Amérique hispanique (1810-1830), les jeunes républiques travaillent à construire leurs identités culturelles et nationales. Au XIX^{e} siècle, l'Europe du Nord-Ouest est considérée comme un exemple politique, artistique et intellectuel pour les élites latino-américaines qui viennent de rompre le lien avec l'Espagne [20]. Cet héritage culturel des modèles français, alle-

mand et anglais se perpétue au début du XX^{e} siècle. Cette production européenne captive l'attention des artistes et des intellectuels équatoriens, tout comme les événements qui y ont lieu.

19 De plus, la Grande Guerre est reprise dans la création artistique parce que l'événement en cours sidère par sa nouveauté, son ampleur, mais aussi parce qu'il est considéré comme universel. Même si toutes les nations ne prennent pas part aux combats, la guerre est mondiale parce qu'elle remet en cause des principes considérés comme communs à l'humanité tout entière : la fraternité entre les peuples, la raison, le progrès, la civilisation. Ce ne sont pas seulement des représentations matérielles qui sont créées face à la guerre, ce sont aussi des représentations mentales, des imaginaires qui entretiennent à leur tour de nouvelles créations. La guerre, traduite dans une réalité culturelle autre que celle où elle a lieu, est interprétée et représentée à l'aune des questionnements propres à l'espace récepteur et, à son tour, créateur [21]. Par exemple, la peur de l'impérialisme est très présente dans les discours latino-américains sur la guerre. Des prises de position spécifiquement partisanes du camp allié représentent et dénoncent un pangermanisme, une volonté expansionniste de l'Allemagne perçue comme violente et dangereuse. Pablo Hanníbal Vela dédie un article à la responsabilité de l'Allemagne dans le conflit en cours en octobre 1917, dont les extraits suivants témoignent de la teneur antigermanique :

> La « Kultur » devait se propager de manière universelle, de la même manière que les manufactures « Made in Germany » avaient inondé le commerce mondial, et, cette propagation du virus germanique, auquel résistaient les civilisations anglo-latines, devait s'imposer dans le monde, comme le Coran sous l'épée de Mahomet, avec les 42, les sous-marins et les gaz asphyxiants. […] Cet esprit de conquête, dont le peuple allemand fait tant étalage, est l'hallucination d'un peuple malade de son idéal sanguinaire que lui a suggéré toute la littérature de ses philosophes, toute la philosophie de ses maréchaux et tout le militarisme de son monarque impérial. […] Il n'y a pas un livre allemand, répétons-le, qui ne soit une démonstration terrible de l'esprit effréné de conquête qui a tant de succès en Allemagne. Et c'est que l'avidité pangermanique ne reconnaît ni limites ni barrières, et que cette avidité que reflète vastement son œuvre de propagande, s'est fatalement réalisée, pendant la guerre, dans toutes les proportions qui ont été possibles [22].

20 Avec l'entrée en guerre des États-Unis en 1917, la peur de l'impérialisme étasunien et les discours antiaméricanistes infusent les représentations et les interprétations du conflit. Ce même Pablo Hannibal Vela le souligne dans ses chroniques :

> La politique des États-Unis par rapport à l'Amérique latine, a été presque absorptionniste [*sic*]. À la lumière de la doctrine Monroe et sous les bons auspices de notre candeur de peuple faible, le colosse du Nord, a exercé une domination inouïe, qui ne pouvait rien de moins que provoquer la résistance fâchée et le naturel ressentiment que réveillent les agressivités et le despotisme des forts [23].

21 Selon l'auteur, ce constat doit alors amener l'Amérique latine à s'unir et à s'émanciper, à distance des États-Unis :

> Nous devons tendre donc, vers l'évolution de la politique de l'Amérique latine, et, en ce qui nous concerne nous, les méridionaux, faisons un effort d'union et de fraternité, sudaméricanisons [*sic*] l'expression caractéristique de nos démocraties dans une tentative ferme et durable d'émancipation internationale [24].

22 La distance qui procède de l'éloignement géographique permet la création de nouveaux imaginaires qui produisent des représentations en écart avec le réel, car leurs auteurs n'observent pas l'événement directement : l'événement est représenté autrement par l'effet même de la distance. L'écart provoque un changement de contexte qui apporte de nouvelles clés d'interprétation du conflit, davantage en lien avec la réalité du lieu où se réinterprète l'évènement représenté. En ce sens aussi, c'est une guerre mondiale car elle est l'objet de représentations malgré un tel éloignement. Elle crée un cadre référentiel pour la création artistique et constitue un objet de réflexion intellectuelle. L'imaginaire de la guerre dépasse les frontières belligérantes. Ce n'est pas seulement une influence car elle fait l'objet d'une réappropriation, d'une re-création, d'une re-présentation dans des espaces géographiques éloignés et dans des contextes culturels différents. L'Équateur, par la crise économique qu'il subit pendant la guerre, subit les conséquences économiques de cette dernière. C'est aussi un événement qui vient nourrir les thématiques de création des artistes et qui apporte un élément nouveau pour penser le monde. L'espace récepteur est modifié par la présence des représentations de

la guerre et la distance provoque un prisme d'observation particulier, propice à l'écart.

La mise à distance du conflit : fractures dans les représentations équatoriennes

23 La figuration du conflit est aussi la représentation d'un affrontement entre nations ; pas seulement dans des combats militaires, armées contre armées, mais un affrontement de symboles et de ce que ces nations incarnent pour le continent latino-américain et ses élites. Quelles sont les conséquences de ces images sur les liens culturels entre l'Équateur et l'Europe ? Comment l'événement lui-même et sa mise en présence (malgré la distance) bousculent-ils les relations culturelles internationales ?

24 Au fur et à mesure que le conflit s'enlise, les critiques de la guerre se font plus présentes en Équateur. Par exemple en 1916, un récit dans le journal *El Comercio* met l'accent sur l'horreur de l'événement, comme en témoigne le choix du titre : « Ceci n'est pas une guerre, c'est une boucherie ». L'auteur raconte :

> Mais voyons voir par ici, à gauche entre ces barbelés. Je dirige mon regard dans cette direction, et mon sang se glace. Mon dieu. Mon dieu ! Quel effroi ! Sur cette bande de terre qui ressemble à un panorama de lune, avec des cratères ouverts par les grenades sur le terrain sans végétation, il y a un autre parapet parallèle à celui de la tranchée ! Un parapet de cadavres ! Des bosses bleues ! Des Français ! Ils sont étalés de tout leur long, les uns sur les autres […]. Les grenades explosent entre ces dépouilles, faisant voler des membres déchirés et rigides. Les tombés se secouent comme des pantins épileptiques. Les projectiles surgissent en gémissant. L'espace, empli de notes pleureuses qui se jettent dans l'Argonne, offre à ma vue une des plus grandes tragédies qu'ait connu l'histoire. Au milieu de ce « désert », dans les entrailles duquel s'épuisent deux races dans une boucherie sans précédent, je sens toute l'horreur de la guerre [25].

25 L'accumulation des morts et des horreurs provoquées par le conflit entraîne des descriptions de la Grande Guerre comme un événement aberrant, voire absurde. Dans son poème *Dies Irae*, Nicolas González parle de « pyramides de crânes » entourées de corbeaux. Il figure une civilisation déchue, une humanité fratricide :

> S'est levée sur la terre ébranlée
> Une immense clameur… C'était ta gloire,
> Ô civilisation moquée,
> Pleurant sur la guerre la victoire !
> L'humanité s'est levée homicide
> Et devant elle ton œuvre illusoire est partie en fumée,
> Et il n'est resté de ta brillante vie
> Même pas la lumière de la mémoire !
> Des pyramides de crânes furent élevées
> Par les sinistres ouvriers de la mort,
> Que des volées de corbeaux ont couronnés.
> Une mer de sang s'est répandue sur le sol
> Et seul est resté, sur le monde inerte,
> Caïn blasphémateur, menaçant le ciel [26] !

26 À leur tour, ces mises en mots de la guerre invitent à porter un regard critique sur l'Europe, perçue comme un continent barbare. Dans un article de la revue équatorienne *Letras*, Juan de Cuesta critique l'Europe et ses intellectuels dont la civilisation s'effondre dans la guerre, alors qu'ils construisaient la paix. Il évoque dans cet article un continent désormais sauvage :

> Tout à coup, l'impartialité plutôt bien portée s'enflamme sous l'étincelle d'une parole quelconque, la colère déborde et alors toute la culture, toute l'urbanité se cachent, honteuses, et ne reste qu'une grossièreté que nous pensions humaine mais qui est sauvage [27].

27 Ainsi, ce sont aussi des discours éminemment critiques sur la guerre qui circulent et sont produits en Équateur. La durée du conflit et la prolifération des représentations de la guerre ont-elles créé une saturation, amenant les intellectuels latino-américains à crier à la barbarie face à l'événement qu'ils observent ? Le monde des représentations de la guerre en Amérique latine est ainsi structuré par une critique des faits observés.

28 Ces critiques, nombreuses en raison de la durée du conflit, provoquent une fracture plus globale. Ce n'est pas seulement la guerre qui est critiquée, mais bien l'Europe en action dans cette guerre, comme on peut le voir dans la critique de Juan de Cuesta :

> Les élites étaient mortes ; il n'en restait plus rien sinon la haine implacable, la barbarie qui sortait des antres de l'âge de pierre où elle était restée, pour s'échapper à l'instant propice et marcher à la conquête du monde [28].

29 L'irreprésentable, au sens d'impensable ou d'inimaginable, a lieu. Les grandes nations, vues depuis un siècle comme des modèles de civilisation, sont au centre d'un affrontement violent qui occasionne des millions de morts. La Grande Guerre est perçue, puis représentée, comme un événement barbare. Au-delà de la seule critique de la guerre, c'est une crise des représentations culturelles qui a lieu entre l'Équateur (et, plus généralement, l'Amérique latine) et l'Europe [29]. La guerre met au jour l'écart entre les idéaux de progrès et de culture représentés par l'Europe et la réalité des champs de bataille, de la haine à l'œuvre. Le modèle européen et ses valeurs sont dépassés par la réalité de leurs actions. La représentation de ces actions provoque une prise de distance pour bon nombre d'intellectuels équatoriens. Les héritages sont remis en question ; l'Europe des Lumières, apportant le progrès, le respect, la fraternité, s'écroule. La francophilie, qui avait érigé l'Hexagone comme le parangon de la culture latine, vacille. L'influence européenne est remise en cause. Le monde hérité, admiré et représenté par les élites est bousculé par le présent, par la mise en présence de l'horreur de la guerre.

30 L'ancien devient donc un repoussoir, ce à quoi il ne faut pas aboutir. L'écart occasionné par la critique de la guerre est source de fracture : l'Europe à feu et à sang ne peut plus être considérée et représentée comme un modèle [30]. Ainsi, la distance crée une dynamique de l'écart et favorise une prise de recul permettant aux acteurs de penser les événements et de les représenter autrement que s'ils étaient directement impliqués dans ces derniers. En ce sens, l'Équateur, petit pays éloigné et n'entretenant *a priori* pas de rapport direct avec les événements en cours, offre un prisme d'observation particulier. S'y déploie un écart avec les modèles européens autrefois admirés. Le choc que provoque le conflit révèle des tensions et provoque des remises en

question quant aux rapports d'influence préalablement existants. Les représentations évoluent, et les relations culturelles issues en partie de ces représentations se modifient. Ce n'est pas seulement la guerre elle-même qui enclenche des modifications dans les relations internationales, notamment culturelles, mais les représentations de celles-ci dans et par les espaces récepteurs qui s'emparent de l'événement en cours.

Conclusion

31 Les représentations de la Première Guerre mondiale en Équateur, par le processus de transfert dont elles procèdent, révèlent le passage d'une influence européenne à une rupture avec les modèles hérités du Vieux Continent. Après avoir analysé la mise en présence de la guerre à travers les textes et les images dans la presse équatorienne, nous avons interrogé la production équatorienne de représentations de la Grande Guerre européenne et révélé la mise à distance opérée dans ces productions qui témoignent d'une rupture plus globale avec l'héritage culturel de l'Europe d'avant-guerre. Cette étude permet d'observer plus généralement comment les représentations, bien que par définition distinctes de la réalité, ont des conséquences sur cette dernière : le déplacement d'une représentation impacte l'espace récepteur.

32 Un des effets de cette évolution des représentations se manifeste aussi dans les réflexions que la Grande Guerre soulève au sujet de la représentation de l'Équateur sur la scène politique et culturelle internationale. La fracture entre les deux continents sera déterminante dans la construction de l'identité nationale équatorienne. L'Équateur, comme d'autres pays latino-américains, en rejetant l'influence européenne, va chercher à se donner plus d'importance, à penser une nouvelle représentation de soi, et fait advenir la volonté de se donner plus d'importance sur la scène mondiale, de se représenter avec davantage de conviction pour mettre en avant ses atouts endogènes, de se recréer en laissant davantage de côté les anciens modèles européens.

NOTES

1 Patricia Vega Jiménez, « Ecos de la Gran Guerra en la prensa centroamericana », *in* Olivier Compagnon, Camille Foulard, Guillemette Martin et María Inés Tato (dir.), *La Gran Guerra en América Latina. Una historia conectada*, México, CEMCA, 2018, p. 251-266.

2 « La conflagración europea », dans *El Telégrafo*, Guayaquil, 15 novembre 1914, p. 3. Toutes les traductions sont de l'auteure. « Paris, noviembre 14. - El Ministerio de Guerra recibió anoche un parte oficial dirigido desde el campo de batalla, que dice textualmente: "Las tropas alemanas han reanudado una acción violentísima en la línea de combate, que se extiende desde el mar hasta cerca del río Lys, formando un semicírculo que abraza una considerable extensión de terreno. Los esfuerzos de los germanos por abrirse paso a través de la línea de los aliados, revelan [*sic*] que el Estado Mayor alemán ha decidido comprometer una batalla final para lograr su objetivo de apoderarse del departamento de Calais. Los ejércitos anglo-franco-belgas han tomado la ofensiva en algunas partes, desalojando al enemigo de algunas posiciones fortificadas que ocupaba. Hemos hecho progresos apreciables en la región de Bixschoote. Al este de Yprés se han librado formidables encuentros en los que la artillería francesa repelió, con éxito, a los germanos, obligándolos a ceder terreno. Nuestras tropas han reocupado, mediante ataques decisivos muchos villorrios que habían sido perdidos, anteriormente, al sur de Yprès. En general, la situación de las tropas aliadas es favorable. En otras partes se han desarrollado encuentros de escasa importancia." »

3 *Ibid.* « Berlín, noviembre 14. – El Ministerio de guerra ha recibido un telegrama procedente del gran cuartel general del ejército expedicionario, que opera en Flandes, que dice: "En la margen izquierda del río Yser los marinos alemanes, encargados de impedir el paso de los aliados, sostuvieron con éstos un formidable encuentro, causándoles gran número de bajas y tomándoles setecientos prisioneros. En otros ataques ocurridos en el mismo río, hemos hecho mil cien prisioneros, entre franceses é ingleses. De la Prusia Oriental comunican que se está librando una gran batalla cerca de Eydtkuhnen cuyo resultado aún no puede preverse."»

4 Javier Bueno, « Crónicas de la guerra: dos días en un submarino alemán », dans *El Comercio*, Quito, 23 octobre 1915.

5 « Noticias de la Guerra europea », dans *El Telégrafo*, Guayaquil, 5 septembre 1914, p. 2.

6 Patricia Vega Jiménez, « Press (Latin America) », dans 1914-1918 *Online. International Encyclopedia of the First World War*, 8 octobre 2014, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/press_latin_america, consulté le 30 mars 2023.

7 Rhoda Desbordes-Vela, « L'information internationale en Amérique du Sud : les agences et les réseaux, circa 1874-1919 », *Le Temps des médias*, vol. 1, n°1, 2013, p. 125-138.

8 Christian Delporte, « Journalistes et correspondants de guerre », *in* Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre : 1914-1918*, Paris, Bayard, 2013, p. 675-686.

9 Laurent Véray, « Photographie et cinéma », *in* Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *op. cit.*, p. 659-674.

10 *Ibid.*

11 Christophe Prochasson, « La littérature de guerre », *in* Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *op. cit.*, p. 1125-1136.

12 María Inés Tato, « La batalla por la opinión pública. El diario argentino La Unión durante la Gran Guerra », *in* Olivier Compagnon, Camille Foulard, Guillemette Martin et María Inés Tato (dir.), *La Gran Guerra en América Latina. Una historia conectada*, Mexico, CEMCA, 2018, p. 307-320.

13 Pierre Albert, *Histoire de la presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 78.

14 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, [En ligne] vol. 1, 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 19 avril 2023. DOI : https://doi-org /10.4000/rsl.219 .

15 Elodie Lenoël, « La "Crónica extranjera" en La Ilustración de Guayaquil: germanofobia, aliadofilia y futuro del continente frente a la Gran Guerra », *Historia & Guerra*, vol. 3, 2023, p.98-121. https://doi.org/10.34096/hyg.n3.11438

16 Padre Bruno Ibeas, *El Catolicismo y la guerra : nuestro pensamiento*, Quito, Tipografía de la Prensa Católica, 1915.

17 *Ibid.*, p. 4 et 8. « La Francia de hoy no es la Francia cristiana de antaño ; diré mas : la Francia de hoy no es católica. […] Y Francia más que ningún otro pueblo ha menester "abrir las ventanas en la carne, como diría Santa

Teresa, para recibir los rayos de la gracia" o purificarse para ser de nuevo la hija predilecta de la Iglesia, porque más que ningún otro pueblo quizá se ha degenerado y pervertido. »

18 Voir par exemple : Victor Manuel Rendón, *Madrinas de Guerra*, Barcelona, Hojas Selectas, 1916.

19 Carlos Francisco Granado Guarnizo, *La Guerra y* A *la patria*, Guayaquil, Imprenta la Reforma Casa Editorial Jouvin, 1915. « En esta fértil tierra de labranza, / campo de paz en la quietud tendido, /donde el blanco raudal, como alabanza, / murmuraba sus quejas escondido ; / aquí donde lucieron las espigas / del ígneo sol al fecundante abrigo, / y como beneficio a las fatigas / del labrador que cosechaba el trigo; / aquí. ¡Señor!, han hecho una trinchera. / los que regaron con su frente el suelo - / para cazar al hombre como a fiera / y en vez del trigo prodigar el duelo… »

20 Annick Lempérière, Georges Lomné, Frédéric Martinez et Denis Rolland (coord.), *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998.

21 Michael Goebel et María Inés Tato, « Making Sense of the War (Latin America) », *in 1914-1918 Online. International Encyclopedia of the First World War*, 24 août 2015, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/making_sense_of_the_war_latin_america, consulté le 7 juillet 2022.

22 Pablo Hannibal, Vela, « Crónica extranjera », *La Ilustración*, nº 7, 9 octobre 1917, p. 186-187. « La "Kultur" debía propagarse universalmente, llegar a todas partes, del propio modo que las manufacturas "Made in Germany" habían inundado el comercio mundial, y, esa propagación del virus germánico, al que hacían resistencia las civilizaciones anglo-latinas, había de imponerse sobre el mundo, como el Corán bajo la espada de Mahoma, con los 42, los submarinos y los gases asfixiantes. […] Ese espíritu de conquista de qué tanto hace alarde el pueblo de Alemania, es la alucinación de un pueblo enfermo por el ideal sangriento con que le sugestionara toda la literatura de sus filósofos, toda la filosofía de sus mariscales y todo el militarismo de su imperial monarca. […] No hay un libro alemán, repetimos, que no sea una demostración terrible del espíritu desenfrenado de conquista que priva en Alemania. Y es que la codicia pangermánica no reconoce límites ni barreras, y esa codicia que reflejan en su extensa de labor de propaganda, la han realizado, fatalmente, Durante la guerra, en todas las proporciones en que les ha sido posible. »

23 Pablo Hannibal, Vela, « Política internacional », *La Ilustración: de Arte, Literatura y Actualidades*, nº 16, 6 mai 1918, p. 16. « La política de los EE. UU. con respecto a la América latina, ha sido prácticamente absorcionista. Al amparo de la doctrina Monroe y bajo los buenos auspicios de nuestra candorosidad de pueblos débiles, el coloso del Norte, ha ejercido un predominio inusitado, que no podía menos que provocar la resistencia airada y el natural recelo que despiertan las agresividades y el despotismo de los fuertes. »

24 *Ibid.* « Tendamos pues, a la evolución de la política de latino-americana y, en lo que a los meridionales nos compete, hagamos un esfuerzo de unión y fraternidad, sudamericanizando la expresión característica de nuestras democracias en un intento firme y perdurable de emancipación internacional. »

25 F. G. H., « Esto no es guerra, es una carnicería », dans *El Comercio*, Quito, 25 janvier 1916. « Pero mire allí, a la izquierda entre aquellas alambradas. Dirijo la vista en esa dirección, y se me hiela la sangre. Dios míos. ¡Dios míos! ¡Qué espanto! En aquella faja de tierra que parece un panorama de luna, con los embudos abiertos por las granadas en el terreno sin vegetación, ¡hay otro parapeto paralelo a lo de trinchera! ¡Un parapeto de cadáveres! ¡Bultos azules! ¡Son franceses! Están echados de bruces, unos encima de otros [...]. Las granadas estallan entre aquellos despojos, haciendo volar miembros desgarrados y rígidos. Sacudense los caídos como muflecos epilépticos. Los proyectiles llegan gimiendo. El espacio, prenados de notas lloronas que van a quebrarse en el Argona, ofrecen a mi vista una de las tragedias mas que grandes que conoce la historia. En medio de aquel "desierto", en cuyas entrañas agotanse dos razas en una carnicería sin precedentes, siento todo el horror de la guerra. »

26 Nicolas Augusto, González, « Poema : La Guerra – Dies Irae », *Patria*, nº 116, 1er juin 1917, p. 4. « Se alzó sobre la tierra estremecida / Un inmenso clamor... Era tu gloria, / O civilización escarnecida, / ¡Llorando de la guerra de la victoria! / ¡La humanidad se levantó homicida / Y ante ella tu obra se esfumó ilusoria, / y no quedó de tu brillante vida / ni siquiera la luz de una memoria! / Pirámides de cráneos elevaron / Los siniestros obreros de la muerte, / que bandadas de cuervos coronaron. / Un mar de sangre se extendió en el suelo / y quedó solo, sobre el mundo inerte, / Caín blasfemo, amenazando al cielo! »

27 Juan de Cuesta, « Romain Rolland », *Letras*, vol. 42, septembre 1916, p. 186. « De repente, la ecuanimidad más bien llevada salta a la chispa de una

palabra cualquiera, la cólera nos rebosa, y entonces toda la cultura, toda la urbanidad se esconden avergonzadas para quedar una grosería que creemos de hombre y que es de salvajes. »

28 *Ibid.* « Las élites habían muerto ; no quedaban sino las pasiones desencadenadas, el odio implacable, la barbarie que se salía de los antros de la edad de piedra en que habían permanecido, para escapar el instante propicio y marchar a la conquista del mundo. »

29 Olivier Compagnon, *L'Adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre, Argentine et Brésil, 1914-1939*, Paris, Fayard, 2013.

30 *Ibid.*

RÉSUMÉS

Français

Premier événement guerrier à connaître une circulation planétaire presque immédiate, la Première Guerre mondiale et ses représentations sont présentes y compris jusque dans des endroits habituellement à l'écart de l'actualité internationale. Cette étude de cas s'intéresse à l'Équateur et aux représentations de cette guerre qui y sont présentes. Certaines images produites en Europe, textes ou photographies, parviennent jusqu'au petit pays andin et sont le fruit de circulations transatlantiques dynamiques. Des représentations originales apparaissent également au sein même de l'espace récepteur. Artistes et intellectuels équatoriens produisent des représentations sur la Grande Guerre, qui reflètent différentes modalités de réception et d'interprétation du conflit. De la fascination au rejet, ces représentations influencent à leur tour les relations culturelles internationales du pays et invitent notamment les intellectuels à critiquer l'affrontement en cours pour se détacher des modèles européens.

English

As the first military event which had an almost immediate global circulation, the First World War and its representations were present, including in spaces usually considered as remote from the circulation of international news. This casework focuses on Ecuador and on the representations of WWI in this small Andean country. Indeed, some images, texts or photographs produced in Europe did reach Ecuador from the outbreak of the war: these are the result of dynamic transatlantic circulations. Original representations were also created within the receiving space, as Ecuadorian artists and intellectuals produced representations of the Great War, showing various modalities of reception and interpretation of the conflict. From fascination to rejection, these representations have had an influence on the international cultural relations of the country: the media coverage of

the war prompted local intellectuals to criticize the current war in order to show their difference and to emancipate themselves from the European models.

Español
Primer evento guerrero en conocer una circulación planetaria casi inmediata, la Primera Guerra Mundial y sus representaciones fueron presente incluso en los lugares más apartados de la actualidad internacional. Este estudio de caso trata del Ecuador y de las representaciones de esta guerra presentes en este país. Imágenes producidas en Europa, textos o fotografías, llegaron hacia el pequeño país andino y fueron el resultado de circulaciones transatlánticas dinámicas. Representaciones originales nacieron también en el seno mismo de este espacio receptor. Artistas e intelectuales ecuatorianos produjeron representaciones de la guerra, reflejando varias modalidades de recepción y de interpretación del conflicto. Desde la fascinación hasta el rechazo, estas representaciones influyeron a su vez en las relaciones culturales internacionales del país e invitaron a los intelectuales a criticar el afrontamiento en curso para destacarse de los modelos europeos.

INDEX

Mots-clés
Première Guerre mondiale, représentations, circulations, relations culturelles internationales, Amérique latine

Keywords
First World War, representations, circulations, international cultural relations, Latin America

Palabras claves
Primera Guerra Mundial, representaciones, circulaciones, relaciones culturales internacionales, América Latina

AUTEUR

Élodie Lenoël
Doctorante en histoire contemporaine au CREDA (Centre de Recherche et de Documentation sur les Amériques – UMR 7227 – Université Sorbonne Nouvelle, Paris), elle prépare une thèse sous la direction d'Olivier Compagnon sur l'Équateur et la Première Guerre mondiale dans une perspective diplomatique et culturelle, qui cherche à montrer l'importance du conflit mondial dans la chronologie équatorienne et latino-américaine. Elle est également membre du *Grupo de Estudios Históricos sobre la Guerra* (GEHiGue), groupe de recherche argentin qui réunit des chercheurs intéressés par la problématique de la guerre au

XX^{e} siècle depuis la perspective de l'histoire sociale et culturelle. Ses premières conclusions de recherche ont fait l'objet d'un article : « "Le naufrage des idéaux": conséquences de la Première Guerre mondiale sur les relations culturelles internationales en Équateur », publié dans la revue *Relations internationales* (PUF) en 2018.

Semiotic Perspectives on Cultural Appropriation in the Music Industry

Lana Stanić

PLAN

Introduction
Theoretical framework for the semiotic analysis of cultural appropriation
Cultural appropriation as the basis for a unique selling proposition
Cultural appropriation as cultural erasure through stereotypization
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 This paper will examine the phenomenon of cultural appropriation within the context of artist image in the music industry. The definition and extent of cultural appropriation have been the subject of a considerable amount of research in recent times [1], with the central issue being the demarcation line between cultural appropriation and cultural appreciation. Richard Rogers distinguishes four subtypes of cultural appropriation (exchange, dominance, exploitation, and transculturation [2]) and defines each according to the relationship between cultures:

2 1. Cultural exchange: the reciprocal exchange of symbols, artifacts, rituals, genres, and/or technologies between cultures with roughly equal levels of power.

3 2. Cultural dominance: the use of elements of a dominant culture by members of a subordinated culture in a context in which the dominant culture has been imposed onto the subordinated culture, including appropriations that enact resistance.

4 3. Cultural exploitation: the appropriation of elements of a subordinated culture by a dominant culture without substantive reciprocity, permission, and/or compensation.

5 4. Transculturation: cultural elements created from and/or by multiple cultures, such that identification of a single originating culture is problematic, for example, multiple cultural appropriations structured in the dynamics of globalization and transnational capitalism creating hybrid forms.

6 Within the music industry context, we can identify cases of cultural dominance and cultural exploitation with a strong emphasis on the latter. In this paper, I will argue that the semiotic method can reliably distinguish between cultural dominance and cultural exploitation on one side and cultural exchange and transculturation on the other. Rogers observes that "cultural exploitation focuses on the commodification and incorporation of elements of subordinated culture [3]". Commodification is the main objective of constructing an artist's image: to create a product or persona which is commodified and sold to consumers.

7 I will present the corpus of musical artists as brands diachronically, the starting point corresponding to the late 1950s and 1960s when most critics trace the origin of popular music [4]. As pointed out by Roy Shuker, the term "popular" is somewhat ambiguous and eludes rigorous definition. Still, for this study, I will use Shuker's definition of popular music involving the "main commercially produced and marketed musical genres, primarily in a Western context [5]". This definition follows Rogers's subtypes of cultural appropriation since Western culture has historically been a dominant culture, and the origins of its dominance in the music industry can be traced to the 19th century. Reebee Garofalo writes that as early as the 1870s, technological innovation, chiefly the invention of the Edison cylinder phonograph has put the United States at the forefront of music distribution [6]. The idea of Western dominance is closely related to the notion of imperialism, and, for the purpose of this paper, cultural imperialism. Tanner Mirrlees further corroborates such centralization of media distribution:

> The most powerful producers of entertainment media are transnational media corporations (TNMCs). Most of these firms—Time Warner, Walt Disney, News Corp, amongst others—are based in but not contained by the territorial borders of the United States.

> They straddle the globe, doing business in almost every country and selling entertainment media to consumers everywhere [7].

8 The semiotic analysis of the corpus will demonstrate that musicians belonging to this Western cultural circle, which is defined by the aforementioned advantages in production and distribution as the sphere of the United States and areas of its economic and political influence, have regularly borrowed and appropriated elements of marginalized cultures and that this removal of signs from the cultures that produced them semiotically empties the signs of their meaning. Starting in the 1960s, Elvis Presley emulated elements of Afro-American culture in his image, resulting in the birth of rock and roll [8]. This genre is now credited almost exclusively to White Americans. One of the most popular music genres today is rap music, which originated in the African American community, particularly on the West Coast during the 1970s. The genre initially depicted the "Black experience" and the historical struggles of Black people in the United States. However, with the emergence of Marshall Mathers, professionally known as Eminem, who adapted rap music to depict class struggles in his hometown Detroit, a new era of White rap music commenced and hip-hop became associated with a culture which had very little to do with the genre's origins. Contemporary pop musicians such as Katy Perry or Ariana Grande have also borrowed numerous times from marginalized cultures such as East Asian or "oriental" cultures [9]. In the case of Katy Perry, not even history is safe: she has been criticized numerous times for cultural appropriation of past cultures, namely Japanese and ancient Egyptian [10]. The imagery of her music videos and dressing as part of her artist identity and expression includes elements borrowed from other cultures, hence giving her a sense of originality and novelty in the West, which is a key component of the artist's unique selling proposition. In the next section, a semiotic analysis of the instances of cultural appropriation in the artists mentioned above will reveal how cultural appropriation empties the sign of its original meaning and causes the disintegration of the culture from which it was taken while simultaneously serving as a unique selling proposition for the appropriator's (artist's) brand.

Theoretical framework for the semiotic analysis of cultural appropriation

9 The Russian semiotician Juri Lotman was one of the pioneering thinkers on the relationship between symbols and culture:

> As an important mechanism of cultural memory, symbols carry over texts, plotlines and other semiotic formations from one cultural stratum to another. An immutable set of symbols passing diachronically through a culture assumes to a significant degree the function of unifying that culture; as a culture's memory of itself, symbols prevent a culture from disintegrating into isolated temporal strata [11].

10 Lotman suggests that cultural symbols are the adhesive elements that make a culture a distinct and self-contained structure. Conversely, any displacement of a symbol, especially if borrowed by a socially dominant culture, presents a risk where the symbol is no longer associated with the subordinated culture. Its meaning becomes distorted by widening or narrowing its semantic field or removing it altogether and replacing it with new meaning. Aleksei Semenenko, a prominent Lotman scholar, states that "the concept of semiosphere first appeared in the 1984 article 'On the semiosphere' [12]", in which Lotman envisioned the semiosphere as a "semiotic continuum, which is filled with multi-variant semiotic models situated at a range of hierarchical levels [13]". Since all models in the semiosphere are organized hierarchically, the artist brand as a semiotic model must compete with all other sets which represent rival artists and propagate along the same temporal and spatial continuum. The essence of a brand is its unique selling proposition, or USP, which serves two main functions: a discriminatory one, illustrating how a particular brand differs from all others, and a value one, which posits that due to one specific difference, the brand is superior to its competitors. I hypothesize that this integral aspect of branding is what gives way to cultural appropriation within the music industry. The difference is achieved by appropriating elements of subordinated cultures.

11 The pioneer of the American school of semiotics, Charles Sanders Peirce, proposed a triadic model of the sign, which takes into account the additional layer of semiosis as the signs move from one semiosphere to another. This model of the sign, consisting of a representamen, an interpretant, and an object, lends itself an extremely valuable tool for the wider, semiotic analysis of cultural symbols. According to Peirce:

> A sign... [in the form of a representamen] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen [14].

12 The corpus analysis will demonstrate how the interpretant, or the idea of an object which is present in the human consciousness when exposed to the sign, is extremely malleable and subject to cultural influences exerted upon it. It is this part of the sign which undergoes a transformation as the sign moves from one semiosphere to another. To echo Rogers, if a dominant culture adopts a symbol from a subordinate culture, but as the symbol passes from one semiosphere to another, it is emptied of all the contextual and referential meaning it had in the subordinate culture and replaced with a stereotype, the process is deemed cultural appropriation. If, as the symbol passes from one semiosphere to another, at least some or all the contextual and referential meaning is retained, even if an additional layer of semiosis is generated, then the process is cultural exchange or transculturation. In the next section, the semiotic analysis will show how the shift in meaning due to the generation of interpretant signs either results in cultural appropriation or cultural appreciation.

Cultural appropriation as the basis for a unique selling proposition

13 The music industry represents a unique combination of both artistic and corporate elements. The corporate features include branding, marketing, and sales, which generate revenue. Jonathan Schroeder states that "art is a commodity, subject to market forces and consumer behavior processes[15]" and branding creates a strong mental image of the artist in the consumer's mind. The artist becomes a symbol, usually of a specific set of values. This process of codifying the brand is very deliberate and is typically the task of recording companies that finance the artist's endeavors. Rita Clifton, John Simmons and Sameena Ahmad enumerate the positive effects of branding on the consumers. Two are vital for artist branding: on the one hand, "brands foster customer loyalty leading to more reliable company earnings and therefore higher and more sustainable levels of employment and wealth creation," and on the other, "brands promote social cohesion, both nationally and globally, by enabling shared participation in aspirational and democratic narratives[16]". Echoing Lotman's assertion that symbols extending diachronically foster a sense of cultural cohesion, it is evident that the social cohesion resulting from branding stems from the deliberate creation, via semiosis, of a novel system of symbols with the artist's brand and image representing its center.

14 Today rock music, alongside pop, is the most recognizable music genre[17], and even though over the years it has gone through many transformations, it retained some stable symbols which are unique to the genre to the present day: notably electric guitars, black leather clothing and a very aggressive singing style[18]. Studwell and Lonergan trace the early development of rock music to American country and blues music of the 1940s and 1950s. Blues as a genre was very strongly tied to African-American minorities in The United States[19] , and it remained largely confined to local Afro-American communities until the emergence of Elvis Presley. Wesley Morris of the *New York Times* writes that:

> Black American music was the architecture to create a means by which singers and musicians can be completely free, free in the only way it could have been possible on a plantation: through art, through music – music no one "composed" (because enslaved people were denied literacy), music born of feeling, of play, of exhaustion, of hope [20].

15 Blues was a symbol that reflected the struggles of African-Americans. Elvis Presley started his career in Memphis, inspired mainly by blues and gospel music. His first songs were covers of popular blues songs such as "Baby, Let's Play House" by Arthur Neal Gunter or Otis Blackwell's "Don't Be Cruel." He auditioned for a band in front of Sun Records' agent Sam Phillips in 1953, which marked the beginning of his career. Phillips was keen on Presley mainly because he was sure if he could "find a white man who had the Negro sound and the Negro feel [21]" he could make a billion dollars. Due to the difference in power, the only way Black music could "make it" on the radio was by being appropriated by a White artist. Furthermore, as Lockhart points out, Presley's unique selling proposition was a voice and style that belonged to the Black community [22]. Still, in Peircean terms, they were devoid of all other interpretant signs associated with that particular voice and style, such as "slavery," "suffering," "despair," "melancholy" or "hope." As mentioned earlier, a musical style is a sign. As it entered a new semiosphere, in this case, a White, middle-class American community, it had its meaning reduced in accordance with what the White audience was expecting. The "Negro feel" became a prop, a unique selling proposition that repackaged the ideas of Black creators and underscored the power imbalance between the Black and White artists in the United States, while simultaneously erasing all the experience that created the symbol.

16 According to Rogers, the critical precondition for cultural appropriation (i.e. cultural dominance) is a power imbalance [23]. A few decades after Elvis Presley, Black music was once again appropriated by White artists for a White audience. This time the genres were rap and hip-hop music which originated in New York [24], specifically in the downtrodden Bronx borough during the 1970s recession [25].

17 Just as blues was strictly local and tied to the Black community, rapping evolved from street parties (called "block parties") and the

culture of MCs (masters of ceremonies) who talked over the musical beat and introduced the DJ (disc jockey) who played the music [26]. Alongside the music, a unique fashion style characterized by tracksuits, sneakers, and golden jewelry developed and it became a defining characteristic of rappers. Malcolm Barnard recognizes the symbolic function of clothing in the assertion that it reflects the cultural system the garment belongs to: "fashion, clothing, and dress are signifying practices, they are ways of generating meanings, which produce and reproduce those cultural groups along with their positions of relative power [27]". In this passage, a "cultural group" is semiotically equivalent to Lotman's semiosphere. Barnard goes on to explore the relationship between fashion, social power, and ideology, and all three are present in rap fashion. Rap fashion combines sports styles characterized by tracksuits and sneakers and high-fashion styles reflected in oftentimes exceedingly expensive gold and diamond jewelry.

18 The combination of "high" and "low" fashion styles reflects the unique experience of being Black in the United States. They are symbols of "the rags-to-riches [28]" path many rap stars took as they moved from the bottom of the socioeconomic scale to the top. Semiotics has extensively dealt with the symbolism of gold and golden hues. Due to the rarity of mined gold the color has historically been connected to power and abundance, and evokes interpretants of "radiance, cheerfulness, energy and the sun [29]". The thickness and massiveness of the gold worn as hip-hop jewelry functions as a symbol of Black power and ability. Rappers are often seen making gestures that emphasize their jewelry such as American rapper Fabolous.

19 Despite their worldwide success, numerous rappers have been involved in street fights, gang feuds, and drug-related conflicts which have all been the subject matter of popular rap songs so much that an entire sub-genre was named "gangsta rap". Classic hits include Tupac Shakur's "Hit 'Em Up" (1996), The Notorious B.I.G.'s "Ready to Die" (1994), and N.W.A.'s "Straight outta Compton" (1988). On an artistic level, a conflict between rappers from the west coast and the east coast of the United States emerged in the nineties. Since rap grew out of and thematically described the life of African Americans in poor urban centers of the United States, it comes as little surprise that conflict between music artists also spilled over into street fights.

The term “drive-by shooting [30]” was coined to describe the attacks on rival gang members that were usually perpetrated by four men armed with automatic or semi-automatic weapons who would drive around rival neighborhoods and shoot enemies on sight. These types of conflict eventually resulted in the deaths of Westside rappers Tupac Shakur and The Notorious B.I.G, considered by many to have been the greatest rappers of all time [31].

20 It can hardly be contested that rap lyricism influenced American English like no other music genre before or after. As the Black cultural semiosphere evolved in a constant state of oppression, the language evolved as a reflection of that oppression, characterized by frequent profanity and references to violence. Rap songs are a rich source for semiotic analysis, with their neologisms, symbolism, and metaphors specific to the Black cultural experience in the United States. Additionally, these idioms are regularly the target of cultural appropriators, usually coupled with various types of blackfishing. To illustrate how culturally specific these lyrics are, it’s enough to point out the website “Genius [32]” (started in 2007 as “Rap Genius”), which was started as a community-driven endeavor to interpret the lyrics of rap songs correctly.

21 Some examples of lexical items coined in the Black community through rap music, using the example of Tupac Shakur’s “Hit ‘Em Up,” include “homie” (a member of the same gang – the meaning was later semantically expanded to best friend), “bust” (to shoot a gun), “G” (shortened form of “gangsta” from “gangster”) and “wax” (audio recording, usually of music).

22 Today rap and hip-hop are the most popular genres of music in the United States [33], and their success can be attributed to the digitalization of music distribution. The barrier of large corporations controlled by predominantly White music executives has been removed. The interpretant signs of the sign “rap music”, such as class struggle, oppression, combativeness, persistence, and pride present in the Black cultural semiosphere resonated with many upcoming White artists. One of the most successful cases was that of Marshall Mathers, known as Eminem. Born in Missouri, his childhood was frayed by difficult living conditions, frequent re-locations, and domestic violence [34]. During his teenage years, his family settled in

Detroit, Michigan, in a crime-ridden neighborhood where Marshall was often bullied. The oppression he felt at home and in public made it easy for him to identify with the interpretant sign of oppression and class struggle present in rap music and extend their meaning to the impoverished White suburban Detroit. His unique selling point largely fueled his rise to fame: he was the first White rapper that gained international traction. But Mathers always openly expressed his indebtedness to Black culture through his lyricism and public appearances. In a line from his song "White America," he admits: "If I was Black, I would have sold half [35]", and in the Grammy-awarded "Without me" he compares himself to Elvis Presley:

> Though I'm not the first king of controversy
> I am the worst king since Elvis Presley
> To do Black music so selfishly
> And use it to get myself wealthy (Hey!)
> There's a concept that works
> Twenty million other White rappers emerge
> But no matter how many fish in the sea
> It'd be so empty without me [36].

23 As Timothy Welbeck, a prominent American anti-racism researcher at Temple University states, Eminem has always been careful to show "respect to Black culture by diverting attention from himself when receiving awards and praise for his music [37]". Because of this, the Black community largely embraced Eminem and he went on to work with some of the most successful rappers of the 2000s, notably Andre Romelle Young, known as Dr. Dre, who was one of the first members of the Black community to accept Mathers for his talent and offer him a record deal at his label, Aftermath Records, and Curtis James Jackson, known professionally as 50 Cent, who worked on more than a dozen of singles with Mathers [38].

24 Both Elvis Presley and Eminem have used elements from Black culture in order to set themselves apart from other upcoming artists and made these elements a key aspect of their unique selling proposition. The difference was that Elvis transformed jazz and blues into rock and roll music while never giving credit to Black musicians, whereas Eminem always paid tribute to the culture from which he borrowed by openly admitting his indebtedness to Black culture as in

the song "Without Me" and by supporting the wider Black community causes in the United States [39]. This is the difference between cultural appropriation and cultural appreciation: appropriation causes the erasure of culture and appreciation assures its continuation and elevation on the social stratum.

Cultural appropriation as cultural erasure through stereotypization

25 As a sign moves from one semiosphere to another its meaning can either be widened or narrowed; in other words, the interpretant signs are either added or removed. The extent of these processes is what differentiates cultural appropriation from cultural appreciation. The most frequent cause of interpretant removal in cultural appropriation is stereotypization. The existing research on the production of stereotypes within a culture has been scarce [40] but it can be described as a type of semiosis. Within the Peircean semiotic framework, the sign becomes a stereotype when it becomes tied strongly to just one specific interpretant sign, for example *blonde hair* (sign) – *stupidity* (interpretant sign) while all other interpretant signs are discarded. The research in social psychology found that some degree of simplification is necessary because it saves time and energy [41] when identifying social groups. Lenard and Balint equate stereotypization with cultural misrepresentation and see it as a problematic form of cultural engagement because it involves "presenting caricatured versions of cultural minority practices [42]". As hip-hop music became widely popular, the Black cultural semiosphere underwent stereotypization.

26 The most controversial case of stereotypization is the artistic image of rapper Danielle Bregoli, known as Bhad Bhabie. Bregoli became famous after her mother applied to the talk show Dr. Phil in 2016, claiming that caring for her thirteen-year-old daughter became impossible due to her confrontational behavior [43]. During the show Bregoli uses an accent which was described by reporter Jamie Lauren Keiles as "part Florida, part Brooklyn, part misconceived Black Vernacular English [44]" or a deliberate mimicry of Black accent, later dubbed "blaccent [45]". In order to depict her persona, Bregoli has embraced the interpretant signs present in hip-hop culture to which

she was exposed through the Internet and social media, and applied them to her public image. Signs like "toughness," "defiance," "aggressiveness" become stereotypes when removed from the experiences that created them such as oppression and racism. Hip-hop and the Black experience were reduced to mindless and provocative aggression, or "attention-seeking". The show caused global outrage and propelled Bregoli to international stardom. She signed a multi-million record deal with Atlantic Records and started releasing rap music, again due to the stereotypization of rap music as "gangsta" and "tough", while disregarding the socioeconomic factors that lead to the formation of gangs. It could be argued that the brand of Bhad Bhabie is centered around cultural appropriation, or that cultural appropriation is the unique selling proposition of Bhad Bhabie. After her career took off, Bregoli began adjusting her image to fit Black beauty standards. She braided her hair and darkened her skin, which caused accusations of "blackfishing [46]".

27 After decades of oppression due to skin color, oppression that is still at large today, it is only once "blackness" has been commodified through rap culture that it becomes desirable. It becomes a prop or a style that can be used and discarded once it inevitably becomes unfashionable. Once racial, largely immutable characteristics such as skin color, lip size, or body shape enter the fashion system, they are subject to trends and commodified.

28 Australian rapper Iggy Azalea has also been accused of cultural appropriation and blackfishing [47], especially in her music video for the song "I Am The Strip Club [48]" in which she appears several skin tones darker than usual. Critics were also fast to point out that the dancers she chose were all Black. A comparison between her image for the music video "Fancy [49]," in which she portrays the luxurious lifestyle of upper-class White Americans, and the music video for "I Am The Strip Club," demonstrates the idea that blackness can be summoned to express morally questionable behaviors.

29 Following Lisa Rosenthal and Marci Lobel, one of the most pervasive racial stereotypes is that of a "Black female" who is assertive and sexually aggressive [50]. This is reflected in the fetishization of Black physical features. Since hip-hop became widely popular there has been a sharp increase in surgical procedures based on the stereotyp-

ization of Black features which spilled over into wider media culture. The Kardashian-Jenner clan pioneered a look of exaggerated lips and bottoms, both racially conditioned physical attributes, and attached to them the interpretant signs such as "femininity" and "femme fatale". Kim Kardashian appeared on the cover of the Winter 2019 issue of 7 *Hollywood* magazine with darkened skin, over-exaggerated hips and an Afro hairstyle, mimicking the natural texture of Afro-American hair. The Kardashians created their business empire around beauty products. Similar to Rogers [51], Lenard and Balint emphasize that cultural appropriation is characterized by a power imbalance [52] without adequate reciprocity, and this is especially problematic when it leads to large monetary gain by the appropriator. Kylie Jenner recently became one of the youngest billionaires in the world, although the real extent of her wealth has been disputed [53]. Due to the popularity and media presence of the Kardashian-Jenners, the plastic surgery revenue surged, led by the potentially dangerous "Brazilian Butt Lift", which was the most sought procedure according to the International Society of Aesthetic Plastic Surgery [54].

30 Although Afro-American culture has been subject to the most cases of cultural appropriation in recent times, any minority culture can become a source of symbols that are appropriated. American pop singer Katy Perry has regularly borrowed from American Indian, Asian and even Ancient Egyptian cultures. During the 2013 American Music Awards she performed her song "Unconditionally [55]" dressed in a geisha-like attire which was coupled with a performance that catered to Western stereotypes of Asian women as shy, subservient and devoid of agency equivalent to "skimming a Wikipedia page, not a tribute based in any deeper understanding or desire for accuracy [56]". As the Japanese geisha moved from the Eastern to the Western cultural semiosphere, the symbolism of a learned court entertainer was reduced to a "shy, subservient mistress" and the traditional kimono dress transformed into a stage costume, a garment with no cultural significance and used only for aesthetic appeal with considerable deviations from the original kimono [57].

31 The fact that Perry sees cultural symbols as a commodity that can serve to enhance her artistic image is visible in her 2013 hit "Dark Horse [58]". The music video is constructed entirely out of decontextualized Egyptian imagery. In order to construct her artist image

as a “powerful” and “fatal” woman, Perry renamed herself into “Katy Patra” as a reference to Cleopatra VII Philopator, an Egyptian queen and the last ruler of the Ptolemaic Kingdom of Egypt [59]. In ancient Egypt a pharaoh was considered not only a ruler but a representation of the divine on Earth, as each pharaoh was a descendant of the sun god Re and was responsible for maintaining the divine law *ma’at* [60].

32 Perry appears wearing classic Egyptian make-up with winged eyeliner. However, she is seen wearing both a black wig and a white-blonde wig, a hair color that could never have existed in Ancient Egypt and which is more commonly found in Caucasians.

33 Black and white have in Western culture often symbolized good and evil [61]; therefore, the image of an Egyptian pharaoh is subordinate to the symbolism of the music video. Furthermore, with the lyrics “Make me your Aphrodite/Make me your one and only [62]” Perry is referencing the Greek goddess of beauty, Aphrodite, while dressed as Cleopatra. In the video, religious symbols such as the ankh and the eye of Re are juxtaposed to her servants who appear with caricatured cat heads as symbols of the goddess Bastet. Her blonde wig is also sprayed with blue eye of Re symbols. The colors and mood of the music video are very vibrant, with pink walls and columns (femininity), blue court men (masculinity) and gold-robed cat servants (royalty). However, all the symbols of Egyptian culture are presented in an overly childish, borderline cartoonish way. One example is the pyramid, an ancient tomb of the pharaohs, which is brought to “Katy Patra” and her court in the form of American confectionery pastries.

34 The music video caused outrage in the Egyptian community and in the Muslim community due to a scene in the music video where “Katy Patra” burns a suitor to dust using her supernatural powers [63]. The suitor was wearing a pendant of the Arabic word for “Allah”, and a member of the Muslim community in Great Britain, Shazad Iqbal, started an online petition for the removal of the symbol from the music video. The petition amassed over sixty thousand signatures and the production team behind the music video removed the pendant from the clip on Youtube [64].

35 When faced with accusations of cultural appropriation, music artists often resort to platitudes of artistic freedom or apologies out of supposed ignorance [65] to justify their exploitation of minority

cultures for their branding and artist image, when in fact it is very often a lack of imagination and creativity that prompts them to borrow. From the semiotic analysis of the corpus it is evident that very little, if any, interpretant signs associated with the cultures they borrow from are present in their artistic expression. This leads to further stereotyping and marginalization of already oppressed cultures.

Conclusion

36 In this paper I have argued that the semiotic method can reliably distinguish between cultural appropriation and cultural appreciation and that within the corpus of the music industry, cultural appropriation serves as a unique selling point for the branding and image of musical artists. The corpus analysis has shown that it has been a systematic and deliberate process since the early beginnings of popular music. It is present across a variety of genres and styles, and the artists accused of cultural appropriation unanimously pertain to the Western cultural circle. This corroborates previous research on cultural appropriation which places it within a social power hierarchy as a form of cultural theft from subordinate cultures. Using Lotman's and Peirce's semiotic theories, cultural communities are understood as semiotic spaces or semiospheres, and the appropriation of symbols as stereotypization which entails the removal of interpretant signs from the borrowed symbol. Due to a power imbalance between the appropriator and appropriated, the result is further marginalization and loss of cultural identity in the subordinated cultures.

37 Cultural contact and cultural exchange are in today's digital and globalized world for the most part inevitable and this applies to the music industry as part of the larger entertainment industry. The semiotic method can aid in the process of cultural contact by providing insight into the formation and propagation of cultural symbols and their associated interpretant signs. Potential areas for further research include the film and the fashion industries. By facilitating deeper insight into the formation of cultural symbols and their role as adhesive elements of a culture, nearly all cases of cultural appropriation can be avoided. On the other hand, increasing the visibility of marginalized cultures in the media can present a more accurate

portrayal of those cultures and aid in dispelling the misconceptions and generalizations which lead to the formation of stereotypes. Investigation and representation are stepping stones for the transition from cultural appropriation towards cultural appreciation.

NOTES

1 Patti Tamara Lenard and Peter Balint, "What Is (the Wrong of) Cultural Appropriation?", *Ethnicities*, Vol. 20, No. 2, SAGE Publications, 9 Aug. 2019, p. 1-22. URL: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468796819866498, Accessed 20 Mar. 2022; Mayra Stephanie Monroy, *An Analysis of Cultural Appropriation in Fashion and Popular Media*, Ph.D. Thesis, Baylor University, 2018; Richard A. Rogers, "From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation", *Communication Theory*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press (OUP), Nov. 2006, p. 474-503; James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.

2 Richard A. Rogers, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p. 478.

4 See, for example, Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2005, p. xiii.

5 *Ibid.*

6 Reebee Garofalo, "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism", *The World of Music*, Vol. 35, No. 2, 1993, p. 19.

7 Tanner Mirrlees, *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*, London and New York, Routledge, 2013, p. 10.

8 Callum Burke, "Cultural Appropriation and Orientalism: Elvis Presley vs. The Beatles", *ResearchGate*, 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/263279790_Cultural_Appropriation_and_Orientalism_Elvis_Pr esley_vs_The_Beatles, Accessed 20 Mar. 2022.

9 Ariana Grande's artist image relies heavily on symbols demoting "youthfulness", "playfulness" and "innocence". To underscore these traits she

has borrowed from east-Asian feminine imagery, notably Korean. Her eye-makeup, posing and clothing in the 2021 photoshoot by New York photographer Katia Temkin caused backlash for her attempt to emulate racially determined characteristics, such as Asian monolid eyes. Gino Spocchia, "Ariana Grande accused of 'Asian-fishing' with photoshoot", *The Independent*, Dec. 2021. URL: www.independent.co.uk/life-style/ariana-grande-asian-fishing-photos-b1971420.html, Accessed 9 Jul. 2023.

10 Zaina Hussain, "Undestanding Cultural Appropriation: Through Katy Perry's Music Videos", 6 Apr. 2018. URL: https://visualculture.blog.torontomu.ca/understanding-cultural-appropriation-through-katy-perrys-music-videos/, Accessed 10 Jul. 2023.

11 Juri Lotman, Marek Tamm, Brian C. Baer (ed.), *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, p. 5.

12 Juri Lotman, "On the semiosphere", *Sign System Studies* [trans. Wilma Clark], No. 33, 2005 [1984], p. 205-229.

13 Aleksei Semenenko, *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 111.

14 Charles S. Peirce, "Division of Signs", *in* Charles Hartshorne and Paul Weiss (ed.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1931 [c. 1897], p. 135.

15 Jonathan Schroeder, "The Artist and the Brand", *The European Journal of Marketing*, No. 39, Nov. 2005, p. 1293.

16 Steve Hilton, "The social value of brands" *in* Rita Clifton (ed.), *Brands and Branding*, London, Profile Books, 2003, p. 48.

17 Gideon Waxman, "25 Most Popular Genres of Music", 5 Aug. 2022. URL: https://strongsounds.com/blog/most-popular-genres-of-music/, Accessed 10 Jul. 2022.

18 "Rock'n' Roll Style", *Encyclopedia of Fashion*. URL: http://www.fashionencyclopedia.com/fashion_costume_culture/Modern-World-1946-1960/Rock-n-Roll-Style.html, Accessed 11 Jul. 2023.

19 William E. Studwell, D. F. Lonergan, *The Classic Rock and Roll Reader: Rock Music from its Beginnings to the mid-1970s*, New York, Haworth Press, 1999, p. xi.

20 Wesley Morris, “For centuries, Black music, forged in bondage, has been the sound of complete artistic freedom. No wonder everybody is always stealing it”, *The New York Times*, 14 Aug. 2019. URL: https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/music-black-culture-appropriation.html, Accessed 13 Apr. 2022.

21 Jim Miller, *Flowers in the Dustbin: The Rise of Rock and Roll, 1947-1977*, New York, Fireside, 2000, p. 72.

22 Amirah Lockhart, *A Stolen Culture: The Harmful Effects of Cultural Appropriation*, Undergraduate Thesis, University of Mississippi, 2021, p. 13-14. URL: https://egrove.olemiss.edu/hon_thesis/1804, Accessed 12 Apr. 2022.

23 Richard A. Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *op. cit.*, p. 476.

24 Frank W. Hoffmann, *Rhythm and Blues, Rap, and Hip-hop*, New York, Facts On File, 2006, p. 63.

25 Paul Edwards, *How to Rap*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. xii.

26 *Ibid.*

27 Malcolm Barnard, *Fashion as Communication*, London, Routledge, 2002, p. 107.

28 “Rags to riches”, *Cambridge Dictionary*, URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rags-to-riches, Accessed 10 Apr. 2022.

29 Jill Morton, *A Guide to Color Symbolism*, Honolulu, Colorcom, 2017 [1997], p. 70.

30 “Drive By”, *Urban Dictionary*. URL: https://www.urbandictionary.com/define.php?term=drive%20by, Accessed 18 Apr. 2022.

31 Carl Lamarre et al., “50 Greatest Rappers of All Time”, *Billboard*, 2 Aug. 2023. URL: https://www.billboard.com/lists/best-rappers-all-time/, Accessed 22 Apr. 2023.

32 URL: https://genius.com.

33 Raisa Bruner, “How Rap Became the Sound of the Mainstream”, *Time*, 25 Jan. 2018. URL: https://time.com/5118041/rap-music-mainstream/, Accessed 16 Apr. 2022.

34 Anthony Bozza, *Whatever You Say I Am: The Life and Times of Eminem*, New York, Crown Publishing, 2004, p. 39.

35 Eminem, "White America", *Genius*. URL: https://genius.com/Eminem-white-america-lyrics, Accessed 2 Apr. 2022.

36 Eminem, "Without Me", *Genius*. URL: https://genius.com/Eminem-without-me-lyrics, Accessed 2 Apr. 2022.

37 Michelle Mendez, "How to separate cultural appreciation, appropriation in music", *Temple News*, 9 Apr. 2019. URL: https://temple-news.com/music-cultural-appreciation-or-appropriation/, Accessed 5 Apr. 2022.

38 Mitch Findlay, "All Eminem and 50 Cent Collabs, Ranked", *Hot New Hip-Hop*, 24 February 2021. URL: https://hotnewhiphop.com/all-eminem-and-50-cent-collabs-ranked-news.126767.html, Accessed 5 Apr. 2022.

39 Daniel Jerkins. "Eminem Is Important To The Culture Of Hip-Hop & Black Resistance. Here Are 5 Moments That Prove It" *SOHH*, 28 March 2022. URL: https://sohh.com/eminem-important-hip-hop-black-resistance-5-moments-prove-it/, Accessed 12 Jul. 2023.

40 Craig McGarty, Vincent Y. Yzerbyt, Rusell Spears (ed.), *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. p. 3.

41 *Ibid.*

42 Patti Tamara Lenard, Peter Balint, "What Is (the Wrong of) Cultural Appropriation?", *op. cit.*

43 Dr. Phil, "What May Be Driving a 13-Year-Old's 'Out of Control' Behavior", *Youtube*. URL: https://youtube.com/watch?v=mNe8bDJda0A, Accessed 5 Apr. 2022.

44 Jamie Loren Keiles, "The Big Business of Becoming Bhad Bhabie", *The New York Times*, 3 Jul. 2018. URL: https://nytimes.com/2018/07/03/magazine/the-big-business-of-becoming-bhad-bhabie.html, Accessed 8 Apr. 2022.

45 "Blaccent", *Urban Dictionary*. URL: https://urbandictionary.com/define.php?term=blaccent, Accessed 17 Apr. 2022.

46 Akinwale Akinyoade, "Bhad Bhabie Accused of Darkening her Skin to Look Black", *Guardian Nigeria*, 7 April 2020. URL: https://guardian.ng/life/bhad-bhabie-replies-accusation-she-is-darkening-her-skin-to-look-black/, Accessed 22 Apr. 2022.

47 Lisa Raspers France, “Iggy Azalea Accused of ‘Blackfishing’ with Darker-looking Skin in Latest Music Video”, *CNN Entertainment*, 6 July 2021. URL: https://edition.cnn.com/2021/07/06/entertainment/iggy-azalea-blackfishing-trnd/index.html, Accessed 12 Jul. 2023.

48 Iggy Azalea, “I Am The Strip Club”, Bad Dreams Records / EMPIRE, 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GOl-8pSVMRg, Accessed 22 Apr. 2023.

49 Iggy Azalea, “Fancy”, Virgin EMI Records, a division of Universal Music Operations Limited, 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=O-zpOMYRi0w, Accessed 22 Apr. 2023.

50 Lisa Rosenthal and Marci Lobel, “Stereotypes of Black American Women Related to Sexuality and Motherhood”, *Psychology of Women Quarterly*, Vol. 40, Issue 3, July 2016, p. 414-427.

51 Richard A. Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *op. cit.*, p. 478.

52 Patti Tamara Lenard and Peter Balint, “What Is (the Wrong of) Cultural Appropriation?”, *op. cit.*, p. 3.

53 “Kylie Jenner”, *Forbes*. URL: https://forbes.com/profile/kylie-jenner/?sh=1a1ee67f55b5, Accessed 15 Apr. 2022.

54 International Society of Aesthetic Plastic Surgery, *ISAPS International Survey on Aesthetic/Cosmetic Procedures performed in 2019*, 2019. URL: https://isaps.org/media/pubgf4jc/global-survey-full-report-2019-english.pdf, Accessed 10 Apr. 2022.

55 Katy Perry, “Unconditionally”, Live performance at the American Music Awards, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iXqcjgX-I9E, Accessed 11 Apr. 2022.

56 Nolan Feeney, “Katy Perry’s ‘Geisha-Style’ Performance Needs to be Called Out”, *The Atlantic*, 25 November 2013. URL: https://theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/katy-perrys-geisha-style-performance-needs-to-be-called-out/281805/, Accessed 11 Apr. 2022.

57 Brian Ashcraft, “Katy Perry’s Geisha Act Being Called ‘Racist’”, *Kotaku*, 25 November 2013. URL: https://kotaku.com/katy-perrys-geisha-act-being-called-racist-1470995646, Accessed 12 Apr. 2022.

58 Katy Perry, “Dark Horse”, Capitol Records, LLC, 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0, Accessed 23 Apr. 2023.

59 Duane W. Roller, *Cleopatra: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 16.

60 Joshua J. Mark, "Pharaoh", *World History Encyclopedia*, 2 September 2009. URL: https://worldhistory.org/pharaoh/, Accessed 10 Apr. 2022.

61 Jill Morton, A *Guide to Color Symbolism*, *op. cit.*, p. 36 and 38.

62 Katy Perry, "Dark Horse", *Genius*. URL: https://genius.com/Katy-perry-dark-horse-lyrics, Accessed 13 Apr. 2022.

63 Jess Denham, "Katy Perry 'Dark Horse' Video Causes Offence after Featuring Burning 'Allah' Pendant", *Independent*, 26 February 2014. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/katy-perry-causes-offence-by-burning-allah-pendant-in-dark-horse-music-video-9153998.html, Accessed 13 Apr. 2022.

64 Unknown author, "Katy Perry Dark Horse Video 'portrays blasphemy'", *BBC News*, 26 February 2014. URL: https://bbc.com/news/entertainment-arts-26359917, Accessed 14 Apr. 2022.

65 Elisabeth Denton, "Katy Perry Admits to Making 'Several Mistakes' With Cultural Appropriation", *Allure*, 12 June 2017. URL: https://allure.com/story/katy-perry-cultural-appropriation-interview, Accessed 12 Jul. 2023.

RÉSUMÉS

Français

Le but de ces recherches est d'examiner le phénomène de l'appropriation culturelle dans l'industrie musicale dans le contexte de la sémiotique culturelle (J. Lotman, 2019; R. Barthes, 1967). Le présent travail examinera les significations symboliques associées à l'image projetée par les artistes musicaux. Compte tenu de la complexité du problème, on utilisera une approche sémiotique multidisciplinaire. On analysera des symboles, des aspects vestimentaires et des gestes reconnus comme étant des expressions culturellement appropriées de l'image que s'en fait l'artiste en question. Étant donné la rareté de recherches existantes sur l'appropriation culturelle au niveau de l'industrie musicale, nous postulons que la sémiotique culturelle est à même de fournir un aperçu sur les origines et les divers impacts de l'appropriation culturelle (Lenard et Balint, 2019), en rapport avec l'image projetée des musiciens *pop*. La recherche sera d'ordre diachronique, avec des études de cas depuis les débuts de la musique pop (Elvis Presley) jusqu'à des musiciens contemporains (Eminem, Iggy Azalea, Ariana Grande). On entend ainsi prouver l'incidence croissante du phénomène d'appropriation culturelle dans un laps de temps déterminé, conséquence d'une interaction accrue et

de changements survenus dans la consommation de musique numérique. L'analyse sémiotique se concentrera sur des aspects vestimentaires (Barthes, 1967), des gestes (Morris, 1971), et sur certains signes physiques supplémentaires, caractéristiques de chaque artiste, susceptibles d'être rattachés à l'appropriation culturelle (Lenard et Balint, 2019; Mosley et Biernat, 2021). Chacun de ces aspects distinctifs fera l'objet d'une comparaison quant à sa fonction sémiotique au sein d'une culture autochtone donnée par rapport à la culture appropriée. Le symbolisme d'une telle fonction sera mis en relation sémiotique afin d'identifier les détournements de sens occasionnés par le transfert culturel. Les résultats de l'analyse sémiotique du présent travail mettront en lumière les éléments culturels en jeu, en lien avec la tendance croissante de l'appropriation culturelle au sein de l'industrie musicale, et démontreront comment l'appropriation culturelle est devenue une tendance perceptible et installée dans la musique contemporaine.

English

The aim of this study is to examine the phenomenon of cultural appropriation in the music industry within the context of cultural semiotics (J. Lotman, 2019; R. Barthes, 1967). This research paper will examine the symbolic meanings associated with the projected image of a music artist. Given the complexity of the problem, we will use a multi-disciplinary semiotic approach. We will analyze the symbols and signs of clothing and gestures that are recognized as culturally appropriated expressions of the artist's image. Since the existing research on cultural appropriation within the music industry has been scarce, we believe that the semiotics of culture can provide insight into the origins and effects of cultural appropriation (Lenard and Balint, 2019) connected to the projected image of popular musicians. The corpus will be evaluated diachronically, with case studies ranging from the early stages of popular music (Elvis Presley) to contemporary musicians (Eminem, Iggy Azalea, Ariana Grande). We expect to find a rising incidence of cultural appropriation along the temporal axis, which is a consequence of both increased connectivity and the shift to digital music consumption. The semiotic analysis will focus on clothing (Barthes, 1967), gestures (Morris, 1971) and some additional physical aspects of artist branding, which are candidates for cultural appropriation (Lenard and Balint, 2019; Mosley and Biernat, 2021). For each aspect, a comparison between its semiotic function within the indigenous culture and the appropriated culture will be made. The corresponding symbolism of the function will then be assessed from a semiotic perspective with a focus on the shift in meaning as a result of such cultural transfer. The results of the semiotic analysis will shed light on the cultural elements at play in the rising trend of cultural appropriation within the music industry and uncover why cultural appropriation has become a trend among contemporary musicians.

INDEX

Mots-clés
transfert culturel, appropriation culturelle, sémiotique culturelle, symboles, industrie musicale

Keywords
cultural transfer, cultural appropriation, semiotics of culture, symbols, music industry

AUTEUR

Lana Stanić
Lana STANIĆ is currently a third-year Ph.D student working under prof.dr.sc. Danica Škara at the University of Split. Her master's thesis introduced pioneering research on Nobel Laureate Kazuo Ishiguro in Croatia, and she completed her studies in 2016 with the thesis "Identity and Art in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*". During her Ph.D. program, she developed an interest in semiotics, and her current research focuses on media semiotics and the propagation of cultural symbols, particularly regarding multicultural societies and celebrity identities. Lana's academic work is complemented by her music artist project and her contribution to a music marketing startup where she can actively conduct semiotic field research.

Fracturer un miroir sans tain, représenter la grande pauvreté de l'intérieur

Semyon Tanguy-André

PLAN

Approche de la grande pauvreté
L'incorporation subalterne et la valeur des valeurs
L'illusion de familiarité et le miroir sans tain
Conclusion

TEXTE

1 Un miroir sans tain est un dispositif assez simple : deux pièces sont séparées par une plaque de verre traité. L'une est plongée dans l'ombre, l'autre est illuminée. Le différentiel de lumière produit l'opacité du verre et son aspect réfléchissant. Cela permet à qui se trouve dans la pièce enténébrée de voir dans la pièce éclairée sans être vu en retour, et ce, jusqu'à faire oublier non seulement sa présence, mais l'existence de la pièce attenante, puisque pour un observateur dans la pièce éclairée, le miroir ne renvoie rien d'autre que le reflet de ce qui s'y trouve. Il s'agit donc fonctionnellement à la fois d'un miroir et d'une fenêtre, quoique sa contribution à l'ambiance de la pièce éclairée close cette dernière bien plus qu'elle ne l'ouvre. Si on accepte l'effet d'ambiance d'un miroir sans tain, force est de constater *qu'entretenir mentalement l'existence invisible d'une pièce enténébrée de l'autre côté du verre*, *et* a fortiori *de son occupation potentielle*, *demande un effort cognitif constant de correction et d'abstraction de notre expérience immédiate*. Celle-ci est bien plutôt happée par les enjeux de l'interaction en train de se jouer, présentée dans la pièce éclairée, et représentée, si l'on veut, par sa réflexion dans ledit miroir. Un miroir sans tain est ainsi un dispositif dont une des propriétés notables est de se rendre invisible comme dispositif, s'occultant derrière la visibilité redoublée de la scène, et de rendre irreprésentable le dehors de cette scène, car, s'abolissant comme fenêtre, l'objet dans l'autre pièce disparaît de toute expérience et de toute thématisation possible.

2 Pourquoi et comment établir un parallèle entre un miroir sans tain et l'expérience vécue de la grande pauvreté ? L'idée quelque peu exploratoire est la suivante : en se plaçant dans une perspective goffmanienne attentive à la « face », le schème du miroir sans tain permet de donner forme à un certain type d'interactions « mixtes[1] », plus précisément entre personnes en grande pauvreté et représentants des institutions d'assistance qui constituent l'essentiel des contacts entre les personnes en grande pauvreté, « exclues », et les individus « intégrés[2] » à la société. Pour cette raison même, il a donc une importance majeure dans l'établissement pragmatique d'une représentation sociale instrumentale de la grande pauvreté, qui rend irreprésentable la spécificité de l'expérience et des demandes que portent ses ressortissants.

3 C'est en convoquant le dispositif du miroir sans tain qu'on peut donner une intelligibilité à ce que cette représentation sociale occulte, et qu'on peut mettre en lumière le processus qui aboutit à cette occultation : l'interposition, entre l'observateur et l'objet étranger, d'une illusion de familiarité. Le présent article se propose de faire l'analyse de la source et des effets de celle-ci. Je commencerai par revenir sur la notion même de grande pauvreté, puis j'insisterai sur l'ambiguïté des interactions mixtes, pour ensuite en développer l'interprétation interactionniste, afin d'expliciter l'irreprésentable de ces interactions mixtes.

Approche de la grande pauvreté

4 Pour mieux situer mon propos, il importe premièrement de mieux comprendre ce qu'est la grande pauvreté. En proposer une définition compréhensive est l'un des enjeux du rapport « Grande pauvreté et précarité économique et sociale » présenté au CES[3] en 1987. Le rapporteur en est Joseph Wresinski, fondateur d'ATD Quart Monde, et cela donne d'une certaine manière un statut épistémique assez singulier aux thèses présentes dans ledit rapport. Il ne s'agit pas du travail d'un universitaire méditant sur son objet : c'est, au contraire, l'« objet » même qui produit une analyse critique de ses conditions d'existence. Pour donner plus de tangibilité à cette affirmation, regardons un autre rapport, cette fois produit en 1982 à la demande

de Michel Rocard, où Wresinski, lui-même né dans la grande pauvreté, explique d'où il parle :

> Si j'ai entrepris d'écrire ce rapport, c'est parce que j'ai un atout important : celui d'avoir côtoyé, au sein du mouvement international ATD Quart Monde, ces familles de travailleurs défavorisés, vingt-six années durant, et d'avoir pu ainsi recueillir leur pensée et leur avis, au jour le jour. De plus, des milliers d'entre elles m'ont envoyé, en 1982, des « Feuilles de faits » où elles disent leur situation, l'injustice qu'elles subissent et les luttes qu'elles tentent de mener. Enfin, des milliers de dossiers monographiques ont pu être constitués depuis vingt-cinq ans par plus de trois cents permanents sur le terrain [4].

5 Voici, cinq ans plus tard, la définition de la grande pauvreté que cette parole ancrée et collective propose :

> La précarité est l'absence d'une ou plusieurs des sécurités permettant aux personnes et familles d'assumer leurs responsabilités élémentaires et de jouir de leurs droits fondamentaux. L'insécurité qui en résulte peut être plus ou moins étendue et avoir des conséquences plus ou moins graves et définitives. Elle conduit le plus souvent à la grande pauvreté quand elle affecte plusieurs domaines de l'existence, qu'elle tend à se prolonger dans le temps et devient persistante, qu'elle compromet gravement les chances de reconquérir ses droits et de réassumer ses responsabilités par soi-même dans un avenir prévisible [5].

6 Il ne m'appartient pas ici de l'analyser de fond en comble, mais qu'il suffise de la résumer ainsi : la grande pauvreté peut être comprise comme une *insécurité d'existence extrême et durable*. Son effet le plus notable est l'exclusion sociale, le fait de ne plus être garanti dans notre statut de citoyen, c'est-à-dire de contributeur au travail d'entretien et de transformation du social. Ne plus être citoyen, c'est ne plus jouir de nos droits, y compris fondamentaux, c'est-à-dire de nos droits humains. Et si un droit ne signifie jamais autre chose que la sanctuarisation de la forme d'existence sur laquelle il porte, il faut dire que l'insécurité existentielle de la grande pauvreté ébranle en quelque sorte jusqu'au droit d'appartenir et de participer à l'humanité, d'être reconnu comme humain, c'est-à-dire, comme une incarnation légitime des valeurs cardinales de *l'anthropologie* impli-

cite, ou *opérante*[6] de la culture à laquelle on se rattache (anthropologie qui est celle qui va venir saturer et caractériser le signifiant « humain » dans le syntagme « droits humains »). Et c'est précisément ce qui fait dire ailleurs à Wresinski : « quand nous parlons des droits de l'homme, nous oublions souvent que lutter pour les droits de l'homme, c'est lutter pour avoir le droit d'être un homme[7]. »

7 Pour Wresinski, un des traits frappants de cette exclusion sociale dans la vie des personnes en grande pauvreté est donc sans surprise une relation particulière aux expériences promises par les valeurs sociales :

> [Une] sorte de décalage dans la façon d[e] percevoir certaines valeurs [travail-dignité, éducation-émancipation, mariage-honneur, etc.], du fait qu'on ne les vit pas de la même manière que le monde [intégré : travail-humiliation, éducation-disqualification, mariage-instabilité]. [… On] croit [à la positivité de ces valeurs] sans jamais arriver à [la] saisir entièrement par une expérience vécue. […] Cette situation confuse donne à tout contact entre le pauvre et le non-pauvre une note d'ambiguïté qui fausse la relation et fait qu'elle aboutit le plus souvent à un dialogue de sourds[8].

8 Mais de quelle ambiguïté parle-t-on ici exactement ? Pour donner de la chair à cette idée, il faut premièrement saisir sur quelles scènes interactionnelles lesdites valeurs culturelles sont aperçues, et saisir également quel usage les plus pauvres font de ces valeurs ; autrement dit, quelle est la *valeur des valeurs* pour eux, l'utilité de celles-ci pour leur vie.

L'incorporation subalterne et la valeur des valeurs

9 Wresinski affirme que :

> [L]a société environnante lègue [aux personnes en grande pauvreté] des notions de ce que devrait être la vie familiale, professionnelle et sociale, ne serait-ce que par le biais de moyens d'information de masse, des interventions des services sociaux, de l'enfance passée à l'assistance publique[9].

10 Ces notions léguées dans des interactions mixtes frappées au coin de la dépendance impliquent non seulement des valeurs, mais une grammaire de leurs formes socialement recevables d'expression et de rattachement. Elles prescrivent les conditions de possibilité de se voir reconnaître ce que Goffman appelle une « face », c'est-à-dire : « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres *supposent* qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier[10]. »

11 Reste que si ces valeurs n'ont qu'une existence verbale ou injonctive, sans expérience congruente qui permettrait d'en reconnaître les effets humanisants, elles fonctionnent comme une boussole sans aiguille. Qui plus est, on peut faire l'hypothèse que le rôle qu'elles dessinent, que la « face » qu'elles proposent sont de la même étoffe, purement énonciative, que ses matériaux. En ce sens, elles permettent bien la condition minimale d'octroi de la face : elles permettent de *supposer* qu'une ligne d'action énoncée est guidée par une valeur sociale.

12 On peut trouver des éléments allant dans ce sens dans l'extrait suivant du portrait que Wresinski dresse d'André Jamart[11] :

> André, [comme tant de très pauvres], emprunte un certain vocabulaire au monde [intégré] et spécialement au monde des œuvres qu'il connait depuis son enfance miséreuse. [… Il] parlera toujours le langage de son interlocuteur, quel qu'il soit ; il le fait même avec une insistance qui risque d'agacer. Il surprend le visiteur [intégré] par ses phrases soignées[12].

13 Celles-ci « peuvent faire croire à des antécédents respectables, à une jeunesse passée en des conditions meilleures[13] ». On pourrait penser que ce braconnage linguistique est une stratégie menée en toute conscience de sa duplicité, dans l'idée d'obtenir telle ou telle aide sociale, mais Wresinski affirme aussitôt d'André que, comme tant d'autres là encore, il « ne cherche pas *a priori* à tromper[14] ». La méprise sur les enjeux de l'interaction est un effet de celle-ci, non sa fin. Au contraire, André « utilise d'autant plus facilement certains mots mal compris, non pas pour induire en erreur son interlocuteur, mais comme des *formules rituelles qui permettent d'entretenir un contact*[15] ».

14 C'est cette dernière phrase qui élucide la « valeur des valeurs » pour les personnes en situation de grande pauvreté *dans les interactions mixtes*. Ici, les mots et les gestes précis qui font référence à ces valeurs sont, pour les personnes en grande pauvreté, moins importants que leur fonction d'entretien de l'engagement du partenaire dans l'interaction, ou plutôt, ils sont *réduits* à cette fonction. En d'autres termes, ils servent de *moyens transactionnels* pour obtenir, en tant que partenaires d'interactions avec des membres de la société intégrée, le droit d'y avoir une face, d'y revendiquer la poursuite d'une valeur sociale positive, et par-là, d'y être reconnus comme contributeurs légitimes. Fondamentalement, il s'agit d'obtenir, par la reconnaissance de notre face, le droit[16] d'être inscrit dans *l'anthropologie opérante* de cette société, et d'accéder à la reconnaissance de notre humanité et à la déférence qu'elle peut commander, car on ne confère *volontiers* une aide qu'à ceux qui sont jugés dignes de la recevoir[17].

L'illusion de familiarité et le miroir sans tain

15 Ce dernier point permet de commencer à déplier l'ambiguïté des interactions mixtes qui nous intéressent ici et de mieux saisir pourquoi la plupart d'entre elles aboutissent à un « dialogue de sourds ». En effet, tandis que les représentants des institutions d'assistance visent le contenu de telle ou telle interaction précise, les personnes en situation de pauvreté visent la signification anthropologique de l'interaction en général : ce que toute interaction implique de reconnaissance.

16 Tandis que les uns prêtent attention à ce qui se dit pour en extraire des informations mobilisables dans des protocoles d'assistance et envisagent les suites de l'interaction et l'entretien de la face, les autres sont dans une extrême vigilance vis-à-vis des moindres réactions que leurs propres énonciations entraînent chez leurs partenaires intégrés, et rebondissent sur ces dernières dans une « perpétuelle improvisation[18] » de ce qu'ils pensent être la manière la plus à même d'entretenir le moment de grâce de l'interaction.

17 Tandis que d'un côté, les représentants des institutions d'assistance visent à restaurer la face entr'aperçue dans ces formules rituelles, laissant espérer que la personne en grande pauvreté soit « un "cas", difficile peut-être, mais soluble[19] », de l'autre, les personnes en grande pauvreté espèrent qu'on leur accorde l'humanité, qu'on reconnaisse chez elles une autodétermination rationnelle eu égard aux enjeux de leurs conditions d'existence ; rationalité située qu'elles ne peuvent pourtant laisser deviner sans risquer de perdre leur face par l'expression de leur relative étrangèreté au monde d'où leur face institutionnelle leur est prodiguée ; sans risquer d'être ainsi reléguées à l'indignité et à l'incapacité à être conformément humaines, assignées à une humanité déchue.

18 Tandis que l'insertion dans des protocoles d'assistance permet de donner des étais et une continuité administrative à la face ainsi produite et entretenue, jusqu'à lui faire parfois prendre une vie autonome[20], cette insertion les met en demeure d'avoir toujours avec eux des documents idoines, aptes à satisfaire la charge de la preuve et l'entretien de leur conformité à cette face dont ils deviennent dépendants pour obtenir des aides, afin de contrer la moindre suspicion d'usurpation des bénéfices tirés de cette face[21] qu'on leur impute en les effaçant comme personnes derrière de « fausses identités[22] ».

19 C'est pour ces raisons que Wresinski affirme que les personnes en grande pauvreté « nous[23] renvoient, comme un mauvais miroir, le reflet plus ou moins flou, plus ou moins déformé, de notre propre visage. [...Nous avons] l'illusion d'entrer dans un univers accessible[24] », familier. Cette dernière citation me permet de retrouver le schème du miroir sans tain. Dans l'interaction mixte, l'ambiguïté de la présentation de soi des personnes en grande pauvreté agit à la fois comme une fenêtre et comme un miroir selon la manière dont on l'aborde. Nous pouvons ou bien chercher à nous positionner dans l'interaction à partir de ce qui chez elle nous apparait comme étranger, insolite, inconfortable, ou bien plutôt laisser cela dans l'ombre et préférer mettre en lumière la familiarité plus ou moins empruntée, mais néanmoins réconfortante pour nous, avec laquelle cette personne s'adresse au monde et aux valeurs de l'anthropologie opérante dans lesquels nous évoluons.

20 Réconfortante, parce que se laisser aller à cette illusion de familiarité et la considérer comme réelle *permet de s'épargner un effort cognitif constant de correction et d'abstraction de notre expérience immédiate*, emportée par la reconnaissance empathique, l'identification, de *notre* monde, souffrant en l'autre. Ce faisant, nous avons certes l'impression de mieux appréhender les coordonnées de l'action et les enjeux de l'existence de la personne en grande pauvreté en face de nous, mais cette impression repose sur la projection des coordonnées de notre action et des enjeux de notre existence. Tout cela nous donne l'impression d'habiter un monde suffisamment commun pour savoir comment en débrouiller les problématiques, et nous semblons alors nous donner des leviers d'action plus tangibles sur sa situation : voilà les dispositifs compensatoires, les sécurités d'existence, qu'on peut offrir aux valeurs en mal de concrétisation.

21 Cela étant, avec la disparition de l'ambiguïté derrière la familiarité de façade, disparaît également la possibilité d'appréhender la personne en grande pauvreté en face de nous comme problématisation incarnée des limites pragmatiques de notre anthropologie opérante et comme exemple de falsification d'icelle, à partir d'un de ses dehors relatifs, l'exclusion sociale[25]. Nous intimons au contraire à cette personne de *vérifier* et *d'assister* cette anthropologie opérante, nous la rendons tributaire des exigences de la face qu'on lui attribue et attendons de la personne qu'elle marque sa révérence à l'égard de cette face. Nous allons même jusqu'à mettre en place des mesures de protection de cette face réifiée contre la personne qui la porte, lorsqu'elle produit des comportements répondant aux enjeux du monde de la grande pauvreté, c'est-à-dire, lorsqu'elle s'autodétermine à partir d'une rationalité située. Cela précisément parce que les conditions d'élaboration de cette rationalité sont pour nous irreprésentables et erronées, alors qu'elles sont bien plutôt extérieures et étrangères au cadre d'expérience et d'habitation du monde délimité par notre anthropologie opérante.

22 C'est ainsi que, sans pouvoir le concevoir comme tel et sous couvert d'assistance, nous dépossédons les personnes en grande pauvreté des derniers bastions de l'enracinement de leur autodétermination, disparus derrière leur face réifiée, reflet illusoire d'une familiarité sans tain.

Conclusion

23 En définitive, l'architecture en miroir sans tain des dispositifs d'assistance contribue à entretenir une certaine « épistémologie de l'ignorance [26] » dans la manière dont elle incarne une phénoménotechnique sociale [27] qui tend à confirmer et à renforcer l'anthropologie opérante sur laquelle elle repose en excluant et/ou invalidant et/ou punissant toute présentation de soi qui ne cadrerait pas avec la représentation de l'humain conforme à cette anthropologie. Et ce, précisément parce que ce faisant, elle permet à l'interactant intégré d'ignorer ce qui se joue d'étranger à cette anthropologie opérante dans l'interaction, à plus forte raison parce qu'elle encourage l'interactant en grande pauvreté, dépendant de ces dispositifs d'assistance, à taire ou à minimiser sa situation réelle d'existence et les enjeux qui la trament. Ceci pour se protéger de la punition rétribuant tout soupçon de duplicité, ou simplement d'articulation d'un domaine de liberté non-conforme, et étranger, à la face réifiée que ces dispositifs contribuent à leur attribuer.

24 Ce n'est qu'en intégrant l'idée que toute rationalité s'échafaude à partir de connaissances produites comme méthode située de réduction des tensions entre le vivant et le milieu [28], à partir des enjeux existentiels qui structurent les mondes vécus et les valeurs que les individus et les groupes tentent d'y incarner, qu'on pourra par suite inventer des dispositifs d'assistance qui permettent effectivement une représentation et une connaissance non réifiée ni théoriciste de ceux-ci, autorisant à illuminer l'autre pièce pour opérer un vrai jeu de face à face dans l'épreuve de l'étrangeté, et, à défaut de fracturer ce miroir sans tain, parvenir à produire une composition des mondes, bien plus qu'une infalsifiabilité du nôtre.

25 Et cela passe, minimalement, par la reconnaissance que les plus pauvres ne sont pas bêtement campés dans une position attentiste à notre égard, comme s'ils n'espéraient de nous, et de l'avenir en général, qu'une simple accréditation de leur humanité. Car quand bien même celle-ci ne viendrait pas, et que leur humanité serait encore contestée, ils agissent bel et bien, au jour le jour, parfois certes avec des moments d'abattement, à en faire la démonstration furtive et aussi puissante que fragile, par leur souci de leurs proches

et de leurs pairs d'infortune, là où ils sont, de l'autre côté du miroir, par-delà toute face réifiée.

NOTES

1 Il s'agit du terme qu'Erving Goffman utilise dans *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* [trad. Alain Kihm], Paris, Éditions de Minuit, 1975 [1963], pour désigner une interaction entre une personne porteuse d'un stigmate, et, par-là même, disqualifiable ou disqualifiée, et une personne qui en est exempte.

2 J'utilise ici le couple « exclusion/intégration » en cherchant à rester fidèle au programme de recherche de la philosophie sociale, tel que Franck Fischbach le propose dans *Manifeste pour une philosophie sociale*, Paris, La Découverte, 2009. Ce programme de recherche affirme que la philosophie sociale « reconnaît une *compétence* propre et particulière à ceux qui engagent et conduisent des luttes sociales » (*Ibid.*, p. 85), y compris dans la manière dont les populations opprimées construisent les coordonnées stratégiques et conceptuelles de leurs luttes. C'est aux productions de cette compétence des opprimé·e·s que la philosophie sociale entend servir, entre autres, de « caisse de résonance » (*Ibid.*). De sorte qu'en rapportant cette dualité conceptuelle, je suis la ligne de pensée ouverte par la notion d'exclusion sociale, endémique dans la réflexion de Wresinski. Ligne de pensée située, collectivement nourrie de l'expérience de vie dans la grande pauvreté, cherchant d'abord une formulation, puis aboutissant en 1964. En effet, si la première mise en circulation écrite du terme « exclusion sociale » est attestée, selon l'historienne Axelle Brodiez-Dolino, dès 1965, sous la plume de Jules Klanfer dans un ouvrage éponyme, il faut encore mentionner que celui-ci était compagnon de route d'ATD, et que son livre est « issu du colloque organisé par ATD à l'UNESCO en 1964, consacré au "sous-prolétariat" ou grande pauvreté » ; colloque auquel Wresinski avait contribué. Voir Axelle Brodiez-Dolino, « Le concept de vulnérabilité », *La vie des idées*, février 2016. Version consultable en ligne : https://laviedesidees.fr/Le-concept-de-vulnerabilite.

Après cette note d'intention, il importe de dire brièvement deux choses de cette dualité « exclusion/intégration sociales » pour adresser tant l'aspect d'homogénéisation sociale problématique que les qualificatifs « intégré » ou

« exclu » pourraient laisser entendre, que les connotations fonctionnalistes qu'ils peuvent évoquer.

Premièrement, en ce qui concerne la « nature » de l'exclusion tout autant que de l'intégration sociales, celles-ci sont comprises comme l'*effet* de processus sociaux afférents, qui les produisent, les entretiennent, ou parfois les combattent, et non pas comme des états de fait « naturels ». Ces processus prennent toujours des formes relatives à la « hiérarchie de valeurs » (Louis Dumont, *Homo Hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1979, p. 67, cité *in* Stéphane Vibert, *Louis Dumont, Holisme et modernité*, Paris, Michalon, 2004, p. 21) de ladite société et à leurs répercussions dans les comportements, interactionnels ou non, des acteurs sociaux. Si j'emprunte à Dumont la notion de hiérarchie de valeurs, c'est qu'elle me semble résumer adéquatement l'ontologie du social implicite chez Wresinski. Voir à ce propos Joseph Wresinski, *Refuser la misère, une pensée politique née de l'action*, Paris, Éditions du Cerf / Éditions Quart Monde, 2007, p. 21-23, entre autres.

Deuxièmement, en ce qui concerne la ligne de démarcation entre individus ou populations exclu·e·s et intégré·e·s. Les exclu·e·s se définissent en opposition à ce que sont les intégré·e·s, la notion même d'intégration étant une notion descriptive grossière mais néanmoins primordiale : elle signifie uniquement un *rattachement autorisé à une totalité sociale instituée, reconnaissant un rôle de contributeur et une valeur à l'individu*, peu importent par ailleurs la forme de vie spécifique, la position hiérarchique dans cette société, ou la qualité de ce rattachement ; peu importent également les prérogatives actantielles qui viennent avec cette reconnaissance, ou la rétribution matérielle de la valeur des contributions. Qui plus est, bien que cette notion ne nomme pas *explicitement* l'aspect conflictuel de la société à laquelle l'individu est intégré, elle le reconnait nécessairement, dans la mesure où l'intégration dont il est ici question, c'est *l'intégration dans* le champ des luttes et de positions relatives coordonné par la hiérarchie de valeurs de cette société. Ce sur quoi l'intégration repose est alors l'attribution d'un rôle social-support, fondamental tout autant qu'idéal : le rôle d'être humain. Son attribution conditionne l'accès à tous les autres rôles, comparativement plus contingents. L'exclusion sociale nomme quant à elle les processus (on peut au moins retrouver des critiques du racisme, du classisme et du validisme chez Wresinski) contribuant à entamer la légitimité à incarner l'idéalité de ce rôle et qui réduisent alors l'accès aux rôles contingents, jusqu'à placer l'individu exclu pour cette raison même hors de la

participation à ce champ social agonistique. Si l'exclusion est un processus, son terme est la grande pauvreté.

3 Il s'agit de l'actuel CESE : le Conseil Économique et Social. L'ajout du « E » final de l'acronyme, pour « environnemental », intervient en 2008. Le rapport est consultable à cette adresse : https://www.lecese.fr/travaux-publies/grande-pauvrete-et-precarite-economique-et-sociale.

4 Joseph Wresinski, « Enrayer la reproduction de la grande pauvreté », *in* Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 256. Les documents dont il est question ici sont d'ailleurs conservés au centre de mémoire et de recherche d'ATD Quart Monde à Baillet-en-France, et consultables sur demande puis délibération du comité d'éthique rattaché au centre.

5 CESE, « Grande pauvreté et précarité économique et sociale », *op.cit,*. p. 26.

6 Par « anthropologie opérante », j'entends la représentation normative et culturelle, tant de l'être humain (et des divisions socialement pertinentes au sein de cette catégorie générale) que de la configuration corrélative du monde qu'il habite. C'est à partir de cette représentation qu'est accueillie, évaluée et comprise, toute existence présentée ou se revendiquant comme humaine, y compris la nôtre. Pour emprunter librement à Gramsci, on pourrait parler d'anthropologie hégémonique, de discours hégémonique sur ce qu'est l'être humain. Cette représentation est « opérante » dans la mesure où elle oriente – et s'incarne dans – nos pratiques, que celles-ci visent la conformité à, la subversion ou le rejet de, cette anthropologie. Elle est par ailleurs d'autant plus opérante qu'elle constitue une coordination précocement acquise de l'action, qu'elle est certes transmise et héritée, mais donnée comme naturelle. Enfin, elle est opérante comme *autorité* au sens dumontien, dans la mesure où c'est à partir d'elle que les interactions sociales sont à la fois rendues possibles et régulées, de telle sorte que ces interactions semblent par-là en valider *a posteriori*, à chaque remise en jeu, la légitimité préalable.

7 Joseph Wresinski, « Le droit d'être un homme », *in* Bruno Tardieu et Jean Tonglet (dir.), *Ce que la misère nous donne à repenser avec Joseph Wresinski*, Paris, Hermann, « Colloque de Cerisy », 2018, p. 511.

8 Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op.cit.*, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 21-22.

10 Erving Goffman, *Les Rites d'interaction* [trad. Alain Kihm], Paris, Éditions de Minuit, 1974 [1967], p. 9. Je souligne.

11 Deux précisions au sujet d'André Jamart. Premièrement, ce nom n'est pas le nom réel de la personne dont Wresinski parle. Deuxièmement, il appartient à la plus miséreuse des trois couches de population en grande pauvreté ; tripartition que Wresinski emprunte, dans le texte cité, à Jean Labbens, *Principes sociologiques de la promotion sociale de la famille inadaptée*, Pierrelaye, Éd. Bureau de recherches sociales, 1964. Il s'agit d'une « population [qui] tend à s'accommoder de sa situation sous-humaine. Elle s'y installe en quelque sorte, limitant ses activités et aspirations à la survie au niveau le plus élémentaire. » Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 30.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 29.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.* Je souligne.

16 Ce qui est donc ici en question est ce que toute une tradition de philosophie politique contemporaine a appelé « le droit à avoir des droits », à commencer par Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme : L'impérialisme*, [trad. Martine Leiris], Paris, Fayard, 2006 [1951].

17 C'est bien cela que le rapport de 1987 dénonce lorsqu'il accuse l'application sélective des droits humains : « Dans notre esprit, ces droits concernent-ils vraiment tous les hommes ? Il semble bien que, là, apparaissent [des…] limites […] dans les attitudes face à la pauvreté […]. Comme si, au-delà d'un certain état d'inégalité et de pauvreté, les hommes paraîtraient tellement inférieurs, que nous ne serions plus certains qu'ils aient des droits égaux. » Voir CESE, « Grande pauvreté et précarité économique et sociale », *op.cit.*, p. 62. Il le dit ailleurs, autrement et avec plus de véhémence, dans *Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 133-134 : « Le quart monde le sait, ses grands-parents le savaient déjà par expérience, que, quand on est trop misérable, les droits ne jouent plus. Il ne reste qu'à espérer la pitié. Les plus pauvres savent d'expérience que même les Droits de l'homme ne valent que pour les hommes que l'on reconnaît comme tels ; qu'ils ne valent pas pour des hommes qui sont suspectés d'être des sous-hommes, des inférieurs, des déchets. »

18 Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op.cit.*, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 29.

20 CESE, « Grande pauvreté… », *op. cit.*, p. 50.

21 Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 33-34.

22 *Ibid.*, p. 59.

23 Ce « nous » renvoie aux membres de la société intégrée et non aux personnes en grande pauvreté. L'usage du pronom dans la suite du texte visera le même groupe dans sa généralité, et, au sein de ce groupe, visera de manière plus restreinte et plus particulière, mais non exclusive, le positionnement des représentant·e·s des institutions d'aide sociale et de justice.

24 Joseph Wresinski, *Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 31.

25 Autrement dit : notre représentation normative de l'humain et du monde qu'il habite est-elle assez compréhensive ou souple pour s'appliquer aux personnes en grande pauvreté sans subir de transformation, ou sa rigidité conduit-elle à les exclure du périmètre de l'humanité quand bien même leurs actions et leurs aspirations pourraient pourtant formellement se rattacher aux valeurs portées par cette représentation ? Il s'agit de souligner l'inadéquation entre les conditions d'attribution de l'humanité et leur vérification pragmatique, afin de mettre en accusation les rationalisations autorisant de déroger à cette attribution malgré le fait que les conditions explicites soient réunies et ainsi révéler l'existence de variables cachées, ou pour produire une critique des conditions mêmes d'attribution dans leur incomplétude.

26 Voir Charles W. Mills, *The Racial Contract*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 18.

27 Gaston Bachelard définit la phénoménotechnique dans *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934) comme le fait de doter une théorie d'un ensemble de phénomènes dont elle a la charge à partir de leur production par le biais d'instruments de mesure et de détection, qui incarnent en quelque sorte ces théories ; tout ceci à des fins d'objectivation et de démonstration du réel. Car pour dépasser l'observation immédiate, « il faut que le phénomène soit trié, filtré, épuré, coulé dans le moule des instruments. Or les instruments ne sont que des théories matérialisées. Il en sort des phénomènes qui portent de toutes parts la marque de la théorie ». Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 [1934], p. 12. L'usage que nous faisons ici du terme est plus voisin qu'équi-

valent, en ceci qu'il concerne non les sciences mathématiques ou les sciences de la matière et les *instruments* à leur disposition, mais les sciences sociales dans leur traduction institutionnelle, culturelle, et idéologique : la phénoménotechnique sociale recouvre alors l'ensemble des *dispositifs* de prise en charge et de mesure à partir desquels on obtient la conformation d'un phénomène à la théorie sociale, politique ou anthropologique dont il doit pouvoir, pour être même partiellement pris en compte, constituer un exemple régional. On passe alors d'un instrument d'objectivation à un dispositif de reproduction. Reste que, dans les deux cas, ce qui est visé est la mise en évidence de la dépendance de la phénoménalité du monde commun à un ensemble de médiations matérialisées ou incorporées permettant d'ouvrir, autant que de valider, l'architecture (éléments et articulations de ces éléments) du champ de ce monde commun.

28 Voir Georges Canguilhem, « La pensée et le vivant », *in La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009 [1963], p. 12 : « La connaissance consiste concrètement dans la recherche de la sécurité par réduction des obstacles, dans la construction de théories d'assimilation. Elle est donc une méthode générale pour la résolution directe ou indirecte des tensions entre l'homme et le milieu ». Voir également Joseph Wresinski, « La pensée des plus pauvres dans une connaissance qui conduise au combat », *in Refuser la misère*, *op. cit.*, p. 58 : « Il n'est sûrement pas besoin de rappeler que penser et connaître sont des actes et que tout homme pose des actes. Peu importe les moyens que la vie lui a fournis, tout homme pense, connaît et s'efforce de comprendre, tout homme pose des actes pour un but qui est son but, et sa pensée s'organise en fonction de ce but-là. [...] Quelle que soit la faiblesse des moyens de pensée logique, des moyens d'analyse qu'il a reçus, tout être humain, tout groupe se fait chercheur, à la recherche de son indépendance, à la recherche d'une compréhension de lui-même et de sa situation, lui permettant d'écarter les insécurités et les craintes, de maîtriser son destin, plutôt que de le subir et d'en avoir peur. »

RÉSUMÉS

Français
Dans cet article, j'aborderai des textes de Joseph Wresinski sur la grande pauvreté en me plaçant dans une perspective au croisement de l'interactionnisme et de la phénoménologie critique. À cette fin, je tenterai de construire le schème du miroir sans tain en tant que forme heuristique de l'expérience vécue des personnes en grande pauvreté dans les interactions mixtes, au-delà de l'appréhension de leur présentation de soi par les personnes avec lesquelles elles interagissent. Ce schème permettra de saisir ce qui se joue dans ces interactions, les surdétermine et produit des effets d'occultation : une dialectique familier-étranger.
On observe, chez les personnes en grande pauvreté, un écrasement de ce qui est étranger par une certaine illusion de familiarité qui fonde la posture interactionnelle des autres interactants. S'ensuit une interaction sur deux niveaux qui ne se recoupent pas, entre, d'un côté, réification, attente de conformation aux canons des formes sociales d'humanité ou disqualification, et, de l'autre, demande de reconnaissance d'une humanité indéchiffrable parce qu'elle déborde ces canons – humanité par-là rendue irreprésentable. Il s'agira donc de tenter de donner *re*-présentation à ce qui échappe à la représentation dans l'appréhension sociale de la présentation de soi des personnes en grande pauvreté.

English
In this article, I will be perusing some of Joseph Wresinski's texts on extreme poverty through the lens of an interactionist and critical phenomenology. To this end, I will try to build a "one-way mirror" framework: that is, a heuristic form of the lived experience, in "mixed contacts", of the people living in extreme poverty, beyond the apprehension of their self-presentation by the persons and social institutions with whom they interact. This framework aims to better understand what is at stake in these interactions, what overdetermines them and generates effects of occultation: a *familiar-alien* dialectic. One can there behold the squashing of what is alien in people living in extreme poverty under a certain "illusion of familiarity" which in turn serves as the basis for the interactional posture of the other interactants. From there follows an interaction on two non-overlapping levels: on the one side, reification, conformation to social expectations in terms of social humanity ideals, or disqualification; on the other side, a request to have one's humanity recognised, although it has become undecipherable owing to its outflanking these ideals, and is thus made *un*representable. I then intend to provide a *re*-presentation of what eludes representing in the social apprehension of the self-presentation of people living in extreme poverty.

INDEX

Mots-clés
philosophie sociale, grande pauvreté, exclusion sociale, déshumanisation, Wresinski (Joseph), épistémologie de l'ignorance

Keywords
social philosophy, extreme poverty, social exclusion, dehumanisation, Wresinski (Joseph), epistemology of ignorance

AUTEUR

Semyon Tanguy-André
Recruté dans le Master Erasmus Mundus « Europhilosophie », Semyon Tanguy-André est l'auteur d'un mémoire qui se focalise sur l'ontologie de la vie chez Merleau-Ponty et Canguilhem. Il développe une curiosité pour la diversité des mondes vécus et l'incarnation comme constitution progressive de la relation au monde. Durant sa dernière année de Master, il s'engage à temps plein à ATD Quart Monde, ONG de lutte contre la grande pauvreté et effectue deux ans et demi de terrain dans le Bas Rhin (68), puis deux ans encore en Seine-St-Denis (93). Sa thèse de doctorat porte sur la grande pauvreté comme obstacle épistémique au concept d'aliénation dans la théorie critique contemporaine. Si la grande pauvreté comme condition d'existence reste l'épreuve du feu de ses recherches, celles-ci ont évolué et il s'oriente désormais vers l'élaboration d'une ontologie indirecte de la vie manquant à la théorie critique pour reconstruire la notion de « vie bonne ».

La re-présentation : réflexion critique à partir de Michel Henry

Nancy Zgheib

PLAN

La critique henryenne de la représentation
La déréalisation de la vie par représentation

TEXTE

1 Représenter la vie ? C'est une question qui semble insensée puisque, en effet, qui est capable de définir la vie ou de la voir pour en constituer une représentation ? Mais aussi, qui n'a jamais pensé la vie ? Qui n'a pas essayé de parler (de) la vie ? Qui n'a jamais essayé de prendre conscience de la vie ? Et qu'est-ce que la représentation de la vie, sinon le fait d'en parler et de la penser ? Cela dit, cette question prend sens surtout dans l'histoire de la philosophie qui ne consiste qu'en ébauches de représentations de la vie.

2 Michel Henry (1922-2002) est philosophe français et phénoménologue de la vie. Dans sa phénoménologie de la vie, la représentation est une notion centrale au même titre que la vie dans la mesure où elles s'opposent : la vie est le non-représenté, le représenté est l'oubli de la vie. En effet, il reproche aux philosophies occidentales le fait de ne pas saisir l'essence originaire de la vie et de demeurer prisonnières de la représentation. La représentation, en son sens passif, n'est qu'une reproduction, image ou copie de la réalité. Mais en son sens actif, la re-présentation [1] est le fait de rendre présent quelque chose. Re-présenter consiste à opposer, poser devant, dans un milieu d'extériorité, c'est projeter quelque chose, faire voir, montrer dans la lumière du monde. De même, étant représentation de quelque chose, la représentation est toujours intentionnelle, ce qui implique son extériorité radicale. Henry synthétise toutes les définitions philosophiques de la représentation : « Qu'est-ce que la représentation ? La représentation, répond-il, c'est le développement de l'extériorité [2]. » Or, la vie, suivant Henry n'est que l'intériorité. Elle

est radicalement immanente et ne connaît point d'extériorité. Par conséquent, comment la vie intérieure peut-elle être représentée dans un milieu d'extériorité ? Mais aussi, comment l'essence originaire, la vie, peut-elle être reconnue sinon par représentation ? Comment puis-je me reconnaître en tant que vie sans me penser, sans avoir une image de moi ? Comment puis-je connaître le monde sans me le représenter grâce à mon expérience sensible et à l'image mentale que j'en ai ?

La critique henryenne de la représentation

3 La philosophie de la connaissance est la philosophie de la représentation. Henry critique toutes les philosophies qui réduisent la connaissance de soi ou la connaissance du monde à une représentation, à une distanciation voire à une extériorité. Il emploie l'expression de « monisme ontologique » dans la première partie de sa thèse *L'essence de la manifestation* (1963) pour désigner les philosophies classiques posant la représentation comme condition primordiale de toute connaissance de soi et du monde et comme essence de la manifestation. La représentation, dans la philosophie classique, est la condition de la phénoménalité ; la représentation est ainsi réalité et l'irreprésentable ne l'est que par défaut, c'est-à-dire qu'il est un néant, un inexistant. Autrement dit, le réel est ce qui peut être représenté, l'irreprésentable est ce qui est irréel (je peux représenter un objet qui est devant moi, je peux représenter une idée que je connais, dont j'ai une image mentale, mais je ne peux jamais représenter ce qui n'existe pas). C'est le cas chez Kant [3], Hegel et l'idéalisme allemand, par exemple, qui considèrent que la représentation est la condition de toute connaissance. C'est aussi le cas chez Husserl qui a essayé de dépasser la représentation classique et de fonder la théorie de l'intentionnalité qui redevient, à la fin, la théorie de la représentation. Michel Henry a des parties critiques radicales de la représentation. Cependant, il reconnait le génie de deux philosophes qui ont essayé d'échapper à cette réduction de la réalité à une représentation. Le premier est Descartes, qui doute des représentations intellectuelles et sensuelles alors que les affections et les passions irreprésentables demeurent pour lui indubitables. Le second est Schopenhauer qui

refuse de réduire la volonté à une simple représentation. En revanche, tous les deux retombent en fin de compte dans la philosophie de la représentation. Ainsi, le monisme ontologique radicalement critiqué par Henry n'est-il que la philosophie de la représentation et de la conscience puisque la représentation est effectivement un phénomène de la conscience ; c'est la conscience ou la pensée qui pose devant, qui *re-présente*. La thèse de Henry souligne que toutes les philosophies de la conscience n'ont pas pu saisir l'être réel et originaire pour la seule raison qu'elles n'ont pas échappé à la représentation.

4 D'ailleurs, Henry, dans ses critiques radicales des philosophies de la représentation, conclut qu'il existe deux possibilités dans la modernité : « la représentation ou l'inconscient[4] ». Mais l'une de ses critiques radicales de Freud repose sur l'idée que même l'inconscient est compris comme étant une représentation inconsciente et que l'accès à cet inconscient ne se réalise que par le biais de la conscience représentative.

5 Par ailleurs, la philosophie a toujours considéré l'homme comme un sujet connaissant du fait qu'il est conscient. Connaître, c'est penser, faire l'expérience sensible voire représenter. La représentation est une connaissance, et en dehors d'elle, aucune connaissance ou expérience réelle n'est possible. Toutefois, la représentation, comme l'indique son préfixe, est non-originaire, donc en tant que phénoménologue et philosophe des fondements, Henry cherche un fondement originaire de toute représentation. La représentation n'est ainsi qu'une extériorisation d'une réalité originaire intérieure. C'est pourquoi Henry fonde sa critique de la représentation sur le fait qu'il y a ce qui demeure irreprésentable, ce qui échappe à la pensée et à la conscience représentative et ce qui demeure originaire et fondamental : la vie.

6 La vie, suivant Henry, est l'épreuve immédiate de soi, le « se sentir » soi-même ; elle est intérieure et radicalement immanente, elle n'a pas de dehors. Autrement dit, la vie exclut toute extériorité et toute distanciation. La vie est ce qui est éprouvé et non ce qui est pensé. La vie est invisible et échappe à toute représentation visible. La vie s'oppose au monde, à l'horizon ek-statique. Ce dernier désigne un mouvement intentionnel vers l'extériorité : l'horizon ek-statique est la

manifestation de la transcendance de la vie, c'est-à-dire son élan vers l'extériorité, vers le monde. En conséquence, Henry pense qu'il y a deux modes de phénoménalité ou de manifestation : le premier est l'autorévélation de la vie qui est la réalité, le second est la représentation du monde qui est irréelle. Entre toute expérience vivante, immédiate et sa représentation intentionnelle et médiate, il y a une réalité qui se perd. La vie est perdue, oubliée et déréalisée par représentation : voilà ce qui fonde l'approche henryenne critique de la représentation.

La déréalisation de la vie par représentation

7 Reprenons la question à laquelle Michel Henry tente de répondre :

> En quoi consiste cette représentation de la vie ? Elle est une objectivation, l'auto-objectivation de la vie, non pas au sens d'une objectivation réelle comme si c'était la vie elle-même qui entrait dans l'objectivité qui s'apportait ainsi devant soi, se donnant à soi dans cette objectivité et par elle. Irréelle bien plutôt, l'auto-objectivation de la vie l'est en ce sens que ce qui est posé est porté devant n'est jamais la vie elle-même, laquelle s'affecte seulement en soi, mais sa représentation vide, une signification [5].

8 La vie est subjective, elle s'éprouve elle-même. Par contre, en s'objectivant, en se posant comme objet de la conscience ou de la pensée, elle perd sa subjectivité. Ce n'est pas la vie elle-même qui est extériorisée, puisque la vie ne connaît pas d'extériorité, mais c'est sa représentation qui n'est pas elle, qui n'est pas originaire et c'est dans cette mesure qu'on peut parler d'une déréalisation principielle de la vie. Si la vie est représentée, elle n'est plus vie parce que la vie, par essence, ne connaît pas la représentation, et la représentation de la vie « signifie la destruction de son essence intérieure [6] ».

9 À ce propos, Henry précise que la représentation n'est qu'un « processus ontologique de l'aliénation [7] », ce qui fait que ce qu'elle représente n'est jamais le soi réel mais un autre soi. Le processus ontologique de l'aliénation, c'est lorsque nous perdons contact avec notre expérience immédiate et vivante, et lorsque nous réduisons

cette expérience à des schémas et à des représentations qui nous écartent de la vie que nous sommes. Toute représentation implique donc une altérité ; cela renvoie à ce qu'Henry nomme « redoublement » ou « dédoublement par représentation ». De ce fait, ce qui est représenté n'est pas la réalité mais une copie, un double, une image voire une simple représentation. En somme, la représentation est intentionnelle, extérieure et implique une altérité. Ainsi, nous pouvons souligner que la représentation s'oppose à la vie intérieure réelle ; elle ne connaît point la réalité.

10 Comment s'effectue cette tentative de représentation de la vie ? La vie est représentée lorsqu'elle est parlée, conceptualisée. Autrement dit, c'est lorsque l'épreuve immédiate de soi et l'affectivité sont représentées par des concepts et des significations objectifs et vides. C'est pour cette raison que Michel Henry distingue le langage du monde, qui est objectif et extérieur, qui n'est que représentation, et la parole de la vie, qui parle elle-même et qui échappe à toute représentation. Prenons un exemple proposé par Henry :

> La souffrance qui intervient aussi dans la proposition « je souffre » n'est que la « signification-souffrance », une représentation irréelle, un contenu mental visé par la conscience. Cette signification formée par l'esprit n'est qu'une représentation de la souffrance, non celle-ci [8].

11 À la suite de cet exemple, nous soulignons que la vie est représentée quand elle est pensée et opposée à la conscience. En effet, la vie ne doit pas être pensée mais vécue. La conscience la pose devant et la représente alors que la vie échappe à toute tentative de représentation. La vie est auto-affective, c'est elle qui affecte et qui est affectée intérieurement et immédiatement. Toute affection n'est réelle que dans la mesure où elle est vécue intérieurement, non pensée ou conceptualisée. De même, lorsque l'affectivité et les sentiments réels sont réduits à de simples représentations, la vie perd son essence affective et par suite elle se déréalise. Un sentiment irréel est « un sentiment donné dans la représentation au lieu de l'être dans son affectivité [9] ».

12 En outre, la vie est représentée quand elle n'est plus *praxis* mais réduite à une théorie représentative irréelle. Revenons à l'affirmation

de Henry :

> Pourquoi maintenant la théorie est-elle irréelle ? En tant qu'elle est constituée par des représentations. C'est la représentation comme telle qui définit le lieu de l'irréalité et c'est comme représentation que la théorie est elle-même irréelle [10].

13 Dès lors, la vie est *praxis*, le sujet ne peut pas être réduit au « je pense » représentatif, mais il est un « je peux », le lieu d'un pouvoir réel.

14 Comment dire que la vie irreprésentable est représentée ? La représentation n'est pas la vie immanente, auto-affective et pathétique mais une image de cette vie, une copie : la vie demeure irreprésentable. En réalité, l'idée que j'ai de la souffrance n'est pas la souffrance elle-même ; l'idée que j'ai de l'amour n'a rien à voir avec l'expérience vivante de l'amour.

15 De surcroît, la vie est une révélation voire une autorévélation, au sens où c'est elle qui révèle et qui est révélée. Pour cette raison, le concept qu'on peut opposer à la représentation n'est que la *révélation*. Dans la mesure où la révélation est immédiate et intérieure, elle ne connaît ni le voir de la pensée ni celui de la conscience. Comme le dit Henry : « la révélation en son essence originelle, comme sentiment, ne peut être pensée ni comprise, ce qui parle en elle n'a pas de signification et ne peut non plus en recevoir [11] ». Puisque la vie est une révélation, elle demeure irreprésentable.

16 Toute représentation est irréelle mais n'a pour fondement que la réalité. La représentation est irréelle, elle n'est pas originaire mais elle a pour fondement et pour essence l'affectivité. La représentation en elle-même est irréelle, mais ce qu'elle représente est une réalité qui se déréalise par représentation.

17 Pour conclure, la vie ne peut pas être reconnue par représentation : elle ne peut pas être reconnue, elle ne peut pas être représentée, elle peut seulement être vécue. Michel Henry critique conséquemment toute philosophie classique de la représentation qui montre que la connaissance de soi se réalise par médiation et par distanciation. Il introduit une nouvelle philosophie de l'*ego* qui est une vie irreprésentable.

18 À l'ère du virtuel et de l'image médiatique, nous oublions de vivre et, par l'occurrence, nous représentons la vie. Repenser la-représentation à l'ère des rencontres numériques, du télétravail, de l'enseignement virtuel, de la communication à distance s'impose à nous en urgence. En effet, le numérique fait partie du monde non de la vie, du fait qu'il s'adresse à notre corps mondain, organique et sensible (à nos sens : à notre vue, notre audition …) ainsi qu'à notre pensée et non pas à notre chair vivante. Dans un espace virtuel, c'est la conscience intentionnelle qui est mise en avant et l'affection de la chair impressionnelle qui est réduite. L'image médiatique réduit la vie à une représentation. Il s'agit ainsi d'une représentation du fait que la personne n'est pas en contact immédiat avec la réalité, mais n'a accès qu'à sa représentation. En réalité, les phénomènes, dans un monde virtuel, n'apparaissent pas tels quels dans leur réalité mais ils sont réduits à des images, à des représentations. Et, comme le nom l'indique, il s'agit de *médias*, ce qui implique une distanciation irréductible. L'*existence* numérique nie toute présence charnelle dans la mesure où l'espace numérique exclut l'activité et conduit à une passivité ; la vie n'exerce aucune activité. De même, l'*expérience* numérique, du fait qu'elle est une numérisation des qualités sensibles, exclut toute sensation et toute sensibilité. Le numérique exclut toute chair, toute vie et par suite, toute culture.

19 Il est donc le temps de repenser la vie, notre vie, et son devenir à l'ère de la représentation, surtout de la représentation médiatique. Néanmoins, avec les représentations des écrans et des images numériques, que reste-t-il de cette vie ? Il ne restera que les représentations mortes et les vies oubliées.

NOTES

1 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 99.

2 Michel Henry, « Le concept d'âme a-t-il un sens ? », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, t. 64, n°81, 1966, p. 18.

3 « Je nomme encore l'unité de cette représentation l'unité *transcendantale* de la conscience de soi, pour désigner la possibilité de la connaissance *a priori* qui en procède. » Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [trad. J.

Barni, A. J. L. Delamarre et F. Marty], Paris, Gallimard, 1990 [1781], §16. Italiques de l'auteur.

4 Michel Henry, *Phénoménologie de la vie, Tome II. De la subjectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 125.

5 Michel Henry, *La Barbarie*, Paris, PUF, 1997, p. 115-117.

6 Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988, p. 205-206.

7 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, *op.cit.*, p. 99.

8 Michel Henry, *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002, p. 97.

9 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, *op.cit.*, p. 787.

10 Michel Henry, *Marx I. Une philosophie de la réalité*, Paris, Gallimard, 1976, p. 281.

11 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, *op.cit.*, p. 690.

RÉSUMÉS

Français

Le monde n'est qu'une re-présentation de la vie. La vie, selon Michel Henry (1922-2002), est réelle, intérieure, subjective, elle se sent et s'auto-éprouve immédiatement. Par contre, le monde est extérieur, objectif, transcendant et re-présente la vie : les médias représentent la vie réelle, le langage représente la parole de la vie, la conscience représente le vécu, l'idéologie et la pensée représentent l'épreuve vivante, la théorie représente la *praxis* vivante, l'image représente la réalité, la science est un ensemble de données physico-mathématiques représentant la réalité sensible du monde, la psychologie représente la vie profonde de l'homme, l'argent représente le travail vivant, etc. À l'ère de la représentation, nous ne vivons plus mais nous représentons la vie. Or la vie est par essence intérieure et invisible. Alors la question qui se pose : la vie peut-elle se réduire à une simple représentation ? Notre vie est perdue voire oubliée par re-présentation. Au lieu d'éprouver, de sentir, de souffrir ou de jouir dans la vie qui est un pathos, la représentation consiste à extérioriser ce pathos, le penser, en parler, le représenter, en oubliant de le vivre.

English

The world is nothing but a representation of life. Life, according to Michel Henry (1922-2002), is real, internal and subjective; it feels and immediately self-experiences. In contrast, the world is external, objective, transcendent, and represents life: the media represent real life, language represents the speech of life, consciousness represents lived experience, ideology and

thought represent living experience, theory represents living *praxis*, the image represents reality, science is a set of physico-mathematical data representing the sensible reality of the world, psychology represents the deep life of man, money represents living work, etc. In the era of representation, one no longer lives, but only represents life. However, life being essentially something innermost and invisible, the question arises: can life be reduced to a mere representation? Our life is lost, and even forgotten, through representation. Instead of experiencing, feeling, suffering, or enjoying life, which is a *pathos*, representation consists in externalizing this *pathos*, thinking it, talking about it, representing it while forgetting to *live* it.

INDEX

Mots-clés
re-présentation, phénoménologie, vie, monde, réalité, irréalité

Keywords
re-presentation, phenomenology, life, world, reality, unreality

AUTEUR

Nancy Zgheib
Nancy ZGHEIB vit au Liban où elle enseigne la philosophie au baccalauréat français dans des établissements homologués (Collège International, Beyrouth, et Lycée Charlemagne). Elle est titulaire d'un master en anthropologie philosophique de l'Université Saint Esprit de Kaslik – USEK (Liban). Nancy Zgheib prépare une thèse de doctorat à l'Université de Caen-Normandie : « Le phénomène éducatif à l'ère du virtuel : Esquisse d'une philosophie de l'éducation à la lumière de la phénoménologie de la vie de Michel Henry ». Ses recherches mobilisent la phénoménologie française, plus particulièrement la phénoménologie de la vie de Michel Henry, ainsi que la philosophie de l'éducation. Nancy Zgheib est également membre du laboratoire Sophia de l'USEK.