Motifs
ISSN : 2726-0399

4 | 2021
Hors-champ et non-dit dans le texte et l'image

Lise Delmas et Sophie Le Hiress

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=342

Référence électronique
« Hors-champ et non-dit dans le texte et l'image », *Motifs* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 22 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=342

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

Lise Delmas et Sophie Le Hiress
Introduction

I - Cinéma et théâtre

Aurélie Coulon
Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires

Louis Daubresse
Au-delà de l'invisible présence : manifestations audiovisuelles du hors-champ cinématographique

Joy Seror
Le « retour du dédoublé » à l'écran : mises en scène du double intrapsychique féminin : du hors champ à l'autre scène

II - Littérature

Dampi Somoko
The Dream of Gerontius de John Henry Newman : une poésie à l'épreuve de l'indicible

Anne-Aël Ropars
« Décrire tout, sauf l'objet » : *Ennemonde et autres caractères* (1968) de Jean Giono

Lou Mourlan
« Elle reste propre la fig… hum…, propre, bien qu'imprononçable ! » : l'humanisme indicible dans *Les Couleurs du jour* de Romain Gary

Anthony Remy
Ekphrasis de l'écran de fumée et prolifération textuelle : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) et de *Dorian, an Imitation* de Will Self (2002)

III - Corps en souffrance

Maria Einman
« Si tu avais mal, tu ne le dirais pas… » : le non-dit de la souffrance dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce

Francis Jaouen
Dire la douleur dans le cas de la maladie

Mégane Mazé
Le non-dit de la souffrance dans la correspondance de Samuel Beckett

Anouk Bertaux
Fantasmes et réalités : comment figurer les massacres du génocide des Tutsi

IV - Traduction

Allison Le Doussal
Décrire et laisser imaginer : l'*ekphrasis* comme pont entre image et écrit, l'exemple de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823)

Marie Lambert
"A Great Ox Stands Upon My Tongue" : The Refusal of Translation and the Poetics of Amnesty in Yaël Farber's *MOLORA*

Carole Roudot
Comment sous-titrer le sémantisme suggéré d'une œuvre audiovisuelle ?

V - Arts plastiques et photographie

Garance Poupon-Joyeux
Le hors-champ et le non-dit à travers les « œuvres-commentaires » de l'exposition *Ça vous plaît*, Rouen, 2017

Ève-Marie Monfort
Le hors-champ dans les œuvres sonores immersives : des expériences sensorielles de l'espace par le son

Céleste Haller
Cacher le visage, montrer le non-dit : Termes tacites et clauses implicites du contrat photographique

VI - Articles hors-thème

Benoît Quinquis
Quand *Objectif Nul* s'inspirait de l'*Odyssée*

David Soulier
Pourquoi et comment publier au XVIII^{e} siècle les *Tabulae anatomicae Eustachii* ? Les enjeux de l'édition de Lancisi

Introduction

Lise Delmas et Sophie Le Hiress

TEXTE

1 Les articles rassemblés dans ce quatrième numéro de la revue *Motifs* sont issus d'un colloque de doctorants et jeunes chercheurs organisé par le laboratoire HCTI en juin 2019, dont la thématique fédératrice était « Le hors-champ et le non-dit dans le texte et l'image ». Le souhait des organisateurs était d'inscrire la manifestation dans l'approche pluridisciplinaire du laboratoire HCTI, afin de proposer une exploration des concepts de hors-champ et de non-dit, de leur malléabilité et porosité, dans une grande variété de champs disciplinaires (littérature, théâtre, cinéma, traduction, photographie et art contemporain).

2 Toute image, fixe ou mobile, suppose, par son cadrage, l'existence d'un hors-champ, de même que tout texte suppose un non-dit ou un non-écrit. Dans la profusion de discours textuels et visuels à l'œuvre dans les sociétés humaines, les notions de hors-champ et le non-dit révèlent la face cachée des actes de créations. Tout discours est en effet construit sur la base d'un choix : le choix originel de communiquer, le choix de divulguer ou d'omettre, le choix du registre et du lexique en fonction de l'interlocuteur, le choix de montrer ou cacher. En littérature ou dans les arts visuels, ces choix déterminent et façonnent la signification et la compréhension d'une œuvre : ce qui n'est pas montré, ce qui n'est pas écrit, peut revêtir autant d'importance que l'explicite dans une phrase, une scène, un plan, ou un cadrage.

3 Le non-dit peut s'envisager comme le miroir du dire, mails il peut également être contenu par celui-ci, par exemple dans un jeu de séduction, comme le suggère Roland Barthes lorsqu'il écrivait dans *Le plaisir du texte* que « l'endroit le plus érotique du corps et là où le vêtement baille. » Barthes poursuit en expliquant que « c'est l'intermittence qui est érotique [...] : la mise-en-scène d'une apparition-disparition[1]. » Ce qui ne se dit pas touche aux différentes sphères que sont, entre autres, le présupposé, le sous-entendu, l'implicite, mais

aussi le tabou et l'intime. Le non-dit, comme le suggère la théorie de l'iceberg formulée par Ernest Hemingway, serait ce qui donne son sens au *dit*[2]. Le hors-champ et le non-dit rendent possible l'expression d'observations, de sensations ou de sentiments qui résistent à l'expression verbale ou visuelle. L'indicible et l'inmontrable deviennent accessibles. La beauté, la violence, la souffrance, la peur ou la mort, contenus en creux dans l'acte de création, trouvent un exutoire.

4 La diversité des media analysés dans les dix-huit articles de ce numéro amène une explosion des concepts de cadre, de marges et de liminalité, re-définissant les notions même de hors-champ, de hors-texte, voire de « hors-page ». Toutefois, les auteurs des articles démontrent que la notion de non-dit ne se restreint pas aux études textuelles, tout comme celle de hors-champ ne se limite pas aux études visuelles : elles se croisent, s'interrogent, s'enrichissent et font émerger des « ouvertures de sens[3] ».

5 Les contributions qui forment ce volume sont organisées en cinq parties. Pour commencer, il s'agit de revenir aux origines de la notion de hors-champ dans le domaine du cinéma. Dans « Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires », Aurélie Coulon propose de revenir sur la définition de ces termes et sur la manière dont ils peuvent s'articuler, d'un medium à l'autre. Il s'agit notamment de s'interroger sur la manière dont le cinéma a pu lui-même influencer les créations théâtrales et créer ainsi de nouveaux espaces.

6 La contribution de Louis Daubresse, « Au-delà de l'invisible présence : manifestations audiovisuelles du hors-champ cinématographique », aborde la question de la bande sonore dans le cas du cinéma parlant. La manière dont elle peut s'émanciper de l'image pour exploiter un hors-champ se construit ainsi exclusivement sur des traces acoustiques. Il se crée donc tout un univers fait de sons, à proximité du champ de vision de la caméra et pourtant éternellement invisible, qui en appelle à l'imagination du spectateur.

7 Enfin, pour conclure cette exploration du hors-champ et du non-dit dans le domaine du cinéma, Joy Seror aborde la question des personnages. Son travail, « Le « retour du dédoublé » à l'écran : Mises en scène du double intrapsychique féminin : du hors champ à l'autre »,

analyse des personnages féminins doubles à travers deux extraits de films : *D'après une histoire vraie* (Polanski, 2017), et *Persona* (Bergman, 1966). Joy Seror se penche ainsi sur le statut de doppelgänger des personnages et sur l'ambiguité qu'il implique, menant à s'interroger sur la part de fantasme incarnée par ces personnages « autres » suggérant un hors-champ du sujet lui-même.

8 Le second ensemble d'articles se concentre sur des productions littéraires variées autant dans leur format (poésie, théâtre, roman) que dans leur époque de création. Le non-dit et le hors-champ, qui se manifestent de diverses manières dans chaque étude, peuvent tout autant souligner l'indicible et le mystère qu'être révélateurs de vérités.

9 Dans sa contribution, intitulée « *The Dream of Gerontius* de John Henry Newman : Une poésie à l'épreuve de l'indicible », Dampi Somoko analyse la manière dont l'auteur utilise l'ellipse, le non-dit et le présupposé pour figurer la dimension indicible de la mort du personnage. L'usage que fait Newman de ces procédés, ainsi que du silence, met ainsi en évidence toute la profondeur du mystère planant autour de la mort et de l'au-delà de la mort.

10 Avec « "Décrire tout, sauf l'objet" : *Ennemonde et autres caractères* (1968) de Jean Giono », Anne-Aël Ropars analyse la manière dont l'auteur, en référence à la photographie, décrit l'objet « en négatif ». Giono entreprend de faire apparaître les faits dans ce qui n'est pas montré, et les crimes de son personnage se révèlent ainsi en creux : paradoxalement, l'ellipse crée le sens. La chronique romanesque s'apparente alors à un jeu de piste dans lequel le lecteur en quête de vérité doit savoir déchiffrer les indices qui lui sont donnés.

11 Le non-dit peut ainsi venir hanter le texte, au point de prendre le pas sur ce qui est effectivement exprimé. Dans sa contribution « « Elle reste propre la fig… hum…, propre, bien qu'imprononçable ! » : l'humanisme indicible dans *Les couleurs du jour* de Romain Gary », Lou Mourlan aborde la position difficile des humanistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans un monde traumatisé par les horreurs de la guerre, la fable parfois grotesque de Gary ne cesse, malgré tout, d'évoquer l'humaniste à travers ses silences.

12 Enfin, Anthony Rémy propose de s'intéresser à des œuvres publiées au tournant du XXI[e] siècle, dans son article « *Ekphrasis* de l'écran de fumée et prolifération textuelle : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) et de *Dorian, an Imitation* de Will Self (2002) ». L'analyse se concentre tout particulièrement sur la notion d'écran, un élément devenu inhérent à la société occidentale, qui vise dans les œuvres étudiées à définir le hors-champ lui-même tout en dissimulant la réalité derrière une prolifération de l'écrit.

13 La troisième catégorie regroupe différentes approches du non-dit et du hors-champ dans les représentations du corps en souffrance.

14 Tout d'abord, dans sa contribution intitulée « Si tu avais mal, tu ne le dirais pas... » : le non-dit de la souffrance dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », Maria Einman aborde la question de l'indicible par le prisme du théâtre. Elle analyse l'impossibilité de se révéler à l'Autre et, notamment, de partager sa propre souffrance. La souffrance ne pénètre le champ du dicible que depuis un espace métafictionnel qui la prive donc de récepteur, et elle ne peut véritablement s'exprimer qu'en présence de la mort. Silence et non-dit sont donc intimement liés et interdépendants, ce qui souligne l'impossibilité de communiquer la souffrance.

15 Dans « Dire la douleur dans le cas de la maladie », Francis Jaouen s'interroge justement sur le vocabulaire de la douleur et de la souffrance à travers l'étude de témoignages écrits par des auteurs atteints eux-mêmes de maladies. Il analyse la manière dont le malade tente de verbaliser son ressenti, tout en remarquant que tout ne peut être dit ou entendu lorsque la mort approche. Francis Jaouen évoque par exemple le recours au langage métaphorique, dans son corpus, pour tenter de mettre des mots sur l'indicible.

16 Samuel Beckett a quant à lui souvent mis en scène des protagonistes ayant un rapport bien particulier au corps. Dans « Le non-dit de la souffrance dans la correspondance de Samuel Beckett », Mégane Mazé propose une analyse des lettres de l'auteur pour mettre en lumière la suggestion d'un mal être. L'analyse permet ainsi de souligner la présence, pourtant presque dissimulée, d'une souffrance de l'artiste qui se révèle être aussi bien physique qu'existentielle.

17 Enfin, la contribution d'Anouk Bertaux, « Fantasmes et réalités : comment figurer les massacres du génocide des Tutsi », s'intéresse aux représentations des violences du génocide à travers des créations littéraires et iconographiques. Il s'agit ici de se demander si la figuration de tels actes est possible et dans quels cas, tout en tenant compte des décalages et correspondances, entre réalité et fantasme.

18 Le quatrième ensemble d'articles propose de s'intéresser au domaine de la traduction. Comme l'illustre l'expression idiomatique *lost in translation* (littéralement « perdu dans la traduction », intraduisible), dans l'exercice de traduction, la copie conforme est impossible et peut donner naissance à un hors-champ, entre version originale et version traduite.

19 Dans un premier temps, Marie Lambert propose une analyse d'une pièce écrite par la dramaturge sud-africaine Yaël Farber. Dans « "A Great Ox Stands Upon My Tongue" : Refusal of Translation and the Poetics of Amnesty in Yaël Farber's *MOLORA* », Marie Lambert étudie la manière dont Farber réinvente l'*Orestie*, trilogie dramatique d'Eschyle datant du V^e^ siècle avant J-C, en situant l'intrigue durant les audiences de la Commission de la vérité et de la réconciliation en Afrique du Sud. Marie Lambert met en avant les techniques linguistiques développées par Farber pour brouiller les pistes et obscurcir l'origine de l'œuvre, qui use à la fois de la traduction et des références intertextuelles pour créer un phénomène paradoxal d' « amnésie dramatique ».

20 Ensuite, dans son article intitulé « Décrire et laisser imaginer : l'*ekphrasis* comme pont entre image et écrit, l'exemple de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823) », Allison Le Doussal s'intéresse à un manuscrit grec datant probablement du XVIII^e^ siècle. En proposant une lecture inédite, elle analyse la manière dont l'auteur s'inspire de procédés de rhétorique datant de l'Antiquité pour décrire en détails un événement marquant du monde ottoman de l'époque. L'auteur du manuscrit s'appuie ainsi sur différents genres rhétoriques et en appelle aux souvenirs et aux sentiments du lecteur, un hors-champ indispensable à la bonne compréhension des images qu'il décrit.

21 Pour conclure cette partie consacrée à la traduction, Carole Roudot étudie la question de la traduction-adaptation d'une œuvre audiovi-

suelle. Dans sa contribution, « Comment sous-titrer le sémantisme suggéré d'une œuvre audiovisuelle ? », elle considère les éléments hors-champ et non-dits qui composent la fiction et la manière dont ils influencent la traduction d'une œuvre. Elle insiste par exemple sur l'importance des références culturelles, ou encore sur la nécessité de lier bande sonore et image, autant d'éléments à prendre en compte dans l'élaboration d'une traduction à la fois complète et cohérente.

22 Enfin, la dernière catégorie de ce volume s'intéresse à la manière dont les notions de hors-champ et de non-dit peuvent s'articuler aux domaines de l'image et des arts plastiques.

23 Tout d'abord, la contribution de Garance Poupon-Joyeux analyse « Le hors-champ et le non-dit à travers les "œuvres-commentaires" de l'exposition *Ça vous plaît*, Rouen, 2017 ». Les œuvres évoquées contiennent en elles-mêmes les commentaires et interprétations que peuvent en faire leurs spectateurs, et ne sont en réalité constituées que de cela. Des éléments qui relèvent a priori du hors-champ de l'œuvre se retrouvent donc intégrés à l'œuvre elle-même, la constituant même entièrement. Il s'agit ici de s'interroger sur les limites de l'œuvre, et de questionner la manière dont les œuvres d'art sont traditionnellement envisagées en modifiant les habitudes de perception d'une création artistique.

24 Eve-Marie Montfort aborde quant à elle la question des « arts sonores ». Dans « Le hors-champ dans les œuvres sonores immersives : des expériences sensorielles de l'espace par le son », elle étudie la manière dont les espaces sonores se superposent, convoquant la mémoire et l'imagination des spectateurs en créant des « effets de présence ». Ces œuvres donnent ainsi naissances à de nouveaux espaces, hors-champ mais bel et bien présents, entre réalité et fiction.

25 Enfin, la dernière contribution s'intéresse au domaine de la photographie, notamment lorsque cette dernière dissimule des éléments pour révéler un discours non-dit. Dans sa contribution, intitulée « Cacher le visage, montrer le non-dit : Termes tacites et clauses implicites du contrat photographique », Céleste Haller interroge les termes de ce qu'elle nomme le « contrat photographique » qui lie les photographes, leurs sujets et les observateurs de leurs créations. Quand les personnes photographiées se soustraient, en se cachant, à l'objectif

du photographe, que peut-on comprendre de leur refus d'apparaître dans le champ ?

26 Ce numéro se clôt par deux articles hors-thème. Dans le premier, intitulé « Quand *Objectif Nul* s'inspirait de l'*Odyssée* », Benoît Quinquis effectue un rapprochement entre un épisode de la série humoristique Objectif Nul, diffusée à partir de 1987 sur Canal +, et un épisode du chant XII de l'*Odyssée*, dans lequel la nef d'Ulysse croise les sirènes. L'article se penche sur la notion de parodie et interroge les différentes dimensions des relectures des mythes.

27 Le second article de la section « Hors-thème » a pour titre « Pourquoi et comment publier au XVIII[e] siècle les *Tabulae anatomicae Eustachii* ? Les enjeux de l'édition de Lancisi. » David Soulier met en lumière un ouvrage anatomique de Bartolomé Eustache, un savant et médecin de la Renaissance italienne. L'auteur choisit de se concentrer non pas sur le contenu de cet ouvrage, mais sur le processus éditorial mené au XVIII[e] siècle par le médecin romain Giovanni Maria Lancisi. L'article analyse l'importance de la phase éditoriale dans la construction de la notoriété d'une oeuvre scientifique.

NOTES

1 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 17-18.

2 Ernest Hemingway déclarait en 1958 dans un entretien accordé à la *Paris Review* : « [...] I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. » Ernest Hemingway, « The Art of Fiction », *The Paris Review*, vol. 18, n° 21, printemps 1958.

3 Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 41.

AUTEURS

Lise Delmas
Université de Bretagne Occidentale

Sophie Le Hiress
Université de Bretagne Occidentale

I - Cinéma et théâtre

Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires

Aurélie Coulon

PLAN

Brève définition du hors-scène théâtral
Hors-scène / hors-champ
Porosités
À l'échelle du texte : traces et influences du hors-champ cinématographique
En scène (1) : usages cinématographiques du montage
En scène (2) : zones liminaires, à la croisée du hors-scène et du hors-champ

TEXTE

1 Les usages du mot « hors-scène » sont fluctuants : il est employé de manière empirique pour désigner des espaces, des personnages ou des épisodes invisibles mais il n'appartient pas au vocabulaire technique du théâtre et il est souvent remplacé, dans l'usage qu'en font les artistes [1], par des termes empruntés à d'autres champs artistiques comme « *off* », « hors-cadre » ou « hors-champ ». On peut le situer à la croisée du hors-champ et du non-dit : comme le hors-champ, il travaille les marges de l'image théâtrale, et comme le non-dit, il peut être analysé à l'échelle du texte même, envisagé du point de vue de son devenir scénique [2]. Il se construit cependant selon des modalités qui lui sont propres, et il doit être distingué de ces notions voisines.

2 Je proposerai tout d'abord une brève définition du hors-scène théâtral, avant d'interroger dans un second temps ses porosités avec le hors-champ cinématographique. Il s'agira ainsi d'élaborer une typologie de plusieurs cas de hors-scène contemporains caractérisés par des emprunts au cinéma. Dans cette deuxième partie, seront abordés des textes de théâtre dans lesquels le cadrage du point de vue s'inspire du hors-champ cinématographique, des spectacles faisant un usage cinématographique du montage et de ses intermittences temporelles, au moyen de la lumière et/ou d'outils scénographiques, et enfin des usages scéniques de la vidéo et des écrans intégrant la mise en scène d'une zone liminaire du plateau.

3 Je me focaliserai plus particulièrement sur ces usages singuliers de la vidéo. En effet, au-delà de la simple analogie entre hors-scène et hors-champ que l'on peut identifier dans certains effets de cadrage ou de montage opérés par la mise en scène, la matérialisation la plus concrète et la plus troublante du hors-champ au théâtre me paraît être cette mise en scène d'une zone liminaire, fondée sur une reconfiguration permanente des limites du visible et de l'invisible. S'il est important de bien distinguer le hors-scène et le hors-champ, les deux notions ont des points de contact, des porosités – et cette zone liminaire qui trouble le regard et crée une *perception autre* du spectacle en est une.

Brève définition du hors-scène théâtral

4 Hors-scène : le mot peut sembler d'emblée paradoxal, puisque le théâtre a besoin pour exister du lieu scénique, qu'il soit ou non matérialisé par une architecture. Ne peut-on pas considérer que tout ce qui se situe au-delà des limites de la scène procède nécessairement de cette dernière ? L'existence même d'un mot pour désigner cet envers de la scène invite pourtant à opérer la distinction, et à tenter l'exploration de la périphérie invisible du plateau.

5 D'un point de vue historique, comme le note Arnaud Rykner, « la question [du hors-scène] ne se pose guère avant le XVIII^e^, voire la fin du XIX^e^ siècle [3] » et gagne en ampleur au XX^e^ siècle. C'est en effet le théâtre naturaliste, dans la continuité du drame bourgeois de Diderot, qui donne de l'importance à l'*extérieur* : « la pression du milieu et de son avatar le décor déplace l'origine de l'action sur ses marges [4] ». L'apparition de la notion est donc liée à des mutations historiques et esthétiques qui ne seront pas développées dans cette étude [5], mutations dont on peut dire qu'elles remettent en jeu les modalités de la relation entre le théâtre et le monde.

6 Aujourd'hui, à la différence du hors-champ, le hors-scène est absent des dictionnaires de langue française, signe d'un usage peu courant et surtout très spécifique. Plusieurs professionnels du spectacle rencontrés au cours de mes recherches ont déclaré ne jamais utiliser ce mot. Pourtant, ils le comprenaient de manière intuitive tout en lui

prêtant des significations très diverses. Le mot est référencé dans le *Dictionnaire du théâtre*[6] de Patrice Pavis : le hors-scène y est présenté comme interne à la sphère de la fiction, puisqu'il est distingué des coulisses qui renvoient à la réalité concrète du lieu théâtral. Il est indiqué que « le statut du hors-scène varie selon le degré de réalité que le milieu scénique prétend avoir[7] », ce qui souligne qu'il dépend de choix esthétiques. Enfin, l'auteur aborde le hors-scène par le biais des procédés techniques qui permettent son avènement. Cette définition aborde donc le hors-scène par le détour de ce qu'il suggère (espace périphérique fictionnel ou réel) ou de ce qui *le* suggère (*teichoscopie*[8], son, éclairage). Elle a l'intérêt de mettre en lumière le double ancrage, dramaturgique et scénographique, de la notion – double ancrage qui rend sa saisie plus complexe car elle le fait osciller entre deux types d'invisibilités, l'une procédant du texte, l'autre issue de la matérialité de la représentation.

7 C'est dans le champ de la dramaturgie que l'on trouve le plus de propositions de définition du hors-scène. Certains travaux issus de l'approche sémiotique du théâtre comme *Lire le théâtre I* d'Anne Ubersfeld[9] et *Le spectacle du discours* de Michael Issacharoff[10] l'abordent en tant que part invisible de l'espace dramatique/fictionnel, et l'analyse dramaturgique reste le prisme dominant du numéro de la revue *Coulisses*[11] consacré au hors-scène. Arnaud Rykner a développé dans ses travaux[12] une pensée du hors-scène à laquelle cette recherche doit beaucoup, en envisageant également la notion au prisme de la dramaturgie, à la croisée de l'indicible, de l'invisible et de l'irreprésentable, et en proposant de *retourner* l'opposition du hors-scène et de la scène : pour lui, la scène échappe toujours au visible car elle « opère une sorte de prélèvement dans le tissu de la fiction[13] ». Pour Arnaud Rykner, le hors-scène peut reposer sur des choix de mise en scène mais « [q]uoi qu'il en soit, en l'absence de visibilité, le hors-scène existe principalement dans l'ordre verbal[14]. » Dans cette perspective, le hors-scène apparaît comme une modalité théâtrale du non-dit.

8 Cette prégnance de l'approche dramaturgique s'explique sans doute par le fait que le mot « hors-scène » soit absent du vocabulaire technique du théâtre, qui dispose de tout un éventail terminologique pour désigner la périphérie de la scène : arrière-scène, coulisses, dessus et

dessous de scène, découvertes[15]. Contrairement au hors-champ cinématographique, qui relève de la technique, le hors-scène est forgé à partir d'une vision paradigmatique de la scène, éloignée des conditions concrètes de la représentation, qui procède du phénomène décrit par Bernard Dort dans l'article « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » :

> La scène est moins une réalité matérielle qui viendrait s'ajouter au texte qu'un concept. Et, comme tel, elle n'intervient pas seulement une fois ce texte fixé : elle entre dans la composition même du texte. Le concept de scène ne se situe pas qu'en aval du texte : il intervient d'abord en amont. La scène est l'une des conditions de l'écriture du texte[16].

9 Dans cette perspective dramaturgique la scène n'est pas un lieu, mais un « concept[17] », invitant à penser le hors-scène de manière abstraite et à « décoll[er] [la scène] du plateau[18] », selon l'injonction d'Arnaud Rykner.

10 Certains considèrent cependant le hors-scène d'un point de vue scénographique, même si cette approche n'est pas majoritaire ; c'est le cas de John Russell Brown dans l'article « On-stage action and off-stage space[19] ». Enfin, d'autres emploient d'autres mots, que l'on peut considérer comme des avatars lexicaux du hors-scène, pour désigner la partie non visible de l'espace théâtral et son au-delà : c'est « l'autour[20] » que Jean-Pierre Faye oppose à « l'ici » de la scène, le « cadre mental[21] » que Pierre Francastel distingue du « lieu matériel[22] » du théâtre, ou encore le « hors-champ[23] » envisagé par Jean-Christophe Bailly comme

> […] l'entourage invisible immédiat de la scène (tout ce que les techniciens désignent comme ce qui n'est pas « à vue », soit les coulisses, les cintres, les dessous, etc…), mais […] aussi, et sans aucune métaphore, tout ce qui n'est pas là, […] « le monde[24] ».

11 L'oscillation terminologique est en elle-même signifiante ; j'ai tenu compte de ces avatars lexicaux, en postulant qu'ils se rattachent à la notion de hors-scène dans la mesure où il s'agit de propositions pour désigner la part invisible de la représentation, par opposition à l'espace scénique. Cette zone invisible est à géométrie variable,

puisqu'elle est tantôt pensée comme la périphérie immédiate du plateau, tantôt étendue au monde entier – mais c'est précisément parce que le traitement de « l'espace liminaire[25] » de la scène, c'est-à-dire « la séparation [...] entre la scène et la salle[26] » et « entre la salle et la coulisse[27] » conditionne un rapport au monde. Face à une tradition majoritairement dramaturgique de la conceptualisation du hors-scène, il importe donc de rappeler le rôle déterminant de la scénographie, qui consiste précisément à dessiner ou à brouiller les limites du plateau ; j'y reviendrai dans le deuxième temps de cette étude.

Hors-scène / hors-champ

12 Le mot « hors-champ » est souvent employé comme un synonyme du hors-scène, alors qu'il s'inscrit dans un champ disciplinaire distinct. La notion a en effet suscité un débat théorique au sein des études cinématographiques et soulève des questionnements esthétiques et ontologiques, mettant en jeu la nature même du cinéma. Alors que le hors-scène est resté inexploré des études théâtrales avant le début des années 2000, les études cinématographiques se sont attachées dès le début des années 1960 à définir le hors-champ. La métaphore de la couture apparaît aux deux extrémités chronologiques de ces propositions théoriques, chez André Bazin qui dans l'article « Montage interdit » invite à se conformer au modèle de la « robe sans couture de la réalité », et chez Louis Seguin, qui récuse l'existence du hors-champ pour ne prendre en considération que l'image et « l'ourlet » qui lui est consubstantiel : pour lui « l'ailleurs n'est pas rejeté au-delà du cadre mais [...] il est un repli de l'image et [...] on ne peut pas l'en dégager[28] ».

13 Contrairement au hors-scène, le hors-champ a donc une définition technique qui, au premier abord, facilite son appréhension. Il désigne ce qui se situe à l'extérieur du plan tout en étant intégré à la fiction grâce à différents outils de suggestion. Ainsi, dans *Le vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot indique que le hors-cadre désigne « la partie du support qui s'étend matériellement autour de l'image ». Lorsque ce versant invisible de l'image est intégré à l'œuvre par la diégèse on peut employer le terme de hors-champ, mot qui désigne alors « l'espace imaginaire en trois dimensions suggéré et caché par

le cadre [29]. » Le hors-champ dépendrait alors d'un effet de continuité créé par des outils visuels, sonores et narratifs, faisant apparaître l'image comme un fragment d'un ensemble plus vaste. Cette conception a été remise en question par la suite au nom d'une autonomisation de l'image cinématographique qui suppose une complexification du rapport au monde : sans être rompus, les liens entre l'image et le monde sont distendus, ou prennent de nouveaux chemins. Tenter l'exploration chronologique des théories du hors-champ pourrait bien éclairer certaines évolutions d'un hors-scène contemporain qui ne semble plus cantonné dans les espaces périphériques de la scène, dans la continuité de l'espace représenté.

14 Le hors-champ au cinéma dépend principalement de deux actions : le cadrage et la coupe. Ces deux opérations sont fréquemment associées dans les typologies existantes et déterminent des esthétiques, mais aussi des modes de relation au monde de nature philosophique, éthique et politique. Le premier à s'y être intéressé est André Bazin, défenseur d'une nécessaire continuité du hors-champ avec le champ, devant être pensée sur le modèle de la « robe sans couture de la réalité ». Le titre de l'article « Montage interdit », dans lequel il développe cette théorie, est éloquent : au nom de la mimésis, il s'agit de préserver une continuité qui serait le propre du cinéma, par opposition au théâtre [30] et à la peinture. En effet dans « Peinture et cinéma [31] » et dans « Ontologie de l'image photographique [32] » il distingue le cadre centripète qui dirige le regard sur l'image picturale et l'écran centrifuge considéré comme un « cache » donnant un aperçu d'un ensemble plus vaste. Pour lui, lorsqu'un personnage sort de scène, « nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché [33] ». Le point de vue offert par le cadre organise ici un rapport au monde, l'image cinématographique étant prélevée *dans* le réel.

15 Sur les bases posées par André Bazin, Noël Burch a proposé une taxinomie des différents procédés du hors-champ dans l'ouvrage *Praxis du cinéma* (1969), dont il a ensuite récusé une partie du contenu. Ainsi, dans le chapitre « *Nana* et les deux espaces », il analyse le film de Renoir comme le parangon de l'utilisation du hors-champ et il montre que celui-ci met en œuvre différents degrés de perception. Pascal Bonitzer a poursuivi la théorisation du hors-champ cinémato-

graphique en s'appuyant en partie sur les travaux de Bazin et de Burch, dans trois ouvrages principaux : l'article « Des hors-champs » dans *Le regard et la voix* (1976), et les essais *Le champ aveugle* (1982) et *Peinture et cinéma : décadrages* (1985). L'article « Des hors-champs » est un remaniement d'un texte publié dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* en 1971-72 : « Hors-champ (un espace en défaut [34]) ». L'auteur y prend position contre André Bazin qui a selon lui ignoré la discontinuité, alors que Burch a tenu compte du fait qu'« au cinéma, de plusieurs façons, *on coupe* [35] ». Au détour de ses analyses il esquisse une comparaison entre hors-scène et hors-champ qui souligne la mobilité du point de vue proposé au spectateur de cinéma, par opposition à celui du spectateur de théâtre :

> Au théâtre l'espace off l'est, off, sans recours. Au cinéma au contraire, il entre dans la dimension du temps et du mouvement, le hors-champ (…) *devient* champ, et inversement, par le jeu du champ-contrechamp ou du panoramique, voire de la bande sonore. Ce jeu, ce devenir-champ du hors-champ et vice versa légitimerait le terme de dialectique proposé par Burch [36].

16 Bonitzer met donc l'accent sur la plasticité de l'espace cinématographique – on pourrait néanmoins lui objecter que l'espace théâtral peut être lui aussi « fluide, plastique, animé [37] », et que la scénographie s'est attachée au cours du XX^e^ siècle à « [a]ssouplir l'espace, le rendre flexible, mobile, voire fluide [38] ». Pour Pascal Bonitzer, le mode d'articulation du champ et du hors-champ a des conséquences esthétiques mais aussi, du moins dans la première version de l'article, politiques. Sur le plan politique il prend clairement parti pour le cinéma qui divise, celui qui brise la continuité [39] – selon lui plus à même de rendre compte de la lutte des classes et de l'alimenter. Ces conclusions sont ensuite déplacées du politique vers l'esthétique dans *Le regard et la voix*, où le marxisme laisse place à l'identification d'un usage autre du son au cinéma. Le rôle du son dans la construction du hors-champ est aussi une piste que suivra Deleuze, en empruntant d'autres voies.

17 La publication des deux volumes de *L'image-mouvement* (1983) et de *L'image-temps* (1985) marque un tournant important dans la théorisation du hors-champ cinématographique, puisque son existence

même a été remise en question. Cette rupture a lieu plus précisément entre les deux volumes des écrits sur le cinéma de Gilles Deleuze, qui dans un premier temps reconnaît l'existence de « deux aspects très différents du hors-champ dont chacun renvoie à un mode de cadrage [40]. » Il distingue un hors-champ relatif et un hors-champ absolu, le faux raccord étant ensuite analysé comme l'un des procédés par excellence qui créent ce deuxième type de hors-champ. Ces analyses, développées dans *L'image-mouvement*, valent selon lui uniquement pour une période historique antérieure aux années 1940. Avec l'apparition du néo-réalisme italien, puis la Nouvelle Vague et le cinéma d'Ozu, l'image-temps s'affirmerait et entraînerait la disparition du hors-champ, conséquence directe de ce « nouveau régime » de l'image :

> [L]es images, les séquences ne s'enchaînent plus par coupures rationnelles, qui terminent la première ou commencent la seconde, mais se ré-enchaînent sur des coupures irrationnelles, qui n'appartiennent plus à aucune des deux et valent pour elles-mêmes (interstices). Les coupures irrationnelles ont donc une valeur disjonctive, et non plus conjonctive [41].

18 La césure historique proposée par Deleuze a été nuancée par Jacques Rancière, qui montre dans *La Fable cinématographique* que « [l]'opposition de l'image-mouvement et de l'image-temps est [...] une rupture fictive [42]. » Pour lui, « [l]eur rapport est bien plutôt une spirale infinie [43] », une « dialectique ». Plus que la question de la périodisation, cette notion de coupure irrationnelle nous intéresse car elle semble pouvoir être appliquée aux spectacles qui seront abordés à la fin de cette étude – ceux qui créent une zone liminaire entre scène et hors-scène. Deleuze souligne par ailleurs la plasticité de l'image-temps, désormais en mesure de déplacer constamment les limites du visible et de l'invisible :

> Les nouvelles images n'ont plus d'extériorité (hors-champ), pas plus qu'elles ne s'intériorisent dans un tout : elles ont plutôt un endroit et un envers, reversibles et non-superposables, comme un pouvoir de se retourner sur elles-mêmes. Elles sont l'objet d'une réorganisation perpétuelle où une nouvelle image peut naître de n'importe quel point de l'image précédente [44].

19 Malgré l'affirmation de la disparition du hors-champ, quelque chose persiste à s'opposer au visible : un « envers » résiste, et nous donne à penser que l'apparente disparition pourrait être une transformation. Car ce que Deleuze met en avant, c'est une manière autre d'articuler le visible et l'invisible, et non la disparition de toute articulation. La réflexion sur le hors-champ cinématographique conduit ainsi à décentrer le regard pour observer les bords, les limites de l'image.

20 Louis Seguin, en prenant position de manière radicale contre André Bazin et en récusant l'existence même du hors-champ dans l'ouvrage *L'espace du cinéma*, apporte un nouvel élément au débat théorique : sa pensée se construit contre toutes les théories du hors-champ et il emprunte à Derrida la notion d'ourlet, ce qui marque un retour de la métaphore de la couture. En voulant faire table rase du hors-champ, il semble cependant oublier que les interrogations de ceux qui s'y sont intéressés n'avaient pas pour ambition de construire un ailleurs déconnecté du film et en partie fantasmé, mais bien d'interroger le traitement des limites de l'image et les jalons qu'elles proposent pour l'imaginaire du spectateur. Néanmoins, ses prises de position rappellent à juste titre que le traitement de l'invisible suppose toujours, au-delà des choix esthétiques, des choix idéologiques, voire politiques et qu'au-delà des débats théoriques, l'invisible est aussi un sujet de débats théologiques – que Louis Seguin aborde de manière frontale.

21 Ce tour d'horizon, qui ne prétend pas être exhaustif, permet d'envisager les porosités du hors-champ et du hors-scène en prenant appui sur leurs définitions et sur leurs soubassements théoriques et esthétiques.

Porosités

22 Le panorama esquissé dans la première partie a mis en avant le rôle du cadrage et le rôle du montage, dont le traitement définit la nature du hors-champ. Il importe de souligner que les conditions de perception diffèrent au cinéma : au théâtre la perception est localisée et le lieu théâtral a sa profondeur, tandis qu'au cinéma la profondeur est illusion, comme l'a montré Pascal Bonitzer dans *Le champ aveugle* :

> L'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais une surface d'enregistrement. La profondeur de champ n'est pas un horizon ouvert, c'est un agencement de plans. Le regard croit s'y enfoncer [...], mais il ne fait en réalité que balayer une surface limitée – celle de l'écran – à partir d'un point de vue rigide et bloqué [45].

23 Alors que le hors-scène théâtral en son sens le plus concret peut être, du moins dans certains cas, *situé* quelque part en périphérie du plateau, en coulisses ou « au lointain », le hors-champ n'a pas besoin de la profondeur pour exister. L'expérience du spectateur au cinéma et au théâtre diffère donc en raison de ces conditions de perception spécifiques – dans un cas, le regard est concentré sur la surface plane de l'écran, dans l'autre il se focalise sur le volume de la cage de scène mais fait moins abstraction de la salle et de ceux qui l'entourent. Du point de vue du cadrage, il importe donc d'éviter les comparaisons trop hâtives car c'est sur ce plan que l'écart entre théâtre et cinéma est le plus considérable.

24 Il en est autrement du montage. Cet autre procédé constitutif du hors-champ cinématographique se prête mieux que le cadrage à une comparaison avec les utilisations du montage au théâtre, à condition de bien noter qu'il ne s'agit pas d'un emprunt du théâtre au cinéma : dans l'introduction du numéro 204 de la revue *Théâtre/Public*, Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti mettent en garde contre « le caractère supposément cinématographique du montage [46] », dénoncé comme une idée reçue. L'enjeu sera alors pour nous d'identifier différents types de montage et de repérer, le cas échéant, des catégories transversales au théâtre et au cinéma. L'hybridation des arts ne doit pas nous faire perdre de vue l'hypothèse d'une influence du cinéma sur le théâtre, mais celle-ci ne repose pas seulement sur l'utilisation du montage : il faut relever certains usages du montage renvoyant plus spécifiquement au cinéma.

25 Plus précisément, dans le processus qu'est le montage, un élément retiendra particulièrement notre attention : la coupe. Il y a des manières de couper, et les choix opérés sont signifiants. Parallèlement au parcours des théoriciens du hors-champ, qui aboutit à l'ourlet, nous voudrions interroger la manière dont sont définies les limites de la représentation. Si l'on suit l'hypothèse d'une évolution parallèle du hors-champ et du hors-scène, le hors-scène pourrait

bien lui aussi se déplacer de la périphérie au cœur de l'image à la manière de la « coupure irrationnelle » deleuzienne. De même que l'image cinématographique se trouve travaillée de nouvelles béances, l'image théâtrale pourrait être l'objet d'une transformation similaire, liée à une évolution des habitudes perceptives ; d'une mutation du regard désormais plus habitué aux sautes de temps et d'espace spécifiques au cinéma. L'apparition de ce médium fait partie des raisons contextuelles qui expliquent la recherche constante d'un « assoupli[ssement [47]] » de l'espace par les scénographes du XX^e^ siècle, et cette souplesse s'inscrit déjà dans le texte de théâtre.

À l'échelle du texte : traces et influences du hors-champ cinématographique

26 Parmi les (nombreux) textes de théâtre contemporains explorant les effets de cadrage et/ou de mouvements de caméra à l'échelle des mots, je mentionnerai tout d'abord *Par les routes* de Noëlle Renaude [48], réécriture parodique d'un road-movie qui prend la forme d'une « travers[é]e de l'hexagone par les petites routes [49] ». La parole, non distribuée, y est de nature semi-didascalique et recrée un effet-travelling proche de la perception que l'on peut avoir depuis l'intérieur d'un véhicule.

> Et vous quittez l'Île-de-France
> Reviendrons-nous en Île-de-France ?
> Des fraises 1000 m à gauche
> Des fraises à 400 m
> Des fraises à 100 m
> Fraises
> Super des fraises j'en prends un petit sac ?
> Un petit sac
> Nous avons un petit sac de fraises
> Pour la route
> Super
> Attention enfants
> Ici
> Espace fleurs : mariage & deuil
> Parking à 250 m

> Parking à 250 m
> Parking
> Écomarché
> Loiret : l'esprit d'entreprise
> Faut voir absolument le château de Meung
> Gros-Bourg-en-Beauce
> Tous nos Commerces & Nos Sapeurs-pompiers & Faites attention aux piétons [50]

27 Le paysage se dessine ainsi de manière toujours fragmentaire, donnant la sensation d'une trajectoire et créant des effets de gros plan (les fraises, les panneaux de signalisation) et des variations de vitesse ; une perception de type cinématographique empruntée au rythme du *road-movie* affleure, sans référence explicite à des mouvements de caméra. Ainsi s'élabore un hors-champ paysager qui se construit en référence au cinéma, et plus précisément à une modalité narrative relative à un certain type de montage, propre à un genre ici parodié.

28 *Je te regarde* d'Alexandra Badea [51] (2015) s'intéresse aux dispositifs de surveillance et notamment aux caméras. Un robot connecté, Jazz, fait le lien entre un homme et une femme qui travaillent dans la même entreprise à deux extrémités du monde. Une gardienne de prison amoureuse d'un détenu utilise les caméras de surveillance pour l'approcher. Une femme pathologiquement jalouse surveille son mari avec toutes sortes de gadgets numériques. Un vigile d'aéroport s'inscrit en parallèle à un programme de surveillance des frontières.

1. Utilisateur W 1972-0701-1840-1

> Je te regarde /
> Derrière mon écran je te regarde /
> Je te regarde sans savoir ce que je cherche dans ton regard
> À dix mille kilomètres loin de toi je te regarde comme si tu étais dans la pièce à côté
> Je lance l'option massage de mon fauteuil ergonomique
> J'ouvre Jazz Connect et je pars à ta recherche /
> Jazz marche
> Je marche
> Bien assis dans mon fauteuil qui me tripote doucement les épaules je traverse

> les couloirs d'une entreprise paumée à l'autre bout du monde /
> Les images défilent sur l'écran, j'ai appris le décor par cœur,
> Entre moi et toi il y a trois couloirs et deux open space [52] /

29 Le regard médiatisé est ainsi inscrit à l'échelle de l'écriture même, à travers la présence cette fois explicite de caméras de diverses natures. Ainsi se dessine un univers dans lequel l'intime mis en spectacle se fait extime, où les relations interpersonnelles sont médiatisées sans qu'il y ait de rencontre effective entre les corps. L'effet de hors-champ repose cette fois sur le cadrage du regard, réalisé par des machines qui déterminent une relation – empêchée – au monde et aux autres.

En scène (1) : usages cinématographiques du montage

30 La mise en scène a intégré la fluidité de l'image cinématographique, ainsi qu'un certain type de montage qui y est associé. Elle a elle aussi ses « coupures irrationnelles », que Christoph Marthaler utilise avec une grande virtuosité dans *Une île flottante* [53] : les distorsions temporelles sont orchestrées par la télécommande maniée par l'un des acteurs pour obtenir des pauses ou rejouer une séquence. La béance de ces coupures est telle qu'un personnage peut « rester bloqué dans un aparté » durant la totalité du spectacle, et avoir par conséquent un statut entre présence et absence. À travers cet usage des coupes et des ellipses, se dessine une zone d'interférences temporelles [54] entre cinéma et arts de la scène, ce qui invite à postuler un paradigme temporel du hors-scène inspiré du hors-champ cinématographique. Dans sa mise en scène de *Sauterelles* de Biljana Srblanović (2007), Dominique Pitoiset a par exemple assuré les transitions entre des scènes se déroulant dans des lieux différents, au moyen d'un effet de *travelling*, mais ce n'est pas la caméra qui se déplace : les meubles glissent en coulisses pour indiquer le changement de lieu et laisser place à un nouvel intérieur.

31 Mettant lui aussi la mobilité de la scénographie au service du traitement du temps dans sa mise en scène de *Retour à la citadelle* de Jean-Luc Lagarce [55], François Rancillac utilise la tournette comme outil de montage. Ce geste s'inscrit dans la filiation historique des recherches

d'une scène cinétique et des expérimentations réalisées avec des plateaux tournants à partir de 1896 [56] et poursuivies par Brecht. Cela permet au metteur en scène de faire apparaître ou disparaître des lieux à volonté, ou bien de faire rejouer deux fois la même scène en changeant la hiérarchisation des plans : les acteurs qui dialoguaient au premier plan passent à l'arrière-plan par le biais de la tournette et rejouent la scène en la mimant. Dans ce cas l'effet de hors-champ est temporel : le plateau tournant sert d'outil de montage, pour réaliser des effets de faux raccords.

32 Dans ces exemples, c'est moins à travers le cadrage qu'à travers le montage et plus précisément le traitement des coupes que peut se comprendre l'influence du hors-champ cinématographique sur le hors-scène théâtral : il s'agit moins d'un phénomène spatial que d'un phénomène temporel, qui a toute son importance dans l'organisation de la relation entre le visible et l'invisible.

En scène (2) : zones liminaires, à la croisée du hors-scène et du hors-champ

33 Les coulisses, zones liminaires premières du théâtre, peuvent être filmées et donc replacés au cœur de la scène. Le procédé a marqué les esprits notamment dans la mise en scène du *Misanthrope* par le flamand Ivo van Hove (Berlin, Schaubühne, 2010) : dans cette transposition moderne de la pièce de Molière dans un loft ultra-moderne, une fenêtre-écran de projection vidéo permet à plusieurs reprises de donner à voir un extérieur, un hors-scène qui se confond avec les coulisses : Alceste et Célimène se disputent dans les couloirs du théâtre puis sortent, et Célimène appelle un taxi. Ce procédé trouve une variation plus troublante dans *Hearing* : l'exploration vacillante des coulisses filmées en direct par les actrices du spectacle de l'iranien Amir Reza Koohestani [57] met en jeu l'espace périphérique de la représentation sans pour autant le dévoiler, à l'aide d'une caméra-prothèse qui peut être posée devant l'œil des comédiennes pour relayer leur point de vue, simultanément projeté à l'arrière-plan. Ici la vision des coulisses renforce la stratification fictionnelle et temporelle de cette histoire qui se construit sur la lisière du fantastique :

dans un internat de jeunes filles, on suspecte une présence masculine fantomatique qui aurait été seulement entendue – *hearing*. Les coulisses ont alors la double valeur d'un relais vers le monde réel, et d'un hors-champ inquiétant, filmé par une caméra qui tangue au gré de la marche haletante de l'actrice qui la porte.

34 À la croisée du hors-scène et du hors-champ, on peut citer *My Revolution is Better Than Yours* de Sanja Mitrović [58], spectacle en partie inspiré du film *Viva Maria* de Louis Malle (1965) dans lequel Brigitte Bardot et Jeanne Moreau incarnent deux visions de la révolution. Variation sur ce thème, le spectacle présente les regards sur la révolution des acteurs-performeurs qui parlent en leur propre nom et racontent des souvenirs personnels, montrant ainsi comment intime et politique se croisent. La démarche n'est pas sans liens avec le théâtre documentaire tel que le définit Peter Weiss : une représentation à valeur d'enquête, fondée sur la sélection et le montage de matériaux prélevés à même la réalité, et qui vise à éclairer une question d'intérêt général, d'ordre social ou politique. Paradoxalement ici la mise en scène du tournage est au service d'une hyperthéâtralisation des entrées et des sorties – sorties non pas de scène, mais du champ de la caméra située à cour, devant laquelle les acteurs vont se placer à tour de rôle. Les différentes modalités de cadrage utilisées focalisent le regard sur différentes zones du plateau, rendant très souple notre perception de la scénographie, polarisant ou dépolarisant notre attention et créant un redoublement de l'entrée en scène lorsque le comédien entre dans le champ. L'espace scénique visible devient ainsi le hors-champ de l'écran, selon un système de hiérarchisation du point de vue.

35 On observe un procédé similaire – mais avec un tout autre univers scénographique et d'autres implications esthétiques – dans *2666*, adaptation du roman de Roberto Bolaño par Julien Gosselin [59] – mais cette fois, la scénographie d'Hubert Colas prend le pas sur les acteurs. Les cinq parties de ce spectacle-fleuve d'une durée totale de douze heures sont des variations scénographiques sur les possibilités d'une boîte – une structure qui se déploie ou se referme pour faire exister les différents lieux de la fiction, jusqu'à la disparition quasi-totale des acteurs durant une séquence qui se déroule dans une boîte de nuit. Des zones de visibilité intermédiaire/problématique échappent au regard et tout est fait pour que l'on ait une vision frag-

mentaire de la scène, par un travail de montage qui reconfigure sans cesse notre point de vue. La zone liminaire se déplace parfois au cœur du plateau, notamment dans la scène de la boîte de nuit qui croise hors-scène (zone non visible) et hors-champ (zone extérieure au cadre de la caméra). La trilogie *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*[60] qu'il a récemment adaptée de trois romans de Don DeLillo déploie le même langage visuel en le systématisant : dans le premier volet, *Joueurs*, les acteurs ne sont visibles qu'à l'écran, sauf lorsque deux d'entre eux souhaitant ironiquement « aller dehors » ouvrent une porte donnant sur l'avant-scène tandis qu'une caméra les filme de dos, montrant ainsi les spectateurs qui leur font face. La cage de scène n'est accessible aux regards qu'à travers la vision qu'en donne la caméra et à travers la surface du panneau qui la dissimule, devenant au gré de l'éclairage mur opaque ou vitre transparente derrière laquelle les acteurs évoluent. La relation au plateau de théâtre est donc médiatisée par un écran dont la scène devient le hors-champ – et il s'agit dans ce cas d'un hors-champ fluide, sans cesse quadrillé par des caméras fixes ou mobiles dont les emplacements sont variables. La cage de scène, traditionnellement dédiée à la focalisation des regards, devient une zone liminaire où s'organise la friction et/ou la fusion du hors-scène et du hors-champ.

36 Le procédé utilisé dans *Festen*[61], performance filmique du collectif MxM réalisée par Cyril Teste et adaptatée du film de Thomas Vinterberg, est une autre variante de ces scènes intermédiales aux contours réinventés. La performance filmique que le collectif a choisi de pratiquer est définie de manière succincte comme « un dialogue entre le cinéma et le théâtre », avec une charte de création très précise supposant notamment qu'elle « doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public », que « [l]es images préenregistrées ne doivent pas dépasser 5 minutes et sont uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique » et que « [l]e temps du film correspond au temps du tournage[62] ». Dans une interview relative à *Festen*, Cyril Teste explique en ces termes comment théâtre et film se rencontrent dans sa pratique :

> La performance filmique est un dialogue entre le cinéma et le théâtre, […] mais on a également à travers le théâtre le hors-champ de ce film, c'est-à-dire tout ce qui se produit en dehors du cadre, et

> du coup le spectateur peut osciller entre les deux lectures et se faire sa propre lecture [63].

37 Insistant sur l'importance du fait que les acteurs eux-mêmes n'ont pas toujours conscience d'être regardés, il ajoute :

> C'est ça toute la question aussi dans *Festen* : qu'est-ce qu'on donne à voir et qu'est-ce qu'on ne donne pas à voir ? Qu'est-ce qui est de l'ordre de la vérité et qu'est-ce qui est de l'ordre du non-dit [64] ?

38 Dans ce spectacle tout particulièrement, le collectif MxM atteint une vraie souplesse dans le traitement de la zone liminaire de la représentation, toujours d'une grande plasticité – et qui a en même temps des échos très significatifs avec le non-dit de l'inceste, important ici. La scénographie ménage des zones du plateau qui échappent au regard et comporte des décors conçus pour être uniquement relayés par les caméras, ce qui crée un dispositif qu'on perçoit de manière différente au gré des mouvements de caméra.

39 Distinguer hors-scène et hors-champ est donc nécessaire si l'on veut mieux repérer les porosités de ces deux catégories. Penser la scène en volume et tenir compte de la dimension tridimensionnelle d'une image théâtrale, qui peut être travaillée avec les procédés du cadrage ou du montage, permet au terme de cette étude d'identifier une catégorie de hors-scène singulière qui repose sur des effets de hors-champ. Quant à cette zone liminaire aux frontières instables qui se dessine dans certains spectacles contemporains, elle semble rejouer la « coupure irrationnelle » deleuzienne et inviter à des entrecroisements multiples de l'image théâtrale, de son environnement immédiat et du monde. Elle contribue par ailleurs à remettre en question la nature de la fiction : être spectateur à la fois du film et du tournage rejoue les rapports du théâtre et du réel, et apparaît être l'une des modalités de l'entre-deux du théâtral et du performatif [65] qui se cherche sur les scènes contemporaines.

NOTES

1 Cette affirmation prend appui sur une enquête réalisée dans le cadre d'une thèse (Aurélie Coulon, *Mises en jeu du hors-scène dans le théâtre de*

Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce : approche dramaturgique et scénographique, thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de Luc Boucris, Université Grenoble Alpes, 2016).

2 Jean-Pierre Sarrazac, « Devenir scénique », *in* Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2001, pp. 38-40.

3 Arnaud Rykner, « hors-scène », *in Les mots du théâtre*, Toulouse, PU du Mirail, 2010, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 53.

5 Pour une approche historique du hors-scène, voir Léonor Delaunay (dir.), « Les coulisses théâtrales. Contribution à une histoire du hors-scène », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 281, 2019.

6 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand-Colin, 2009 [1996], p. 163. Cet ouvrage est à ma connaissance le premier dictionnaire spécialisé à répertorier une entrée « hors-scène ». Le lexique d'Arnaud Rykner, *Les mots du théâtre*, référence également le mot. En revanche, il est absent du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Voir Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, et Arnaud Rykner, *Les mots du théâtre*, *op. cit.*

7 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 163.

8 Patrice Pavis définit la *teichoscopie* comme un « moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisses dans l'instant même où l'observateur en fait le récit. », *Ibid.*, p. 346.

9 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977], p. 140.

10 Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, pp. 85-95.

11 David Ball et Catherine Bénac (dir.), *Coulisses*, n° 44, Besançon, PU de Franche-Comté, printemps 2012. Cette publication fait suite à la journée d'études « L'envers du théâtre : enjeux et mises en jeu du hors-scène » (Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, 13 mai 2010).

12 Voir Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, Les Essais, 2000 et « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », *in* Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp.193-211. Arnaud Rykner propose également une définition du hors-scène qui donne un point de vue historique sur la notion dans l'abécédaire *Les mots du théâtre*, *Ibid.*, pp. 51-54.

13 Arnaud Rykner, « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », *op. cit.*, p. 193.

14 *Ibid.*, p. 22.

15 « La découverte désigne l'écart dans un décor qui laisse voir la coulisse mais aussi le cache – toile peinte ou châssis, placé là pour occulter voire pour exploiter la faille, en simulant un hors-champ, un " au-delà de la scène ". » Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Cadre, cadrage, hors-cadre », *in* Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (dir.), *Scénographie : 40 ans de création*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, pp. 54-60, p. 54.

16 Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », *in Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 244-274, p. 253.

17 *Ibid.*

18 Arnaud Rykner, *Paroles perdues*, *op. cit.*, p. 260.

19 John Russell Brown, « On-stage action and off-stage space », *in* Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, PUL, 2003, pp. 11-22.

20 Jean-Pierre Faye, « L'autour et l'ici », *in Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, n° 46, octobre 1964, pp. 42-51.

21 Pierre Francastel, « Le théâtre est-il un art visuel ? », *in* Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, pp. 77-83, p. 78.

22 *Ibid.*

23 Chantal Guinebault-Szlamowicz utilise également le mot « hors-champ » dans l'article « Cadre, cadrage, hors-cadre », *in* Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (dir.), *Scénographie : 40 ans de création*, *op. cit.*, p. 54.

24 Jean-Christophe Bailly, « Persistance du champ », *in Poursuites*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, pp. 89-106, pp. 95-96.

25 Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 140.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Léo Ramseyer, « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma », *in Décadrages*, n° 1-2, 2003, mis en ligne le

01 octobre 2004, http://decadrages.revues.org/590.

29 Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2010 [2008].

30 *Ibid.*, pp. 129-178.

31 *Ibid.*, pp. 187-192.

32 *Ibid.*, pp. 9-17.

33 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. 7e art, 2011 [1987], p. 160.

34 Pascal Bonitzer, « Hors-champ (un espace en défaut) » *in Cahiers du cinéma*, n° 234-235, numéro spécial, 1971-72, pp. 15-26.

35 Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Christian Bourgois, 1976, p. 14.

36 *Ibid.*, pp. 14-15.

37 Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, *op. cit.*, pp. 14-15.

38 Luc Boucris, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, p. 21.

39 Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, *op. cit.*, p. 22.

40 Gilles, Deleuze *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 29.

41 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 324.

42 Jacques Rancière, « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », *in La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, pp. 145-165, p. 159.

43 *Ibid.*

44 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*, *op. cit.*, pp. 346-47.

45 Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, *op. cit.*, p. 118.

46 Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations*, *Théâtre/publici*, n° 204, juin 2012, p. 5.

47 Luc Boucris, *L'espace en scène*, *op. cit.*, p. 21.

48 Noëlle Renaude, *Par les routes : des écritures dans l'espace*, Paris, Théâtre ouvert, 2005.

49 *Ibid.*, p. 55.

50 *Ibid.*, pp. 12-13.

51 Alexandra Badea, *Je te regarde*, *in Je te regarde*, *Europe connexion*, *Extrêmophile*, Paris, l'Arche, 2015, pp. 7-63.

52 *Ibid.*, p. 9.

53 *Das Weise vom Ei* (*Une île flottante*), mise en scène de Christoph Marthaler d'après Eugène Labiche, création le 21 décembre 2013 à Bâle (Theater Basel).

54 Cette formule est utilisée en référence au titre du colloque organisé à l'Université de Grenoble les 26 et 27 février 2015, « Cinéma et arts de la scène : interférences temporelles » (LITT&ARTSs/ Cinesthéa).

55 Lecture en 1990 à Théâtre Ouvert (Paris), création le 16 octobre 2007 à la Comédie de Saint-Étienne.

56 Claudine Amiard-Chevrel, *Théâtre et cinéma années vingt*, *tome I*, Giromagny, L'âge d'homme, 1990.

57 Création le 15 juillet 2015 au Charsou Hall, City Theatre (Téhéran).

58 Création le 17 octobre 2018 au Maillon (Strasbourg).

59 Création le 18 juin 2016 au Phénix (Valenciennes).

60 Création le 7 juillet 2018 au Festival d'Avignon.

61 Création le 7 novembre 2017 à Bonlieu Scène Nationale (Annecy).

62 Site internet du collectif MxM, http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques/.

63 Retranscription d'une interview vidéo de Cyril Teste, https://vimeo.com/236740995.

64 *Ibid.*

65 En suivant Joseph Danan, qui considère « l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimèsis* » comme un critère définitoire majeur du performatif. Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 23.

RÉSUMÉ

Français
Si le mot « hors-scène » est utilisé de manière empirique pour désigner des espaces, des personnages ou des épisodes invisibles, il n'appartient pas au vocabulaire technique du théâtre et il est parfois remplacé, dans l'usage, par

des mots empruntés à d'autres champs artistiques comme « *off* », « hors-cadre » ou « hors-champ ». Il se construit cependant selon des modalités qui lui sont propres, et doit être distingué de ces notions voisines. Je proposerai tout d'abord une brève définition du hors-scène théâtral, avant d'interroger dans un second temps ses porosités avec le hors-champ cinématographique. Il s'agira ainsi d'esquisser une typologie de cas de hors-scène contemporains caractérisés par des emprunts au cinéma (procédés de montage et/ou de cadrage), en mettant plus particulièrement en lumière des usages de la vidéo qui contribuent à la création d'une zone liminaire – entre visible et invisible – de la scène.

INDEX

Mots-clés
cinéma, théâtre, hors-scène, hors-champ, vidéo, montage, cadrage

AUTEUR

Aurélie Coulon
Université de Strasbourg

Au-delà de l'invisible présence : manifestations audiovisuelles du hors-champ cinématographique

Louis Daubresse

PLAN

Le hors-champ comme non-figuré
Le hors-champ comme espace extensible
Le hors-champ comme matière indistincte

TEXTE

1 Notre texte prend pour point de départ l'une des formes d'invisibilité les plus exploitées au sein de l'image cinématographique : celle du hors-champ. Propriété partagée avec la peinture, le dessin ou la photographie, le hors-champ cinématographique est d'une vastitude telle qu'il ne peut être contenu par une quelconque limite. Il reste associé au cadre dans lequel est rendue visible une parcelle de champ. De plus, comme le rappelle Jacques Aumont dans *L'œil interminable*, « notre vision, certes limitée dans son champ, n'est pas exactement cadrée non plus : les bords en sont flous, indistincts, mobiles[1] ». Au-delà du cinéma, c'est donc toute notre existence qui se base sur le principe du hors-champ en tant que non-visibilité totale de l'univers.

2 Le cinéma est un lieu où s'élaborent des images rendues visibles qui ouvrent sur un hors-champ infini. Celui-ci se génère automatiquement à partir ce que la caméra capture à travers son objectif. Ainsi, dans le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, il est expliqué que le « cadre est d'abord une limite physique entre du vu et du pas vu. Il est ce qui délimite un champ, un bloc espace-temps homogène dans lequel se déroule une portion de fiction. La définition première du champ serait alors : tout ce que l'œil du spectateur perçoit. Mais en opérant un prélèvement sur un espace donné, il fige une partie de cet espace et abandonne le reste dans un ailleurs aux lois indéfinies. Car cadrer, c'est avant tout exclure[2]. » En effet, lorsqu'un réalisateur

choisit un cadre, il sélectionne quelque chose pour l'offrir à notre regard de spectateur. Faire un film revient d'abord à discriminer ce qui va apparaître à l'image et, dans un même temps, ce qui va être escamoté. En fin de compte, un cadrage se révèle comme coupure spatiale extrêmement réduite [3].

3 Il convient de signaler immédiatement l'existence de plusieurs types de hors-champ au cinéma. Prenons l'exemple du hors-cadre, où un objet, personnage, ou pan de décor, vus auparavant, sont placés momentanément hors du champ de vision du spectateur pour pouvoir ensuite réapparaître ultérieurement. Un autre exemple, plus large, tient à tout ce qui est lié à l'univers diégétique du film mais non soumis à notre regard. N'importe quel récit, étant limité dans le temps, a un début et une fin : ainsi, la vie antérieure d'un personnage avant qu'il n'apparaisse à l'écran, les ellipses plus ou moins longues, le devenir des protagonistes au-delà du dénouement [4]. Devant un film, chacun d'entre nous veut donner du sens à ce qui se tient en hors-champ pour le faire interagir avec ce que nous voyons et ce que nous savons. Mais le cinéma a ceci de particulier qu'il convoque tout autant la vue que l'ouïe [5]. Le hors-champ s'y joue aussi en fonction de ce que l'on entend. Si l'on s'en tient à l'aspect sonore, il y a deux exploitations possibles du hors-champ, telles que Michel Chion les a décrites dans ses essais sur le son au cinéma :

> [L]e hors-champ passif dans lequel le son consiste simplement à créer une ambiance qui enveloppe l'image : un lieu stable (comme l'ensemble de la circulation d'une ville), des éléments de décor sonore (à l'instar du chant des oiseaux) sans qu'on ressente particulièrement le besoin d'en voir les sources de production.

> [L]e hors-champ actif, fait de sons qui provoquent dans le plan une tension vers l'ailleurs, un appel à lui donner sa réponse ou son complément visuel que l'on imagine résider à la périphérie ou en bordure extérieure par rapport au champ. Le son du hors-champ actif entraîne aussi, au-delà de la dimension spatiale, une tension vers le futur, en faisant attendre la réponse que promet le plan suivant ou la suite du même plan. Le hors-champ actif, c'est celui où le son, ponctuel et non continuel, pose des questions et interpelle le spectateur, qui demande à en voir la source de production [6].

4 C’est sur ce dédoublement entre hors-champ passif et actif que va se construire la suite de notre réflexion. Au départ, il s’agit de se demander dans quelle mesure l’analyse du hors-champ dépend des sons qui proviennent de l’extérieur du cadre. Aussi, en recourant à différents extraits de films, sélectionnés en fonction du rôle essentiel qu’y joue le hors-champ, nous essaierons d’en interroger la scénographie, les valeurs esthétiques intrinsèques ainsi que les émanations audibles. En effet, dans les séquences convoquées, le hors-champ s’édifie exclusivement sur des traces acoustiques. Elles en font ainsi une description plus ou moins approximative, jamais tout à fait précise. Elles en signalent surtout une particularité. Ces fragments sonores peuvent être de l’ordre de mots entendus, de bruits perçus, plus rarement de trames musicales. Un autre dénominateur commun entre ces extraits vient s’ajouter à la manipulation déterminante du hors-champ : un silence relatif y prend place et s’installe dans la durée. Ainsi, les personnages y restent taiseux, non pas par refus de la parole ou par mutisme de circonstance : leur attitude n’implique pas le recours au langage verbal ou à la communication avec autrui. Les protagonistes cherchent, inconsciemment ou non, à faire le moins de bruit possible. Dans chaque extrait sera ainsi soulignée la convergence entre le hors-champ scénique et le silence ambiant, qui se renvoient mutuellement l’un à l’autre. Nous nous soucierons de savoir en quoi le silence relatif dans les extraits étudiés devient déterminant pour amplifier la puissance du hors-champ scénique. Dans la même perspective, nous nous demanderons comment la mise en scène du son permet de faire vivre par procuration les images qui ne sont pas vues, mais aussi comment silence et hors-champ en viennent à suggérer une présence invisible par indices dont seule la nature sonore nous permet d’en supposer le contenu.

5 Les extraits en question ont été regroupés selon trois dynamiques enclenchées par leur hors-champ interne : l’événement non figurable, l’espace extensible et la matière indistincte. Nous resterons attentifs à la fonction dramaturgique du silence des personnages qui, en plus d’intensifier l’invisible, produit du non-dit que même les études analytiques les plus poussées ne sauraient dissiper.

Le hors-champ comme non-figuré

Fig. 1 : *La féline* (Jacques Tourneur, 1942)


Fig. 1 : La féline (Jacques Tourneur, 1942)

Fig. 2 : *L'ennemi public* (William A. Wellman, 1931)


Fig. 2 : L'ennemi public (William A. Wellman, 1931)

6 Dans cette première étape, il s'agit de faire état d'un événement essentiel qui a lieu en dehors du visible : moment décisif dans un film donné, il est toutefois évacué du champ pour des raisons que l'on ne peut que présumer. Prenons d'abord appui sur *La féline*, film fantastique dirigé par Jacques Tourneur, et sorti en 1942. Toute la mise en scène se concentre sur les effets sensibles du hors-champ, où les étrangetés et les événements surnaturels du récit sont minutieusement relégués. L'action se focalise sur Irena, jeune femme d'origine slave et atteinte d'une étrange malédiction.

7 Ainsi, elle se transforme en créature féline à la moindre contrariété. Un soir, elle prend en filature Alice, la collègue de son mari, ne supportant pas leur relation amicale de plus en plus complice. Les deux femmes s'avancent dans une avenue qui, à une heure avancée de la nuit, est vide de toute circulation (fig. 1). Le son de leurs pas sur le macadam, avec un subtil effet d'écho, dans un silence ambiant assez oppressant, suscite de la crainte. Le souffle du vent permet de renforcer le sentiment d'appréhension. Les claquements de leurs talons se répondent en une forme d'adversité. Au bout d'un certain temps, les pas d'Irena disparaissent de la bande sonore, tandis que ceux d'Alice continuent de résonner. Celle-ci, sentant dans son dos une présence malfaisante, prend peur et accélère la cadence. En jetant un œil par-dessus son épaule, elle ne voit qu'un buisson trembler quelques mètres plus loin. Par chance, Alice tombe sur un bus de nuit et y monte. Irena semble s'être évanouie dans la nature. Entretemps, dans le pâturage situé à proximité, un berger découvre ses moutons éventrés. La caméra passe devant des empreintes de pas

d'un félin qui se transforment ensuite en pointes de talons. Nous supposons alors qu'Irena s'est métamorphosée momentanément en féline mais qu'elle n'a pas réussi à s'en prendre à Alice. La transformation, vécue par allusion, est ainsi suggérée par un ensemble de détails visuels et sonores. Jacques Tourneur, qui ne disposait que d'un petit budget pour le tournage, devait se résoudre à contourner l'application d'effets spéciaux trop coûteux et, pour esthétiser cette absence, s'appuya sur l'efficience du son. Il travailla non seulement ses signifiants mais aussi sa diffusion dans un lieu déserté et réverbérant. Dans cette séquence de *La féline*, le hors-champ joue sur la frustration ressentie par le spectateur, qui ne voit jamais la créature en question. Il se configure dans un espace à la singulière identité acoustique : le silence qui y règne, peu habituel dans un paysage urbain, creuse l'étrangeté de la situation. La visibilité du décor n'est rendue que par fragments : telle un souterrain, l'avenue, partiellement éclairée par des lampadaires, partiellement plongée dans la pénombre, délimitée par des murs particulièrement élevés de chaque côté du trottoir, s'engloutit en partie dans le hors-champ. Le décor incomplètement vu devient en quelque sorte l'antichambre du non-visible.

8 Nous pouvons faire la comparaison avec la fameuse séquence de règlement de comptes dans *L'ennemi public* (1931) de William A. Wellman, film de gangsters. L'interaction entre champ et hors-champ est rendue possible par le personnage principal, Tom (joué par James Cagney) qui devient l'agent communicant entre les deux pôles. En pleine nuit, sous une pluie battante, ce personnage, exécutant sa vengeance sans un mot, entre dans des locaux appartenant à la mafia locale avec laquelle il veut en découdre. La caméra, qui ne cadre que l'enseigne de l'immeuble, ne suit pas Tom à l'intérieur des bureaux (fig. 2). Seuls des coups de feu éclatent, suivis de gémissements, sans qu'on sache qui a tiré et qui a été touché. L'événement n'est certes pas éludé puisqu'il se déroule face au spectateur. Mais le hors-champ se justifie peut-être par la volonté d'échapper aux objections des censeurs de l'époque. Par ailleurs, alors que nous sommes dans les toutes premières années de l'ère du parlant, Wellman teste l'efficacité des sons en substitution d'une imagerie qui aurait été de toute façon prévisible. Cet exemple montre qu'il y a une puissance dramatique dans le hors-champ avec laquelle rien ne peut rivaliser. De la fusillade

en question, nous ne visualisons pas directement la cause. Seules les conséquences nous sont mises sous les yeux. La figuration de la situation passe par l'empreinte qu'il laisse sur le personnage : lorsque Tom regagne la ruelle, ses jambes titubent. Du sang coule le long de son front. Il chancelle à plusieurs reprises. Nous comprenons alors qu'il a été touché lors de l'échange de tirs. Le son couvre seul toute l'action paroxystique [7]. Il témoigne, comme le diraient Roberto Casati et Jérôme Dokic dans *Laphilosophie du son*, de la présence d'un événement :

> L'aspect dynamique du monde fait ainsi son apparition dans la perception auditive. Mais il est clair que le lien entre les sons et les événements est fort étroit, et sans doute plus étroit qu'un simple lien de témoignage ; […] les sons sont des événements [8].

9 *De facto*, les sons ne font pas que couvrir un événement : ils « s'événementialisent ». Cela vaut d'autant plus pour *L'ennemi public* que pour *La féline* mais, dans un cas comme dans l'autre, un claquement de pas, un coup de feu et un cri témoignent d'une véritable économie interne sur le plan esthétique. Tous ces bruits se font entendre dans des lieux relativement calmes et donc propices à la dispersion acoustique [9]. Dans *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Antoni Gryzik regrette d'ailleurs le fait qu'on oublie trop souvent « que le son qui s'infiltre dans notre appareil auditif est porteur de deux messages équivalents : celui de la source et celui de l'espace qui le véhicule en le répercutant [10]. » Or, le deuxième message nous parait tout aussi essentiel que le premier puisqu'il évoque un milieu spatial ductile.

Le hors-champ comme espace extensible

10 Lorsque des personnages se taisent longuement, les sons du territoire dans lequel ils se situent peuvent se manifester de manière audible. Ils influencent peu à peu le spectateur afin d'aboutir à une représentation mentale de l'espace non représenté, qui gagne en aura et en intensité. Dans son essai sur l'espace cinématographique, Antoine Gaudin explique justement que « le son est un moyen de

choix pour conférer une présence intensive à ce qui n'apparaît pas dans l'objectif de la caméra, mais se trouve dans le voisinage immédiat du champ filmé [11] ».

Fig. 3 : *Le cercle rouge* (Jean-Pierre Melville, 1970)

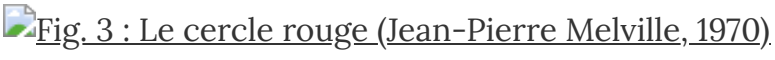

Fig. 3 : Le cercle rouge (Jean-Pierre Melville, 1970)

Fig. 4 : *Few of us* (Sharunas Bartas, 1995)


Fig. 4 : Few of us (Sharunas Bartas, 1995)

11 Deux exemples différents peuvent être utilisés. Le premier est issu du *Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville (1970). Alors qu'ils s'apprêtent à commettre un casse, deux cambrioleurs traversent différents immeubles afin d'accéder à une joaillerie par le toit. De façon à ne pas être vus, ils circulent très discrètement, s'évertuant à être le plus silencieux possible (fig. 3). S'élabore dans l'oreille du spectateur une cartographie d'ensemble par le biais de différents bruits captés tout au long du sinueux parcours des protagonistes. Un ronflement mécanique répétitif permet d'identifier la présence voisine de machines offset et donc, d'un service de reprographie. Un brouhaha ponctué de tintements de verre signale la tenue d'une réception mondaine dans un autre immeuble. Les deux individus franchissent ainsi plusieurs seuils et sous-espaces aux propriétés acoustiques différentes. Les ambiances ne sont descriptibles que par le biais de leur rendu sonore. Le hors-champ, assez anecdotique ici, ne semble pas à première vue véritablement actif. Il apparait plutôt comme une balise, un relais nécessaire mais non essentiel. Et pourtant, sans lui, l'environnement urbain, que Melville tente de modeler et d'étirer autour des cambrioleurs, s'effondrerait complètement : les sons émanant de ce hors-champ sont des points de repère fondamentaux. L'écoute de ces bruits engage la totalité de l'être, pour les personnages comme pour nous. Notre degré d'implication dans l'univers fictionnel dépend de sa vitalité sonore. Nous pouvons aussi constater, à la lumière de ce que dit Gaudin, que « la prise en charge d'un espace par le son peut, grâce au silence ambiant, en faire constater l'ampleur et la dimension réverbérante, inscrivant de spectaculaires dilatations y compris

lorsque l'espace cadré demeure contracté[12] ». Au sein du Cercle Rouge, le territoire est d'une envergure difficilement délimitable. Nous ne saurions mesurer la taille des bureaux où ronronnent les machines offset, de même que nous ne pourrions estimer le nombre d'invités présents à la soirée mondaine.

12 Le deuxième exemple, tiré de *Few of Us* (1995) du réalisateur lituanien Sharunas Bartas, est d'une nature en apparence similaire. Dans ce film, une occidentale se rend dans un village perdu au fin fond de la Sibérie, habité par une population locale en voie de disparition. Jamais la moindre parole n'est échangée entre elle et les autochtones durant tout le film. Lors d'une séquence à l'intérieur d'un chalet, la jeune femme partage une miche de pain avec un vieux chasseur vivant en ermite (fig. 4). Auparavant, en un montage alterné, le début du film observait leurs actions respectives et suggérait leur hypothétique rencontre. La caméra insiste maintenant tour à tour sur leurs visages, tandis que les personnages mangent leur pitance sans faire le moindre bruit. Du fait qu'ils ne communiquent ni par la parole, ni par le geste, ni par le regard, ils restent totalement insondables pour le spectateur et imperméables à toute lecture psychologique. Ce qui attire notre curiosité dans cet extrait tient à ce que nous entendons par-delà ce silence : une clameur plus lointaine, assez confuse, difficilement définissable et à laquelle les deux protagonistes se montrent indifférents. Nous pouvons ressentir un certain trouble car, si Bartas choisit de cadrer des personnages en situation de mutisme, il refuse systématiquement de filmer ceux qui, à quelques mètres de là, s'exclament en permanence. Un décalage sonore assez déconcertant s'installe entre ce qui apparaît inerte et figé dans le champ et ce qui existe, toujours agité et vivace, à proximité du champ. Nous savons que tout hors-champ est la promesse d'un ailleurs, autrement dit, d'une fiction. Dans *Few of Us*, la fiction se joue ailleurs que dans le cadre. Au sein du champ, elle est gelée, placée en état de stase. Le silence déroutant qui se dégage des lieux vus tranche avec le dynamisme des lieux non vus. Le cinéaste met en image le passif pour mieux faire attendre l'opérant. L'ailleurs y demeure perpétuellement absent. Comme l'explique Véronique Campan, en un constat général qui peut s'appliquer au cinéaste lituanien, le son filmique, conçu comme un écho, loin d'affermir nos repères spatiaux, désoriente : en tant que figure de l'entre-deux et de la marge, il révèle la disjonction

première et nie la continuité entre le champ et son dehors. L'ailleurs est l'empreinte d'un lieu définitivement hors vue. Entretenu par un mouvement en direction du hors-champ, le sonore quitte le cadre et initie un processus d'investigation qui outrepasse les bornes de l'image. La construction de l'espace en est pour un temps suspendue, en butte à des questions non résolues[13]. En découle l'idée que le hors-champ, dont l'opacité revient systématiquement comme caractéristique première, est l'endroit du non-dit. Sitôt découvert, il se reconstitue ailleurs.

13 Que ce soit pour *Le cercle rouge* ou pour *Few of Us*, nous sommes invités à dresser une esquisse physique des lieux par l'intermédiaire de leur présentation sonore. Durant un entretien avec Jean-Luc Godard, Robert Bresson affirme que l'oreille est beaucoup plus créatrice, profonde et évocatrice que l'œil, prenant l'exemple du sifflement d'une locomotive, qui imprime en nous la vision de toute une gare. De fait, au sein des deux extraits étudiés, les endroits d'où proviennent le brouhaha tentent de décloisonner le cadrage restrictif imposé par la caméra. Il s'agit de dilater ce cadrage même sans y parvenir véritablement. À défaut d'aboutir, cette porosité s'avère cependant porteuse d'une forme de nébulosité. Les afflux sonores viennent irriguer les espaces mis en scène et les épaississent par leur présence. Les bruits entendus débordent d'énergie. Ils capitalisent l'attention. Ils interpellent le spectateur pour mieux le prendre à parti. « Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie[14] » dit Russolo. Les deux extraits nous confirment que les sons, qu'ils soient mécaniques, physiques ou humains, étalent le hors-champ autour de la zone de l'image, lui donnent de la consistance, en renforcent la souveraineté. Quoi qu'on puisse croire, et même s'ils y paraissent insensibles, les personnages ne peuvent jamais l'ignorer complètement : ils co-existent en permanence avec ce non-visible. Non quantifiable ni mesurable, il peut même gagner en imprécision et ne plus pouvoir être défini en termes cartésiens.

Le hors-champ comme matière indistincte

Fig. 5 : *The House* (Sharunas Bartas, 1997)

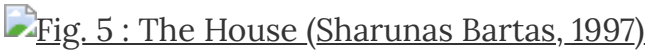

Fig. 5 : The House (Sharunas Bartas, 1997)

Fig. 6 : *L'avventura* (Michangelo Antonioni, 1960)


Fig. 6 : L'avventura (Michangelo Antonioni, 1960)

14 Certaines œuvres cinématographiques mettent le spectateur face à un hors-champ volontairement embrouillé, aux qualités incertaines, dont on ne sait s'il fait ou non événement ni quel sens lui attribuer. Loin de se contenter d'être une simple extension du visible, il enclenche un questionnement profond sur le film dont il est issu. Nous faisons ici appel à une certaine sensibilité concernant certains détails scéniques. Ces sons, anodins pour d'autres spectateurs, ne le sont pas pour nous parce qu'ils nous intriguent réellement[15]. Ainsi, dans *The House* du même Bartas, tourné en 1997, nous sommes invités à explorer l'intérieur d'un manoir vétuste, énigmatique et intemporel.

15 Une myriade de personnages, issus de différentes époques, circulent dans ce lieu sans véritablement l'occuper. Ils apparaissent et disparaissent au fil des séquences qui s'enchaînent de façon non causale. Le film ne se base pas vraiment sur une trame narrative apparente. Ces individus ne s'expriment jamais face à la caméra. Ils semblent même s'ignorer les uns et les autres, errant comme des fantômes. Le personnage interprété par Valéria Bruni-Tedeschi, végétant interminablement dans une chambre (fig. 5), parait néanmoins attentif aux bruits de pas issus d'un couloir voisin ou à une musique symphonique jaillissant d'une autre pièce. On ne saurait dire avec certitude à quelle dimension diégétique ces sons appartiennent. Sont-ils réels ? Seraient-ce des productions mentales ? Des émanations spectrales ? Pourquoi la référence à cet air musical qui, à la limite de l'audible, ne peut être identifié ? Est-il joué depuis un lecteur CD, un poste radio ou un orchestre ? Quoi qu'il en soit, le hors-champ est ici interrogatif,

jamais affirmatif. Le mutisme du personnage filmé creuse le non-dit et participe pleinement à notre attitude spéculative.

16 Enfin, le final de *L'avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni fait état d'une crise conjugale entre un homme infidèle et sa compagne trompée. Un beau matin, celle-ci, totalement désarçonnée, quitte leur hôtel et fuit vers la place publique du village montagnard voisin, où son conjoint, peut-être pour s'expliquer sur ses actes, vient l'y retrouver (fig. 6). A *priori*, cette séquence n'a rien de particulièrement intrigant pour nous : pas de hors-champ manifeste, pas de jeu sur le cadré et le non-cadré. Néanmoins, une insolite nappe électroacoustique vient tout d'un coup parasiter le flux sonore. Elle suscite une interrogation sur sa provenance et sur son utilité. Certes, les personnages n'y prêtent pas le moindre intérêt. Proche du hululement, cet écho sonore pourrait simplement être considéré comme extradiégétique. Mais il ne peut s'empêcher d'induire une étrangeté car nous ne savons pas quoi en faire. Cette nappe ne fonctionne pas de manière opérante, contredit le souffle du vent dans les feuilles des arbres ou celui, plus lointain, du reflux des vagues. Il provoque la surprise car il est totalement imprévisible. Il génère une forme d'hétérogénéité. L'explication est à chercher du côté du travail de création musicale. Avec des sonorités électroniques et un style minimaliste, le compositeur du film, Giovanni Fusco, repense la relation audiovisuelle entre sons et images. De manière plus générale, il y a, dans la musique électroacoustique, une interpénétration entre les sons à vocation musicale et les bruits[16]. Pour le dire autrement, la partition de *L'avventura* inclut des bruitages qui créent de la confusion quant à leur niveau d'assimilation[17]. Ces sons peuvent attribuer au sens du film une portée totalement nouvelle et inclure des hypothèses de toutes sortes, même les plus improbables.

17 Condamnés à rester exclus de l'image, les sons dans le film de Bartas ou dans celui d'Antonioni se construisent non seulement leur propre dimension, d'une étendue sans bornes, mais aussi leur propre régime de discours. Ils sont ouverts à toutes les lectures interprétatives éventuelles[18]. Dans les deux cas, ce hors-champ insaisissable fonctionne comme une enveloppe de mystère. Sur le plan visuel, il passe par une invisibilité permanente, invisible car définitivement non-visible. L'invisible y restera invisible car il ne se revendique plus comme étant du visible en puissance : le hors-champ n'est pas du

champ en force de travail. À partir de cet invisible étanche, le spectateur peut s'interroger de manière nettement plus active sur ce qui lui échappe et organiser une proposition discursive à partir d'une perception sonore efficiente[19]. Parce qu'elle est invérifiable, son interprétation demeure inattaquable. Sur le plan sonore, le hors-champ impose une écoute éveillée et réactive, ce qui rejoint les propos de Jean-Luc Nancy :

> Si "entendre", c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible[20].

18 Face aux hors-champs proposés par Bartas, Antonioni ou par d'autres encore[21], nous ne pouvons pas nous contenter d'entendre pour en évaluer leur teneur. Du fait que cet in-visible est réfractaire à toute tentative de discernement, il faut pouvoir prendre le temps d'y prêter l'oreille encore et encore. C'est par l'activité répétée de l'écoute que l'on peut potentiellement l'intellectualiser et en soupeser la contenance. L'in-visible n'est plus le pendant du visible mais la matière impalpable du visible.

19 Dans l'ensemble des extraits évoqués, ce qui se dissimule à l'abri de notre regard stimule l'attention. Face à l'in-visible, il faut apprendre à voir autrement qu'avec les yeux de même que, face au silence, il faut apprendre à entendre autrement qu'avec ses oreilles. Avec un peu de patience, on peut alors percevoir l'image non vue et le son non frappé. Mais contrairement à ce que Jean-Michel Durafour étudie dans un bel essai sur *L'homme invisible* de James Whale[22], nous avons eu à chaque fois affaire à un in-visible non pas parce que non-montrable (un homme invisible par exemple) mais parce que non montré (quelque chose qui se dérobe). La formule de Christian Metz (« Le spectateur est "tout-voyant[23]" »), faisant du cinéma le domaine d'une omniprésence totale, s'annule. Le hors-champ prouve que l'ubiquité supposée du septième art a de très nombreuses limites.

20 Non seulement le spectateur n'a rien d'omnivoyant mais il doit savoir être tout-écoutant. La dissimilitude de l'audition et de la vision au cinéma se vérifie plus que jamais par l'utilisation du hors-champ

comme agent de différentiation [24]. L'écart entre images et sons, bien plus productif que leurs liaisons, est le propre du cinéma. Il permet une « fusion de la déchirure », expression de Gilles Deleuze qu'Antoine Janot prolonge en expliquant que, si le cinéma permet de retranscrire une réalité naturaliste grâce à l'interaction audiovisuelle, il est aussi « créateur d'une autre réalité, décalée, discordante, où le son n'accompagne plus l'image, où il n'est plus son double [25] ». Dans cette autre réalité, le hors-champ regorge d'énergie, grâce aux remous acoustiques qu'il dépose dans nos oreilles. Ces rumeurs ne sont pas sans provoquer parfois un certain malaise. En cela, elles suscitent fascination ou désagrément mais appellent toujours la participation du spectateur. Le silence relativement dense des lieux y devient un acteur primordial, faisant même du bruit un instrument pour mieux accentuer sa domination [26].

21 Sous le poids de ce silence indomptable et par l'emploi du hors-champ comme un appel d'air, l'image cinématographique vit une forme de transcendance. Elle dépasse sa condition première et touche un niveau de perceptibilité bien supérieur à celui auquel elle est initialement assignée. En un parallèle absolu entre le silence dans le champ et le bruit hors-champ, vue et ouïe s'y entrechoquent, se complètent ou s'entremêlent. Si le hors-champ peut renforcer l'ascendance du silence, la logique peut aussi être retournée en sens inverse : le silence ravitaille et amplifie la puissance du hors-champ. Le silence permet au spectateur de se libérer de l'intérieur de l'image et d'aller vers cet en-dehors de l'image qui reste de l'ordre du fantasme inassouvi [27]. Nous avons affaire à un au-delà de l'image comme fuite permanente vers ce qui n'est pas matérialisé. Le hors-champ s'ouvre à nous, nous saisit par la main pour mieux nous aspirer en lui. Il absorbe la concentration et exerce un attrait sans pareil. Nous le réfléchissons de façon beaucoup plus insistante que le champ. En effet, si l'image est éphémère, le hors-champ, parce qu'il n'est jamais représenté à l'image, est impérissable. L'image figurée s'en remet à l'image manquante, pour inventer de nouvelles images mentales [28]. Il n'y a pas de limite dans le hors-champ de même qu'il n'y a pas de limite dans le silence. S'il n'apparaît pas, le hors-champ peut être l'objet de toutes les suppositions possibles puisqu'il reste dans une marge d'indécision et de non-dit. C'est par ce principe qu'il se recompose en permanence : il se désagrège pour mieux se

renforcer, se sclérose pour mieux se restructurer, s'amoindrit pour mieux se cimenter. L'imagination du spectateur est en marche.

NOTES

1 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2007 [1989], p. 122.

2 Jean-Baptiste Thoret, « Hors-champ », *in* Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, coll. « Dicos Poche », 2012, p. 349.

3 Cela rejoint l'assertion de Jacques Aumont : « Le cadre est ce qui fait que l'image n'est ni infinie ni indéfinie, ce qui finit l'image, l'arrête. » Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 122.

4 En réalité, en dépit du caractère prévisible de nombreux films, le spectateur ne peut pas anticiper les images qui vont apparaître, du moins uniquement dans un certain degré d'approximation. Un film, en termes de contenu et de révélation à l'écran, ne relève jamais d'une science exacte.

5 « Écouter/voir… le son au cinéma, (pose) à la fois la "schize" (/) et le lien caractérisant la relation audio-visuelle au cinéma. Dualité et synesthésie propre à nos sens dont le cinéma se plaît à explorer depuis ses origines toutes les potentialités, sur les plans esthétiques, économiques, perceptifs… » Thierry Millet, « Introduction », *in* Thierry Millet (dir.), *Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 8.

6 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 75.

7 Theo Angelopoulos, cinéaste grec, exploite la même configuration scénique à plusieurs reprises au sein de son œuvre cinématographique. Dans *Alexandre le Grand* (1980), une exécution au sabre a lieu dans une cellule de prison, alors que la caméra reste devant la porte d'entrée de la geôle. L'intérieur du lieu, plongé dans le noir, ne nous permet pas d'y voir quoi que ce soit. Le bourreau en sort au bout de quelques minutes, essuyant la lame ensanglantée de son arme blanche. Dans *Paysage dans le brouillard* (1988), un chauffeur viole une jeune adolescente à l'arrière d'un camion. La caméra, placée à quelques mètres devant les épais rideaux à lanière du véhicule, reste à distance du sordide événement. Après un temps d'attente assez considérable, le violeur retourne au volant. Sa malheureuse victime écarte

ensuite le rideau et tente d'essuyer le sang qui s'écoule depuis son entre-jambes. Dans les deux cas, un acte terrible se produit en hors-cadre et exclut d'office le spectateur. Le sang joue alors le rôle de trace figurative, apparaissant furtivement à l'écran, pour attester de la défloration brutale. À la différence du film de Wellman, le son ne fait pas événement dans les deux exemples ci-dessus, les plans y étant immergés dans un silence dramatique. Si le rapprochement entre ces réalisateurs antipodiques peut paraître curieux, Angelopoulos n'a jamais caché sa fascination pour les films de gangsters américains, qu'il allait voir au cinéma durant son enfance.

8 Roberto Casati, Jérôme Dokic, *La philosophie du son*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon philo », 1994, p. 38.

9 Au sens où le silence relatif de ces lieux permet à n'importe quel son de se faire entendre distinctement et de circuler plus facilement dans l'espace donné.

10 Antoni Gryzik, *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1984, p. 34.

11 Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 170.

12 *Ibid.*, pp. 183-184.

13 Véronique Campan, *L'écoute filmique : écho du son en image*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 1999, p. 70 et pp. 85-86.

14 Luigi Russolo, *L'art des bruits* [trad. de l'italien par Nina Sparta], Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Avant-gardes », 1975, [1913], p. 40.

15 « Le son nous a touchés, c'est sûr, comme une caresse sur la peau ou, selon, comme une virile secousse, mais il n'en demeure qu'un écho affadi par la perte de cette mémoire, celle du toucher, qui s'efface rapidement, et qui fait que nous ne nous rappelons plus le son des films que nous avons vus. » Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010, p. 48.

16 Pour plus de précisions, lire la thèse de Philippe Langlois, *Les cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma, archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, MF, coll. « Répercussions », 2012.

17 « Distinction entre son musical et bruit : les sons musicaux et les bruits ne se distinguent pas radicalement quant à la relation à l'espace ou quant à leur nature événementielle. » Roberto Casati, Jérôme Dokic, *op. cit.*, pp. 34-35.

18 « Omnidirectionnel, impalpable et invisible à la fois, le son est approprié à la suggestion de la présence d'un au-delà. C'est à cela que s'ordonne le système sonore du film en se libérant des contraintes cognitives et narratives pour se détourner sur d'autres objets [...]. » Daniel Weyl, « Le son dans *Le sacrifice*, matériau de l'invisible : Désancrage, détournement et réassignation », *in* Thierry Millet (dir.), *op. cit.*, p. 134.

19 D'ailleurs, à l'invisibilité des corps relégués dans le hors-champ s'ajoute le problème de l'invisibilité du son qui, comme le dit Daniel Deshays, force l'écoute et engage une expérience forte de distinction et/ou de désignation durant la projection. Daniel Deshays, *op. cit.*, p. 48.

20 Jean-Luc Nancy, À *l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2002, p. 19.

21 Notamment Marguerite Duras qui, avec des films comme *Nathalie Granger*, *La femme du Gange*, *India Song* ou *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, procède à une dissociation de la bande son et des images. L'écrivaine cinéaste ouvre un espace *off* autour des limites du cadre sans qu'on ne soit véritablement en mesure de relier les voix et bruits entendus avec ce qui se produit à l'intérieur du champ. Le spectateur s'y trouve asservi à un dispositif audiovisuel exceptionnellement confus et dissonant, d'où découlent une quantité incalculable de non-dits.

22 Jean-Michel Durafour, L'homme invisible *de James Whale : soties pour une terreur figurative*, Pertuis, Rouge profond, coll. « Débords », 2015.

23 « Comment se peut-il, par exemple, que le spectateur ne s'étonne pas lorsque l'image « tourne » (= panoramique), et qu'il sait pourtant bien qu'il n'a pas tourné la tête ? C'est qu'il n'a pas eu besoin de la tourner vraiment, il l'a tournée en tant que tout-voyant, en tant qu'identifié au mouvement de la caméra, comme sujet transcendantal et non comme sujet empirique. » Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », 1975, p. 36.

24 Jean-Michel Durafour explique que dans des films où l'on entend sans voir, « le son est déjà l'indice de l'infigurabilité de l'homme ». Jean-Michel Durafour, *op. cit.*, p. 92.

25 Antoine Janot, *Le cinéma est-il devenu muet* ?, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2014, p. 11.

26 « Le bruit ne serait que le mur derrière lequel le silence sommeille ; le bruit ne serait pas alors le vainqueur du silence, il ne serait pas son maître,

mais son serviteur qui veille avec bruit tandis que le maître, le silence, sommeille. » Max Picard, *Le monde du silence*, Vendôme, PUF, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 1953, p. 179.

27 « Le silence semble, en effet, avoir partie liée avec un art de la suggestion, en ce qu'il libère ou décuple la puissance d'évocation du médium. Le visible en vient à exprimer, par déplacement métonymique, association synesthésique, substitution métaphorique, ce qui ne peut se dire, s'entendre, se sentir. » Nathalie Pavec, « Introduction », *in* Adrienne Boutang, Nathalie Pavec (dir.), *Le silence dans les arts visuels*, Paris, Michel Houdiard, 2016, p. 13.

28 « Les pulsations de la lumière et les vibrations sonores se répondent pour susciter des idées chez le spectateur, pour éveiller des images mentales, elles-mêmes n'étant ni visuelles ni auditives ». Antoni Gryzik, *op. cit.*, p. 7.

RÉSUMÉ

Français

En plaçant autour du spectateur un monde organisé en images et en sons, le cinéma parlant a ouvert la voie à une multitude de possibilités audiovisuelles. Les relations entre la visualisation et l'écoute furent longtemps placées sous le signe d'une certaine verticalité, mais la bande sonore peut aussi s'émanciper de la bande imagière en exploitant les possibilités du hors-champ en tant que lieu de dynamisation sonore. Aussi, en recourant à différents extraits de films, sélectionnés en fonction du rôle essentiel qu'y joue le hors-champ, nous essaierons d'en interroger la scénographie, les valeurs esthétiques intrinsèques ainsi que les émanations audibles. En effet, dans les séquences convoquées, ledit hors-champ s'édifie exclusivement sur des traces acoustiques. Celles-ci en font ainsi une description plus ou moins approximative, jamais tout à fait précise. Ces fragments sonores peuvent être des cris, des bruits, plus rarement des trames musicales. La puissance des sons se base, à chaque fois, sur l'amplitude d'un (relatif) silence de fond. Le mutisme des personnages creuse le non-dit de la situation. Nous souhaitons démontrer que tous ces sons, qu'il s'agisse de clameurs dont la provenance n'est pas localisable ou de bruits étranges non identifiables, permettent l'édification d'un monde non-visible qui se place à proximité du champ de vision de la caméra tout en restant éternellement à l'extérieur des bordures du cadre. La dimension auditive cherche à dissimuler ses propres causes, et, ainsi, à défier la dimension visuelle. Ces rumeurs, ces échos, ces vibrations perçus stimulent l'oreille du spectateur et peuvent parfois provoquer un certain malaise. En cela, ils suscitent fascination ou frustration mais en appellent toujours à son imaginaire. Condamnés à rester exclus de

l'image, tous ces sons se construisent leur propre univers qui s'avère d'une étendue sans bornes, car définitivement invisible.

INDEX

Mots-clés
audiovision, bruit, cadre, cinéma, dramaturgie, écoute, hors-champ, invisible, mutisme, silence, son, vision

AUTEUR

Louis Daubresse
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Le « retour du dédoublé » à l'écran : mises en scène du double intrapsychique féminin : du hors champ à l'autre scène

Joy Seror

PLAN

D'après une histoire vraie, une mise en scène en trompe-l'œil : le hors champ comme coulisse de l'autre scène
Une esthétique en trompe-l'œil
Préserver l'illusion : évitement et « champ interdit »
L'appartement, théâtre entre scène sociale et autre scène
Persona : débordement de l'espace mental, saturation de l'image par l'« autre scène »
Rêverie, rêve, apparition ? Une séquence au statut d'emblée ambigu
De la fragmentation du champ au rassemblement des différents pans de réalité
D'une scène à l'autre, d'une *persona* à l'autre

TEXTE

1 Le personnage double en littérature comme au cinéma est un thème fécond d'illusion et de rebondissement. Ses différentes facettes semblent contenir à elles seules une forme de hors-champ, un ailleurs caché et plus obscur. Communément représenté dans les récits de fiction comme un personnage ayant deux personnalités distinctes et que tout oppose, notamment à travers l'héritage de la littérature romantique ou fantastique du XIX^e^ siècle, comme en témoigne la figure du célèbre roman de Stevenson, *Docteur Jekyll et Mr Hyde*, il se caractérise souvent par une identité binaire et mystérieuse. La facette du docteur Jekyll présente un masque, un vernis social adapté aux exigences sociales quand l'autre facette, celle du double incarnée par Mr Hyde, dévoile le versant opposé, la face cachée (*H[i]de*) manifestée par cet être hybride, guidé par le seul jeu de ses pulsions et qui ne sort qu'à la tombée de la nuit, dans un hors scène loin de tout regard réprobateur. Le personnage de Mr Hyde semble bien incarner à lui seul une forme de « hors-champ », cette part obscure qu'affectionne la littérature romantique du XIX^e^ qui

reflète une conception dualiste de l'esprit et qui s'achèvera par l'avènement de la psychanalyse au début du siècle suivant. L'*in-dividu* sera double ou il ne sera pas. Le thème du personnage double prend ainsi son essor dans ce contexte particulier ; il vient signifier la lutte entre deux aspects contradictoires sur la scène psychique, l'un conscient, l'autre refoulé, où chaque partie est symbolisée par un personnage différent. Le personnage en proie à cette dualité, selon cette tradition fictionnelle, devient alors le théâtre d'un va-et-vient incessant entre ces deux identités contradictoires, où le lecteur ne sait plus progressivement à laquelle des deux parties il a affaire. Le personnage double est semblable à une poupée russe qui renferme plus d'un tour de prestidigitation. Ces fictions de doubles sont marquées par le sceau du fantastique, entre mystères et faux-semblants, dont l'archétype se trouve être le *doppelgänger*, figure apparue sous la plume de l'écrivain allemand Jean Paul en 1796[1] : un protagoniste expérimente une rencontre avec un autre « moi », un personnage inquiétant de familiarité qui s'avère le plus souvent n'être qu'une créature tout droit sortie de son imagination. Cette figure romantique du « compagnon de route », comme le suggère son étymologie, trouve son équivalent cinématographique dans le concept de « double intrapsychique », théorisé par Lihi Nagler[2], dans le prolongement des nombreux travaux de taxinomie sur les différentes figures de doubles[3]. Celle-ci tente d'inscrire cette figure du double dans un contexte spécifiquement cinématographique. Comme cela était le cas du *doppelgänger* littéraire, deux personnages *a priori* distincts, incarnés dans ce cas par deux acteurs différents, se rencontrent et tissent un lien. Cependant, au fil de la fiction, le doute peut naitre quant à l'identité de ces deux personnages étrangement mêlés l'un à l'autre. L'un des deux personnages, le « double », peut finir par apparaitre, en définitive, comme le fruit d'une création psychique du personnage principal qui rêve, imagine, hallucine ou extériorise de quelque façon que ce soit ce deuxième personnage. Sous quelles formes peuvent-être mises en scène ces fictions cinématographiques de « double intrapsychique », afin de conserver le voile d'illusion et d'incertitude inhérent à cette figure mystérieuse ?

2 Nous tenterons d'y répondre tout au long de ce travail qui s'inscrit au cœur de nos recherches sur les figures de doubles féminins dans le cinéma des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, et qui tentent de mettre

en lumière les différents motifs esthétiques et mises en scènes déroulés dans ces fictions mobilisant des personnages féminins doubles, toujours sous le signe de l'illusion et du fantastique. Celles-ci semblent offrir un horizon alternatif à l'image traditionnelle du double, issue de la littérature du XIX^{e} siècle essentiellement masculine, souvent associée au dérèglement ou à la pathologie. La présente réflexion ne sera toutefois pas centrée sur cet aspect spécifiquement féminin du double. Elle se propose d'offrir un éclairage esthétique à ces problématiques. Deux œuvres de doubles féminins viendront illustrer notre propos, à 50 ans de distance l'une de l'autre. La première est au cinéma des doubles ce qu'est le roman de Stevenson à la littérature ; il s'agit de *Persona* (1966), d'Ingmar Bergman, œuvre fondatrice qui marquera profondément la vision de la dualité féminine au cinéma, et dont le spectre se fera sentir par la suite sur toute une lignée de films ayant traits aux mêmes thèmes. La seconde, *D'après une histoire vraie* (2017), est une adaptation cinématographique par Roman Polanski du roman de Delphine de Vigan (2015) portant le même nom. Ces œuvres présentent toutes deux une ambiguïté quant à la dualité potentielle des deux personnages principaux. Deux actrices (Bibi Andersson et Liv Ullman pour *Persona*, Emmanuelle Seigner et Eva Green pour *D'après une histoire vraie*) incarnent deux personnages différents, donnés initialement comme distincts (Alma//Elisabet pour *Persona*, Delphine//El pour *D'après une histoire vraie*), mais dont les contours, au fil de la fiction, finissent par devenir incertains : s'agissait-il d'un seul et même personnage ?

3 Les deux films laissent entrevoir la possibilité d'un personnage à l'identité double, d'un « double intrapsychique », tout en mobilisant des mises en scènes différentes. Deux approches seront ainsi explorées.

4 Nous commencerons par celle proposée par le film de Polanski, bien qu'il soit plus récent. Il s'agit d'une mise en scène en « trompe-l'œil[4] », appréciée d'un certain cinéma américain post-moderne et contemporain, comme en témoignent les travaux d'Aurélie Ledoux, qui fait le plus souvent appel à la figure narrative du *twist*[5] : à travers un jeu subtil de pistes narratives et de mises en scène, le spectateur est conduit à croire en une certaine réalité, réalité qui se trouve finalement renversée par un ultime retournement de situation. Ici, il s'agit de masquer durant tout un pan de la fiction le caractère hallu-

cinatoire ou fantasmatique d'un des personnages. « Tout cela n'était que le fruit de son imagination », laisse entendre le film. En définitive, les deux personnages coprésents à l'écran n'incarnaient qu'une seule et même personne, qui hallucinait tout le long du film la présence de la seconde. *Fight Club* (David Fincher, 1999) est notamment l'une des fictions de « double intrapsychique » les plus emblématiques ayant recours à ce procédé, comme le rappelle Lihi Nagler [6]. Cette première piste de mise en scène, qui présente un dispositif binaire marqué par la croyance exclusive du spectateur en l'existence de deux personnages distincts, suivie d'un retournement de situation (*twist*) venant invalider celle-ci et lever le voile sur la dualité du personnage principal. L'annulation de cette croyance par un retournement de situation constituera la première partie de notre analyse.

5 À l'autre bout du spectre, nous explorerons une seconde perspective, toute aussi ancrée dans une atmosphère de doute et d'incertitude, mais qui privilégie une atmosphère beaucoup plus diffuse, loin de cette logique binaire, et dont *Persona* est une parfaite illustration. L'ensemble du film de Bergman — à l'image d'un grand nombre de ses œuvres, semble teinté d'une réalité à la croisée du rêve, de l'hallucination et du fantasme. Aucune forme de direction du spectateur, consistant à l'orienter vers une piste puis vers une autre, n'est ici en jeu. L'ensemble de la mise en scène déborde dans un ailleurs incertain, où monde mental et monde réel se côtoient sans complexe. Cette deuxième perspective, qui privilégie une mise en scène aux contours plus flous, constituera ainsi la seconde partie. Nous partirons ainsi du dispositif binaire plus marqué dans le film contemporain de Polanski avant d'aborder la mise en scène aux frontières poreuses et indiscernables dans le cinéma de Bergman.

6 C'est un moment précis de ces fictions de doubles au féminin qui retiendra notre attention. Il s'agit d'une séquence clef qui marque la fin d'un huis clos entre les deux personnages : un personnage tiers garant d'une certaine « réalité objective » vient rompre la rêverie de ce promeneur solitaire, plongé dans ce huis clos qui, nous le verrons, favorise l'introspection et laisse libre cours au monde mental du protagoniste. La mise en présence de ce personnage tiers, en plus de perturber le protagoniste désemparé par cette juxtaposition d'univers, fait vaciller la frontière entre « monde objectif de la fiction » et monde mental.

> Le double incarne la part négative du personnage, celle qu'il refoule dans son inconscient. [L]es récits de la duplicité mettraient en scène la rupture de la censure qui sépare le conscient de l'inconscient et, de ce fait, l'échappée du double des profondeurs de l'intime. La révélation en plein jour de cette part refusée est source de honte pour le personnage. L'envahissement de son espace social par le double est donc angoissant [7].

7 La citation de Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert met en lumière ce moment crucial de rupture qui met bien en péril le personnage comme le dispositif illusionnel. Quelle mise en scène privilégier pour cette séquence de sortie de l'ombre pour le personnage double ? Comment mettre en scène ces différents personnages, n'appartenant pas au même degré de réalité, dans un même champ ? Que faire de ce personnage double au statut ontologique incertain, exposé au regard d'un autre personnage ? Nous tenterons de répondre à cette interrogation à travers nos deux analyses des films de Polanski et de Bergman. Il s'agira d'observer la mise en scène cinématographique et les ressorts dramatiques de ce moment de « retour du dédoublé », en référence à l'expression de Freud, où la censure entre « espace conscient » et « espace inconscient », entre le protagoniste et son double, entre monde mental du personnage et « sphère sociale », entre hors champ et champ, est rompue. Cette remontée à la surface d'une certaine réalité restée jusque-là hors champ fait référence à son concept d'*inquiétante étrangeté* —ou d'*inquiétant familier* selon les traductions les plus récentes, mettant l'accent sur le paradoxe inhérent à ces objets ou lieux que l'on croyait connaitre (« *heimlich* ») mais qui soudain se présentent sous un aspect étranger (marqué par le renversement du « *un* »). « Tout ce qui devait rester dans le secret, dans le dissimulé, est sorti au grand jour [8] » précise-t-il. Ce moment précis de vacillement, de « retour du dédoublé » laisse effectivement place à une situation « inquiétante », où deux degrés de réalité semblent se côtoyer. Nous verrons qu'en définitive, dans ces deux œuvres, une esthétique de l'incertitude vient en quelques sortes mimer la lutte psychique entre les deux personnages pour occuper le devant de la *scène*, entendue comme *champ* mais également comme *scène psychique*. Le champ va devenir le théâtre de cette lutte inhérente au protagoniste et son double, la part obscure tentant de sortir de l'obscurité du hors-champ pour s'imposer dans le champ. Un jeu

de va-et-vient entre ces deux « scènes » se met ainsi en place avec lesquelles peut jouer le réalisateur et tente de jongler le protagoniste : la scène disons plus « objective », « sociale » ou « réelle », comme le champ lui-même, et cet ailleurs, ce hors champ, cette *autre scène* dont parle Lacan, qui renvoie au théâtre psychique intérieur du personnage et, par extension, à son monde mental. Mais le personnage double au statut de fantasme-fantôme, dans ce « retour du dédoublé », viendra toujours « hanter et halluciner les bords de l'image [9] ».

D'après une histoire vraie, une mise en scène en trompe-l'œil : le hors champ comme coulisse de l'autre scène

Une esthétique en trompe-l'œil

8 *D'après une histoire vraie* raconte l'histoire de Delphine (Emmanuelle Seigner), auteure d'un roman à succès qui finit par être fragilisée par cette réussite inattendue. Incapable de démarrer un nouveau roman, elle sombre dans une forme de mal-être, jusqu'au jour où elle rencontre « El » (Eva Green), personnage charismatique qui se dit « nègre des stars » et qui propose de reprendre sa vie en main. Une relation amicale puis venimeuse se crée entre les deux femmes, Delphine ayant progressivement le sentiment de « perdre la main » sur sa propre vie. Fidèle au schéma polanskien, et après un certain nombre de retournements de situation, le récit finira en définitive par dévoiler les rouages d'une telle tension entre ces deux femmes ; une séquence finale laisse entendre au spectateur qu'El, cette jeune femme qui semblait comprendre la romancière mieux que personne, n'était en réalité qu'une création de son esprit, durant cette phase. Celle-ci était ainsi le personnage principal du nouveau roman que Delphine est finalement parvenue à écrire tout au long du récit.

9 L'affiche du film aux tons rouges et noirs, sur laquelle on peut voir une main tenant un stylo, doublée d'une seconde main, juste au-dessus, qui semble diriger la première, illustre cette idée de « prise en

main » de la vie d'un personnage par l'autre. Dans la diégèse, El prend progressivement en main les travaux de Delphine comme elle prend en définitive possession de son esprit. Cette prise de possession progressive d'un personnage par un autre est l'un des thèmes classiques des fictions de « doubles intrapsychiques », celui du « ghost writer[10] » : l'écrivain secondé par un personnage qui finit par n'être que le fruit de son imagination. Au cinéma, la dimension imaginaire de cette figure rend possible l'emploi d'un jeu de trompe-l'œil renforcé par un *twist* final ; tout au long du film, la mise en scène et le cadre permettent de mettre de côté, de masquer cette dimension fantasmatique pour ne la dévoiler qu'en fin de course. Le spectateur réalise alors qu'il percevait jusque-là les évènements depuis le point de vue du personnage principal, créateur en manque d'inspiration prisonnier de sa propre subjectivité... mais tout cela n'était qu'une chimère. On a ici affaire à un « trompe-l'œil » :

> Le propre du trompe-l'œil onirique consiste à circuler de l'objectif au subjectif – de la réalité diégétique au rêve du personnage – en se passant de tout code de différenciation et même en effaçant tout ce qui serait susceptible de fonctionner comme un *marqueur de changement de régime ontologique*[11].

10 Le trompe-l'œil ici n'est pas nécessairement de nature onirique, mais suggère plutôt, dans le sens inverse de celui décrit par A. Ledoux, un passage du subjectif à l'objectif, de l'imagination du personnage à la réalité diégétique. La toute dernière scène du film, présentant un dernier échange entre les deux personnages, suggère ainsi un passage de la réalité telle qu'elle était perçue par Delphine (réalité dans laquelle El existe à ses côtés, comme auxiliaire et « ghost-writer ») à une « réalité diégétique » qui serait visible et semblable pour tous (El ne serait en fait qu'une apparition, le fruit de son imagination). « Ce qui dans la diégèse, passait pour la réalité est au cours du film dénoncé comme illusoire, cette illusion pouvant résulter d'un mensonge, d'une manipulation ou de la folie du personnage[12] ». Ce qui passait pour vrai dans la première partie du film finit effectivement par être invalidé par ce retournement de situation final qui laisse entendre l'hallucination ou l'ivresse de création qu'a traversée Delphine pendant cette période d'introspection et d'écriture de son nouveau roman. La question qui nous intéresse alors est la suivante :

comment cette figure du *twist* peut-elle être agencée visuellement ? Par quel procédé de mise à l'écart le réalisateur choisit-il de masquer, tout au long du film, la dimension fantasmatique de ce personnage ? Comment maintenir l'illusion de son existence dans la diégèse ? L'extrait étudié se situe bien dans la première moitié du film, au stade où le spectateur n'a encore aucune piste pour comprendre qu'El est une création fantasmatique de l'esprit de Delphine.

Préserver l'illusion : évitement et « champ interdit »

Fig. 1


Fig. 1

Fig. 2


Fig. 2

11 Un matin pluvieux, en huis clos avec El dans son appartement parisien, Delphine reçoit la visite de deux journalistes radio qui viennent l'interroger sur son dernier roman : ces personnages tiers venant ainsi rompre le huis clos dans lequel se trouvaient les deux femmes, annoncent ce moment d' « envahissement de l'espace social ». El, agacée par cette visite surprise et par le fait de ne pas avoir été « consultée » par Delphine dans cette initiative, affirme alors qu'elle préfère éviter l'affront avec ces deux nouveaux personnages. Cette sortie de scène annonce en réalité le jeu subtil d'évitements du cadre qui permettra de conserver jusqu'à la fin l'illusion en trompe-l'œil quant au statut ontologique d'El.

12 El se montre agacée par l'irruption imprévue des deux journalistes : « tu reçois une journaliste sans me le dire ? ». Cette arrivée soudaine, signifiée par le bruit d'une sonnette en hors champ qui amorce cet envahissement par « l'espace social » va précipiter El dans une chambre, près du vestibule (fig. 1) puis laisser place à l'entrée des journalistes, depuis une porte adjacente (fig. 2). Ce mouvement de repli d'El à l'intérieur de la chambre témoigne de la stratégie d'évitement du champ qui est à l'œuvre dans cette mise en scène, qui veille à

préserver tout au long du film le trompe-l'œil ou *twist* final : El doit rester dans la chambre tout au long de l'interview, ou du moins, doit rester écartée de la scène principale sur laquelle se trouvent les autres personnages. Conformément au fait qu'elle est une création de l'esprit de Delphine, que le spectateur à ce stade du film ne détient pas ce savoir et qu'elle est présentée comme un personnage à part entière dans l'histoire, elle ne peut être présente dans le champ auprès des deux journalistes qui, eux, appartiennent à la « réalité objective » de la fiction. La scène sur laquelle jouent les personnages tierces au « statut ontologique sûr », que la fiction ne révèlera pas comme des apparitions fantasmatiques, à savoir la journaliste radio, l'ingénieur du son et Delphine, lui est *interdite*.

13 En effet, pour conserver une certaine illusion quant au statut de création psychique d'El jusqu'à la fin du film, elle ne *doit pas* pénétrer dans le champ, au contact des autres personnages, au risque de venir invalider sa dimension fantasmatique ; car si El pouvait s'adresser à eux, elle n'existerait *a priori* pas uniquement dans l'imagination de Delphine, mais serait visible aux yeux de tous ; tous les personnages appartiendraient alors à un même pan de réalité. El doit donc sans cesse être maintenue dans un hors scène ou un hors cadre qui la maintient loin du regard des autres personnages, à l'instar de Mr Hyde qui ne sortait qu'à la tombée de la nuit. Ici, monde mental et monde objectif sont mêlés jusqu'à un certain point : jusqu'au bord du cadre.

14 La mise en scène est étudiée pour maintenir ce personnage au statut incertain, celui du double, et donc ici de El, écarté des autres protagonistes, de le « contenir » dans une forme de hors scène qui n'autorise pas l'affront direct entre l'ensemble des personnages. Ce procédé d' « évitement » est souvent mis en œuvre au cinéma dans les fictions de doubles, ou dans toute fiction en trompe-l'œil mettant en scène une forme d'hallucination d'un personnage par un autre. C'est ce même procédé qu'utilisait déjà à certains égards David Fincher dans *Fight Club* (1999) mentionné précédemment, et auquel a recours plus récemment Todd Phillips dans le récent *Joker* (2019), pour mettre en scène le personnage de Sophie, une voisine de palier avec laquelle le personnage central liera une amitié ambiguë. Ces binômes ne sont jamais filmés simultanément dans un même champ, en présence de tiers personnages. La caméra évite ainsi cet affrontement entre deux

degrés de réalité différents, mais la subtilité de la mise en scène ne permet pas au spectateur de déceler la dimension illusoire. La fin du film révélera, de la même façon, le statut hallucinatoire du personnage de Sophie : cette voisine, devenue la petite amie de celui qui deviendra le Joker, n'était en réalité qu'une projection de son esprit depuis leur scène de rencontre dans un ascenseur (cette première scène se trouve être la seule qui n'est pas *a priori* une hallucination, dans la mesure où la fille de Sophie est également présente dans le champ, auprès de ces deux personnages). De cette façon, dans le film de Todd Phillips comme dans celui de Roman Polanski, la relation de proximité entre les deux personnages vient également justifier, dans la diégèse, leur exclusion de la scène sociale. Au même titre que Delphine et El, Arthur et Sophie, de par leur liens intimes, apparaissent souvent dans des scènes en huis clos, à l'ombre de tout regard, et qui « autorisent » le personnage à laisser libre cours à son imagination. Chaque apparition doit donc être savamment cadrée, afin de ne pas franchir cette ligne imaginaire qui sépare le monde mental du personnage du monde objectivé de la fiction. Le personnage au statut ambigu, qui apparaitra *in fine* comme une création de l'esprit, doit ainsi être intégré dans le champ selon un certain nombre de règles, afin de préserver le voile de l'illusion jusqu'à la fin.

L'appartement, théâtre entre scène sociale et autre scène

15 De la même façon, dans l'extrait en question, l'appartement, qui était jusqu'alors un huis clos exclusif aux deux personnages, va se transformer en une scène de théâtre sur laquelle Delphine va devoir jongler ; le salon se trouve être l'espace réservé aux nouveaux venus, espace de sociabilité dans lequel les personnages « réels » peuvent se mouvoir. À l'inverse, la chambre du fond va se transformer en une sorte de coulisse dans laquelle El, ce personnage au statut ontologique ambigu, doit demeurer cachée. D'emblée, le jeu d'ouverture/fermeture de portes reflète le passage d'un monde à un autre, d'une scène à une autre : de l'espace psychique de création/hallucination à l'espace social objectivé. Au bruit de sonnette qui annonce l'envahissement de l'espace par les deux journalistes, tous deux garants de l'espace social, El, et *a fortiori* l'entièreté de l'univers

psychique du personnage projeté à l'écran rejoignent la chambre du fond. Delphine, seule, se trouve alors en mesure d'accueillir les journalistes. Par son mouvement d'ouverture de la porte d'entrée, elle accueille dans le même temps le monde objectivé de la fiction. Le miroir posté près de la porte d'entrée se fait d'ailleurs témoin de ce changement de scène. Avant l'arrivée des journalistes, c'est El qui apparait reflétée dans le miroir, postée devant la porte d'entrée, avant de partir se réfugier dans la chambre du fond (fig.1). C'est El qui est ici sur le devant de la scène, filmique comme psychique, puisque c'est son image qui se reflète dans le miroir. À l'inverse, lorsque Delphine accueille les journalistes, seule, c'est son propre reflet qui apparait alors dans ce même miroir. Cette fois, c'est bien Delphine, qui est au-devant de la scène, et c'est l'image de Delphine, seule, qui est également reflétée dans le miroir (fig. 2). Ce passage d'un personnage à un autre dont témoigne ce miroir, métaphore d'une certaine distorsion de la réalité, illustre en définitive le passage d'une réalité à une autre ; le monde mental laisse place au monde « réel » de la fiction.

16 El semble ainsi jouer sur une *autre scène*. En effet, selon cette perspective, l'appartement apparaît comme une métaphore de la psyché du personnage, dans lequel circule la part refoulée des coulisses à la scène principale. On peut penser ici à la métaphore que fait Freud dans ses *Cinq leçons de psychanalyse*, pour illustrer sa définition du « refoulé[13] » : il compare le refoulé à un individu qui, assistant à une conférence, perturberait l'audience par son comportement agité. Il serait en conséquence « conduit à la porte de la salle ». Ici, la salle de conférence s'apparente au « conscient », et le vestibule à l'inconscient. L'élément perturbateur est, de cette façon, refoulé dans l'inconscient. L'extrait du film de Roman Polanski en question décrit de façon assez similaire cette situation : pour ne pas contrevenir à l'illusion du film, et pour ne pas déranger le personnage qui joue sur la scène sociale et objectivée, le personnage double au statut ontologique incertain doit être mis à l'écart, contenu dans le vestibule, qui est ici la chambre du fond. Dans son illustration de ce qu'est le « retour du refoulé », Freud file cette métaphore :

> Tout n'est pas fini, il peut très bien arriver que l'individu expulsé, amer et résolu, provoque encore du désordre. Il n'est plus dans la salle, c'est vrai [...] mais à certains égards le refoulement est pourtant

> resté inefficace : car voilà qu'au dehors l'expulsé fait un vacarme insupportable [14].

17 De la même façon, dans l'appartement de Delphine comme dans la salle de conférence, le refoulement est inefficace : El fera son retour sur scène, conformément au motif de l' « envahissement de l'espace social » par le double. On a bien affaire ici à une forme de « retour du dédoublé ».

Fig. 3


Fig. 3

Fig. 4


Fig. 4

18 Toutefois, par ce subtil jeu d'évitement du cadre, la ligne imaginaire entre monde mental et monde objectif, qui était symbolisée par la frontière entre le salon et le vestibule, ne sera pas franchie. En effet, aux seuls moments où El sort des coulisses, c'est-à-dire de la chambre du fond, pour se présenter dans le salon pendant l'interview, elle sera maintenue dans un hors-champ qui l'isole définitivement de la scène. À deux reprises, un plan rapproché serré présente Delphine seule dans le champ, assise en face de la journaliste, et qui, à la fin de son propos, lève les yeux vers le haut : elle semble avoir aperçu quelque chose de problématique en hors champ. Son visage change soudain d'expression (fig. 3). On comprend qu'elle perçoit, dans ce hors champ, l'image d'El venue hanter la pièce. Le plan suivant présente effectivement El en contrechamp, derrière une des vitres du salon, en plan moyen dans le premier plan puis en gros plan la seconde fois. Celle-ci fixe Delphine avec colère, derrière la porte vitrée du salon (fig. 4). Ces deux occurrences s'accompagnent d'une musique aux notes graves ou inquiétantes qui diégétisent la présence de ce double, tel un fantôme qui apparait à l'écran et refait surface, depuis un ailleurs incertain.

19 Ici, les deux pans de réalité sont mis en confrontation mais la ligne imaginaire n'est pas franchie ; El ne se situe toujours pas directement

dans le même champ que les autres protagonistes, elle est maintenue à distance dans un hors-scène, à l'abri du regard de la journaliste, garante d'une réalité sociale et du « monde objectivé de la fiction ». Ce processus de mise à l'écart, de maintien hors scène littéralement et symboliquement, est également renforcé par un surcadrage. El est filmée derrière une porte vitrée qui vient en quelques sortes enserrer son image. Après l'image au miroir, cette porte vitrée vient de la même façon symboliser l'autre degré de réalité, l'*autre scène* sur laquelle se trouve El. Le personnage double au statut fantasmatique est bien visible par le protagoniste qui s'en trouve hanté, mais il est toujours médiatisé par cette vitre qui vient faire écran entre les deux scènes, entre les deux mondes, monde mental et monde objectivé. On a ici affaire à une image que l'on pourrait appeler *image-écran*, en suivant l'idée de Charles Mauron [15], qui contient et concerne l'origine du traumatisme du protagoniste, et l'empêche de refaire surface. Cette porte-vitrée est en quelques sortes un écran fantasmatique, tel qu'il est décrit par Gabriella Ripa di Meana : « derrière l'écran fantasmatique est *oublié* tout ce que le sujet ne peut pas supporter de rencontrer et qui ne trouve pas les mots pour être signifié [16]. »

20 C'est seulement par le biais de cet écran fantasmatique qu'a lieu le « retour du dédoublé ». Ce qui devait être relégué sur l'*autre scène* refait surface, mais toujours en étant maintenu derrière ce médium. Ici, la porte d'entrée de la salle de conférence dont parlait Freud dans son illustration du retour du refoulé est bel et bien présente, mais elle est vitrée. Maintenu à l'écart, le refoulé est toujours perceptible. Il continue à « hanter les bords du cadre [17] ».

21 Enfin, il convient de souligner que ce cadrage hors scène du double permet de détourner la confrontation directe entre les deux scènes, objectives et fantasmatiques, de façon subtile. Ce dispositif de mise à l'écart est subtil, et ne devient visible pour la plupart des spectateurs qu'*a posteriori*, lors d'un second visionnage du film, une fois l'illusion levée. Cette mise en scène permet donc une certaine fluidité entre les deux *scènes*, entre le monde mental et la « réalité objective de la fiction » : le passage d'une scène à l'autre est fluide, et cela renforce la conviction du spectateur sur la voie du trompe-l'œil. Finalement, la fluidité de l'une à l'autre des pièces, de l'une à l'autre des *scènes*, renvoie à la même fluidité avec laquelle ce spectateur devra, à la fin du film, retourner le point de vue selon lequel il a perçu

l'histoire jusqu'alors, pour passer de l'autre côté du miroir et découvrir que tout cela n'était qu'un réalité en trompe-l'œil. C'est dans le sillon de cette même fluidité que l'on rejoint *Persona*, qui présente quant à lui une mise en scène aux contours encore plus incertains. Le film de Bergman semble tout entier planer dans un hors champ, ou dans un hors temps. L'entièreté du film illustre ces passages d'une scène à une autre. La mise en scène n'est pas pensée selon un principe de trompe-l'œil, ni selon un schéma binaire organisé sous la forme d'une croyance première et qui serait *in fine* retournée en sens inverse (à l'image du *twist*). Monde mental et monde objectivé ne sont plus maintenus fermement par un hors cadre. Ils communiquent sans cesse et nul ne saurait dire dans quel degré de réalité l'on se situe. Nous verrons alors que, dans le film de Bergman, et dans l'esthétique de Bergman de façon plus générale, le double ne fait plus qu'hanter les bords du cadre ; il brise directement la vitre et entre dans le champ avec fracas.

Persona : débordement de l'espace mental, saturation de l'image par l'« autre scène »

22 Le film de Bergman semble être à lui seul une *autre scène* à mi-chemin entre le rêve, le fantasme, l'hallucination et l'imagination, comme le souligne Susan Sontag : « Bergman gomme les frontières entre l'identité des femmes, entre le rêve et la réalité, entre le passé et le présent, entre le monde intérieur et le monde extérieur[18]. » Il baigne dans cet entre-deux indécis, dans cette atmosphère étrange et indéterminée et qui le restera jusqu'au bout. S'agit-il d'une seule et même personne ayant projeté une autre image d'elle-même ? Ou s'agit-il bien de deux personnages féminins aux destins entremêlés ? N'était-ce qu'un grand rêve ? Ou simplement l'illustration subtile d'un espace psychique qui déborde sur le monde de la fiction ? La question reste en suspens.

23 *Persona* est le film qui marque le plus durablement les fictions de doubles au féminin, inspirant toujours un demi-siècle plus tard un très grand nombre de réalisateurs[19], comme en témoigne le précédent film de Polanski. Ce film de 1966, après une période douloureuse

d'hospitalisation que Bergman décrit comme une « crise de vérité [20] ». L'éloquence de cette œuvre aux contours métaphysiques en fera pourtant une pièce magistrale. Elle marquera profondément la production des années 1960, déposera durablement son aura jusqu'à constituer une forme de genre à part entière [21] : la fiction de double au féminin. Effacement d'identité progressif, transfert entre deux personnages, frontière poreuse entre rêve et réalité, lien ambivalent entre deux femmes : telles sont les composantes de l'œuvre majeure de Bergman que l'on retrouve comme à travers la vue d'un kaléidoscope dans toute une lignée de films portant sur ce même thème de dualité féminine, au cœur de nos travaux de recherche.

24 Tentons d'en rappeler ici la trame narrative : la comédienne Elisabet Vogler (Liv Ullmann), « frappée par la conscience de l'absurdité de sa place dans le monde et de son impuissance devant le mal qui y règne [22] », s'est murée dans un profond mutisme suite à une représentation d'*Électre*. C'est l'infirmière Alma (Bibi Andersson), bien qu'elle débute dans le métier, qui devra prendre en charge cette patiente charismatique et redoutée. Elles s'isoleront finalement dans une villa, sur une île, pour un séjour de convalescence. Les rôles s'inverseront progressivement entre les deux femmes ; Elisabet refusant de parler, Alma se confie et s'ouvre de plus en plus. Mais à mesure que le séjour avance, la relation entre les deux femmes se dégrade : alors qu'elles se sont liées d'amitié, Elisabet trahit Alma et une tension se crée entre les deux personnages. L'extrait étudié illustre un tournant dans cette relation ambiguë ; comme dans le film de Polanski, les deux personnages passent d'un huis clos à un espace partagé. Une tierce personne va entrer en scène et venir briser ce huis clos et cet « envahissement de l'espace social » va venir catalyser une même situation de tension entre les deux personnages.

25 Notons ici que cette atmosphère en huis clos appartient aux grands *topoi* des fictions de doubles intrapsychiques, comme cela était le cas de la thématique du « ghost writer » analysée précédemment : dans la mesure où il est potentiellement une création psychique émanant du personnage principal, le personnage double intervient le plus souvent en huis clos, dans un face-à-face avec son créateur qui permet ainsi de mettre de côté la question de son existence effective. Ce cadre spatio-temporel participe à cette atmosphère propice au

doute et à l'incertitude. Seul face à l'autre personnage, et selon une même intention d'exclusion de la sphère « publique », le protagoniste peut se livrer à une introspection ou à une rêverie solitaire ; réalité, songe et hallucination peuvent librement s'entremêler. L'exemple de Mr Hyde est à nouveau éloquent. Ce dernier fait son apparition exclusivement à la tombée de la nuit, à l'insu du Docteur Jekyll. On peut également penser au face-à-face de Dorian Gray et de son portrait en huis-clos caché derrière un rideau, ou encore à la rencontre nocturne de Goliadkine avec son double dans le roman de Dostoïevski, la nuit étant, de la même façon, un élément d'ancrage majeur des fictions de double [23], l'obscurité étant ce lieu par excellence de l'incertitude, du paraitre et du rêve où peuvent naitre projections, fantasmes et fantômes.

26 L'extrait de *Persona* dont il est ici question allie ces deux motifs porteurs d'étrangeté la nuit et le huis clos, même s'il marque la fin de celui-ci toujours via cet « envahissement de l'espace social » et ce « retour du dédouble ». Cette séquence annonce en ce sens un changement majeur, dans la mesure où les deux femmes ne sont jusqu'ici jamais apparue dans une scène, côte à côte dans le champ en présence d'une tierce personne, la majeure partie du film étant tournée non seulement en huis clos, mais surtout se déroulant sur une île, sorte d'hétérotopie hors temps, qui vient renforcer cette exclusion du monde extérieur. L'ensemble de ces motifs et dispositifs maintenant *in fine* le voile sur la question de leur(s) identité(s). Cette situation va ici être remise en question.

27 Le huis clos étant rompu, le personnage double ne va toutefois pas être maintenu hors scène. Les personnages vont tous être situés dans un même plan, selon une prise de vue frontale. Le double ne refait plus surface en hors scène, encadré et contenu par la mise en scène qui préserverait l'illusion. Ici, il n'y a plus de frontière entre monde mental et monde objectif de la fiction ; l'entièreté de l'espace scénique est colorée par le monde mental ; l'*autre scène* fantasmatique vient saturer le champ. Le passage d'une scène à l'autre, réalité diégétique à espace mental ou *scène psychique*, n'est pas signifié cette fois par un déplacement dans l'espace, où *l'autre scène* serait canalisée dans un hors champ, loin du regard des personnages tierces. Au contraire, on va assister à un envahissement progressif d'une scène à l'autre directement à l'écran, dans le champ. C'est par le biais des

changements de plan, et de l'élargissement progressif du cadre, que va alors se produire ce passage discret d'une *scène* à l'autre. Ici, l'« opérateur de modélisation[24] » qui permet de signifier que l'on passe d'une scène à une autre est quasi subliminal. On sort du « champ interdit » comme cela était le cas dans *D'après une histoire vraie*, où le personnage double de par sa dimension fantasmatique ne pouvait pénétrer dans le champ sous peine d'invalider son caractère irréel, fantomal. Ici, au contraire, les trois personnages, Alma, Elisabet et M. Vogler sont progressivement mis en présence dans le champ, et c'est cette coprésence qui va venir signifier le passage d'une scène à une autre. Fantasmagories, fantômes intérieurs et réalité objective finissent alors par se côtoyer littéralement en un même plan.

Rêverie, rêve, apparition ? Une séquence au statut d'emblée ambigu

28 La première partie de la scène montre le caractère ambigu de ces images ; s'agit-il d'un rêve, d'une hallucination ou de la réalité ? Le mari d'Elisabet appelle une première fois en hors champ, puis une seconde, il vient rompre la solitude dans laquelle se trouvent les deux femmes et, en définitive, rompre le théâtre intérieur hermétique sur la scène duquel elles jouaient toutes les deux depuis leur arrivée sur l'île, comme en témoigne la réaction d'Alma à l'appel du mari : « je vais voir ce qu'il nous veut. Ici, loin, si loin dans notre solitude ». En effet, la voix du mari en hors champ s'inscrit sur une image des deux femmes en gros plan, Alma penchée sur Elisabet, semblant scruter le visage inerte de cette dernière.

Fig. 5


Fig. 5

29 Un second plan en travelling présente alors Alma, de profil, qui traverse un long couloir. Ce plan dynamique illustre la sortie d'un lieu à un autre et dirige lentement Alma vers l'extérieur, cet extérieur qui vient mettre fin au huis clos à l'œuvre jusqu'ici. Ce mouvement vient signifier, de la même façon, le passage d'une *scène* à une autre, d'une

réalité à une autre. Et cette rupture est brusque : un deuxième plan annonce l'irruption soudaine du mari d'Elisabet qui rompt cette quiétude : Alma, en gros plan, ressent avec effroi une main qui vient se poser sur son épaule. La main du mari semble sortir de nulle part. Elle quitte le hors champ pour pénétrer le plan dans lequel se trouve Alma, et se poser sur son épaule. L'irruption de cette main est accompagnée du cri de frayeur d'Alma (fig. 5), qui peut venir signifier le décalage soudain entre ces deux réalités, l'effroi avec lequel Alma se trouve sortie du huis clos ou de sa rêverie nocturne. Elle se trouve désemparée face à cet homme qui lui fait face, mais qui n'est pas encore visible, relégué pour le moment hors champ. Un premier changement d'atmosphère a lieu. L'appel prochain du mari en hors champ, tout comme cette main posée sur l'épaule d'Alma, sont deux éléments, sonores comme visuels qui proviennent d'un hors champ, et pénètrent avec fracas dans le champ. Ils annoncent de la même façon le changement brusque qui va avoir lieu dans cette séquence. Alma quitte ainsi la quiétude du huis clos pour affronter ce « principe de réalité » qui s'introduit avec fracas, à l'image de cette main qui pénètre dans le champ.

30 À ce moment précis, chaque protagoniste est « enserré » dans son champ, chacun est « enserré » sur sa scène : Alma, que l'on perçoit en premier, se trouve dans le champ, seule, tandis que le mari, pour le moment, se tient hors champ. Deux réalités se font face. Deux sphères semblent s'entrechoquer. Même si la main du mari entre avec fracas dans le champ, on peut tout de même jusqu'ici croire qu'il s'agit d'un rêve : Alma répond aux propos du mari d'Elisabet qui se trouve en face d'elle à deux reprises : « Je ne suis pas Elisabet », puis elle poursuit : « Je ne suis pas votre femme M. Vogler ». Mais le flot de parole de ce dernier n'est pas perturbé par les oppositions d'Alma. Sa réplique s'apparente ici à un monologue, sur lequel Alma n'a aucune incidence. Ce manque de réaction du personnage pourrait en effet laisser croire à une scène onirique, les deux personnages étant visuellement chacun enserrés dans un champ différent, mise en scène qui pourrait venir signifier le fait que ces deux « réalités » ne semblent pas communiquer pour le moment. Le mari d'Elisabet ne relève pas les propos d'Alma. Peut-il seulement l'entendre ?

De la fragmentation du champ au rassemblement des différents pans de réalité

Fig. 6


Fig. 6

Fig. 7


Fig. 7

31 L'entrée progressive du personnage d'Elisabet dans le champ en arrière-plan (fig. 6) résout progressivement cette situation, et vient comme briser ce quatrième mur qui empêchait la communication entre Alma et le mari. Les deux scènes entrent littéralement en collision. Elisabet prend la main d'Alma pour la déposer sur le visage du mari, et la situation va basculer ; c'est à travers ce geste, celui d'Elisabet qui, comme l'on tirerait les ficelles d'une marionnette, prend la main d'Alma pour la déposer dans le hors champ où se trouve le mari, que la sphère hermétique dans laquelle se trouvait Alma, seule, est rompue. Un changement majeur va avoir lieu : le passage d'une *scène* à l'autre, amorcé par le personnage énigmatique qu'est Elisabet.

32 On note que c'est en premier lieu l'évolution du cadre qui marque ce changement majeur : cette main tendue en hors champ, qui rappelle évidemment en miroir celle de M. Vogler auparavant, montre que chacune des deux parties, à leur tour, de par ce geste de main tendue, a pénétré le champ dans lequel se trouvait l'autre ; chacun, de par cette main tendue, a envahi le champ de l'autre, chacun, de par ce geste en hors champ, va en définitive sortir de la scène hermétique dans laquelle il se trouvait : Alma et Elisabet dans la solitude insulaire, enfermées littéralement sur l'*autre scène* intérieure, et le mari dans son rôle de tierce personne, garant de la « scène sociale » et du « principe de réalité », comme le précise sa réplique : « les médecins m'ont expliqué ». Il se place, en ce sens, comme le garant d'une réalité extérieure, comme l'émissaire de cette « scène sociale » sur laquelle

les deux personnages ne jouaient plus depuis leur arrivée sur l'île. La « scène sociale » refait ici surface. L'« espace social » envahit l'espace en huis-clos. De cette façon, on quitte le champ en gros plan qui enfermait les deux femmes, d'une part, puis celui du mari seul en contrechamp, isolé à son tour dans un gros plan ; les trois personnages peuvent désormais tous passer dans le même champ, pour finalement se rejoindre sur la même scène (fig. 7).

33 On peut noter par ailleurs le geste du mari, qui ôte ses lunettes, geste qui accentue de la même façon ce changement majeur, ce passage d'une scène à l'autre, et qui n'est pas sans rappeler le dispositif de la porte-vitrée qui était en jeu dans le film de Polanski : ici, en enlevant ses lunettes de soleil, le mari enlève littéralement l'obstacle qui faisait écran entre eux trois, ou entre eux deux : il perçoit désormais Alma et/ou Elisabet par ses propres yeux, en dehors de cet écran fantasmatique qui était de mise jusqu'à présent.

D'une scène à l'autre, d'une *persona* à l'autre

Fig. 8


Fig. 8

Fig. 9


Fig. 9

34 Enfin, au-delà du changement de cadre, et du geste de M. Vogler, c'est le changement de rôle d'Alma, son changement de masque, de *persona*, qui se manifeste dans ce passage d'une scène à une autre : par cette main tendue qui quitte l'*autre scène*, Alma peut désormais *devenir* Elisabet, endosser pleinement son rôle d'Elisabet. Par ce geste de pénétration du hors champ, le personnage d'Elisabet a en définitive accompagné Alma vers cette autre qu'elle était *aussi*, il lui a montré la voie, lui a indiqué le masque à adopter, le rôle à suivre pour coïncider avec ce qu'elle était censée être, ou ce qu'elle *devait* être.

35 En effet, Alma ainsi *devenue* Elisabet se jette dans les bras du mari, et pénètre brusquement dans le champ dans lequel il se trouve, jusqu'alors inaccessible. Parée de ce nouveau masque, de cette nouvelle *persona*, elle est en mesure d'entrer dans ce champ qui était jusqu'alors hermétique. « Je t'aime tant... comme toujours » : elle n'émet plus la résistance qu'elle présentait au début de la scène (« je ne suis pas votre femme »), mais s'adonne totalement à son rôle. Elisabet (Liv Ulmann), quant à elle, va être progressivement reléguée à un hors-scène : de l'arrière-plan (fig. 7), à la saturation du plan (fig. 8), jusqu'à l'avant plan (fig. 9). Ces changements de cadre viennent signifier son éviction progressive. Alma/Elisabet a rejoint la scène du mari ; Elisabet, le double —copie ou original—, qui incarnait cette créature fantasmatique, n'a plus sa place sur la scène qui se joue désormais entre Alma ayant endossé le masque, la *persona* d'Elisabet et le mari. Elle est évincée du champ comme de la *scène* jusqu'à être reléguée à un « devant de la scène » d'où elle n'a plus de prise. Il est intéressant de noter la façon dont la figure du double, ici, n'est pas évincée ou « canalisée » dans un hors champ, loin de la scène. Au contraire, elle occupe tout l'espace scénique, elle finit par déborder du cadre, dans un très gros plan (fig. 8) pour finalement rester spectatrice, depuis le bord de la scène (fig. 9). Bien qu'elle soit au-devant de la scène, elle n'est plus qu'un *phantasme*, une apparition. Sa *persona* a triomphé d'elle-même. Alma/Elisabet a dérobé son masque pour incarner pleinement son rôle. Plus celle-ci entre dans la lumière, seule face au mari, plus elle endosse son nouveau rôle : « -dis au petit que maman rentrera bientôt », s'exclame Alma/Elisabet tandis que le visage d'Elisabet vient saturer le champ. Alma ne fait plus seulement qu'imiter ce qu'Elisabet lui indiquait de faire (fig. 6) elle tient désormais les ficelles, elle incarne cette *persona*, elle *est* devenue Elisabet. Comme par un effet de miroir inversé, Elisabet (Liv Ulmann) est, à son tour, devenue la pantomime reléguée hors scène, bien qu'elle se trouve à l'avant-scène, spectatrice de ce nouvel acte, condamnée à n'être que ce fantôme/fantasme qui, une fois de plus, « hante et hallucine les bords de l'image [25] ».

36 Ainsi, la figure du double intrapsychique féminin au cinéma laisse place à un large spectre de mises en scènes, toujours sous le sceau de l'illusion et de l'incertitude, dans une atmosphère fantastique et sous ses motifs esthétiques porteurs d'étrangeté. Ils ne sont pas sans

rappeler le spectre toujours persistant du *doppelgänger*, cet être si familier mais pourtant bien étranger venant manifester un ailleurs, une part obscure de soi, qui ne cherche qu'à prendre le devant de la scène. La mise en scène en trompe-l'œil de Polanski comme l'esthétique « hallucinatoire » de Bergman viennent mettre en image ces instants de luttes intérieures entre deux scènes, entre deux types de réalités incarnées dans ces deux personnages distincts mais formant en définitive les deux revers d'une seule et même médaille. Ces instants de « retour du dédoublé » manifestent le dialogue important et la frontière poreuse entre ces états que l'on croit distincts, ou entre ces deux personnages, permettant d'illustrer la façon dont champ et hors champ, scène sociale et *autre scène* dialoguent et communiquent sans cesse. L'une n'a de sens sans l'autre. Il n'y a jamais de hors champ sans cadre, ni de cadre sans hors champ. Cette dialectique est essentielle, et n'est pas sans rappeler la danse qu'effectue le personnage aux contours doubles dans cette mise en scène aux frontières poreuses. À travers ses jeux d'évitements du cadre, et sous le signe du trompe-l'œil, Roman Polanski choisit de présenter et de confronter successivement deux réalités qui s'opposent mais se complètent, en plongeant dans un premier temps le spectateur dans le regard du protagoniste altéré par les distorsions de son imagination, pour mieux renverser ce qu'il pensait jusque-là être la « réalité diégétique », en rappelant la dimension entièrement relative de la notion de champ, qui dépend de la perspective de l'observateur, sans que le spectateur ne puisse jamais prendre pour acquis ces *imagos*, ces apparitions toujours susceptibles de jouer sur ses sens. Dans le film de Polanski, le cadre montre une partie d'un tout qui est en définitive déplacé, ailleurs, et dont les ressorts ne seront révélés qu'à la fin, même si le doute peut persister également au-delà du film. Ingmar Bergman, avec *Persona* et dans l'ensemble de son œuvre aux contours plus flous, illustre avec brio ces renversements de certitudes, à travers des dialogues incessants entre les différentes *scènes*, créant des labyrinthes psychiques dans lesquels réalité diégétique et monde mental s'entremêlent, permettant de recréer le caractère hybride des images mentales, entremêlées de rêves, de souvenirs, d'imagination et de réalité distordue par le souvenir. Ce visage d'Elisabet en bordure de cadre fait écho à l'image du spectateur assistant à la représentation de cette fiction qui se déroule sous ses yeux, observant toute fiction depuis le point de vue qui lui est donné à voir,

avec une image cinématographique, toujours à travers un cadre, toujours partielle, mais qui, comme le rappelle ce visage découpé, déborde vers un ailleurs, qui « introdui[t] du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos[26] » comme le rappelle Deleuze. De cette façon, le personnage du double, lorsqu'il vient « hanter les bords du cadre[27] », ne vient pas exclusivement ici sous la forme d'un fantôme refoulé dans les tréfonds de l'âme que représentait le Mr Hyde de Stevenson, il peut au contraire venir rappeler cette dialectique incessante, ce débordement des différentes scènes, de l'ici et de l'ailleurs, et se faire *in fine* l'émissaire de cette transpatialité, tissant des liens entre les différentes réalités diégétiques, les différents masques de l'éternel jeu social et les divers mondes qui restent possibles.

NOTES

1 Concept majeur du romantisme allemand, puis de la littérature du XIX^{e}, forgé sous la plume de Jean Paul dès 1796. Jean Paul, *Siebenkäs*, Stuttgart, Reclam Philipp Jun., 1983.

2 Lihi Nagler, « Singling out the Double: Objectivity, Subjectivity and Alterity in Kieslowski's *The Double Life of Veronique* », *Post Script*, 22 juin 2003, vol. 22, n^{o} 3, p. 5.

3 Cf. Notamment les travaux de Carl Francis Keppler, en 1972, de Doris Eder en 1978, de Karl Miller et de Robert Alter en 1985.

4 Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute : le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, PU Rennes, 2012.

5 Sur le concept de fiction cinématographique à *twist*, je me réfère aux travaux de George Wilson, « Transparency and Twist in Narrative Fiction Film », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, vol. 64, n^{o} 1, pp. 81-95. Toutefois, le présent travail privilégie la notion de « trompe-l'œil » telle que définie par Aurélie Ledoux.

6 Lihi Nagler, « Singling out the Double », *op. cit.*, p. 5.

7 Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert, « La figure du double dans le fantastique et dans le roman contemporain », *in Le double, littérature, arts, cinéma : nouvelles approches*, *op. cit.*, pp. 110-112.

8 Sigmund Freud, *L'inquiétant familier* [trad. Olivier Mannoni], Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011, p. 39.

9 Pascal Bonitze, *Le champ aveugle : essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1982, p. 107.

10 Ce thème est cher à Roman Polanski, qui réalise précisément en 2010 un film portant ce nom.

11 Aurélie Ledoux, « Les rêves en trompe-l'œil : leçon ou expérience ? », *in Rêve et cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Nanterre, Presse Universitaires de Paris Ouest, coll. « L'œil du cinéma », p. 117.

12 *Ibid.*, p. 115.

13 Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 2010, p. 51.

14 *Ibid.*, p. 53.

15 Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Genève, Champion- Slatkine, 1986, p. 19.

16 Gabriella Ripa di Meana , *Modernità dell'inconscio*, Astrolabio, 2001, p. 95.

17 Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : essai sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

18 "Bergman blurs boundaries between the women's identities, between dream and reality, past and present, inner and outer worlds" [Je traduis], Susan Sontag, « *Persona* - Review by Susan Sontag », *Sight and Sound Magazine*, autumn 1967.

19 À ce propos, l'article rédigé par le British Film Institute lors du centenaire de Bergman analyse la façon dont cette œuvre maitresse a influencé le cinéma moderne : David Parkinson, « Persona: five films inspired by Ingmar Bergman's masterpiece », 12 décembre 2017, https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/persona-films-inspired-ingmar-bergman-60th-anniversary.

20 Extrait du documentaire de Manuelle Blanc, *Persona, le film qui a sauvé Ingmar Bergman*, 2017.

21 Les travaux de Miriam Bale, et notamment son concept de *persona swap* explorent parfaitement cet enjeu, voir http://www.joansdigest.com/issue-2/persona-swap-pas-by-miriam-bale.

22 Guy Braucourt, « Ingmar Bergman », Paris, Seghers, *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 62, 1973.

23 Cette piste est explorée dans le même article sur la figure du double dans le roman contemporain : Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert, « La figure du double dans le fantastique et dans le roman contemporain », *op. cit.*, p. 110.

24 François Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, France, PUL, 1987, p. 29.

25 Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : essai sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

26 Gilles Deleuze, *Cinéma. 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 31.

27 Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : essai sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

RÉSUMÉ

Français

Le présent travail propose une analyse des personnages féminins doubles, compris sous le terme de « double intrapsychique » (Lihi Nagler) dans le cinéma contemporain. Deux personnages *a priori* distincts se rencontrent et tissent un lien, mais l'un d'entre eux s'avère être la création de l'autre protagoniste qui rêve, imagine, ou hallucine ce deuxième personnage. Le dispositif cinématographique vient renforcer l'ambiguïté inhérente au statut de *doppelgänger*, par le biais de la double incarnation : deux acteurs distincts incarnent chacun une part d'un seul et même personnage, sans que la fiction ne le dévoile clairement. Le présent travail propose une analyse des différentes mises en scènes de ces personnages doubles, sous le signe de l'illusion, à travers deux extraits de films : *D'après une histoire vraie* (2017), adaptation de Roman Polanski du roman de Delphine de Vigan (2015), et le célèbre *Persona*, d'Ingmar Bergman (1966). Cette analyse diachronique mettra en lumière le dispositif illusionnel « encadré » par un effet de « trompe-l'œil » (A. Ledoux) privilégié par Roman Polanski avant d'observer dans un second temps l'esthétique bergmanienne aux contours plus flous. La figure du « hors champ » sera alors centrale ; d'un point de vue métaphorique, dans la mesure où le personnage double incarne une part obscure, une « autre scène » au-delà du sujet, mais également en tant que dispositif scénique, laissant de côté ce qui appartient au monde mental. Le champ devient ainsi le théâtre de ce « retour du dédoublé », aux allures hybrides, entre hallucination, rêve et fantasme.

INDEX

Mots-clés
double intrapsychique, hors-champ, autre scène, mondes mentaux, twist, trompe-l'œil, fantasme, illusion, persona

AUTEUR

Joy Seror
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

II - Littérature

The Dream of Gerontius de John Henry Newman : une poésie à l'épreuve de l'indicible

Dampi Somoko

PLAN

Le songe poétique
Le monologue dramatique
Lyrisme, intertextualité et non-dit

TEXTE

1 À travers le processus d'énonciation, ce qui est dit, non-dit, présupposé ou suggéré peut contribuer à donner sens au discours. Celui-ci, grâce à cette riche palette de formes de langage, aborde son sujet avec plus ou moins de risque. Lorsque les mots prononcés montrent leur incapacité à couvrir totalement le sujet, d'autres moyens s'offrent, notamment en poésie.

2 Dans *The Dream of Gerontius* (1865), John Henry Newman (1801-1890) présente, à travers un songe poétique, le passage de la vie à la mort de Gerontius, le personnage et locuteur principal de l'œuvre. En lien avec mon travail de thèse, qui porte sur la poésie de John Henry Newman comme lieu de passages et de mutations, cet article voudrait explorer comment Newman fait usage de l'ellipse, du non-dit et du présupposé dans son approche de l'indicible qui entoure le mystère de la mort et de l'au-delà de la mort de Gerontius. Tout d'abord, le songe constitue un *topos* qui permet au poète d'envisager un univers tout autre ; par conséquent, à travers le songe, le lecteur est plongé dans un imaginaire qui sollicite ses sens devant la mort d'autrui et présage, sans doute, de sa propre mort. Le monologue dramatique, non seulement de Gerontius, qui constitue l'essentiel du poème, mais aussi celui des autres personnages du poème, participe de cette polyphonie à la syntaxe grammaticale et musicale variée, tantôt soutenue, tantôt hachée, mais dont les balbutiements et non-dits finissent par lever des coins de voile du mystère. L'expérience

intérieure vécue par Gerontius est forte, et échappe ainsi à l'emprise des mots.

3 *The Dream of Gerontius* comporte également des passages lyriques, qu'on pourrait qualifier d'hymnes selon la tradition liturgique chrétienne. À travers ces hymnes, Newman n'expose pas l'indicible et l'invisible, mais les célèbre en les rendant accessibles par la suggestivité des voix.

4 Ainsi, le langage poétique de John Henry Newman tente progressivement d'évoquer le mystère par l'implicite, le non-dit, et par la célébration, et finit par épouser le mouvement d'une sorte de kénose, d'anéantissement, qui culmine dans la mort. En outre, le silence du non-dit, partie intégrante de l'écriture musicale et poétique, permet au lecteur-auditeur de reprendre souffle, le laissant libre d'adopter l'attitude qui lui convient devant la profondeur du mystère.

Le songe poétique

5 Le sujet de la mort et de l'au-delà de la mort est délicat à aborder dans un discours ordinaire. Comment mettre des mots sur un phénomène qui échappe souvent à l'emprise de la description détaillée et juste ? Mais faut-il pour autant ne pas en parler, ou alors se muer dans un hermétisme ? Dans *The Dream of Gerontius*, Newman recourt à une poésie qui s'affranchit des codes pour faire entrer le lecteur dans ce monde invisible, bien souvent indicible. Le lecteur est invité à une démarche non cognitive, mais qui fait appel à ses sens devant la mort d'autrui, une mort qui le concerne aussi puisqu'elle le prépare à sa propre mort. L'expérience de la mort est toujours celle que nous avons de la mort d'autrui.

6 Par ailleurs, le songe permet d'évoquer des sujets qui ne se prêteraient pas d'emblée à un langage discursif ordinaire et ouvert. Par la magie du songe poétique s'ouvre un univers, un imaginaire qui échappe à la tangibilité des réalités qui nous sont accessibles. La poésie peut avoir une fonction de révélatrice de l'indicible et de l'invisible. La forme poétique, plus soucieuse de la forme que du contenu semble plus à même d'aborder un sujet délicat comme celui de la mort et de l'au-delà. C'est ce mystère que Tina Pippin qualifie à juste titre de « the unnamed and unknowable afterlife[1] ».

7 La notion de « mystère » comporte une variété de sens et d'usages, du fait aussi de la diversité de son étymologie. La plus communément admise est celle du latin *mysterium* , lui-même du grec *musteriôn* , qui désigne le fait de « fermer », « initier », « serrer ». De là découle le sens général de ce qui est caché et qui n'est accessible qu'aux initiés. Progressivement le sens s'est étendu pour se référer à ce qu'il y a d'inexplicable pour la raison humaine, ou qui échappe à son emprise totale. À ce titre, le propos de Tina Pippin se réfère bien à ce caractère « innommable et inconnaissable » de l'au-delà, en exposant par le fait même les limites du langage. Pouvoir nommer une réalité et la définir suppose une bonne connaissance et une maitrise de la réalité en question. L'au-delà, la transcendance relèvent de ce sens du mystère [2], de l'indicible. La raison humaine se retrouve devant un mur lorsqu'il s'agit de parler de la mort et de l'au-delà. Nous sommes au cœur de l'indicible.

8 La poésie tente de contourner l'indicible par la puissance de la suggestivité des mots et de leur agencement pour dépasser leur acception commune. Le poète convoque des images, des connotations dans une quête de sens profond et transcendant. Étant donné que la poésie n'est pas un discours direct où tout serait explicite, cela lui permet d'aborder les choses autrement. On parle de « licence poétique » pour désigner cette capacité de la poésie à évoquer des réalités qui échappent à la maitrise totale de la raison ou du monde sensible. Cette licence poétique est mise en œuvre à travers le songe que fait Gérontius.

9 Mais il est d'abord important de se poser la question de savoir où le songe commence en réalité. C'est l'objet de l'article de Carballo Robert. Dans son article « Newman's Dream of Gerontius : Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma [3] », il souligne bien la portée du songe dans l'écriture de Newman. Il ne s'agit pas d'un simple artifice littéraire, mais bien le vecteur d'un message qui le dépasse.

10 L'article se fixe pour objectif de s'attarder sur *The Dream of Gerontius* comme étant la cristallisation de la conception de Newman sur la nature de l'individu, le but de sa vie sur terre, et la réalité du monde spirituel invisible. L'auteur de l'article affirme que l'une des doctrines sous-jacentes de *The Dream of Gerontius* est plus platonicienne que chrétienne, et réside dans le « songe ». Les convictions profondes de

Newman sur ces sujets sont exposées dans son Sermon 14 « The Greatness and Littleness of Human Life », prêché le 23 Octobre 1836.

11 En effet, dans ce sermon, Newman dit clairement que la vie humaine, mortelle, n'est qu'un « serious dream » (rêve sérieux). Dans ce sermon, Newman donne le primat aux réalités invisibles sur le monde matériel visible. Ce monde visible n'est qu'illusion et silhouette trompeuse de ce qu'est le monde réel. En cela, il est proche de la conception de Platon, et ce monde matériel visible serait la Caverne d'où il faut sortir pour contempler le monde des idées, le monde réel. C'est cet itinéraire, ce voyage qui est dramatisé dans le songe de Gerontius concernant sa propre mort.

12 Dès lors, cette conception a des conséquences sur l'analyse du poème *The Dream of Gerontius* en ce qui concerne le début du songe dans le poème. Quand peut-on dire que le songe commence ? Serait-ce dès le départ lorsque Gerontius sur son lit fait le rêve de sa propre mort et se voit entouré de ses amis et du prêtre ? Cela aurait pu être un cauchemar, mais ne l'est pas :

> I am near to death (l. 1)[4]
> So pray for me, my friends, who have not strength to pray (l. 8)
> Ou plutôt serait-ce lorsqu'il quitte ce monde et n'a plus le même rapport au temps ni les mêmes sensations :
> I hear no more the busy beat of time,
> No, nor my fluttering breath, nor struggling pulse (l. 176-177)

13 L'auteur de l'article choisit plutôt la deuxième option selon laquelle le rêve, c'est bien lorsque Gerontius meurt et quitte ce monde matériel pour rejoindre le monde spirituel invisible, mais réel selon Newman. Pour soutenir cette thèse, Carballo s'appuie sur un passage du poème dans lequel Gerontius lui-même décrit ce qu'il ressent après sa migration vers le monde spirituel :

> I went to sleep ; and now I am refreshed,
> A strange refreshment : for I feel in me
> An inexpressible lightness, and a sense
> Of freedom, as I were at length myself,
> And ne'er had been before… (l. 171-175)
> I had a dream… (l. 179)

14 Ainsi s'opère une véritable ellipse sous la forme d'une éclipse : Gerontius passe du monde matériel au monde spirituel par cette phrase charnière « I had a dream ». Ce passage, ce changement d'état, est matérialisé, voire « dramatisé » dans le poème par un changement du nom du personnage aussi. Jusqu'ici, le personnage était « Gerontius » mais après le rêve, le personnage subit une mutation et devient « Soul of Gerontius » (l'âme de Gerontius). Le mouvement de kénose, d'anéantissement corporel, s'opère. Les sensations se perdent et disparaissent, c'est une image poignante pour mettre en relief ce changement d'univers, ce nouvel état qui n'est plus l'état incarné et sujet à la sensibilité, mais un état transfiguré. Gerontius n'a plus d'attache par son corps, il est, en quelque sorte, dépossédé, dénué de ce corps. Ce n'est plus le Gerontius sur son lit mortuaire entouré du prêtre et de ses amis intercédant pour lui, c'est l'âme de Gerontius sous un autre rapport. Désormais il se trouve dans un univers tout autre.

15 Le poète ne fait pas un discours ou un sermon pour présenter cette transformation ; il l'indique simplement par ce changement du nom de personnage. Cette habileté de Newman à recourir au non-dit ou au présupposé pour traiter d'un sujet d'une telle grandeur lui évite de tomber dans les pièges du dogmatisme. Carballo affirme justement à ce propos : « Newman does not preach in 'The Dream' ; rather he contemplates through the poetic imagination the eternal verities of his faith by dramatizing one man's metaphysical transformation ». Il ne s'agit donc pas ici d'un exposé théologique, mais d'une mise en scène dramatique et poétique.

16 Le temps constitue aussi un aspect majeur du poème. À travers *The Dream of Gerontius*, le poète fait usage de beaucoup d'images, de non-dits pour tenter une approche de la temporalité. Il s'agit pour le poète d'évoquer la progression du temps entre la temporalité du monde terrestre et l'atemporalité de l'au-delà avec en toile de fond le purgatoire comme processus de changement, de purification, d'ajustement en vue de l'accès à la contemplation. L'âme de Gerontius, comme nouveau personnage dans l'au-delà, exprime cette rupture dans le temps :

> I hear no more the busy beat of time
> Nor does one moment differ from the next (l. 176-178)

17 Dans ces deux vers se trouve condensé tout un exposé sur la dimension atemporelle de l'au-delà. Le temps n'est plus ce que Gerontius a connu sur terre avec des changements notoires d'un instant à l'instant suivant. Le rythme de ces changements est exprimé ici par l'allitération lourde et infernale du « busy beat of time ». Cette course frénétique du temps cède la place à une autre dimension du temps dans laquelle règne plutôt la stabilité dans la continuité, comme le dit le vers ; aucun instant ne diffère de l'instant d'après.

Le monologue dramatique

18 Dans le monologue dramatique, il y a des moments importants de questionnements, d'interrogations, de doutes, de remises en cause de vérités, de convictions ou de réalités qui semblaient aller de soi. Mais aussi des moments où tout n'est pas dit, évoqué, mais simplement suggéré. Ces monologues, dans lesquels les locuteurs posent des questions fondamentales, ou tentent d'analyser le mystère par le balbutiement de non-dits, sont la marque de tout un pan de la littérature victorienne. En cela, Newman rejoint d'autres auteurs qui, avant lui et après lui, ont tenté une incursion littéraire dans le mystère de la mort et de l'au-delà. Shakespeare, dans le célèbre soliloque de l'Acte III, Scène I de *Hamlet* pose clairement la question de l'être ou ne pas être, de la mort et de l'au-delà en des termes poignants. Il le fait dans un monologue, de manière tragique, et soulève des questions importantes :

> To be or not to be - that is the question :
> [...]
> But that the dread of something after death,
> The undiscovered country, from whose bourn
> No traveller returns, puzzles the will,
> And makes us rather bear those ills we have
> Than fly to others that we know not of[5] ?

19 La question de l'au-delà de la mort reste entière dans ce soliloque de Hamlet. Cet univers de l'au-delà de la mort reste indéfini, un mystère l'entoure. Et c'est à juste titre qu'il est désigné par « the undiscovered country ». C'est un nouveau monde à découvrir, un vaste chantier à entreprendre, et qui est fait de non-dit, et même d'indicible. Est-ce

l'indicible qui sous-tend l'angoisse et l'appréhension exprimée par « that dread of something after death » ?

20 Le concept théologique de kénose se réalise dans la figure littéraire de l'ellipse, du non-dit. Lentement, mais sûrement, Gerontius expérimente la diminution de ses forces, de ses sensations, et son inexorable retour vers le néant de son être. Il l'exprime par des images fortes empruntées à la géographie et à la physique. C'est ce qu'il ressent au cœur même de son être : « I can no more » (l. 108), « That sense of ruin » (l. 109), « Collapse / of all that makes me man » (l. 110-11). Toutes ces expressions nous renvoient à un champ lexical de la dégénérescence totale de l'humain, de sa descente vers le néant. S'ensuit la répétition de « down » pour bien montrer la progression dans la descente : « Down, down for ever I was falling through » (l. 115). Et cette chute dans les profondeurs s'apparente à une immersion totale, dans le double « sink » qui semble renvoyer en écho au double « down » : « And needs must sink and sink. » (l. 117).

21 La sensation de dégradation vécue par Gerontius prend une allure encore plus forte dans des expressions telles « dizzy brink » (l. 112) « sheer infinite descent » (l. 113) / « into the vast abyss » (l. 118) qui décrivent bien son aspect vertigineux, abrupt, ce saut dans un vide abyssal. Le caractère géographique des images semble difficilement cacher l'aspect métaphysique et spirituel de ce mouvement kénotique qu'est le passage de la mort. Ce mouvement atteint son paroxysme dans l'assonance construite à partir de mots à suffixes privatifs :

> Into that shapeless, scopeless, blank abyss,
> That utter nothingness, of which I came (l. 24-25).

22 Tout ici exprime le néant, et le mouvement graduel d'anéantissement. Les deux suffixes privatifs « less » culminent dans le « nothingness », le néant qui précède tout commencement, et qui apparaît à Gerontius comme étant aussi l'aboutissement vers lequel il retourne. Et lorsque surgit le moment tragique d'expérimenter ce néant,

23 Gerontius s'écrie :

> Novissima hora est ; and I fain would sleep,
> The pain has wearied me… Into Thy hands
> O Lord, into Thy hands… (l. 147-149)

24 Il est intéressant de noter la formule latine employée par Newman pour introduire ce moment tragique de la dernière heure. Même si cette formule est influencée par la célébration de la liturgie des mourants, l'usage du latin et son incorporation dans un vers à moitié en anglais pourraient être porteurs de sens. La formule latine arrache Gerontius à sa langue courante, et le fait entrer dans cet univers mystérieux. Le passage que va vivre Gerontius commence par l'abandon de la langue qui le rattache à son identité terrestre, pour une langue destinée à entretenir le mystère du tout autre, de l'au-delà. Ainsi Gerontius, par cette formule, fait-il de sa mort non pas un instant de tribulation, mais un acte d'offrande de lui-même dans une démarche liturgique.

25 C'est l'heure ultime pour Gerontius, il sent qu'il va s'endormir. Et pour s'endormir il se remet dans les mains de son Seigneur, dans un acte d'abandon et de confiance : « Into Thy hands, O Lord… » (l. 148). C'est l'antienne qui introduit le Cantique de Syméon chanté tous les soirs à l'Office des Complies, dernier office de la nuit dans la tradition religieuse monastique de la Liturgie des Heures. Après cette prière des Complies, qui signifie que la journée est achevée, « cumpleta », les moines se retirent dans le plus grand silence. Il ne s'agit pas d'un silence mortel, mais plutôt recueilli, et habité par la confiance. Le non-dit de la confiance se trouve dans les mains invisibles, tendues, ouvertes pour accueillir. Le poète et théologien Newman ne fait pas ici de développement sur l'abandon à la providence, surtout au moment du passage, mais Gerontius le vit et l'exprime.

26 Il s'agit ici plutôt d'un recours à la liturgie des heures à travers la symbolique des mains pour exprimer la confiance qu'a Gerontius au moment ultime. Pour Gerontius, qui vient d'exprimer la déchéance de son corps et sa réduction au néant, la confiance dans les mains est sans doute l'expression d'un désir de *re-création*. La formule complète dans le bréviaire étant « Into Thy hands O Lord, I commend my spirit », on constate en revanche que Gerontius prononce uniquement la moitié de la formule, et le vers se poursuit par des points de suspension. Cela peut être dû au fait qu'il lui manque du souffle. Mais c'est sans doute aussi un moyen de se remettre entièrement, corps et esprit en vue d'être reconstitué. La non-précision par le poète de la demande à travers les points suspensifs apparaît comme un choix, un non-dit délibéré et porteur de sens. Les mains ouvertes qui

accueillent sont celles qui redonnent vie et souffle. En cela ces mains méritent vraiment confiance. Cette confiance cruciale à ce moment précis se trouve renforcée par l'anaphore « into Thy hands » aux versets 148-149, avec le rejet de « O Lord » au verset 149, pour donner à la supplication toute sa teneur. L'intertextualité avec la liturgie et l'écriture poétique expriment à souhait ce non-dit de la confiance et établissent un rapport entre la mort de Gerontius et l'au-delà. Même dans la destruction totale de ce qui constitue son être, Gerontius peut encore fonder sa confiance en des mains invisibles, certes, mais non moins réelles pour lui. Cela change fondamentalement l'état d'esprit dans lequel il va aborder son passage ultime. Celui-ci peut se faire de manière plus apaisée.

27 Le prêtre à son tour fait son entrée en scène par un discours performatif, un discours qui réalise ce qu'il énonce. Pour accompagner Gerontius qui s'endort dans la mort, le prêtre clame : « Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo » (l. 150). Ce vers accompagne l'âme de Gerontius dans sa sortie de ce monde et sa migration vers le monde spirituel. Cette injonction du prêtre se fait insistante avec la répétition du verbe « Go » trois fois en deux vers :

> Go forth upon thy journey, Christian soul !
> Go from this world ! Go, in the name of God (l. 151-152).

28 Cette reprise anaphorique du verbe "Go" marque bien l'effectivité du départ de Gerontius de ce monde vers l'au-delà.

29 L'intervention de plusieurs personnages dans le poème (Gerontius, le prêtre, les amis fidèles de Gerontius, les anges, etc.) semble aussi relever d'une technique de distribution de rôles pour que le mystère ne soit pas porté par une seule voix. Ainsi, chaque locuteur apporte sa contribution, et ce qu'il ne dit pas, est exprimé par un autre locuteur. Cette hétérogénéité énonciative dans l'acte locutoire fait du monologue dramatique un monologue dialogique, vecteur d'hésitation, de suggestion, ou même de contradiction dans le schéma discursif.

Lyrisme, intertextualité et non-dit

30 De nombreux passages lyriques sont présents dans *The Dream of Gerontius*. Ils sont désignés dans la tradition liturgique sous l'appellation d'hymnes. Selon le *Dictionnaire de liturgie*, « dans la liturgie chrétienne, une hymne est une composition ecclésiastique, de facture poétique et versifiée ; destinée à être chantée, elle s'adresse à Dieu, au Christ, à Notre Dame ou aux Saints [6] ». Mais avant d'arriver à cette définition, le même dictionnaire donne l'étymologie du mot « hymne ». Il vient du verbe grec *humnéin* qui signifie « chanter », « célébrer », « proclamer » : « humnos est donc un chant célébrant les dieux, les héros ou la nature [7] ». Ces chants contribuent à leur manière à l'évocation du mystère.

31 Tout d'abord, la diversité des voix est celle couramment utilisée dans le chant des Psaumes, encore appelé psalmodie, avec deux chœurs alternés. Ainsi s'établit au sein du monologue une polyphonie qui n'est pas sans rappeler la concurrence des voix évoquée plus haut. C'est une polyphonie qui s'oppose à l'idée même d'un monologue contrôlé. La distribution des rôles permet de donner la parole / la voix de façon diversifiée et riche. L'accord entre des voix qui sont différentes forme une harmonie, image de la beauté céleste. Cette partition textuelle et musicale fait porter le mystère par plusieurs chœurs. Le parcours de l'âme de Gerontius dans les sept différentes phases est jalonné de chœurs, de chants et de musique. Y aurait-il un non-dit dans le nombre des phases ? Dans la tradition chrétienne, le chiffre 7 peut avoir une signification symbolique, celle de la perfection. Gerontius étant dans ce processus de catharsis, il ne serait pas étonnant que ces sept étapes représentent les étapes nécessaires pour parvenir à la contemplation de la perfection.

32 Les chœurs angéliques chantent cinq hymnes pour accompagner le parcours de Gerontius. Cela souligne déjà l'importance qu'accorde Newman à la musique. Ce sont des voix, mais aussi des paroles. La symbolique du chiffre 5 ici pourrait aussi évoquer les mystères joyeux, douloureux et glorieux du Rosaire. Ces paroles, par leur contenu, valent bien des exposés. Le chant est une forme éminente d'expression et de célébration de l'inaccessible ; par le chant s'établit

une communication, une communion entre le monde visible et le monde invisible. Le poète musicien réussit cette alchimie par l'intervention des chœurs angéliques dans des moments décisifs du voyage de Gerontius dans l'au-delà. En plus de la louange, ces hymnes retracent toute l'histoire du salut, non sous une forme dogmatique, mais dans une démarche de célébration poétique.

33 Le premier chœur chante la gloire du très-haut :

> Praise to the Holiest in the height,
> And in the depth be praise ;
> In all His words most wonderful ;
> Most sure in all His ways (l. 606-609)

34 Quant au deuxième chœur, il évoque, entre autres, la chute de l'homme, la perte du paradis et de sa lumière :

> Woe to thee, man ; for he was found
> A recreant in the fight ;
> And lost his heritage of heaven,
> And fellowship with light (l. 642-645)

35 Le troisième chœur fait revivre l'espoir d'un relèvement après la chute :

> But to the younger race there rose
> A hope upon its fall ;
> And slowly, surely, gracefully,
> The morning dawned on all (l. 692-695)

36 Dans ce passage on peut souligner la rime intérieure en « -ly » des 3 adverbes (« slowly », « surely », « gracefully »), expression d'une assurance certaine et paisible.

37 L'espoir évoqué se réalise dans le quatrième chœur à travers le geste du créateur, qui laisse mourir son fils bien-aimé, afin de sauver l'humanité :

> The Maker by His word is bound,
> Escape or cure is none ;

> He must abandon to his doom,
> And slay His darling son. (l. 795-798)

38 Le cinquième chœur s'achève en beauté dans une strophe qui relie le jardin édénique et la croix de la victoire finale. Celui qui accepte de mourir en croix devient sujet d'inspiration pour l'humanité afin de donner sens au passage de la souffrance et de la mort :

> And in the garden secretly,
> And on the cross on high,
> Should teach his brethren and inspire
> To suffer and to die (l. 821-824)

39 Ce parcours des hymnes angéliques permet de mettre en évidence l'habileté de Newman à distiller le mystère à travers cette partition textuelle et musicale. Un seul chœur n'aurait pas pu décliner tous ces aspects majeurs du mystère de l'après-vie et de l'au-delà. La textualité de ces hymnes relève aussi d'une écriture poétique régulière, bien en harmonie avec ce qui est célébré.

40 En revanche, tel n'est pas le cas des hymnes démoniaques. On remarque une différence frappante dans la diction et la texture de ces hymnes : d'abord dans leur apparence puis dans leur contenu. Sur le plan syntaxique, les chœurs angéliques ont des hymnes composées de vers pleins, bien structurés, harmonieux, symphoniques ; quant aux chœurs des démons, leurs hymnes comportent des vers à la syntaxe hachée, déconstruite, cacophonique :

> Low-born clods
> Of brute earth,
> They aspire
> To become gods,
> By a new birth,
> And an extra grace,
> And a score of merits (l. 408-414)

41 Cette forme d'expression est une remise en cause subtile de l'harmonie céleste.

42 Au-delà de l'aspect poétique et syntaxique, il y a aussi un rejet doctrinal. Les démons proclament une définition de la sainteté assez

insolite et dans des termes provocateurs, ironiques :

> What's a saint ?
> One whose breath
> Doth the air taint
> Before his death ;
> A bundle of bones,
> Which fools adore,
> Ha ! Ha !
> When life is o'er,
> Which rattle and stink,
> E'en in the flesh (l. 453-462)

43 Ici, la partition textuelle résulte dans la contradiction, le balbutiement et le rejet. On pourrait même se risquer à dire que les saints ne sont pas en odeur de sainteté chez les démons ! Est-ce pour le poète une manière d'évoquer une autre voie, différente de celle célébrée par les chœurs angéliques ? L'irruption poétique de ces chœurs démoniaques pourrait constituer une sorte de contre-chant qui serait en définitive au service de l'exaltation des chœurs angéliques.

44 Cet usage inversé et subversif du langage se trouve aussi dans certains dialogues des sorcières dans Macbeth. *The witches' language*, comme il est convenu de le désigner, a fait l'objet de l'attention du critique littéraire David L. Kranz. Dans un article intitulé « The Sound of Supernatural Soliciting in Macbeth [8] », il analyse un des dialogues des trois sorcières (I, 1, l. 1-12). Dans cette analyse, il emploie des expressions telles que « the paradoxical semantic quality of the Witches' language and the obvious rhetorical dualities [9] », « antithesis », « diabolical purpose », « a language full of antithesis and inversion », « grammatical fusion and confusion of opposites [10] ». Toutes ces expressions et bien d'autres utilisées dans l'article pour décrire le langage des sorcières résument bien le constat qui a été fait concernant le langage des chœurs démoniaques dans *The Dream of Gerontius*.

45 Par ailleurs, dans ce même poème, Newman a aussi recours à l'intertextualité. En effet on y trouve, surtout dans les passages relevant des différentes célébrations, des reprises de certaines prières de l'église. Parmi les nombreuses litanies dans le poème, on peut noter la litanie des mourants, qui se prête vraiment au contexte. Newman a

emprunté cette prière au missel romain, et l'a adaptée à la situation de Gerontius sur son lit de mort. Devenu prêtre de l'église catholique, après avoir été ministre de l'église anglicane, Newman a certainement eu à chanter ces litanies pour des fidèles qu'il assistait pendant leurs derniers moments avant leur passage dans l'au-delà. Par son génie poétique, Newman incorpore ces litanies au poème, sans qu'elles apparaissent comme des pièces étrangères au reste du texte. Catherine Burns décrit bien cette prouesse de Newman en parlant de « the skill of a theologian as well as [...] the imagination of a poet [11]. »

46 La profession de foi, encore appelée *Credo*, est un élément important de la liturgie de la messe. D'ordinaire récité avant l'administration des sacrements (moments d'échange entre la divinité et l'humanité), le Credo trouve logiquement sa place dans le poème à l'instant tragique où Gerontius sent venir sa fin. Le texte habituel est passé par un processus de réécriture et de réappropriation, avec notamment l'introduction de l'adverbe « firmly » dès le début. Cet adverbe n'est pas sans évoquer l'urgence pour Gerontius de s'accrocher « fermement » à sa foi face à la mort inéluctable qui vient le visiter :

> Firmly I believe and truly
> God is Three, and God is One ;
> And I next acknowledge duly
> Manhood taken by the Son (l. 76-79)

47 La position de l'adverbe « firmly » au début du vers marque bien une mise en exergue. De plus, la syntaxe est plus latine qu'anglaise, montrant au passage que Newman avait un bon usage du latin dans la liturgie, et que cela influence sa diction poétique quelquefois. Les deux autres adverbes (« truly » et « duly ») sont là comme pour rappeler que la vérité du contenu de la foi fonde pour Gerontius l'engagement à croire, et la fermeté de cet acte de foi au moment du passage.

48 Le silence observé à la fois dans le monologue dramatique et dans les hymnes exprime également un non-dit. Dans le monologue dramatique, le non-dit relève parfois de ce qui est vraiment intime, et qui doit le demeurer. Cela peut être signe de plus de gravité. Au début du poème, certaines paroles de Gerontius ne sont pas dites et dans l'écriture poétique elles sont mises entre parenthèses. Ces paroles

tues, retenues, contenues (« withheld ») ou encore non exprimées, indicibles, ineffables (« unuttered ») font partie de cette démarche du non-dit qui entoure le passage de la mort :

> (Jesu, have mercy ! Mary, pray for me !) (l. 5)
> (Be with me, Lord, in my extremity !) (l. 7)
> (Lover of souls ! Great God ! I look to Thee) (l. 10)
> (Help, loving Lord ! Thou my sole Refuge, Thou) (l. 21)

49 Ces vers ont un point commun, c'est la force de la supplication. Gerontius préfère les prononcer pour lui seul dans son intimité avec les personnages célestes qu'il évoque pour qu'ils viennent à son aide. Sans doute, cette supplication non extériorisée renvoie-t-elle à la solitude tragique de la personne face à sa propre mort. Même si Gerontius est entouré de ses amis et du prêtre officiant, c'est bien de sa propre mort qu'il s'agit.

50 Le silence fait partie aussi de l'écriture musicale et poétique, permettant de respirer et de reprendre souffle avant de continuer. Le silence a une grande importance dans le chant des communautés monastiques et religieuses. Newman a passé la deuxième moitié de sa vie en tant que prêtre membre de la congrégation dite de l'Oratoire, dont le fondateur, Philippe de Néri (1515-1595) contribua à la création du genre musical de l'oratorio. Il est intéressant ici de souligner que la parenté entre l'oratoire, l'oratorio, et l'oraison est fondée par le verbe latin *orare* [12] qui veut dire « parler », « dire », « implorer » ; de là *oratio*, qui signifie « parole », « discours », « prière ». L'oratorio, ce genre d'opéra à caractère spirituel, était destiné à être chanté dans l'oratoire (lieu de prière), et devait conduire l'auditoire vers le silence et la méditation de l'oraison (la prière). Pour approfondir le sens de ce qui est chanté, le silence est donc fortement conseillé. Et on pourrait dire en définitive que c'est le silence qui permet de faire éclore pleinement le sens des paroles.

51 Après les litanies, les monologues, les hymnes angéliques et démoniaques, le poète nous conduit progressivement vers le silence final. L'ange accompagnateur est celui à qui revient cette tâche :

> Farewell, but not for ever, brother dear,
> Be brave and patient on thy bed of sorrow ;

> Swiftly shall pass thy night of trial here,
> And I will come and wake thee on the morrow (l. 909-912)

52 Il est intéressant de noter qu'en anglais le mot *trial* est polysémique. Il renvoie à la fois à l'idée de « jugement », mais aussi et surtout à l'idée de « test », d'« épreuve ». Et alors que l'âme de Gerontius n'est plus dans le temporel rythmé par le jour et la nuit, l'ange gardien et accompagnateur parle de « night of trial ». Ne s'agirait-il pas de la nuit qui renvoie aux ténèbres, à l'obscure épaisseur du mal ? C'est la « nuit » du « scrutin », qui permet de peser, de mettre dans la balance, d'éprouver en vue de prouver. Ce passage par le monde des ténèbres, cette étape ultime de purification, constitue comme la catharsis qui débouche sur le dernier vers du poème ponctué par deux verbes significatifs : « come » et « wake ». Newman poète fait sans doute appel ici à sa théologie à travers la sémantique de la parousie, la venue (« come ») et de la résurrection, le réveil (« wake »). Le tout semble solidement ancré dans la promesse ferme et solennelle de l'ange « I will », et mis en perspective par « the morrow », ce lendemain qui ouvre à l'espérance d'un jour nouveau qui ne finit pas d'advenir. C'est l'éternel « jour nouveau » du *déjà là* et du *pas encore*, sans cesse renouvelé, et qui échappe à l'emprise du temps.

53 La fin du poème est marquée par une impression d'inachevé, d'inaccompli, une sorte de béance poétique. Il n'y a pas de conclusion retentissante, ni de dramatisation. C'est l'ellipse finale, où tout s'efface, même l'ange accompagnateur. Ce dernier semble avoir joué son rôle, ou mieux sa partition dans l'élucidation progressive du mystère, mais il n'a pas encore achevé son œuvre. Il se retire, et cède la place au silence de l'attente. Ce non-dit final, contrairement au point d'orgue d'une pièce musicale, ouvre pour le lecteur la perspective d'une brèche atemporelle à remplir. Le nœud du non-dit se trouve concentré dans cette béance poétique finale. Le risque de tenter de dire le non-dit se trouve dans la possibilité de l'errance ou de l'hérésie, bref de l'éloignement de ce qui devrait être dit ou cru. Le personnage de l'ange accompagnateur se contente d'évoquer un lendemain qui échappe à l'intelligibilité de son interlocuteur et de tout discours prétentieux. Ne pas tenter serait sans doute dans la pensée chrétienne la reconnaissance d'un point décisif où seul peut intervenir le discours ouvertement théologique. Celui-ci a la fran-

chise d'utiliser un langage qui lui est propre pour dire le non-dit, et même mieux, pour esquisser l'indicible.

54 Pour conclure cette exploration du langage poétique de Newman dans *The Dream of Gerontius*, il faut rappeler tout d'abord que le songe poétique plante bien le décor car d'emblée le lecteur se retrouve dans un monde imaginaire qui permet l'affranchissement des codes du langage. Ainsi le sujet du passage, de la mort et du mystère de l'après-vie peuvent être évoqués. Cette éclipse / ellipse qui s'opère à travers le songe accompagne le mouvement de kénose, d'anéantissement, qu'est la mort. Les doutes, les interrogations, les remises en question contenus dans le monologue dramatique constituent en définitive une approche déguisée de l'invisible et de l'indicible. Grâce à la partition textuelle, le monologue devient dialogique et cette diversité est génératrice de complémentarité et de concurrence, chaque locuteur apportant sa touche personnelle. Par ailleurs, l'intertextualité permet au poète d'opérer une réappropriation de textes, de les incorporer, et de les ordonner à une nouvelle signification. Lorsqu'intervient le lyrisme des hymnes, dans la partition musicale digne de l'oratorio, l'indicible se fait proche par l'alchimie des voix et paroles, et le silence pour leur donner tout leur sens. Celui-ci ne serait-il pas dans le silence des paroles tues et retenues dans l'intimité, dans l'absence progressive de paroles ? Il s'agit d'un silence non pas morbide, mais fécond ; ce silence qui ouvre sur une signifiance, sur une espérance, un silence qui mène graduellement à la contemplation, selon Newman. C'est en cela que réside le sens de l'épitaphe de Newman « Ex umbris et imaginibus in veritatem » (« Des ombres et des images vers la vérité »). Dans cette conception poétique de Newman, les mots du discours ne seraient-ils pas en définitive cette épaisseur d'ombres à franchir en vue de parvenir au sens, au réel ?

NOTES

1 Andrew W. Hass, David Jasper, Elisabeth Jay (dir.), « The Dread of Death, and Life », *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 722.

2 Cette notion est à distinguer du « mystère chrétien », parfois au pluriel, qui se réfère à un phénomène proposé comme objet de la foi des fidèles, et n'apparaît pas toujours très évident du point de vue de la raison humaine, par exemple le mystère de l'incarnation, le mystère de la rédemption. Le terme « mystère » dans ces cas se réfère à un domaine précis du contenu de la foi ou de l'enseignement dans la pensée chrétienne.

3 Robert Carballo, « Newman's Dream of Gerontius: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma », *Faith & Reason*, vol. 19, n° 2-3, Summer 1993, pp. 27-31.

4 Les passages de *The Dream of Gerontius* cités dans cet article sont extraits de Cardinal Newman, *The Dream of Gerontius* [éd. Maurice Francis Egan], Londres et Bombay, Longmans, Green, and Co., 1903 [1895]. Seuls les numéros de vers seront indiqués.

5 William Shakespeare, *Hamlet* [éd. Bernard Lott], Singapour, Longman, coll. "New Swan Shakespeare", 1968, pp. 97-99.

6 Dom Robert Le Gall, *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, éditions C.L.D., 1983, p. 134.

7 *Ibid.*

8 David L. Kranz, « The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth », *Studies in Philology*, Vol. 100, n° 3, Summer 2003, University of North Carolina Press, pp. 346-383.

9 *Ibid.*, p. 349.

10 *Ibid.*, p. 350.

11 Catherine A. Burns, *A study of the poetry of John Henry Newman*, Thèse de doctorat, State University of Iowa, 1922, p. 138, http://ir.uiowa.edu/etd/4283.

12 Voir « Oraison » dans le *Dictionnaire liturgique*, *op. cit.*, p. 185.

RÉSUMÉ

Français

Dans *The Dream of Gerontius* (1865), John Henry Newman (1801-1890) présente, à travers un songe poétique, le passage de la vie à la mort de Gerontius, le personnage et locuteur principal de l'œuvre. Le but de cet article est de montrer comment Newman fait usage de l'ellipse, du non-dit et du présupposé dans son approche de l'indicible autour de la mort et de

l'au-delà de la mort de Gerontius. Le songe poétique comme *topos* plonge le lecteur dans un imaginaire tout autre face à la mort. Le monologue dramatique de Gerontius et des autres personnages introduit une polyphonie illocutoire et musicale riche. L'expérience de la mort d'autrui (celle de Gerontius en l'occurrence) renvoie à la mort de chacun et échappe au pouvoir des mots et du récit, d'où la célébration. Les passages lyriques contenus dans *The Dream of Gerontius*, sous la forme d'hymnes de la tradition chrétienne, permettent aussi une approche de l'indicible à travers les voix qui chantent et célèbrent, tantôt de manière harmonieuse ou plutôt décousue et discordante. En définitive l'implicite et le non-dit dans le langage poétique de Newman constituent une approche de ce mouvement d'anéantissement qu'est la mort de Gerontius. Quant au silence, loin d'être morbide, il permet d'adapter l'attitude du lecteur-auditeur face à la profondeur du mystère.

INDEX

Mots-clés
indicible, invisible, monologue dramatique, kénose, silence, non-dit, lyrisme, intertextualité

AUTEUR

Dampi Somoko
Université de Nantes

« Décrire tout, sauf l'objet » : *Ennemonde et autres caractères* (1968) de Jean Giono

Anne-Aël Ropars

PLAN

Les « blancs » du récit : ellipses et sous-entendus pour un « ascétisme narratif »
Le style à l'épreuve du non-dit : les figures de l'ambivalence
Une narration « dystrophique » : les clés d'interprétation dans les signes métadiscursifs

TEXTE

1 Dans la deuxième partie de sa carrière d'écrivain, que l'on a appelée sa « deuxième manière », Jean Giono est allé de plus en plus vers l'économie. Économie de la forme tout d'abord, par des romans plus courts et une exploration du genre de la nouvelle ; économie de la phrase ensuite, qui se fait également plus courte et plus sèche ; économie du sens enfin, le récit étant de plus en plus déconstruit et le sens ambigu. Par conséquent, à mesure que le récit se densifie, le lecteur se doit d'être plus concentré. C'est désormais un lieu commun de dire que plus le sens du roman échappe au lecteur, plus ce dernier doit s'investir pour interpréter le récit et en tirer ce que l'auteur aura bien voulu suggérer. On assiste en quelque sorte à un jeu de piste entre l'auteur et le lecteur, et même à une enquête. Ce terme d'« enquête » correspond particulièrement au roman dont il va être ici question, *Ennemonde et autres caractères* (1968). Si le lecteur est attentif et perspicace, il comprendra que le personnage principal, Ennemonde, est une véritable criminelle qui n'hésite pas à recourir au meurtre pour arriver à ses fins. S'il ne saisit pas les indices que le narrateur a semés dans le récit, le lecteur pourra simplement penser qu'Ennemonde a eu beaucoup de chance dans sa vie et qu'elle a atteint le bonheur assez facilement, aidée par le hasard et par sa nature généreuse. Cependant, il ne s'agit pas pour Giono d'un « jeu » superficiel ou d'une imitation du roman policier – que Giono appréciait par ailleurs – dont le but serait d'attendre la fin du roman pour

révéler les clés de l'intrigue. Le mystère du récit se situe bien plutôt à un niveau ontologique. Giono, pendant la Seconde Guerre mondiale, a perdu ses illusions sur la nature humaine et s'est trouvé confronté, comme beaucoup d'écrivains, à la difficulté d'écrire le mal : comment montrer la noirceur de l'être humain, comment présenter la monstruosité ordinaire de l'homme ? En effet, Ennemonde est, malgré ses crimes, un personnage attachant et qui reste impuni, ses meurtres n'ayant pas été découverts. Le personnage évolue donc dans un cadre tout à fait familier et commun.

2 Plutôt que d'essayer en vain de cerner le mal et d'épuiser le récit à la poursuite d'une explication et même d'une explicitation de ce mal, Giono a recours au sous-entendu pour le suggérer, afin de présenter son personnage « au plus vrai », dans sa dualité et sa complexité, c'est-à-dire à la fois monstrueux et familier. À la conception métaphysique de l'homme, partagé entre le bien et le mal, correspond une poétique du non-dit que nous nous proposons d'étudier.

3 Giono a très bien résumé cette poétique dans un entretien avec Luce et Robert Ricatte en avril 1965 : « Il y a deux façons de faire le portrait d'un personnage, c'est de dessiner ses limites et de remplir le personnage [...] ou de dessiner tout sauf le personnage : il apparaîtra en blanc[1]. » C'est le principe du négatif en photographie, dont Giono s'inspire également puisqu'il entend décrire l'objet « en négatif », c'est-à-dire en le faisant apparaître en creux, dans ce qui manque. Sa devise est la suivante : « décrire tout, sauf l'objet[2]. » « Ce qui manque » dans *Ennemonde et autres caractères*, c'est l'explicitation des meurtres accomplis par le personnage. Ce manque constitue le point aveugle du récit, l'angle mort qui va troubler la narration jusqu'au terme du roman, et ce à plusieurs niveaux : le non-dit affecte la narration, autrement dit la composition du roman et de la phrase, mais également le style lui-même, et donc le discours. L'analyse de ces modes narratifs et stylistiques du non-dit ne prétend pas à l'exhaustivité mais se propose d'exposer une des voies du renouvellement romanesque explorées par Giono dans les années 1960 et dont *Ennemonde et autres caractères* est un exemple probant.

Les « blancs » du récit : ellipses et sous-entendus pour un « ascétisme narratif[3] »

4 *Ennemonde et autres caractères* présente un paradoxe : le tissu narratif est extrêmement dense et, tout à la fois, constamment percé par des ellipses. Sur ce point, Giono s'est beaucoup inspiré de Faulkner dont il admirait la capacité à suggérer sans nommer :

> Faulkner a fait ça très souvent : dans *Le Bruit et la Fureur*, il l'a fait. Il emploie un langage d'élision pour dire des choses importantes et intelligentes. Et ces choses apparaissent dans le contexte, en blanc, il ne les exprime pas, il exprime tout le reste, et le seul mot que nous aimerions voir prononcé ou écrit n'y est pas, mais il nous le suggère suffisamment fort pour que nous puissions le sentir[4].

5 C'est ce que fait Giono dans son roman : il élabore un « langage d'élision » et parsème le récit de « blancs » qui constituent le cœur du roman puisqu'ils détiennent la vérité de l'intrigue, non pas dite mais suggérée.

6 L'ellipse narrative, tout d'abord, introduit des hiatus dans le récit. Les meurtres perpétrés par l'héroïne ne sont jamais explicités, notamment celui du mari d'Ennemonde, Honoré, et celui d'un témoin gênant nommé Fouillerot. Pour le premier, voici comment le narrateur passe sous silence le moment du meurtre : « [Ennemonde] trouva Honoré debout dans la cour. Enfin, il était à l'air libre, il voulait savoir d'où elle venait. Deux heures après, on le trouva sous les sabots du mulet[5]. » Pour le deuxième, le narrateur commence par évoquer le marché noir auquel se livre Ennemonde pendant la Seconde Guerre mondiale : « Elle faisait de très bon marché noir [...] Ce n'était pas faute de recevoir des dénonciations anonymes. Dans certaines, on crut reconnaître la main de Fouillerot. Un matin, on le trouva mort devant sa porte[6]. » Dans les deux cas, le point qui sépare la phrase apparemment anodine de la phrase annonciatrice du décès est à la fois le point aveugle du récit et le point focal : rien n'est dit, mais tout est dit. On ne peut faire dire plus de choses à un point. Dans ces ellipses se dévoile alors la vraie nature d'Ennemonde, que Giono

préfère faire « sentir » au lecteur plutôt que de la décrire, ce qui serait sans doute réducteur et incomplet. L'implicite permet ici de ne pas fausser la vérité.

7 L'ellipse grammaticale permet elle aussi de suggérer plus qu'il n'est possible d'en dire. Contrairement à l'ellipse narrative qui consiste à passer sous silence un moment de l'histoire, il s'agit ici de supprimer un mot ou un groupe de mots dans une phrase du récit. En ce sens, la description initiale d'Ennemonde est frappante. Le narrateur dresse un portrait enchanteur du personnage – qui, rappelons-le, est par ailleurs obèse et a perdu toutes ses dents – mais ce portrait ne fait que préparer un renversement de la description, renversement qui se produit au moyen d'une ellipse grammaticale : « Elle avait un joli teint frais et rose, ses yeux marron étaient très purs, sans rides ni cernes, avec de longs cils courbes. Leur regard était parfois celui d'une jeune fille, le plus souvent non[7]. » Ce « non » frappe par la façon abrupte dont il termine la phrase et interpelle ainsi le lecteur sur le sous-entendu de cette ellipse. Si nous résumons le contenu de cette description, nous apprenons qu'Ennemonde a parfois le regard d'une jeune fille mais *le plus souvent non*. Quel regard a donc Ennemonde, « le plus souvent », si ce n'est pas celui d'une jeune fille ? Nous nous trouvons bien dans le domaine de l'enquête : le lecteur doit deviner ce que sous-entend le narrateur dans cette ellipse grammaticale qui oriente le portrait moral du personnage vers le « négatif » de la jeune fille, à savoir – et le lecteur s'en rendra compte rapidement – le contraire de l'innocence. La description du personnage se termine d'ailleurs par cette remarque du narrateur : « *Ce n'était pas une femme vite expliquée*. » Nous y retrouvons le paradoxe évoqué précédemment : contrairement à ce qui est dit ici, la narration fait le choix de *vite expliquer*, sans développer et en passant sous silence la vraie nature de cette femme. Ce parti pris du non-dit, toutefois, répond à l'exigence du narrateur vis-à-vis de son récit, qu'il considère paradoxalement plus complet s'il sous-entend la vérité plutôt que de l'expliciter. Giono fait ainsi apparaître son personnage « en blanc » après avoir dessiné « tout sauf le personnage ».

8 Il est à noter que, dans *Ennemonde*, la narration comprend très peu de dialogues, tous intégrés au corps du récit et simplement indiqués par des guillemets. Le plus souvent réduits à une réplique, ils ne constituent pas à proprement parler de « pauses » dans la narration.

Seul un dialogue se détache du texte dans tout le roman, typographiquement d'abord en adoptant la présentation traditionnelle du dialogue, ensuite par l'importance qu'il revêt dans l'histoire. Or, ce dialogue entre Ennemonde et sa fille, à la fin du roman, est caractérisé par le non-dit :

> « La nuit où est mort ton père, dit Ennemonde, étais-tu éveillée ?
> - Non, répondit Alithéa.
> - As-tu entendu, as-tu vu quelque chose ?
> - Non », dit Alithéa.
> Ces non signifiaient oui [8].

9 Dans cet échange de quatre courtes répliques, les deux femmes évoquent sans le dire explicitement le meurtre d'Honoré par Ennemonde ayant précipité son mari sous les sabots du mulet. Des années plus tard, Ennemonde interroge sa fille la plus aimante pour savoir si cette dernière avait connaissance de la vraie nature de sa mère et, malgré cela, l'aimait. C'est donc un dialogue essentiel, presque sublime, qui aboutira à la rupture entre les deux femmes, Alithéa semblant n'avoir supporté le meurtre de son père que tant qu'il n'était pas *dit*. Ce dialogue, pourtant, ne *dit* pas mais fait comprendre, puisque « ces non signifiaient oui ». Aussi le seul dialogue, à proprement parler, du récit est-il un « négatif » représentant la poétique lacunaire, elliptique et allusive du roman. Sylvie Milcent-Lawson l'écrit dans son article « Dialogue » du *Dictionnaire Giono* : « Plus que d'apporter des informations ou de faire progresser l'action, la fonction principale du dialogue gionien est d'instaurer une tension narrative, c'est pourquoi son centre est souvent sa part d'obscurité [9]. »

10 Nous voyons que la composition du récit participe de l'« ascétisme narratif » choisi par Giono pour élaborer ce roman du non-dit. À cette économie de la forme narrative répondent des techniques stylistiques qui troublent l'interprétation grâce à ce que nous pourrions appeler des figures de l'ambivalence ou de l'implicite. Comme l'écrit le narrateur dans une remarque toute métalittéraire qui signe un pacte de lecture : « *On ne se disait pas tout, mais on se disait certaines choses ; restait à interpréter* [10]. » C'est en effet ce que le lecteur lui-même doit faire dans *Ennemonde et autres caractères* qui apparaît comme le règne de l'ambiguïté.

Le style à l'épreuve du non-dit : les figures de l'ambivalence

11 Dans *Ennemonde et autres caractères*, le discours du narrateur est miné par l'ironie qui introduit alors dans le style du récit une ambivalence constante. En témoigne ce passage évoquant la mort d'un autre témoin gênant, Martin, à qui Ennemonde a donné de l'argent en échange d'un service :

> Martin passa commande à Sisteron d'un car tout neuf avec lequel il comptait installer une ligne dans la vallée du Jabron. Il n'en eut pas le temps ; il était batailleur, l'argent lui donna des ergots, et il fut tué, avant même de faire rouler sa patache, par un Piémontais, qu'on arrêta à Laragne, et qui fut jugé à Gap. Là, évidemment, il était question de hasard ; mais de hasard raisonné. On ne peut pas toujours tout faire soi-même, il faut aussi (judicieusement) un peu compter sur les autres[11].

12 Ce passage est ambigu car le narrateur lui-même semble penser qu'Ennemonde n'est pour rien dans la mort de Martin, tué par hasard, semble-t-il, par un Piémontais. Le texte, pourtant, est chargé d'ironie et de sous-entendus, notamment à travers les adverbes « évidemment » et « judicieusement » qui mettent le lecteur sur la piste : ce « hasard raisonné » est bien entendu raisonné (« judicieusement ») par Ennemonde, qui a commandité le meurtre sous couvert d'échauffourée due à la fortune récente de Martin. Le lecteur en aura la confirmation quelques pages plus loin.

13 Une autre figure de l'ambivalence, au sens premier du terme qui implique la coexistence de deux composantes, est la métaphore. Giono, on le sait, est un « artisan d'images[12] » et son style est caractérisé par l'usage immodéré de la comparaison, moteur poétique de choix dans sa « première manière ». Le travail de son style, après la guerre, va le conduire de la comparaison à la métaphore, toujours dans cette perspective d'économie qui le fait adopter un style plus concentré, et donc des figures moins explicites. De fait, dans *Ennemonde*, la métaphore n'est pas tant utilisée pour son pouvoir poétique que pour sa capacité à contourner un objet, à détourner son sens premier et donc à introduire une ambiguïté. C'est le cas quand le

narrateur écrit qu'« il était dit qu'[Ennemonde] ne manierait jamais du plomb, toujours de l'or[13] ». Dans le contexte du roman, cette évocation de l'or et du plomb est en fait une métaphore de l'amour absolu opposé à l'amour monotone. En effet, Ennemonde a aimé passionnément un homme appelé Clef-des-Cœurs mais le temps a terni cet amour. Or, Clef-des-Cœurs s'engage dans la Résistance pendant la guerre et est tué en défendant le maquis, ce qui arrange bien Ennemonde qui, pour n'avoir pas à manier du plomb mais « toujours de l'or », aurait fini par le tuer lui aussi. Le « plomb » revêt alors un double sens métaphorique : il renvoie non seulement à l'amour monotone dont Ennemonde est débarrassée mais aussi à l'arme qu'elle aurait dû utiliser pour tuer Clef-des-Cœurs – ce qui n'arrive pas grâce, cette fois, au hasard de la mort de Clef-des-Cœurs sous le feu de l'ennemi.

14 Nous avons montré un exemple de concentration et d'ambiguïté du sens par l'usage de la métaphore. La périphrase, elle, offre un *medium* stylistique équivalent pour ce qui est de l'ambiguïté, mais formellement opposé en ce qu'elle dilue le sens et contribue à l'expansion de la phrase. Ainsi, dans un passage à la fois éloquent et obscur du roman, le narrateur résume la stratégie d'Ennemonde à travers des périphrases qui renvoient toutes à un meurtre accompli par le personnage, mais de façon détournée. Il évoque une nuit pendant laquelle Ennemonde arrête son plan machiavélique : « C'est de cette nuit que tout se décida ; le mulet cabochard, et cette pointe aiguë d'intelligence qui la fit miser sur le Piémontais de Sisteron [...] ; enfin, maintenant, la mort du pécheur[14]. » Le « mulet cabochard » se rapporte au meurtre du mari Honoré, mort sous les ruades de l'animal ; le « Piémontais de Sisteron » renvoie au meurtre de Martin, commandité par Ennemonde et prétendument dicté par le hasard ; quant à « la mort du pécheur », elle se réfère au meurtre de Fouillerot. Cette dernière périphrase, la plus ambiguë, trouve son origine dans le proverbe suivant : « Dieu ne veut pas la mort du pécheur. » Le proverbe est ici détourné pour faire comprendre qu'Ennemonde n'est pas miséricordieuse et ne pardonnera donc pas à Fouillerot – autrement dit, le témoin gênant qu'est Fouillerot sera lui aussi supprimé.

15 Nous voyons la complexité du système de références, et même d'auto-références, qui permet au narrateur de ne pas aborder fronta-

lement la vérité. Parmi toutes ces allusions, le narrateur lui-même semble perdu. Les expressions telles que « je crois », « je ne sais pas au juste de quoi il s'agissait », « je ne suis pas très sûr de mon affaire[15] » trahissent un trouble dans la narration, trouble qui se transmet nécessairement au lecteur, et même à la fiction. Le narrateur dit ainsi d'Ennemonde qu'« elle menait parfaitement les affaires de la maison et son affaire personnelle, cette dernière sans s'en rendre tout à fait compte. Elle ne savait même pas qu'elle avait (depuis vingt ans) une affaire personnelle à régler et qu'elle était en train de le faire[16] ». Tous les niveaux sont donc affectés par le mystère : la fiction, la narration, la réception. Dans ces conditions, le lecteur doit être attentif au moindre signe lui permettant de suivre la piste tracée par le narrateur. C'est ce que Giono sous-entend lorsqu'il décrit le système judiciaire du pays d'Ennemonde, habitué à être aux aguets afin de démêler les affaires de meurtres coutumières dans la région :

> Depuis le temps qu'on joue ce jeu, tout l'appareil politique, financier, administratif, judiciaire, notarial, pénitencier et pieds humides du département et des départements voisins est sensibilisé à l'extrême ; il se met en branle et claque des crocs pour un mot, une conjonction, une simple virgule, parfois un silence[17].

16 Comment ne pas voir dans cette description de « l'appareil politique » une métaphore de « l'appareil romanesque » mis en place par Giono dans son récit ? En effet, comme nous l'avons vu, le lecteur doit déceler le sens du roman derrière « un mot, une conjonction, une simple virgule, parfois un silence ». Giono use de toutes les mécaniques du récit pour créer une « machinerie » voire une « machination » que le lecteur devra élucider. Le jeu entre l'auteur et le lecteur s'immisce alors dans la narration sous forme de guillemets, ponctuation, italiques et parenthèses, autant de signes métadiscursifs qui cryptent le sens du roman et sont parfois la clé de son interprétation.

Une narration « dystrophique » : les clés d'interprétation dans les signes métadiscursifs

17 De l'hypertrophie des premiers romans à l'atrophie des dernières œuvres, Giono a expérimenté les modalités de renouvellement de la narration en multipliant les points de vue, tant et si bien que les personnages sont devenus opaques pour le narrateur lui-même, alors réduit à l'état de « récitant » ou de « témoin » avec toute la question de fiabilité que ce statut soulève. Ce travail sur la narration, Denis Labouret l'a qualifié de « dystrophie[18] », un état du récit où la focalisation variable et le dialogisme font éclater la narration et miment le désordre du monde en proposant une esthétique baroque, à l'opposé des recherches formelles menées par le Nouveau Roman pour renouveler l'art du récit.

18 À ce titre, les parenthèses constituent un des modes par lesquels le narrateur ne « dit » pas mais « commente », tient un discours secondaire, caché derrière les parenthèses et leur statut métadiscursif voire extradiscursif. C'est paradoxalement dans ces « interstices » de la narration que se glissent certaines clés d'interprétation du récit. Ainsi, lorsque le narrateur évoque les vieillards qui, dans le Haut-Pays, « se recroquevillent et sont la proie des vers avant la mort, qui n'est plus qu'une formalité exigée par la loi », il ajoute : « On pourrait sans risque (de conscience) les enterrer avant cette formalité[19]. » La parenthèse tient ici un rôle essentiel dans la compréhension du roman : elle brouille la dissociation entre les faits – c'est-à-dire le « risque » de condamnation par la loi – et la morale. En précisant que les meurtres n'ont aucune incidence *sur la conscience*, le narrateur sous-entend qu'un crime resté impuni n'existe pas, ni vis-à-vis de la loi, ni vis-à-vis de la morale : l'absence de morale déréalise le fait lui-même. C'est pourquoi, dans la suite de la description du Haut-Pays, le narrateur écrit : « la vie ne subsiste qu'avec une constante alimentation en irréalité (comme on le verra[20]). » Là encore, la parenthèse met le lecteur sur la piste : « on verra » en effet Ennemonde construire son bonheur en recourant au meurtre « sans risque (de conscience) » et, n'ayant pas été démasquée, nourrir alors sa vie de

cette « irréalité » des meurtres en quelque sorte annulés par l'absence de conscience morale. Ces parenthèses expliquent également la position du narrateur lui-même qui, loin de porter un jugement sur son personnage, raconte l'histoire en épousant les valeurs du Haut-Pays, valeurs contraires à la morale. Dans une autre parenthèse révélatrice, il en vient même à détourner la morale : l'observation du monde, dit-il, « c'est l'habituelle ressource des pécheurs (de ceux qu'une morale terre à terre appelle pécheurs[21]) ». Giono dépasse le simple dialogisme qui reniait déjà la conscience unifiante et axiologique du narrateur. Ici, l'instance narrative est soumise à ses personnages qui deviennent donc autonomes et opaques. Aussi Ennemonde apparaît-elle toute-puissante, y compris sur le narrateur, qui met en avant cette supériorité : « Ennemonde va encore plus loin dans l'interprétation des signes ; elle est aussi forte que les errants [les tueurs de cochons, dont le narrateur vient de dresser l'éloge de l'intelligence] pour saisir l'allusion des moindres finesses[22]. »

19 Parmi ces « moindres finesses » se trouvent également les guillemets, autre signe métadiscursif qui renforce le caractère allusif du récit. En mettant un mot ou une expression entre guillemets, le narrateur met de la distance entre lui et son discours ; par là, il introduit un espace de non-dit que le lecteur doit interpréter. Outre l'usage des guillemets pour citer un vocabulaire spécialisé ou régional, Giono leur accorde une fonction d'auto-référence, le « plomb vil[23] » devenant la métaphore de la fin de l'amour, en référence au passage du roman étudié plus haut, ce qui multiplie les strates interprétatives. En plus de cette épaisseur herméneutique, qui confine parfois à l'hermétisme, les guillemets incorporent au texte des sous-entendus souvent ironiques. La mort de Clef-des-Cœurs est sur ce point éloquente. Rappelons que Clef-des-Cœurs est le deuxième mari d'Ennemonde, pour qui elle a tué son premier mari Honoré et les témoins gênants qu'étaient Martin et Fouillerot. Le narrateur précise alors qu'« elle avait joui complètement d'Honoré, de Martin, et même de Fouillerot en les sacrifiant[24] ». Or, nous apprenons également qu'Ennemonde a joui complètement de Clef-des-Cœurs et qu'elle n'éprouve plus pour lui que le « plomb vil » qui l'amènerait à le sacrifier à son tour. Le hasard la devance et l'homme est abattu par l'aviation allemande alors qu'il participe à une opération de la Résistance. Le narrateur évoque alors le « sacrifice[25] » de Clef-des-Cœurs entre des guillemets qui

interpellent le lecteur sur l'emploi de ce terme, le même qui désignait les meurtres des trois hommes par Ennemonde. Sans les guillemets, le sacrifice renverrait simplement à la mort de Clef-des-Cœurs « pour la France », mais les guillemets ajoutent une strate interprétative : en se référant au sacrifice d'Honoré, Martin et Fouillerot, le narrateur implique que la mort de Clef-des-Cœurs, sans avoir été provoquée par Ennemonde, suit la logique implacable du personnage qui « sacrifie » ses amours moins pour l'Amour lui-même que pour son bonheur personnel. C'est bien ce que sous-entendent les guillemets qui encadrent et soulignent le mot de « sacrifice » : les quatre hommes ont été sacrifiés sur l'autel du bonheur d'Ennemonde.

20 En plus du caractère elliptique du roman, les allusions portées par le métadiscours du narrateur créent donc un récit dont les clés d'interprétation se trouvent littéralement « entre les lignes ». L'implicite règne en maître à tous les niveaux du roman et le sens de l'histoire est à chercher moins dans ce que raconte le narrateur que dans les signes « dystrophiques » du discours, c'est-à-dire les espaces vides dans lesquels le lecteur pourra percer le mystère du personnage et de l'histoire. Paradoxalement, c'est dans les lacunes de la narration que Giono trouve une manière de construire un « caractère », de donner de l'épaisseur à un personnage, certes « en négatif » ou « en blanc » mais bien en « le suggér[ant] suffisamment fort pour que nous puissions le sentir ».

21 Ces quelques analyses narratives et stylistiques montrent le potentiel de renouvellement du genre romanesque à l'œuvre dans la poétique du non-dit explorée par Giono dans sa « deuxième manière ». L'auteur a d'ailleurs préféré appeler ses œuvres d'après-guerre des « chroniques romanesques » plutôt que des romans et, en effet, ses récits ne s'inscrivent plus dans la narration linéaire et chronologique du roman traditionnel. Les bouleversements de la narration provoquent une « crise » de l'instance narrative, et pour cause : le mystère qu'entretient volontairement le narrateur rend le lecteur méfiant et lui fait perdre la confiance qu'il accordait traditionnellement au narrateur. Nous pensons alors à ce que Nathalie Sarraute a appelé « l'ère du soupçon [26] », autrement dit la méfiance mutuelle de l'auteur et du lecteur qui envahit toutes les strates du roman. Toutefois, Giono propose une autre voie que celle ouverte par le Nouveau Roman. On sait que ce dernier refuse les notions de personnage,

d'intrigue, de narrateur omniscient et donne plus de poids à l'écriture en train de se faire, l'écriture consciente d'elle-même, qu'à la « substance » du récit. Au contraire, tout en remettant lui aussi en cause la narration traditionnelle, Giono donne de la substance aux personnages et au récit en les faisant exister « en dehors » du roman, les « blancs » du récit obligeant le lecteur à construire lui-même le sens qui n'est donné qu'en négatif. La poétique du non-dit appelle le lecteur à faire exister les personnages en eux-mêmes, et ce pour trouver un sens au récit qui, sans cela, resterait ambigu et inaccompli.

22 En quelque sorte, quand le Nouveau Roman travaille sur le « dire », Giono, dans *Ennemonde et autres caractères*, travaille sur le « non-dire ». Chez lui, la déconstruction du roman consiste à ne conserver que la substance romanesque, fût-ce en la faisant apparaître en creux. « Décrire tout, sauf l'objet », certes, mais pour que l'objet puisse atteindre toutes ses dimensions à travers le mot, le silence, l'allusion ou la contradiction, et surtout à travers la pensée que le lecteur nourrira même après la lecture du roman. Comme l'écrit Giono à la fin d'un autre roman développant une poétique du non-dit, *Hortense* (1958) : « C'est la suite qu'il serait intéressant de raconter. »

NOTES

1 Jean Giono, ORC II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1346.

2 Jean Giono, préface de 1962 à *Un roi sans divertissement*, *in* Jean Giono, ORC III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1278.

3 Robert Ricatte, Notice de *Deux cavaliers de l'orage*, *in* Jean Giono, ORC III, *op. cit.*, p. 898.

4 Jean Giono, ORC II, *op. cit.*, p. 1346.

5 Jean Giono, ORC VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 296.

6 *Ibid.*, p. 304.

7 *Ibid.*, p. 286.

8 *Ibid.*, p. 311.

9 Sylvie Milcent-Lawson, « Dialogue », *in* Mireille Saccotte et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 294-296.

10 Jean Giono, ORC VI, *op. cit.*, p. 302.

11 *Ibid.*, p. 297.

12 Jean Giono, *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche* [prés. Henri Godard], Paris, Gallimard, 1990, p. 130.

13 Jean Giono, ORC VI, *op. cit.*, p. 307.

14 *Ibid.*, p. 302.

15 *Ibid.*, p. 264.

16 *Ibid.*, p. 289.

17 *Ibid.*, p. 278.

18 Denis Labouret, *Giono au-delà du roman*, Paris, PUPS, 2016, p. 375.

19 Jean Giono, ORC VI, *op. cit.*, p. 260.

20 *Ibid.*, p. 261.

21 *Ibid.*, p. 318.

22 *Ibid.*, p. 317.

23 *Ibid.*, p. 308.

24 *Ibid.*, p. 305.

25 *Ibid.*, p. 308.

26 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

RÉSUMÉ

Français

Inspiré par William Faulkner, dont il admire « le langage d'élision » et le pouvoir de suggérer les choses sans les nommer, Giono opère un changement de technique narrative dans sa production romanesque à partir des années 1940. Dressant un parallèle avec la photographie, Giono entend décrire l'objet « en négatif », c'est-à-dire en le faisant apparaître dans ce qui n'est pas montré. C'est ce qu'il met en œuvre dans *Ennemonde et autres caractères*, chronique romanesque publiée en 1968 et consacrée aux amours d'Ennemonde, personnage féminin dont les crimes apparaissent en

creux à mesure qu'avance le récit. Densité et concision de l'écriture sont au service du non-dit dans ce roman où le narrateur lui-même semble ignorer la monstruosité de son personnage. L'« ascétisme narratif » s'y incarne dans l'ellipse et produit paradoxalement le sens, le narrateur nourrissant l'ambiguïté de ce personnage mystérieux dont on comprend implicitement qu'il tire son plaisir du crime parfait. Par là, Giono renouvelle non seulement l'art du récit mais également l'art de la lecture, dans un jeu de piste où le lecteur doit décrypter les signes pour découvrir la vérité de l'histoire et du personnage d'Ennemonde.

INDEX

Mots-clés
Giono (Jean), roman, poétique, ellipse, implicite, herméneutique, narration, métadiscours

AUTEUR

Anne-Aël Ropars
Université de Bretagne Occidentale

« Elle reste propre la fig… hum…, propre, bien qu'imprononçable ! » : l'humanisme indicible dans *Les Couleurs du jour* de Romain Gary

Lou Mourlan

PLAN

Des stratégies d'évitement intra-diégétiques
Parler d'amour pour taire l'humanisme
L'obscène comme rempart contre la tentation humaniste
Des stratégies d'évitement stylistiques
La transcription stylistiques des silences et des non-dits
Un humanisme non-dit qui affleure pourtant sans cesse, de manière détournée
Dire l'humanisme de manière détournée

TEXTE

1 Être humaniste dans l'après-guerre n'est pas une position qui va de soi, les horreurs de la seconde guerre mondiale ont, pour beaucoup, jeté le discrédit sur la nature humaine, en révélant son caractère ambivalent, voire pour certains monstrueux. Comment, en effet, croire encore en l'homme étant donné Auschwitz, Hiroshima, ou l'épuration ? Le mot d'humanisme devient presque tabou dans l'immédiat après-guerre, et celui qui s'en revendique est souvent accusé d'aveuglement ou moqué. Il y a un réel désespoir de l'homme chez une partie des intellectuels dans l'après-guerre, y compris les romanciers, ce qui explique la multiplication des personnages d'anti-héros, mais aussi l'effacement progressif du personnage chez ceux qui fondent le Nouveau Roman. Nombreux sont les écrivains désabusés qui affichent dans leurs romans d'après-guerre leur désillusion sur l'homme[1] et dressent des tableaux sans concession de l'être humain. L'humanisme se retrouve également rejeté dans cette période par une partie des penseurs marxistes, comme le souligne Jacques Ellul en 1947 :

> Sitôt que l'on parle d'humanisme, on est en plein dans le domaine des malentendus. On pense à un certain sentimentalisme, à un certain respect de la personne humaine, qui n'est qu'une faiblesse et un luxe bourgeois et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'un écrivain communiste [...] avait en partie raison quand il écrivait : « la dignité humaine, les droits de l'homme, le respect de la personne, etc., on en a les oreilles rebattues ». Cette réaction est dure, mais je crois qu'elle est légitime en face de tout ce que l'on a appelé « humanisme [2] ».

2 Aux yeux de beaucoup, l'humanisme semble donc être devenu, depuis la fin de la guerre, un discours creux de bien-pensance, une vague philosophie élitiste, une illusion d'intellectuels bourgeois enfermés dans leur tour d'ivoire qui restent sourds et aveugles au monde. Il est donc peu d'auteurs pour se déclarer ouvertement « humanistes » dans cette période tant la position est un équilibre difficile, entre lucidité sur ce dont l'homme est capable et volonté de ne pas désespérer de lui. Cette dichotomie rend leur humanisme moins évident, plus chancelant que celui qui sous-tend les grandes œuvres humanistes de l'entre-deux-guerres [3] et semble le repousser dans les limites du texte, presque hors-champ. Parmi ceux qui, dans l'après-guerre, font encore partie de ces humanistes lucides se trouve Romain Gary. Écrivain aux deux prix Goncourt, Romain Gary fut soldat de la seconde guerre mondiale, déserteur à l'armistice, combattant dans les Forces Françaises libres, Compagnon de la Libération, et surtout immigré juif polonais très récemment naturalisé, dont toute la famille paternelle a disparu dans les pogroms : chacun de ces « titres » aurait pu être une raison de désespérer de l'homme, et pourtant, Gary n'a jamais cessé de proclamer sa foi en l'être humain.

3 Comment, dès lors, concilier traumatisme de la guerre et déclaration humaniste ? Comment dire *l'homme*, sans renier la vision problématique *des hommes* induite par la guerre ? Peut-on encore dire l'humanisme après la seconde guerre mondiale ? Nous allons nous intéresser à ces questions dans une œuvre de Romain Gary, *Les couleurs du jour*, publiée en 1952 [4]. Le roman gravite autour de deux compagnons d'armes, Rainier et La Marne, anciens combattants en série, de la guerre d'Espagne à la guerre de Corée, en passant par la seconde guerre mondiale et la Résistance. Les deux

hommes ne sont pas des combattants perpétuels par goût du sang ou de la gloire, mais par idéalisme : ils partent défendre leurs idéaux partout où ils les sentent menacés. Chacun de leur combat est, en réalité, un combat pour la dignité humaine, la protection des plus faibles, l'égalitarisme, la liberté, pour un humanisme qui ne dit jamais son nom. En effet, tout au long du roman, ils ne cessent de multiplier les stratégies d'évitement pour ne pas admettre leur idéal humaniste, pour ne pas le formuler ouvertement, voire pour tenter de s'y soustraire. Mais comment faire un roman humaniste, dans une période où le simple mot d'humanisme est soumis à la raillerie ? Il s'agira donc de distinguer les différentes stratégies mises en place par Gary dans un premier temps pour repousser l'humanisme hors-champ, aussi bien ses stratégies d'évitements intra-diégétique que stylistique, puis de montrer comment le non-dit trouve néanmoins un moyen de réintégrer le texte et d'envahir le roman.

Des stratégies d'évitement intra-diégétiques

4 Il s'agit des stratégies mises en place par les personnages eux-mêmes, au cœur de l'intrigue, pour cacher leur humanisme (à soi-même ou aux autres) – c'est-à-dire le taire, en faire un non-dit – quand ce n'est pas pour lutter contre lui – et donc d'une certaine manière le repousser loin d'eux, l'extraire de leur récit, le renvoyer hors-champ. En effet, Rainier et La Marne combattent de toutes leurs forces leur propre idéal, leur propension à poursuivre un absolu inaccessible, celui « d'un humain humaniste et humanisant, tendrement tolérant et humainement impossible[5] ». Cet homme-là, on ne peut, semble-t-il, que le rêver, et on ne peut le mentionner qu'en signalant immédiatement son irréalité, son impossibilité. Rompus aux guerres et à l'horreur, alors que la seconde guerre mondiale semble s'être achevée simplement pour voir d'autres conflits naître, l'homme leur semble une chose impossible, et pourtant ils ne peuvent s'empêcher de se battre pour cette chimère. Le caractère indicible de l'humanisme dans le roman a ceci de particulier qu'il répond à un moment particulier de l'histoire et à son impact éthique et serait donc un indicible historicisé, « inséparable de l'événement », comme le présente Astrid von Busekist :

> Une chose dicible, nommable en un point X de l'Histoire peut ou doit, par le poids des événements mais surtout par le sens que lui confèrent les individus, devenir, en un point Y, indicible. Or cet indicible peut ne pas être impensable, mais relever du refus (ou de l'impossibilité, c'est le cas limite) de le penser – ou de l'imaginer, de le dire –, auquel cas la représentation subjective comme la réalité existent ; en revanche, la compréhension au sein d'un espace éthique fait défaut [6].

5 Dans le roman, les personnages, frappés de plein fouet par l'histoire, oscillent sans cesse entre déclaration idéaliste au lyrisme emporté, et affirmation de leur volonté d'y renoncer, mais jamais ils ne se revendiquent humanistes. Rainier décrit son propre engagement comme un « extrémisme de l'âme » et affirme qu'il est désormais temps « de [se] défendre, de refuser de [se] désincarner [7] ». En effet, l'humanisme et l'idéal sont toujours, au sein du roman, associés à l'élévation, au ciel, à l'abstraction ou encore à la désincarnation, et la lutte contre cette vaine poursuite pousse les personnages à s'accrocher au réel, au concret. Gary renvoie donc clairement l'homme idéal et ce qu'il représente dans le domaine céleste, dans l'inconnu, loin de la réalité que vivent les personnages. Le ciel qui abrite ainsi l'humanisme devient hors-champ pour le personnage qui tente (sans succès) de garder les yeux rivés au sol. Les personnages veulent donc se raccrocher à quelque chose de tangible, de terrestre : La Marne affirme même son « besoin de ramper [8] ».

Parler d'amour pour taire l'humanisme

6 En effet, l'intrigue amoureuse au cœur du roman entre Rainier et Ann Garantier, star de cinéma, se veut, d'une certaine manière, une lutte contre l'idéal. Rainier cherche à réincarner cet amour abstrait de l'humanité dans la femme aimée, à aimer quelqu'un d'enfin atteignable, non plus l'homme, mais un individu. Pour repousser l'humanisme, trop compliqué, trop grand pour les hommes, Gary met en avant l'amour d'une personne. Au moment où ils se rencontrent, Rainier s'est déjà engagé pour la guerre de Corée, il ne reste plus que quelques jours avant le départ du bateau. Tout au long du roman, il

tente de convaincre Ann, mais surtout de se convaincre lui-même, qu'il ne prendra pas la mer, qu'il choisira Ann et l'amour, et non pas la Corée et la défense de son idéal humaniste. Dans un premier temps, il est persuadé que toute sa vie et son engagement prennent sens depuis sa rencontre avec Ann :

> Ici c'est un homme qui parle, une main, une gorge, une rage, un espoir d'homme. [...] Tout ce qu'il a raté dans la vie, tout ce qu'il a poursuivi en vain — la paix et la justice et des champs de blé à l'infini — voilà que tu me le donnes, enfin. Tout ce que j'ai poursuivi en vain en Espagne, dans le ciel d'Angleterre, tout ce qui m'a été volé sur les champs de bataille de Corée et de l'Indochine — voilà que je le tiens enfin contre ma poitrine, toutes mes victoires me sont enfin rendues. Qu'il est bon de te sentir contre ma poitrine comme la fin des causes perdues [9].

7 La femme aimée semble ici devenir le point d'aboutissement du combat idéologique de Rainier, qui croit avoir trouvé dans l'amour qu'il éprouve pour Ann une récompense pour ses luttes, et surtout la fin de sa quête d'absolu. L'amour deviendrait donc un moyen de mettre de côté l'humanisme, ou plutôt de le réinvestir, puisqu'il devient en réalité central dans l'humanisme de Gary et y prend la place qu'occupait la raison dans l'humanisme du XVI^e^ ou du XVIII^e^ siècle, ce qui amène Jean-Marie Catonné à affirmer que c'est « l'amour et non la raison universelle [qui] fonde l'humanisme de Gary [10] ». Il est aussi un amour charnel, physique, visible, présent, palpable et sonore dans les descriptions qu'en fait Gary, qui vient s'opposer à ce flou un peu absurde et écrasant de l'humanisme. Cet amour devrait combler les désirs idéalistes de l'éternel combattant, mais alors le sentiment serait la fin de la quête humaine, or il en est à la fois le point de départ et l'aboutissement, la fin et le moyen. Rainier se ment à lui-même : c'est parce qu'il est un idéaliste qu'il tombe éperdument amoureux d'Ann, et parce qu'il l'aime qu'il repart se battre pour défendre ses idées humanistes. Comme Rambert dans *La peste* de Camus, il ne peut rester auprès de celle qu'il aime s'il n'a pas d'abord tout fait pour défendre l'humanité dans son ensemble. Dans un sens, il ne serait plus capable, ou plus digne d'aimer un être humain, s'il ne montrait pas, dans ces temps de crise, sa valeur humaine, son amour de l'humanité : « cela le gênerait pour aimer

celle qu'il avait laissée[11] ». L'amour universel au centre de l'humanisme trouve sa source et son aboutissement dans l'amour individuel, il y trouve aussi un moyen d'expression qui lui permet alors d'envahir le texte sans pourtant être jamais réellement prononcé. Le rejet n'est donc qu'apparent, et c'est une stratégie d'évitement qui échoue. Loin de diminuer l'humanisme idéal ou de le réduire au silence, cet amour concret, exprimé, le sublime et le réalise. Loin de constituer la fin de l'idéal, ce qui le ramènerait sur terre, l'amour de Rainier pour Ann devient une raison supplémentaire de partir. D'ailleurs, personne n'est réellement dupe, pas même lui, ou en tout cas pas longtemps : « Mais à présent c'est fini, je ne pars plus, pensait-il et il écoutait la voix heureuse qui l'emplissait encore. Comme je me rappellerai bien d'elle à l'autre bout du monde[12] ! » Immédiatement, au moment même où il formule sa décision de rester, il la dément par la dernière exclamation. Gary utilise à plusieurs reprises la focalisation interne, autant pour Rainier que pour La Marne, focalisations internes qui défont systématiquement les grandes déclarations d'amour – ou même d'égoïsme – et les refus de la poursuite de l'idéal que professent les personnages, en particulier Rainier. Même lorsqu'il se refuse à se reconnaitre idéaliste, il est trahi auprès du lecteur par la focalisation interne, qui laisse encore deviner l'espoir derrière l'amertume ou la désillusion. Il est absolument incapable de se soustraire à son humanisme, quand bien même il essaye de toutes ses forces. Et même lorsqu'il tente de le rejeter, celui-ci resurgit au travers de la présence et de la représentation particulière de l'amour qu'éprouve Rainier pour Ann.

L'obscène comme rempart contre la tentation humaniste

8 Ainsi, pour tenter de s'empêcher de s'élever, de se désincarner, de se laisser happer par la force d'abstraction de cet humanisme hors-champ, les personnages vont au contraire adopter des comportements répondant à un schéma inverse de verticalité censés les rabaisser, les maintenir au sol. L'une des principales armes de leur lutte contre l'idéal va être l'obscénité langagière, comportementale ou morale. À l'idéal qui les élève et menace de les enlever et qu'ils refusent donc de formuler, ils opposent l'argot, la sexualité, la vulga-

rité, puisque, selon l'adage de La Marne : « il faut dire trois "bougre de con" pour rester sur terre, comme on dit trois "pater noster" pour aller au ciel[13] ». Pour ne donner qu'un exemple de l'obscénité langagière, force est de constater que les nombreux « mon cul », qui remplacent chez La Marne les formules de politesse, sont avant tout un moyen de démontrer publiquement qu'il n'est pas un idéaliste. On peut aussi signaler sa volonté sans cesse répétée d'acheter à Rainier un dictionnaire d'argot pour contrer ses discours tendres, humains ou fraternels. La sexualité, en tout cas la sexualité crue, exacerbée, étalée en place publique, est aussi utilisée par les personnages pour prouver au reste du monde qu'ils ne sont pas des idéalistes invétérés. Ainsi Rainier garde en permanence une page de magazine dans sa poche. D'un côté se trouve « une paire de nichons[14] », pour sauver l'honneur, ce qui permet de cacher la véritable raison pour laquelle il garde toujours ce papier sur lui : au verso de cette image pornographique se trouve la Constitution américaine, en particulier l'article défendant le droit de chacun à poursuivre son bonheur, un des fondements de l'humanisme de Gary. La vulgarité des personnages est élevée en rempart censé maintenir la distance entre eux et le ciel, entre leur réalité et l'humanisme. Pour maintenir à distance cet idéal, Gary choisit de convoquer un comportement qui lui est souvent opposé, et les personnages revendiquent cette vulgarité comme la preuve de leur pragmatisme, alors même qu'il n'est parfois qu'une feinte pour éviter les railleries, les reproches associés à l'humanisme dans l'après-guerre que nous avons rapidement évoqués en introduction.

9 Ces « obscénités » ne sont jamais qualifiées comme telles, elles sont présentes sans aucun jugement de valeur, ni sans aucune atténuation ou précautions d'usage. Dans *Les couleurs du jour*, Gary va retourner les attendus et les normes. Ce qui serait normalement perçu comme obscène : les gros mots, la vulgarité – ce qui devrait donc être indicible dans le roman – est ici affiché. Ces comportements sont définis comme une forme de « pudeur virile » qui permet de sauver l'honneur en ne montrant pas son humanisme, alors que le mot *obscène* est réservé quant à lui aux comportements nobles, courageux, ou même simplement humains, qui doivent être passés sous silence ou réduits à la portion congrue. Ainsi, toutes les tentatives de récit des exploits de la résistance sont qualifiés par La Marne

d'obscènes, tout comme les idéaux politiques et ce d'autant plus lorsqu'ils sont prononcés en présence de la prostituée du bar, donnant une scène d'un comique grinçant et paradoxal :

> Pedro les observait de ses yeux sérieux et tristes. […]
> « Pourquoi tu fais ça, Rainier ?
> - Pourquoi je fais quoi ?
> - La Corée ?
> - La France, dit Rainier.
> - Je vous en prie, supplia La Marne. Pas de mots comme ça. On ne peut pas employer des mots comme ça. C'est trop gros. Vous me faites rougir… Il y a une dame ici. Excusez-le, mademoiselle.
> - Oh moi, vous savez…, dit la fille.
> - La France, dit Pedro, tu ne sais même plus ce que c'est.
> - C'est le sang qu'on donne pour autre chose que la France.
> La Marne devint vraiment mauvais.
> - Encore un mot comme ça et je fais un malheur, annonça-t-il. Le premier qui prononce encore une fois ce mot-là, je lui casse la figure. Je ne veux plus l'entendre, vous m'entendez ? Je suis un gentleman, nom de nom. Parlez de cul, soyez polis[15]. »

10 Là où la *doxa* voudrait que le discours vulgaire soit celui de la sexualité, l'obscénité et le tabou portent sur le mot « France » qui chez Gary, revêt une véritable mystique humaniste. Il y a donc une double interdiction : pour éviter d'employer des mots comme homme, ou humaniste, il le remplace par un mot-symbole, « France », mais même ce détournement ne semble pas suffisant, il en « dit » encore trop et il devient lui-même mot interdit. L'indicible frappe aussi le mot-symbole, en raison de la relation métaphorique qui les unit, contrairement au mot obscène qui vient remplacer la notion ineffable, parce que si le premier est de l'ordre de la substitution, le second opère une dissimulation, et renvoie le non-dit entre les lignes. Cet échange de valeur morale entre l'humanisme et la sexualité, c'est ce que Gary appelle dans le roman le « langage à l'envers » qui est utilisé par presque tous les personnages, qui deviennent alors des idéalistes clandestins qui se dissimulent et usent de ce langage comme d'un code masquant leur humanisme aux yeux du monde et que Gary définit ainsi :

> Il était incapable de parler droit : cela lui faisait l'effet d'une obscénité. Il ne pouvait qu'émettre des messages chiffrés, stridents, brouillés, dans l'espoir d'être compris de quelqu'un dont la sensibilité aurait la même longueur d'ondes [16].

11 Et en effet, le langage et avec lui le style de ce roman participent grandement de cet effacement, du moins effacement apparent, de l'humanisme.

Des stratégies d'évitement stylistiques

12 Nous l'avons vu, Gary a créé dans *Les couleurs du jour* des personnages qui tentent d'échapper à leur humanisme, et qui transcrivent dans le même temps la difficulté de Gary lui-même à parler d'humanisme. Dans cette partie, nous allons voir plus précisément les stratégies stylistiques ou linguistiques que Gary mobilise pour traduire l'impossibilité de dire l'humanisme dans l'immédiat après-guerre.

13 Le plus évident, c'est l'absence (ou la quasi-absence) du mot lui-même. Le mot « humanisme » pourrait être omniprésent dans *Les couleurs du jour* étant donné le sujet, mais en réalité, on ne le trouve qu'à deux reprises, une fois dans la bouche de Pedro, patron de bar communiste, qui fait un reproche assez semblable à celui d'Ellul à Rainier et la Marne :

> Vous pouvez vous mettre votre métaphysique quelque part, dit Pedro. Tous des intoxiqués. Vous passez votre temps à parler de l'humain, d'humanisme, et vous finissez par en faire quelque chose de vide et d'abstrait [17].

14 On le retrouve aussi dans une citation de Gorki dont Rainier essaye désespérément, et vainement, de se souvenir : « Les clowns lyriques qui font leur numéro de tolérance et d'humanisme dans l'arène barbare du cirque capitaliste [18]… ». Dans chacune de ces occurrences l'humanisme est déprécié, il est ramené à une attitude, une pose pseudo-philosophique voire une coquille vide dans la première, où l'humanisme n'est qu'un discours sans acte, qui, à force de guetter l'homme, en oublie les hommes, et un jeu de cirque, un rôle à jouer

dans la seconde, et non plus une conviction sincère. La citation de Gorki est déformée, comme le souligne J.-F. Hangouët, qui a retrouvé le texte original[19]. Cette déformation répétée, puisque la citation est différente à chaque occurrence, rappelle aussi le caractère irréalisable de l'idéal humaniste, symbolisé par l'incapacité de Rainier à se souvenir de cette citation. On peut aussi relever deux occurrences du mot humaniste par le comte de Bedbern, le personnage que joue La Marne aux côtés de Willie, auquel il se présente comme un « ancien humaniste[20] » et à qui il affirme :

> À défaut de l'humain – et j'entends par là, bien sûr, un humain humaniste et humanisant, tendrement tolérant et humainement impossible – à défaut de l'humain, il nous faut travailler à quelque chose de tellement inextricable que l'on ne puisse plus distinguer un nez d'un cul[21].

15 Ces occurrences ne sont pas nécessairement péjoratives, mais elles renvoient l'humanisme à un passé révolu et désormais impossible. La Marne/Bedbern était humaniste au temps des Brigades Internationales, il ne semble plus pouvoir l'être après la seconde guerre mondiale, puisque l'humain lui-même fait défaut. Il y a donc un rejet du terme qui semble à chaque fois mis à distance, voire décrédibilisé par Gary. Néanmoins, cet humanisme n'est pas si révolu qu'il n'y paraît, et c'est une autre forme d'humanisme – qui n'est plus une pose vide mais le moteur non-formulé de leurs actions – que Rainier et la Marne, « humanitaristes bêlants[22] », vont aller défendre en Corée. Si Gary n'emploie pas le mot d'humaniste pour qualifier ses personnages, certainement à cause de la connotation désormais ridicule du mot, Rainier les définit, La Marne et lui, comme des « hommes de gauche éternellement bêlant à la poursuite de la tendresse humaine, de la tolérance et de la fraternité[23] », une longue périphrase pour ce qu'on résumerait en un mot, mais un mot désormais frappé de tabou : *humanistes*.

La transcription stylistiques des silences et des non-dits

16 Puisque le mot humanisme et ses dérivés semblent devenus tabous, alors ce qu'ils représentent est de l'ordre de l'indicible et cela s'exprime stylistiquement. Parmi les signes stylistiques évidents du caractère indicible de la notion, on peut citer deux figures de rhétorique qui reviennent à plusieurs reprises dans le roman, l'aposiopèse [24] et l'épanorthose [25], souvent associées sous la plume de Gary et qui, de fait, mettent l'emphase sur le caractère précaire du discours dans lequel elles interviennent.

> Vous n'y arriverez pas, affirma [La Marne], solennellement. Hitler n'y est pas arrivé. […] Elle reste propre ! Elle reste propre ! On ne peut pas la souiller ! Elle reste propre la fig… hum…, propre, bien qu'imprononçable [26] !

17 Les points de suspension viennent ici transcrire une aposiopèse bien particulière parce que ce n'est même plus le discours qui est interrompu, mais le mot lui-même, soulignant ainsi que si la nature de l'homme n'a pas été affectée par l'événement historique (puisqu'elle reste « propre »), le mot est rendu imprononçable, presque physiquement indicible. Plus que d'être laissé sans voix, traumatisé par l'événement, avec un discours inachevé, La Marne semble concrètement incapable de prononcer jusqu'au bout certains mots. Selon Marie-Chantal Killeen, « l'aposiopèse s'avère riche en possibilités pour communiquer le sentiment de défaillance et d'horreur devant l'indicible [27] », et cela semble être le cas ici. L'homme comme idéal a failli pendant la seconde guerre mondiale, et le terme se retrouve frappé d'horreur, il est devenu imprononçable. La Marne essaye mais ne peut pas se résoudre à vocaliser certains mots : « l'homme qu'il avait devant lui et qui avait perdu un bras pour la jus… et la fra… pour l'imprononçable [28] ». Selon Julien Roumette, c'est aussi la récupération de ces mêmes valeurs, notamment pendant la seconde guerre mondiale, qui explique l'incapacité à verbaliser certaines notions :

> Les grands principes ont tellement été invoqués pour tromper et pour couvrir les crimes de masse qu'ils sont devenus des gros mots, que plus personne n'ose prononcer sans rougir. Ils sont devenus littéralement, impossible à articuler [29].

18 Ce qui est sûr c'est qu'aux yeux de Gary, le mot et la réalité ne se recoupent plus, et que certaines valeurs éthiques qui sous-tendent l'humanisme traditionnel – l'humanisme d'avant-guerre – ne peuvent plus être librement utilisées, elles n'ont plus le même sens ni la même légitimité et se retrouvent littéralement avalées par le texte, enfouies dans le silence des points de suspension.

19 En dehors des aposiopèses, qui marquent l'impossibilité de verbaliser, de ramener sur le devant de la scène une notion trop datée, Gary déconstruit parfois son discours immédiatement, par le biais de l'autocorrection.

> Ils passèrent et le baron souleva son chapeau, très rapidement, et puis demeura raide et indifférent, le sourcil levé avec distinction proclamant peut-être très haut de toute sa dignité la survie de quelque phénix immortel — l'honneur de l'homme, la propreté inaltérable de ses mains, le refus de s'incliner devant des lois humiliantes et absurdes — ou quelque autre bêtise comme ça [30].

20 La dernière apposition, « ou quelque autre bêtise comme ça », vient potentiellement décrédibiliser, mais surtout dédramatiser, désolenniser, le discours. Si cette épanorthose joue sur la désacralisation comique, d'autres viennent simplement reformuler, exprimer une pensée tâtonnante, tournant autour de notions désormais inabordables.

21 Ces figures, l'aposiopèse et l'épanorthose, sont principalement utilisées dans les discours humanistes ou idéalistes, rappelant l'indicible de cette philosophie mise à mal par la seconde guerre mondiale, soulignant l'incapacité des personnages à verbaliser cet idéal, que ce soit par « pudeur virile » selon la formule consacrée par Gary, ou parce que le décalage entre la réalité et l'idéal rend impensable la verbalisation. Mais il ne s'agit pas non plus chez Gary d'un indicible qui aurait à voir avec une méfiance à l'égard du langage ou le constat d'une impossibilité du langage à traduire la pensée, comme on

l'observe régulièrement dans l'après-guerre, notamment chez Beckett par exemple. Ici ce n'est pas tant le langage qui est en faillite mais la réalité, la notion même d'humanisme qui est interrogée. L'humanisme est indicible parce qu'il ne paraît plus, après Auschwitz, une évidence et Gary questionne la possibilité même de son existence. C'est un discours rendu intenable par le contexte historique. Les mots sont devenus tabous parce que la réalité qu'ils portent en eux est une position difficile à tenir en société, à assumer, ce qui explique sa non-verbalisation. Cette remise en question, même si elle est réelle, n'aboutit pas pour autant à la disparition, à l'anéantissement de la notion que recouvrent les mots imprononçables. En effet, il semble parfois aussi que si ces mots ont du mal à être prononcés dans le roman c'est parce qu'il recouvre une réalité trop absolue, trop pure, en décalage complet avec le contexte, et l'attitude de La Marne est, à quelques moments, autant une attitude de peur que de déférence.

Un humanisme non-dit qui affleure pourtant sans cesse, de manière détournée

22 En effet, bien que non verbalisable, indicible, l'humanisme reste au centre du roman, et s'il est « imprononçable », il faut bien que Gary trouve un moyen de le rendre sensible, perceptible. Il ne peut être dit, mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas, ou qu'il n'est plus un idéal valable. Il faut simplement le réinvestir autrement, le redéfinir en quelque sorte. Parce qu'elle doit dépasser les non-dits, exprimer un idéal qui ne semble avoir sa place que hors-champ, ce nouvel humanisme prend sa place entre les lignes, dans l'à-peu-près, loin des certitudes meurtrières de la seconde guerre mondiale, comme le rappelle J. F. Pépin :

> L'à-peu-près n'est pas une expression du vague, de l'indéfini, mais d'un possible sans cesse repoussé, sans cesse renouvelé. Il ébauche la seule géographie admissible de l'homme, celle de la « marge d'humanité », espace vierge où tout peut advenir, frontière mouvante d'un humain à construire [31].

23 Gary ne fait pas le constat d'une disparition de l'humanisme qui aboutirait à la disparition du mot lui-même. Si la disparition du mot est un signe du questionnement de Gary sur la pertinence et la légitimité de la notion, elle ne signifie pas sa disparition pure et simple. L'humanisme hante le texte sous le mode du dibbouk [32], que Gary réutilise plus tard dans *La danse de Gengis Cohn*. Pierre Bayard a appliqué ce mode d'apparition dans les textes de Gary aux victimes de la Shoah, très peu nommées, mais qui resurgissent çà et là sous la plume de l'auteur, au détour d'un mot ou d'une expression [33]. Selon lui « les œuvres littéraires de notre culture [dont celles de Gary] sont hantées, parfois à l'insu même de leurs créateurs, par les fantômes des disparus dans les grandes exterminations [34] ». Bayard démontre cette idée à propos des victimes du génocide, mais dans *Les couleurs du jour*, cette présence fantomatique est celle de l'humanisme dans son ensemble. Que le mot n'apparaisse presque jamais dans l'œuvre n'empêche nullement qu'il soit un des premiers qui viennent à l'esprit à la lecture des *Couleurs du jour*. Rappelons que Rainier et La Marne sont tous les deux des figures de l'auteur dans ce roman et que leur affrontement autour de la question de l'obscénité de certaines valeurs, et la possibilité de parler encore, ou non, d'homme et d'humanisme dans l'après-guerre, est celui de Gary lui-même, écartelé entre l'inanité qui frappe certaines notions, certaines valeurs – dont l'humanisme – et le désir d'y croire encore, entre l'amertume et l'espoir. Il est d'ailleurs un passage du discours intérieur de Rainier qui peut tout à fait s'interpréter en cri du cœur de Gary :

> Remarquez, si vous préférez le mutisme viril, celui qui ne se mouille pas, celui qui serre noblement les mâchoires, celui qui ne bronche pas et pour lequel le mot « tendresse », le mot « humain », le mot « chérir », le mot « fidélité » sont devenus des obscénités innommables, des attentats publics à la pudeur, et bien je regrette beaucoup ; moi j'extériorise. Du moins en mon for intérieur, comme en ce moment [35].

24 Outre la question la vocalisation impossible de son humanisme puisque Rainier n'extériorise jamais qu'en son « for intérieur », c'est bien une déclaration d'intention méta-romanesque que nous offre Gary dès la deuxième page du roman. Le mutisme viril en question, c'est aussi celui de la tradition des romans chantant les héros de la

Résistance, qu'on observe dans l'immédiat après-guerre, renouant avec l'héroïsme épique et construisant le mythe d'une France unie contre l'envahisseur et à laquelle s'oppose Gary, qui lui choisit de laisser la place et la voix à l'humanité, à la faiblesse et à la tendresse. Il extériorise, au sein de ses romans, un discours peu courant dans l'après-guerre que ce soit par la discours humaniste ou par le refus du manichéisme qui semble régner alors, divisant le monde entre bons et méchants, vainqueurs et vaincus, sauveurs et monstres. Le discours humaniste, bien que voilé, détourné, n'est donc pas absent des *Couleurs du jour*.

Dire l'humanisme de manière détournée

25 Sans utiliser le terme d'humaniste et ses dérivés, ou très peu, Gary va développer plusieurs moyens de faire affleurer dans le texte une réalité qu'on ne peut plus dire, d'exprimer l'indicible. L'autodérision est la technique qu'il emploie le plus souvent. Il se moque sans cesse de ses propres valeurs et paraît parfois dans un premier temps les discréditer, comme avec l'épanorthose déjà citée « ou quelque autre bêtise comme ça », mais cela permet malgré tout de les formuler. Dans le roman, cette technique est la spécialité de La Marne, pour qui l'humour est une arme, et qui essaye de mettre ses idéaux à distance en les tournant au ridicule, en jouant les « clowns lyriques ». Mais loin de discréditer les valeurs auxquelles il s'attaque l'humour joue dans *Les couleurs du jour*, comme souvent chez Gary un rôle de validation. Non seulement la moquerie permet de rendre visible ces valeurs et ces idéaux en leur donnant une place dans le texte, mais si l'ironie désacralise, elle ne décrédibilise pas l'humanisme. Pour Gary, si une valeur survit à l'humour, à la moquerie, alors elle vaut la peine qu'on se batte pour elle, comme il l'explique quelques années plus tard dans *La nuit sera calme* :

> Il n'y a pas de démocratie, de valeurs concevables sans cette épreuve de l'irrespect, de la parodie, cette agression par la moquerie que la faiblesse fait constamment subir à la puissance pour s'assurer que celle-ci demeure humaine [36].

26 Se moquer de l'humanisme, si cela en fait ressortir les limites, cela permet donc aussi de s'assurer que celui-ci reste à l'échelle humaine. L'une des inquiétudes de Gary est, en effet, qu'à trop rêver l'homme, on en oublie les hommes, voire on les sacrifie à cet idéal. Un humanisme qui oublie l'homme concret, réel, au profit d'un concept fantasmé et démesuré n'en aurait plus que le nom, et le soumettre à l'épreuve de l'humour, de la moquerie, est une manière de s'assurer de la pertinence et de la validité de celui-ci. Ici, l'humanisme à l'inverse n'a plus de nom, en tout cas, il n'est pas appelé humanisme, mais il survit à toutes les tentatives de La Marne pour le faire chuter de son piédestal, à coup d'onomatopées, de mimes, d'obscénités ou de gesticulations, sous l'œil mi-amusé, mi-méprisant de Garantier : « Vous n'arriverez pas à desserrer l'étau de l'idéalisme sur votre tête, je vous le dis, moi [37]. »

27 Mais il existe chez Gary d'autres stratégies d'expression détournée de l'humanisme. Certaines sont limpides, pour ne pas dire transparentes, comme le changement de langue. Si Gary doit vraiment utiliser des mots ayant trait à l'humanisme – s'il doit le faire sérieusement – alors il change de langue. Dans *Les couleurs du jour* par exemple, Rainier aperçoit les mots : « human rights » griffonnés sur un papier, par une main inconnue. Il y a ici un mélange de deux « stratégies » : la traduction, qui permet au mot tabou d'apparaître sans être vraiment là sous la forme qu'on lui connaît, mais aussi la citation. Le narrateur n'est pas alors celui qui formule ces mots si lourds de sens, si difficiles à prononcer, il ne fait que les lire, écrits d'une autre main. C'est un stratagème dont Gary use à plusieurs reprises. En effet, souvent, l'expression de l'humanisme se sert d'un intermédiaire, pour dépasser son statut d'idéal indicible, de notion potentiellement vide de sens, puisqu'il n'est précisément pas « dit » par un des personnages, en tout cas pas directement. Dans ces cas-là, Gary recourt à des citations ou à des références à d'autres textes pour se décharger, se dédouaner du discours idéaliste et humaniste en s'en faisant le simple lecteur, le simple dépositaire. On peut penser à la citation partielle de Gorki qui jalonne le roman, mais aussi à la constitution américaine, déjà évoquées, ou encore la « prière du para », qui vient remplacer le discours que Rainier n'arrive pas à tenir sur la mort de ses compagnons de la RAF, sur leur sens du sacrifice et surtout sur les valeurs pour lesquelles ces hommes ont donné leur vie.

28 Parmi les stratagèmes pour parler d'humanisme sans prononcer l'imprononçable, on trouve ce que Gary lui-même appelle un « jeu de synonyme » et qui relève d'une relation métaphorique :

> Goumenc, Mouchotte, Pijeaud… Il prononçait souvent ces noms. Par ces temps de pudeur virile, de mutisme et de sérénité crispée, c'était la seule façon possible de parler d'honneur. C'était, au fond, un simple jeu de synonyme [38].

29 Il s'agit alors de substituer aux mots usés, éculés, ou qui ont perdu leur sens ou leur légitimité à cause de l'histoire immédiate, d'autres mots. Ainsi, si Gary n'emploie quasiment jamais le mot d'humanisme, ces personnages se battent pour la « dignité humaine », la « liberté », la « noblesse » de l'homme, pour défendre la « faiblesse ». L'un des synonymes les plus employés lorsque Gary cherche à recouvrir la réalité de ce qui est derrière le mot « humanisme », est le terme de féminité, ou de valeurs féminines. Il associe généralement, et en particulier dans *Les couleurs du jour*, la violence, la volonté de vaincre, l'ambition, l'héroïsme c'est-à-dire tout ce qui peut déboucher sur l'inhumanité, à ce qu'il appelle des valeurs masculines, ou machistes, et, à celles-ci, il oppose des valeurs féminines : l'amour, la douceur, la faiblesse, la compassion, la non-violence et la dignité respectée [39]. Ces valeurs, qui sont pour lui celles de la civilisation, sont quelque part une garantie d'humanité. Ces mots-synonymes et les notions qu'ils recouvrent viennent donc pallier l'absence de l'humanisme devenu indicible, et le rendent malgré tout perceptible, et même parfaitement limpide, pour le lecteur. L'auteur crée avec ces jeux de synonymie, de symboles ou de métaphores un système tel que l'a théorisé Gérard Genette :

> [L]'aptitude à constituer un système est précisément le trait caractéristique de tout ensemble de signes, et c'est cette constitution qui marque le passage du pur symbolisme à l'état proprement sémiologique, puisqu'un symbole ne devient signe qu'au moment où il cesse d'évoquer par lui-même et en vertu d'une relation analogique ou historique […] qu'il entretient avec son « référent », pour signifier d'une manière indirecte, médiatisée par le rapport de parenté et d'opposition qu'il entretient avec d'autres symboles concurrents [40].

30 Ce sont les corrélations entre les différents symboles/métaphores de l'humanisme qui permettent la création d'un système qui prend la place de l'humanisme et fait sens, alors même que l'humanisme a justement perdu son sens au point de devenir indicible. Tous ces termes ne sont qu'une manière de parler d'humanisme sans jamais prononcer le mot : un stratagème pour prononcer l'imprononçable. Ce ne sont pas nécessairement d'ailleurs des noms communs que ces synonymes. On le voit bien dans la citation où l'expression « jeu de synonymes » apparaît et qui débute par une litanie des compagnons de Gary dans les Forces Françaises Libres ; certains noms propres et certaines figures de l'histoire sont utilisées comme garantie d'humanisme, comme Malraux ou Camus par exemple. Ce jeu de synonyme appelle une dernière stratégie, le recours au symbole, aux connotations symboliques, voire mythiques, de certains noms propres. Gary joue énormément sur le symbolisme pour dire l'humanisme qui ne peut plus être exprimé ouvertement. Ainsi, le mot « France », dont l'usage choquait tant La Marne lors de leur échange avec Pedro, a une très forte portée symbolique chez Gary, la plupart du temps en lien avec l'humanisme. Le mot France désigne généralement dans l'œuvre de Gary la France « princesse des contes ou [...] madone aux fresques des murs[41] » qu'évoque De Gaulle dans ses *Mémoires*, celle de Montaigne ou d'Hugo, une France fantasmée et symbolique, humaniste avant tout. On peut également penser pour illustrer ce détour symbolique pour dire l'humanisme à l'anecdote qui donne son titre au livre : les fameuses couleurs du jour. Les couleurs du jour sont les fumées colorées tirées par les avions de la RAF pour se reconnaître entre eux, et qui changeaient tous les matins, mais pour Rainier, elles sont aussi les valeurs humanistes qu'il défend : « Car nous ne renonçons à rien, ô vous, assis sur vos derrières comme on se protège. Ni à la tolérance, ni à la sensibilité, ni au respect de la faiblesse humaine, ce sont nos couleurs, nous marchons les yeux fixés sur elles, c'est elles que nous suivons[42] ». Ces couleurs du jour, et à travers elles le ciel, sont celles de l'humanisme et elles concrétisent le désir d'absolu des personnages, ce qu'il appelle plus tard dans *Les cerfs-volants* « la poursuite du bleu[43] », quête inachevée, quête indicible, mais à laquelle aucun des protagonistes de Gary ne semble pouvoir échapper.

31 En effet, si l'humanisme est indicible, en raison de l'histoire immédiate, et notamment du traumatisme de la seconde guerre mondiale qui a révélé pleinement et indubitablement l'horreur dont l'homme est capable, il est, exactement pour la même raison, une nécessité à laquelle, selon Gary, on ne peut se soustraire. Parce qu'il y a eu Auschwitz, Hiroshima ou l'épuration, on se doit, si on veut rester un homme, de rester malgré tout fidèle à son idéal. Rainier a beau s'accrocher à la terre de toutes ses forces, tenter désespérément d'étouffer ses velléités humanistes, il ne peut y échapper, en tout cas sans y perdre sa propre humanité :

> [Il] regarda le ciel qui se balançait sur les lignes télégraphiques et resta planté là, les dents serrées, planté là comme un défi dans le rire et dans la dérision universelle, dans la gorge déployée et se laissa avaler, se laissa emporter, se laissa désincarner et devint une cause, un idéal, une idée, une abstraction, mais cela aussi, il fallait l'accepter pour rester un homme, et le doute était en lui comme son seul allié sûr comme le plus noble tâtonnement de l'homme à la recherche de ses lendemains [44].

NOTES

1 On peut penser par exemple aux romans d'après-guerre de Marcel Aymé, *Au bon beurre* de Jean Dutour, au *Refus* de Ludovic Massé ou à *Noroît* de Lucien Chauvet.

2 Jacques Ellul, « Vers un nouvel humanisme politique », *in* Paul Tournier et René Gillouin (dir.), *L'homme mesure de toute chose*, Genève, Centre Protestant d'Études, 1947, p. 5.

3 *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, *Jean Christophe* de Romain Rolland, ou encore *Les hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

4 Fiasco littéraire, il ne sera jamais réédité en l'état et Gary en fera une nouvelle version, *Les clowns lyriques*, publiée en 1979.

5 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, Paris, Gallimard, 1952, p. 108.

6 Astrid von Busekist, « L'indicible », in *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 92.

7 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 159.

8 *Ibid.*, p. 189.

9 *Ibid.*, p. 124.

10 Jean-Marie Catonné, *Romain Gary : de Wilno à la rue du Bac*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 240.

11 Albert Camus, *La peste*, Paris, Gallimard, 2006 [1947], p. 190.

12 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 97.

13 *Ibid.*, p. 198.

14 *Ibid.*, p. 15.

15 *Ibid.*, pp. 29-30.

16 *Ibid.*, p. 25.

17 *Ibid.*, p. 75.

18 *Ibid.*, p. 95.

19 Jean-François Hangouët, *Romain Gary : la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, 2007, p. 61.

20 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 106.

21 *Ibid.*, p. 108.

22 Gary applique ce qualificatif à Morel dans *Les racines du ciel*.

23 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 70.

24 Aposiopèse : figure de rhétorique, suspension, interruption volontaire du discours, le plus souvent signalée typographiquement par des points de suspension.

25 Épanorthose : figure de rhétorique, aussi appelée autocorrection, il s'agit d'une reformulation qui vise à nuancer ou rectifier ce qui précède, souvent de manière frappante, parfois à la manière d'une chute.

26 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, pp. 145-146.

27 Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2004, p. 138.

28 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 25.

29 Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 123.

30 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 154.

31 Jean-François Pépin, « Une géographie de l'homme à venir dans l'œuvre de Gary », in *Gary et la pluralité des mondes*, Mireille Sacotte (dir.), Paris,

PUF, 2002, p. 98.

32 Esprit ou démon de la mythologie juive qui hante un individu auquel il est attaché.

33 Y compris dans *Les couleurs du jour*, où La Marne se proclame comte d'Auschwitz et d'autres lieux, p. 189.

34 Pierre Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? », *Écrire l'extrême : la littérature et l'art face aux crimes de masse*, *Europe*, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 45.

35 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 10.

36 Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1980 [1974], p. 132.

37 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 109.

38 *Ibid.*, p. 27.

39 « La tolérance et le respect de la faiblesse et l'horreur de la force et de l'oppression, cette tâtonnante façon de placer la sensibilité et le cœur avant tous les retournements de la logique, avant tous les décrets de l'idéomanie. » (*Ibid.*, p. 71.)

40 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 189.

41 Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre t.1 : l'appel*, *1940-1942*, Paris, Plon, 1999 [1954], p. 7.

42 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 70.

43 Romain Gary *Les cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 1983 [1980], p. 204.

44 Romain Gary, *Les couleurs du jour*, *op. cit.*, pp. 258-259.

RÉSUMÉ

Français

Être humaniste après 1945 n'est pas une posture évidente. Les horreurs de la seconde guerre mondiale ont, pour beaucoup, jeté le discrédit sur la nature humaine et en ont révélé son caractère monstrueux. Pourtant, il est encore des auteurs, comme Romain Gary, pour croire que l'homme est quelque chose qui vaut la peine qu'on se batte pour lui, qu'on croie encore en lui, malgré tout. Lucide mais incapable de désespérer, il retranscrit cette dichotomie dans *Les couleurs du jour*, publié en 1952. Cet article s'attache à démontrer que derrière son ironie, son apparente vulgarité, son discours tronqué, ce que ne cesse de dire cette fable parfois grotesque, c'est l'idéal humaniste, comme un poids invisible dont on ne peut ou on ne doit se

défaire. Sur fond d'histoire d'amour et de souvenirs de guerre, Gary nous communique la douloureuse survivance de l'humanisme dans l'après-guerre, la lutte vaine de deux hommes, Rainier et La Marne, qui tentent d'échapper à ce en quoi ils ont toujours cru : l'homme. Dans les non-dits, dans les points de suspension, dans les silences, « l'humain humaniste et humanisant, tendrement tolérant et humainement impossible » qui devrait donc être hors-champ, hors époque, ne cesse de venir affleurer à la surface et de hanter le texte.

INDEX

Mots-clés
Gary (Romain), humanisme, seconde guerre mondiale, Les couleurs du jour, idéalisme, indicible

AUTEUR

Lou Mourlan
Université Toulouse-Jean Jaurès

Ekphrasis de l'écran de fumée et prolifération textuelle : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) et de *Dorian, an Imitation* de Will Self (2002)

Anthony Remy

PLAN

Recordings : création artistique immontrable et représentation de l'imprésentable
Transmission : adaptation et passage de l'écran invisible au texte
Network : prolifération textuelle et retour narcissique au miroir écranique

TEXTE

> As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a smile of pleasure passed across his face, and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake[1].

1 Jugée étrange et marginale, voire illégale, par la société occidentale de la fin du XIX^e^ siècle, la rêverie du peintre décadent Basil Hallward observant d'un air satisfait son chef-d'œuvre tout juste achevé renfermerait le désir inavouable qu'il éprouve pour son modèle, un désir qu'il chercherait à dissimuler sans pour autant le réprimer. En fermant les yeux, Hallward tenterait alors de graver dans son esprit l'image rémanente du portrait dont il est le créateur. Déjà artificiel puisque construction artistique, le portrait devenu silhouette onirique bascule entièrement vers le domaine de l'imaginaire aussitôt que le peintre se couvre les yeux pour se l'approprier, lui devenant dès lors invisible voire inaccessible : une mise « hors-champ » qui reflète par ailleurs les efforts assidus du personnage éponyme pour protéger le tableau des regards indiscrets, préférant le garder en sécurité dans son grenier dont la porte reste fermée à double tour.

2 L'expression typiquement cinématographique du hors-champ prend de fait tout son sens à travers la réécriture que fait l'auteur britannique Will Self de l'œuvre de Wilde dans *Dorian, an Imitation* (2002), dont l'intrigue se déroule cette fois au tournant du XXI^e^ siècle. Une installation artistique baptisée *Cathode Narcissus*, composée de neuf écrans de télévision et d'autant de magnétoscopes, est alors substituée au tableau [2]. L'intrigue de *House of Leaves* (2000), de l'auteur américain Mark Z. Danielewski, s'articule elle aussi autour du paradigme écranique, à travers l'exégèse du film documentaire fictif intitulé *The Navidson Record*, réalisé par le photojournaliste Will Navidson. Bien qu'occupant une place centrale d'un point de vue narratologique, le film en question reste paradoxalement « invisible », et surtout inaccessible à ses deux exégètes, Zampanò et Johnny Truant. Le premier est un vieil homme aveugle et donc incapable d'analyser par lui-même les images projetées à l'écran [3]. Quant au second, un apprenti tatoueur dont le travail de recherche se fonde sur les manuscrits du vieillard, il dément dès l'introduction l'existence même du documentaire qui ne serait finalement que le fruit de l'imagination débordante de Zampanò [4], lui-même présenté dès la page de titre comme l'auteur de *House of Leaves*.

3 La présente étude se propose d'interroger cette idée de prolifération textuelle qui, dans les deux œuvres en question, prend sa source dans le paradigme écranique de la représentation. Ce dernier se voit néanmoins placé « hors-champ », c'est-à-dire en marge, pour ne pas dire en dehors du cadre diégétique propre à chacun des deux romans, tout en y jouant un rôle crucial. Apparaissant comme un « miroir de la réalité » constitué cette fois de pixels, l'écran semblerait en outre annoncer un renouveau au sein même de l'écriture métafictionnelle, qui n'a eu de cesse d'évoluer durant les quatre dernières décennies du XX^e^ siècle, dans le courant du mouvement postmoderniste.

4 L'analyse sera structurée suivant les trois parties délimitant le récit de Self : *Recordings*, *Transmission* et *Network*, qui reflètent également l'évolution du phénomène proliférant à l'œuvre dans le roman de Danielewski. Il s'agira en premier lieu d'examiner l'idée de création artistique comme à la fois immontrable et représentation de l'imprésentable [5], avant de s'intéresser au processus d'adaptation, c'est-à-dire au passage d'un écran invisible au texte. La dernière partie interrogera quant à elle l'idée même de prolifération textuelle,

pour enfin mettre en lumière les enjeux d'une tentative de retour narcissique et régénérateur au miroir écranique.

Recordings : création artistique immontrable et représentation de l'imprésentable

5 La prolifération de l'écran en Occident, au tournant du XXI[e] siècle, n'est pas sans rapport avec la place centrale qu'il occupe dans ces deux romans, publiés en 2000 et 2002. C'est notamment ce bouleversement culturel et technologique de plus en plus marqué que Danielewski et Self cherchent à représenter à travers leurs fictions respectives, selon M. Hunter Hayes :

> By replacing the original canvas and oil with video monitors and cassettes for Hallward's contemporary portrait of Dorian Gray, Self constructs a metaphor rich in symbolic connotations : Gray inhabits a pixilated society, one in which the illusion of youth can be preserved onscreen through television and film media [6].

6 *House of Leaves* se veut ouvertement visuel [7], non seulement en raison d'un jeu typographique qui va jusqu'à saturer l'espace paginal d'un trop-plein [8] ou, au contraire, d'une absence de signes tout aussi écrasante [9]. Le roman fait également intervenir photographies, dessins, ou autres coupures de journal en guise de preuves de la véracité des faits narrés par les protagonistes [10], comme autant de simulacres, de copies sans origine, qui font de l'univers diégétique de *House of Leaves* un parfait exemple d'hyperréalité baudrillardienne [11].

7 L'*ekphrasis* est la description, bien souvent littéraire, d'une œuvre d'art. Plus précisément, c'est une figure de style qui consiste à représenter aux yeux du lecteur un art autre que la littérature, comme la peinture dans le cas de *The Picture*, ou encore la sculpture écranique concernant la réécriture de Self. Reste à savoir si *The Navidson Record*, dans *House of Leaves*, peut lui aussi prétendre au statut d'œuvre d'art, et ainsi faire l'objet du même procédé descriptif. Qu'il se révèle authentique ou non, « réel » ou non, des questions auxquelles *House of Leaves* n'apporte aucune réponse, c'est de

fait la réception fictive du film, et la prolifération exégétique qui s'en suit, qui le qualifieraient d'œuvre d'art cinématographique à part entière, bien que cette classification reste sujette à controverse tout au long du récit [12].

8 L'*ekphrasis* de *Cathode Narcissus* et de *The Navidson Record* permet dès lors de représenter aux yeux du lecteur deux projets artistiques dont le fond, mais aussi la forme, s'avèrent paradoxalement immontrables : autrement dit, que l'on ne peut ni montrer, ni représenter. Tous deux se voient relégués aux marges de leurs espaces diégétiques respectifs, condamnés à n'agir que depuis un hors-champ physique ou symbolique, de derrière une porte de grenier fermée à clef ou à partir de l'imagination sans borne d'un vieillard excentrique décédé dans des circonstances mystérieuses jamais élucidées.

9 Tout comme la représentation picturale de Dorian Gray dans *The Picture*, le corps des neuf images virtuelles du protagoniste de *Dorian* reflète progressivement les vices de plus en plus cruels auxquels il s'adonne tout au long du récit. Le passage d'un tableau unique à neuf écrans n'est toutefois pas anodin et semble de fait dissimuler une autre forme d'imprésentabilité, plus contemporaine. L'épilogue révèle entre autres le rôle de Henry Wotton comme auteur fictionnel de la majeure partie du récit. C'est notamment cette *anagnorisis* [13] qui, selon Liliane Louvel, confère aux écrans de *Cathode Narcissus* les particularités d'une galerie des miroirs, démultipliant le reflet du vice et de l'inconcevable à l'infini et annulant par la même occasion l'idée de finitude, qui se retrouve elle aussi repoussée hors-champ :

> The reader's mind swims like Dorian's in the Epilogue ; everything seems to be "spinning" around as another hall of mirrors effects, similar to that produced by the nine screens of *Cathode Narcissus*, is created. [...] The Epilogue shows the impossibility for the contemporay novel to achieve a comfortable definite closure. The text has hiccups, as its closure is rewritten, the end pushed back, *off limits*, differed. We could still imagine another end, then another one [14].

10 Les neuf images virtuelles de Dorian représenteraient dès lors autant de « renvois miroiriques [15] » reflétant la relation entre l'hypo-

texte (*The Picture*) et la multitude de ses possibles hypertextes (dont *Dorian* fait partie), qui agissent telles des traces derridiennes [16] retardant constamment l'idée de clôture diégétique. L'interprétation de Liliane Louvel souligne de fait la dimension postmoderne de l'entreprise de Self, dont l'objectif n'est plus de contourner une *omerta* sociétale par l'écrit, mais plutôt de mettre en lumière, par le biais de la métafiction, le simulacre de la représentation caractéristique du tournant du nouveau millénaire. En effet, ce qui était imprésentable pour Wilde et seulement donné à lire entre les lignes dans *The Picture* – l'on pense bien évidemment au désir charnel évoqué plus haut qu'un homme peut ressentir pour un autre homme –, Self le fait passer au premier plan de sa réécriture, décrivant avec force détails les ébats sexuels et autres parties de débauche nocturne dans le milieu gay londonien auxquels se livrent les protagonistes de *Dorian*.

11 Ce qui représente l'imprésentable dans *House of Leaves*, c'est-à-dire le fond, ou encore *The Navidson Record*, c'est notamment le dédale de couloirs vides et dépourvus de toute luminosité que Navidson découvre sous sa maison et qu'il tente en vain de représenter à travers son documentaire. Aucune copie des enregistrements qui le constituent ne peut être localisée par Truant tout au long du récit, ni même par les éditeurs fictifs du roman, ce qui, de toute évidence, devrait rendre le film – la forme – lui aussi irreprésentable au lecteur.

12 Néanmoins, à l'instar de Self qui s'amuse à constamment voiler et dévoiler ce qu'il cherche à déconstruire de l'intérieur, Danielewski va jusqu'à faire l'exégèse d'une œuvre cinématographique qui n'existe pas, par le biais du personnage de Zampanò qui est lui-même « inexistant » puisque trouvé mort avant même l'ouverture du récit. Le ou les auteurs – réel ou fictifs – et le lecteur entreprennent alors un jeu de piste herméneutique dont le balisage rend la quête d'autant plus complexe qu'il suit une « topographie typographique [17] » ostensiblement labyrinthique, faisant résonner entre eux les concepts de fond et de forme. Ainsi, lorsque Karen Navidson, la femme de Will, décide de s'isoler dans la maison et d'analyser les enregistrements vidéo de son mari alors perdu dans les profondeurs de la demeure, dans l'espoir de le localiser, la notion d'indicible se joint à celle du hors-champ pour esquisser l'irreprésentabilité – du fond comme de la forme – de *The Navidson Record* :

> The angle from the room mounted camcorder does not provide a view of her Hi 8 screen. Only Karen's face is visible. [...] In less than a blink, the white wall along with the drawings secured with yellowing scotch tape vanishes into an inky black. Since Karen faces the opposite direction, she fails to notice the change. [...] But even as she pushes play, the yawn of dark does not waver. In fact it almost seems to be waiting for her, for the moment when she will finally divert her attention from the tiny screen and catch sight of the horror looming up behind her, which of course is exactly what she does do when she finds out that the video tape shows [18] [...]

13 Mark Z. Danielewski joue ici clairement avec les codes de l'horreur. En décrivant et en interprétant la séquence enregistrée par l'une des caméras de surveillance de la maison Zampanò met également en lumière une mise en abyme doublée d'un brouillage temporel. En effet, comment l'un des enregistrements déjà réalisés par Navidson pourrait-il figurer l'instant présent alors vécu par Karen ? L'écran qu'elle observe et qui devrait lui révéler le mystère entourant la nature de la maison n'est visible ni pour Zampanò, qui est aveugle, ni pour le lecteur. Poussant le suspense à son comble, l'aposiopèse [19] – doublée d'une absence de ponctuation finale signalant la fin du chapitre XVIII – suggère quant à elle l'impossibilité même du langage à représenter l'imprésentable. L'interruption est néanmoins reprise 105 pages plus loin, au début du chapitre XXII :

> [N]othing more than mere dark. The tape is blank. Finally when Karen does turn around to discover the real emptiness waiting behind her, she does not scream. Instead her chest heaves, powerless for a moment to take anything in or expel anything out [20].

14 En s'attachant à repousser toujours plus loin les limites de l'objet-livre, Danielewski parvient paradoxalement à « montrer » cette irre-présentabilité qui prend alors la forme d'une absence, d'un vide aussi bien symbolique que textuel. Il s'agit ici d'un « vide » de 105 pages qui décrivent de manière aussi textuelle que visuelle, par leur typographie, la lente descente aux enfers de Navidson vers les entrailles de la maison. La dimension virtuelle, fictionnelle, du vide représenté par la cassette vierge (*blank*) est mise en évidence par la mention du vide réel (« real emptiness ») qui se tapit derrière le personnage de Karen.

Là encore, Danielewski ne manque pas de renforcer l'ambivalence quant à l'authenticité de ces deux formes de vide : d'une part, l'écran du Hi-8 est supposé hors-champ durant la séquence en question, d'autre part, c'est bien l'existence même du film documentaire dans lequel elle est censée apparaître qui est remise en question dès l'introduction.

15 Il s'agirait là d'un simulacre à deux, voire trois niveaux, venant engloutir la réalité de Karen, mais également celle de Zampanò, fomenteur omniscient et omnipotent et victime symbolique de sa propre imagination. Zampanò crée de toutes pièces une réalité censément donnée à voir, qu'il ne peut cependant transmettre que par l'écrit malgré une typographie reproduisant aussi fidèlement que possible ce qui est voué à rester hors-champ, invisible et uniquement suggéré, telle une présence insidieuse tapie dans le blanc de la page.

Transmission : adaptation et passage de l'écran invisible au texte

16 Outre l'origine et la nature du vide béant qui se trouve dans les entrailles de la maison des Navidson, l'une des questions centrales de *House of Leaves* concerne la raison pour laquelle Zampanò décide de coucher son récit sur le papier, de manière aussi hétéroclite et *décousue* – dans son rapport au discours autant qu'à l'espace diégétique qu'il occupe – soit-elle. Truant interroge de fait la finalité de cette forme de transmission dès l'introduction, dont il est l'auteur fictionnel :

> As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later […] some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what—sense ? truth ? deceit ? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind ?, and in the end achieving, designating, describing, recreating—find your own words ; I have no more ; or plenty more but why ? and all to tell —what [21] ?

17 Un élément de réponse, quoique volontairement peu satisfaisant, voudrait que le vieil homme eût simplement été victime de graphorrhée, c'est-à-dire d'un besoin pathologique, incessant et inadapté, d'écrire [22]. Mais, comme le suggère Truant, c'est en réalité ce qui se cache derrière les plis et les replis du récit de Zampanò, comme autant d'espaces vides témoignant de la présence d'une absence, qui détiendrait la clef du mystère, qu'il s'agisse d'un sens originel, d'une vérité ou, au contraire, d'une énième supercherie du graphomane excentrique (« sense ? truth ? deceit ? »).

18 Passé maître dans le maniement de l'ironie, Zampanò l'est d'ailleurs aussi lorsqu'il s'agit de saboter son propre travail, à l'aide de citations et de références à des sources factices. Toutefois, une lecture attentive ne tarde pas à déceler ce travail de faussaire qui n'échappe pas non plus à Truant dont les conclusions ne font, néanmoins, qu'ajouter au mystère :

> See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same [23].

19 Les conséquences auxquelles Truant fait référence sembleraient renvoyer à l'inéluctabilité de la mort de l'auteur des manuscrits, une condition à comprendre au sens littéral puisque seul le décès de Zampanò permet la transmission de son ouvrage à Truant, qui en devient de fait le récipiendaire symbolique, mais également le messager [24]. La mort de l'auteur renvoie également au sens barthésien [25], figuré, car Truant s'assigne alors la tâche de rassembler, réorganiser et retranscrire les écrits de Zampanò tout en prenant la liberté d'y insérer en notes de bas de page ses propres annotations, interprétations et digressions. Cependant, bien que Truant s'octroie une autorité auctoriale sur l'œuvre, allant parfois jusqu'à discréditer celle de Zampanò, l'auteur fictionnel originel, ce sont de fait les mystérieux éditeurs qui semblent avoir la main-mise sur *House of Leaves*, dont ils publient une première édition à l'insu du protagoniste. Tout porte à croire que les éditeurs seraient en réalité, tout comme le personnage de Zampanò, un avatar de plus de Danielewski lui-même [26] : l'auteur réel reste bien au contrôle de

l'intégralité de son entreprise diégétique, depuis sa position privilégiée de hors-champ et de toute-puissance.

20 Dans l'œuvre de Self, alors que seul le meurtre de Basil Hallward, le créateur de *Cathode Narcissus*, assure à Dorian la pérennité de l'installation et ainsi sa propre immortalité, c'est de fait la mort de Henry Wotton, l'auteur fictionnel du roman, qui, dans l'épilogue, permet au personnage éponyme d'en découvrir le tapuscrit. Le lecteur découvre alors que le roman à clef de Wotton présente une version de Dorian bien plus sombre que la « réalité », tel un dixième reflet du miroir perçu à travers le prisme anamorphique du regard auctorial [27]. De la même manière, Wotton attribue une toute autre nature à la réalité virtuelle reflétée par l'installation écranique. *Cathode Narcissus* semble de fait y posséder un pouvoir qui lui est propre puisqu'elle influence directement les méfaits commis par Dorian, en lui conférant un sentiment d'invincibilité. Les neuf écrans y sont ainsi re-présentés, c'est-à-dire recontextualisés dans le présent métadiégétique [28] de l'œuvre de Self, tels des ombres chinoises projetées sur un écran supplémentaire, un écran de fumée qui n'est autre que le simulacre de la réalité diégétique inventé par Wotton, dont l'objectif reste néanmoins ambigu : « Henry Wotton hated being Henry Wotton – that was the key to his *book* ; and he, Dorian Gray, had been made the proxy for this monumental self-hatred [29]. »

21 Wotton ne produit que deux copies de son tapuscrit avant de mourir et de « sortir » du cadre diégétique : l'une pour sa femme, l'autre pour Dorian. Victoria ayant l'intention de détruire la sienne, Dorian en deviendrait de fait l'unique messager, à l'image de Johnny Truant dans *House of Leaves*. Le rôle assigné à cette « nouvelle version » de Dorian dans l'épilogue reflète ainsi celui qu'il assume de son plein gré et avec une perversité diabolique dans le récit de Wotton : un rôle de transmission, du récit de fiction et simulacre de la réalité d'un côté, du virus du sida de l'autre, tels les deux côtés d'un miroir déformant, à la fois identiques et différents, voire contraires. Self joue par ailleurs avec la polysémie du substantif anglais *transmission*, qui réfère à la fois à l'action de transmettre – en l'occurrence un virus –, mais également à celle de retransmettre, comprise dans l'acception de diffuser une émission télévisée, ou encore une œuvre d'art écranique. Dès lors, Self dresse un parallèle évident entre *Cathode Narcissus* et la

part d'ombre du personnage éponyme, tous deux propagateurs d'un poison mortel et destructeur.

22 Le roman de Wotton, à travers celui de Self qui le qualifie volontiers d'imitation, représenterait de fait l'une des incarnations du poison qui se propage insidieusement au sein de la société occidentale de la fin du XX^e^ siècle, et qui sévit encore à l'aube du XXI^e^, qu'il s'agisse de la prolifération du virus du sida ou de celle du simulacre de la représentation. Le parallèle entre l'installation écranique du récit de Wotton et le tapuscrit lui-même est clairement renforcé par le fait que tous deux sont gardés secrets dans le grenier de Dorian. Une fois encore, le fond et la forme ne font plus qu'un :

> Dorian felt an urge to look at the typescript. It was locked in a cupboard in the attic room. He went straight up the stairs and reached for the door handle. The door was locked. Absurd, Dorian thought. I never lock this door, never [30].

23 Que le récit de Wotton représente un simulacre de la réalité – ce que Dorian aimerait à croire dans l'épilogue – ou, au contraire, la réalité d'un passé criminel dont il n'aurait étrangement aucun souvenir, le protagoniste, victime de son propre simulacre, semble désormais incapable de distinguer la réalité de la fiction.

24 L'épilogue brouille peu à peu les frontières séparant la réalité diégétique des protagonistes de celle, métadiégétique, décrite dans le roman de Wotton, à tel point que le lecteur devient lui-même incapable de décider à quelle version de la réalité fictionnelle se fier, entre le Dorian machiavélique et le Dorian humanitaire [31], si tant est que ces deux réalités ne soient pas autant d'écrans de fumée en dissimulant une toute autre, ce que suggère notamment l'auteur fictionnel : « You've been living under an assumed identity, but your real name. And you're finding it *unheimlich*, if I'm not much mistaken [32]. »

25 Dans *House of Leaves*, le court-métrage fictionnel réalisé par Karen et intitulé *What Some Have Thought* est une compilation d'entretiens filmés ayant tous pour objet *The Navidson Record*, qu'elle a effectués avec des personnalités de professions variées, bien souvent fictives, mais parfois réelles. Le film contient notamment une entrevue fictive avec le critique littéraire américain Harold Bloom, qui était lui

bien réel [33]. Bloom cite alors un passage de son *Anxiety of Influence* [34], dans lequel il s'appuie sur les travaux de Freud et son concept d'inquiétante étrangeté, que ce dernier met en parallèle avec le processus de refoulement et la notion de répétition. Bloom déclare ensuite :

> You see emptiness here is the purported familiar and your house is endlessly familiar, endlessly repetitive. Hallways, corridors, rooms, over and over again. […] It is so pointedly against symbol, the house requires a symbol destroyer. [...] My dear girl, is it that you are so lonely that you had to create this [35] ?

26 En dépit du fait qu'elle soulève la question de l'authenticité du documentaire de Navidson, soupçonné une fois de plus de n'être qu'un vaste simulacre cinématographique, la réflexion fictive de Bloom met paradoxalement en lumière la nature de ce qui se cacherait derrière l'écran, c'est-à-dire dans les profondeurs de la maison et, *a fortiori*, au cœur de l'entreprise métafictionnelle de Danielewski. Bien que cette interprétation aille à l'encontre des propos que Bloom défendait, concernant notamment la pensée lacanienne, ceux que lui prête – de façon ironique – l'auteur réel sembleraient inscrire le labyrinthe « acentré » dans le registre du réel. Inaccessible, voire impossible à appréhender selon Jacques Lacan [36], le réel est également exempt des notions d'absence et de manque (*lonely*) car résistant au symbole et à toute forme de représentation, notamment photographique et cinématographique. Nick Lord s'appuie notamment sur les travaux du psychanalyste pour mettre en évidence le concept de *topos* au sein du dispositif métafictionnel de Danielewski :

> [T]he connections *House of Leaves* makes between metalepsis and the Real suggest that a function of metafiction's concern with its own narrative techniques is to explore the limits of signification and bring the reader into closer proximity with the Real [37].

27 La présente étude souscrit à l'analyse de Lord, en se concentrant toutefois sur le simulacre de la représentation écranique de la réalité qui, tout en étant relégué aux marges du cadre diégétique des œuvres de Danielewski et de Self, permet à ces derniers « d'explorer les limites de la signification », c'est-à-dire du registre symbolique. À

l'image des cinq explorations des méandres souterrains constituant *The Navidson Record*, cette nouvelle exploration symbolique s'effectue à travers un processus de prolifération textuelle.

Network : prolifération textuelle et retour narcissique au miroir écranique

28 L'*ekphrasis* de *Cathode Narcissus* réalisée par Henry Wotton, plus particulièrement la description de la dégradation des neuf images virtuelles de Dorian au cours du récit, se révèle n'être qu'un écran de fumée (textuel) dissimulant un autre simulacre (écranique). De la même manière, le film documentaire réalisé par Will Navidson dans *House of Leaves*, et donc l'existence même des Navidson, seraient inventés de toute pièce par Zampanò. Mais plus certaine encore est la fabulation de la majeure partie des sources critiques qui, assemblées en réseau textuel (*network*), servent de base à la réflexion du vieil homme.

29 C'est la mise par écrit des interprétations subjectives que font Henry Wotton et Zampanò de *Cathode Narcissus* et *The Navidson Record*, respectivement, qui engendre la réalité métadiégétique des deux romans. Ce procédé scriptural rejoint par conséquent l'idée défendue par Oscar Wilde, et illustrée dans *The Picture*, selon laquelle « la

30 Vie imite l'Art bien plus que l'Art n'imite la Vie [38] ». Ces interprétations étant basées sur des formes artistiques apparemment inexistantes, ou à tout le moins fictives, elles génèrent des réalités métadiégétiques elles-mêmes dépourvues de véritable origine. Le simulacre n'en devient que plus prégnant. Ce jeu de reflets entre l'art et la réalité, une réflexion au centre de l'esthétique de Wilde, implique par ailleurs la construction de la notion de cadre – diégétique, métadiégétique, narratologique – et, par extension, celle de hors-champ, que Self et Danielewski s'amusent à continuellement déconstruire par le biais de la métafiction [39].

31 Wilde verrait dans un tel élan fabulatoire de la part de ces derniers le désir profond, ancestral et intrinsèquement artistique de raconter des histoires, au sens propre comme au figuré : « Lying, the telling of

beautiful untrue things, is the proper aim of Art[40]. » Comme le démontre Lord, la fièvre scripturale qui emporte Zampanò jusque dans la tombe reflète une volonté auctoriale ouvertement excessive et proliférante d'atteindre les limites de la signification par l'écrit, en repoussant toujours plus loin les frontières de l'objet-livre, telle une maison de feuilles qui serait plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. En découle un effet de saturation, un trop-plein sémiologique qui irait jusqu'à annuler l'idée même de signe et, par extension, de symbole, afin de laisser planer l'espoir d'entrevoir le réel. C'est notamment cet espoir, non seulement vain mais également mortel, qui manque de faire sombrer Navidson, alors condamné à errer sans contrôle dans le néant[41]. La disparition progressive du langage et de la parole dont est victime Navidson entraîne celle de la temporalité et, par conséquent, de ses propres souvenirs, soulignant notamment la concomitance nécessaire de l'imaginaire et du symbolique dans la construction identitaire de l'être humain[42].

32 Coup de théâtre digne des superproductions hollywoodiennes, que Danielewski parodie de bonne grâce, Navidson est sauvé *in extremis* par Karen, qui le ramène vers la lumière et le domaine du symbolique, incarnés par un astérisque – un *signe* typographique – dans le coin supérieur droit d'un cadre formé de crochets, qui n'est autre que la représentation typographique du champ de vision du protagoniste, ou de la strophe élégiaque de sa vie :

> Very soon he will vanish completely in the wings of his own wordless stanza : [ ] […] Except this stanza does not remain entirely empty : [*] […] "Light," Navidson croaks. "Can't. Be. I see light. Care[43]—"

33 Fidèle au style kitsch[44] dont Danielewski s'inspire ouvertement dans *House of Leaves*, le retour de Navidson vers le domaine du symbolique est motivé par une autre forme de retour : celui de valeurs humanistes, à l'image de l'acte d'amour dont fait preuve Karen lorsqu'elle prend le risque d'aller chercher son mari perdu dans les ténèbres de la maison. L'affection qu'elle lui porte se voit par ailleurs soulignée par la transcription incomplète de son prénom pour le substantif *care*, c'est-à-dire l'attention, la considération ou encore l'importance que l'on peut attacher à quelqu'un ou à quelque chose.

34 L'absence notable de sérieux dans *House of Leaves*, à travers l'ironie quasi omniprésente et le caractère kitsch de l'intrigue, dissimule néanmoins une volonté auctoriale tout à fait réfléchie. Dans l'introduction, la référence de Truant au passé mystérieux de Zampanò laisserait en effet à penser que le geste d'écriture de ce dernier serait motivé par le même sentiment d'amour qui pousse Karen à aller secourir son mari :

> As I eventually found out, Zampanò had seven names he would occasionally mention : Béatrice, Gabrielle, Anne-Marie, Dominique, Eliane, Isabelle and Claudine. He apparently only brought them up when he was disconsolate and for whatever reason dragged back into some dark tangled time. At least there's something more realistic about seven lovers than one mythological Helen [45].

35 Les sept prénoms féminins font néanmoins tous référence à certains des centres de résistance de l'Union française qui entouraient la cuvette de Diên Biên Phu, le site d'une bataille clé de la guerre d'Indochine, qui vit notamment la défaite des forces françaises, les poussant à quitter le Nord Viêt-Nam. La référence indirecte au probable passé militaire de Zampanò est rappelée par la suite à travers une lettre rédigée en 1978, incluse dans les appendices, dans laquelle il décrit avec précision un modèle d'arme à feu qui ne fut en circulation que lors de la Seconde Guerre mondiale.

36 Dans ces moments de mélancolie qui le replongent dans une période sombre de l'Histoire, ou de *son* histoire, la référence à la guerre et aux atrocités qu'elle engendre supposerait que Zampanò, à travers ce processus d'écriture, cherche en réalité à atteindre une forme d'expiation au nom de l'humanité tout entière. Son geste scriptural apparaîtrait dès lors comme une tentative de re-présenter la réalité historique, notamment à travers la représentation des couloirs obscurs et labyrinthiques (*some dark tangled time*) se trouvant sous la maison des Navidson, qui mettrait paradoxalement en lumière ce retour nécessaire vers des valeurs humanistes.

37 L'erreur de Truant concernant la nature des sept amantes de Zampanò, dont il oppose la prétendue réalité à la figure mythologique d'Hélène, participe de la confusion entre réalité et fiction à l'œuvre tout au long du récit, à l'origine elle aussi de la production scripturale

proliférante de Zampanò. Thierry Robin dresse un parallèle entre cette prolifération de l'écrit dans le roman de Danielewski et le simulacre de mythologie baudrillardien :

> Il y a dans *House of Leaves*, une prolifération de l'écrit—notamment illustrée par le personnage de Zampanó, qui renvoie jusqu'à la caricature à l'idée de palimpseste postmoderne, de juxtaposition chaotique mais ironique d'éléments baroques. [...] *House of Leaves* correspond donc aussi de façon littérale au simulacre de mythologie décrit par Baudrillard, pour qui le postmoderne apparaît en même temps qu'une « surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité » [46] [...].

38 Parmi les divers aspects parodiques de *House of Leaves*, la figure du Minotaure occupe une place centrale dans le dédale symbolique que représente le roman lui-même. Il s'agit là d'un mythe d'origine que Danielewski s'amuse à mettre en lumière pour simultanément le détruire, toute référence à la légende de la bête monstrueuse apparaissant de fait biffée et en caractères rouges, tel un lien hypertexte ayant été supprimé, ou une nouvelle impasse du labyrinthe. Le mythe étant avant tout une construction allégorique, symbolique, il n'aurait donc pas sa place dans le labyrinthe des Navidson, qui semble hermétique à toute forme de symbole. Derrière la retranscription aussi fidèle que possible des notes de Zampanò par Truant, qu'elles aient été rayées d'un trait ou non, Danielewski suggère une fois de plus que la clef du mystère de *House of Leaves* reposerait derrière ces signes dont l'espace réel qu'ils occupent sur la page marque paradoxalement la présence d'une absence. Dans ces situations de prétérition, le hors-champ se voit volontairement placé au centre de la scène, le non-dit devenant alors d'autant plus « visible » sur la page. Cette mise en lumière est ainsi poussée jusqu'à la caricature lorsque la typographie de l'une de ces références biffées prend la forme d'une clef s'étalant sur deux pages [47].

39 La dimension caricaturale de *House of Leaves* corrobore par ailleurs la thèse avancée par Josh Toth, qui s'attache à démontrer que le roman de Danielewski ne peut être qualifié d'œuvre uniquement postmoderne. Toth offre un premier élément de réponse à cette interrogation en se concentrant sur la notion de fin, et plus particulièrement

de clôture, telle qu'elle est traitée au sein du mouvement postmoderniste :

> The novel [*House of Leaves*], in this sense, returns to postmodernism via its rejection of closure ; however, it leaves postmodernism because it leaves behind postmodernism's impulse to deny the possibility, or promise, of closure [48].

40 Bien qu'il ne fasse jamais directement référence à l'idée de post-postmodernisme, ou plutôt de post-postmodernité concernant la littérature, Toth considère toutefois *House of Leaves* comme l'expression d'un « renouvellement » du mouvement postmoderniste :

> *House of Leaves*, in short, always returns (just as its characters are able to return to and find redemption with themselves) to that which is undeconstructable, the Real that (however ungraspable) defines the limits of any possible remediation. *House of Leaves* signals a period of, what I have called elsewhere, "renewalism," a period *after* postmodernism that renews the possibility of a time (if only a momentary time, if only a passing time) when "the wounds of the spirit heal and leave no scars [49]."

41 L'idée centrale de l'œuvre de Danielewski résiderait finalement dans ce *retour* humaniste, ce repli sur soi que parviennent à réaliser les protagonistes en quête de rédemption pour se retrouver eux-mêmes. Régénératrice pour certains d'entre eux, paradoxalement mais nécessairement fatale pour d'autres, cette forme d'expiation, de « renouvellement » psychique, semblerait ne pouvoir découler que d'un phénomène proliférant reflété dans le texte lui-même.

42 Insérée dans la section des appendices intitulée « Bribes » (« Bits »), la dernière entrée du journal de Zampanò, rédigée peu de temps avant son décès, révèle la présence d'un être perdu qui lui fut cher et qu'il aurait finalement souhaité aller rejoindre par-delà la mort, à l'image des plus grands drames romantiques shakespeariens [50]. Quant à Truant, traumatisé depuis son plus jeune âge par une mère psychotique ayant tenté de l'étrangler par amour, il parvient finalement à se réconcilier avec lui-même et son passé lors d'une quête identitaire qui prend la forme d'un voyage au cœur des États-Unis, dans le but de vérifier l'existence de la maison des Navidson. Will et Karen

Navidson se retrouvent finalement après avoir confronté leurs plus grandes peurs dans les tréfonds de leur maison – ou de leurs êtres, pour reprendre la métaphore de la maison-psyché désormais galvaudée mais revendiquée, ironiquement, par Danielewski lui-même [51].

43 Comme le suppose Victoria Wotton dans l'épilogue de *Dorian*, il s'agirait de ce même sentiment amoureux – envers Dorian – qui aurait motivé le geste d'écriture autobiographique de son mari, tel une tentative similaire à celle des protagonistes de *House of Leaves* de se réconcilier avec lui-même : « Love, Dorian. Henry loved you. He always loved you. I think the book is a lengthy love letter [52]… » Cette ambivalence à l'origine de la prolifération textuelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler le vœu d'immortalité de Dorian.

44 Fidèle à l'œuvre de Wilde, le suicide de Dorian se déroule également « hors-champ » dans le récit de Wotton, la dernière image présentée au lecteur étant celle du protagoniste s'élançant brusquement vers l'écran de *Cathode Narcissus*, un couteau à cran d'arrêt au poing [53]. Dans l'épilogue, la psychose hallucinatoire qui s'empare peu à peu de Dorian atteint son point culminant lors de l'ultime paragraphe, qui présente un Dorian désorienté dans une réalité qui a tout d'une fiction télévisée, autorisant métamorphoses et autres retournements de situation. Tout porterait à croire que Dorian, en se suicidant dans la réalité métadiégétique inventée par Wotton, serait finalement passé de l'autre côté de l'écran, devenant ainsi paradoxalement immortel, sa propre fin constamment repoussée, voire contestée :

> Standing in the piss-filled runnel of the urinal, his cheek rammed hard against wall, Dorian realised that Henry had metamorphosed back into being Ginger, and that the walk over from Kensington Palace, far from being an amiable stroll, had been more in the manner of a forcible abduction. But by now he was also coming to terms with the fact that the *beautiful new tie* Ginger had just given him with his knife was a *warm*, *sticky*, *fluid thing*, and hardly likely to remain fashionable for very long at all [54].

45 Tout aussi indicible que l'immortalité tant convoitée par Dorian, la mort échappe également au domaine du symbolique nécessaire pour représenter et *se* représenter au sein d'une réalité. À l'image de

Navidson qui est progressivement dépossédé de sa faculté langagière alors qu'il se trouve sur le seuil de la mort, Dorian se voit désormais forcé de recourir à une périphrase bien imprécise (*warm*, *sticky*, *fluid thing*) pour faire référence au sang qui s'échappe de son corps, le fluide vital ayant pourtant occupé une place centrale tout au long du récit [55]. Selon Georges Letissier, ce n'est de fait que dans le domaine du réel, au-delà du symbolique, c'est-à-dire dans la mort, que les deux Dorian hypotextuel et hypertextuel peuvent se rejoindre :

> The script of Oscar Wilde's tale recalls itself through the infringement of the real, in the Lacanian acceptation, in Self's novel, i.e. as what persists or comes back from beyond or outside both the imaginary and the symbolic orders, and imposes itself as the ultimate, ineradicable limit point at which all words cease. It is precisely at this ultimate moment that two Dorians fuse together thus abolishing whatever infinitesimal rift might have persisted between the imitation and the imitated [56].

46 L'épilogue de *Dorian* ne fait pourtant que suggérer la mort du protagoniste, refusant de fait toute forme de clôture diégétique définitive [57]. À l'image de l'œuvre de Wilde, désormais élevée, immortalisée, au statut de canon littéraire, la lame de la *nemesis* de Dorian semblerait finalement lui sanctionner le lien – charnel, narcissique – tant désiré (« beautiful new tie ») avec le simulacre de sa propre représentation écranique.

47 Tel un ultime contre-pied à l'ensemble du récit, la toute dernière section des appendices de *House of Leaves*, intitulée « pieces contradictoires » (« Contrary evidence »), présente cinq documents iconographiques rassemblés par les éditeurs, dont quatre sont étroitement liés à *The Navidson Record*. Il s'agit de trois photographies de productions artistiques variées – une planche de bande dessinée, un tableau et une sculpture – et d'une image fixe tirée de la séquence du documentaire intitulée « Exploration #4 [58] ». *The Navidson Record* ayant censément été tourné en avril 1990, d'après les dires de Zampanò [59], les dates de production de ces quatre « preuves », comprises entre 1991 et 1994, suggèrent que le film serait finalement bien sorti en salle et aurait notamment suscité l'engouement du public.

48 Ce retournement final de situation vers la production non plus textuelle mais écranique est achevé par le dernier document iconographique composant l'appendice. Intitulé « Man Looking In/Outward », l'arrêt sur image présente une silhouette masculine se détachant d'un arrière-plan légèrement moins obscur grâce à un halo provenant d'une source lumineuse que l'homme semblerait tenir à la main. Comme l'indique le titre, il est impossible de savoir si le sujet fait face à l'objectif de la caméra (« inward ») ou, au contraire, s'il lui tourne le dos (« outward »), en raison de la très faible luminosité du plan. Les adverbes anglais, signifiant successivement « vers l'intérieur » et « vers l'extérieur » (du labyrinthe), possèdent en outre une acception davantage psychologique, renvoyant au processus d'introspection (« looking inward ») que réalisent les protagonistes tout au long du récit. Telle une représentation des temps modernes du dieu Janus, et ultime écran de fumée brouillant une nouvelle fois les pistes – tous ces documents iconographiques étant avant tout des constructions, artificielles, auctoriales, placées en appendices et donc « hors-champ » du récit –, l'image redéfinit de fait les notions de commencement et de fin, mais également celles de passage et de seuil – entre fiction et réalité, réalité fictionnelle et simulacre – dont regorge la maison de feuilles de Danielewski.

49 Malgré des approches scripturales sensiblement différentes, *House of Leaves* et *Dorian, an Imitation* n'en possèdent pas moins des finalités communes. Publiés au tournant du XXI^e^ siècle, à deux ans d'intervalle, ces deux récits métafictionnels s'articulent autour d'une tension constante entre réalité et fiction, incarnée par le paradigme écranique de la représentation. L'écran, dont la profusion eut dès la première moitié du XX^e^ siècle une influence considérable sur l'évolution de la société occidentale, s'y voit de fait accorder une importance toute particulière. Leurs existences cachées voire démenties, *Cathode Narcissus* et *The Navidson Record* sont reléguées aux marges de leurs espaces diégétiques respectifs, d'où elles continuent toutefois de jouer un rôle fondamental, illustrant ainsi parfaitement le concept du hors-champ. Encouragés par une quête commune de rédemption, les protagonistes des deux romans entreprennent dès lors de réintégrer ces représentations artistiques de l'imprésentable, du simulacre de la réalité, dans le cadre diégétique, engendrant une prolifération de l'écrit qui se révèle n'être qu'un écran de fumée

supplémentaire. Ce passage du visuel au textuel incarne par conséquent une transition vouée dès le départ à se replier sur elle-même, en un ultime retour vers le suggéré du miroir écranique.

50 *House of Leaves* et *Dorian* sembleraient être une manière pour Danielewski et Self respectivement de célébrer le texte en ce début de millénaire alors que l'imaginaire collectif est progressivement pris en otage par une déferlante sans fin de représentations artificielles et construites, bien souvent biaisées, de la réalité sociale. Différents et similaires à la fois, ces deux romans apparaissent comme autant d'interrogations, par l'autoréférentialité, du caractère toujours plus narcissique de la société contemporaine occidentale. La relation entre l'écran et le texte reflète en outre la genèse des deux romans, *House of Leaves* ayant tout d'abord été publié sur internet, au format digital, alors que *Dorian* était à l'origine un scénario destiné à être adapté à l'écran. Il s'agirait donc moins pour Danielewski et pour Self de jeter l'opprobre sur l'évolution technologique à l'aube du XXI^{e} siècle que d'en présenter les limites et les dangers, ou encore de tenter d'appréhender les conséquences du bouleversement culturel de ces dernières décennies et notamment de l'avènement de l'intermédialité comme discipline académique [60].

51 Les entreprises narratologiques des deux auteurs soulèvent également la question du devenir de la parole auctoriale et du rôle du lecteur comme narrataire et récepteur du texte. Quelle est en effet l'identité de ce « you » à qui s'adresse par intermittence la voix narrative de Wotton dans l'épilogue de *Dorian* [61] ? À force de brouiller les frontières entre les niveaux intra- et métadiégétique, le récit ne cesse en effet de s'épaissir pour devenir un nouvel écran de fumée séparant l'auteur de son lecteur, dissimulant ainsi le simulacre d'une relation textuelle qu'il s'agirait désormais de déconstruire. Renforçant le statut déjà très ambigu du paratexte [62] de *House of Leaves*, ce processus de déconstruction y est de fait amorcé dès les premières pages : la mention de Truant, « This is not for you [63] », qui précède son introduction, placerait d'emblée hors-champ l'intégralité du texte lui-même.

NOTES

1 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2006 [1890], p. 5. Ci-après *The Picture*.

2 L'onomastique de « cathode » est d'ailleurs plus qu'explicite dans la révision de Self du mythe de Narcisse, où le miroir de l'eau prend la forme de tubes cathodiques.

3 Mark Z. Danielewski, *House of Leaves (Full-Color Edition)*, New York, Pantheon Books, 2000, p. XXI. Ci-après *House*.

4 « After all, as I fast discovered, Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist. You can look, I have, but no matter how long you search you will never find *The Navidson Record* in theaters or video stores. » *Ibid.*, pp. XIX-XX.

5 Jean-François Lyotard définit l'imprésentable en partant de l'esthétique kantienne du sublime, une notion qui ne sera pas abordée dans cette étude bien qu'elle se manifeste dans l'apparente infinitude de la maison de *House of Leaves*. La définition du philosophe illustre néanmoins l'idée de création artistique telle qu'elle apparaît dans les deux romans en question : « Il y a sentiment du sublime quand ces deux facultés [de concevoir et de présentation] divergent. L'œuvre présentée ne peut être rattachée à aucun énoncé intelligible. Par rapport à l'idée qu'elle « illustre », la présentation est insuffisante ; et en tout état de cause l'idée est imprésentable. Il en résulte une *esthétique du sublime* qui fournit aux avant-gardes leurs axiomes. [...] Le différend postmoderne, c'est que les deux tendances coexistent dans la même œuvre. Dans la présentation elle-même, l'imprésentable est allégué. » Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 28. Dans le cadre de cette analyse, l'imprésentable renverra donc à cette impossibilité de concevoir, de présenter et de *re*présenter. L'immontrable renverra quant à lui aux notions physiques, visuelles, d'invisibilité et de hors-champ.

6 M. Hunter Hayes, *Understanding Will Self*, Columbia, University of South Carolina Press, 2007, pp. 149-150.

7 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. XXI.

8 Voir notamment le chapitre IX, qui abuse ostensiblement des notes de bas de page pour en faire un véritable labyrinthe typographique. *Ibid.*,

pp. 107-152.

9 Voir, par exemple, le jeu avec le blanc typographique de la page au travers du chapitre XX. *Ibid.*, pp. 423-490.

10 L'authenticité du film documentaire, autour duquel l'intrigue s'articule, fait néanmoins l'objet de spéculations tout au long du récit. *Ibid.*, p. 3.

11 « Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre. […] Le passage des signes qui dissimulent quelque chose aux signes qui dissimulent qu'il n'y a rien, marque le tournant décisif. […] Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, pp. 16-17.

12 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, pp. 4, 147, 395, 468, entre autres.

13 « La reconnaissance au théâtre, définie comme le « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (*anagnorisis*), accompagnée d'un coup de théâtre, est, pour Aristote, la partie la plus séduisante de la tragédie. Elle est aussi le moyen le plus efficace pour créer l'effet tragique, lorsque « dérivant des faits eux-mêmes », elle provoque néanmoins la surprise. La reconnaissance dramatique met en effet en jeu ce qui est à la fois connu, car présent dans le drame, et inconnu, car non formalisé. » Thomas Parisot, « La reconnaissance dramatique », mis en ligne le 3 juillet 2004, https://www.fabula.org/actualites/la-reconnaissance-dramatique_8768.php. Voir aussi Aristote, *Poétique* [trad. E. Ruelle], Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, p. 23.

14 Je souligne. Liliane Louvel, « Dorian's "New Clothes" », *in* Claude Maisonnat, Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet (dir.), *Rewriting/Reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 2-14, pp. 10-11.

15 *Ibid.*, p. 12. Liliane Louvel emprunte le concept de renvoi miroirique à Christine Buci-Glucksman. Christine Buci-Glucksman, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 54.

16 Voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 13.

17 L'expression est empruntée à Brigitte Félix. Brigitte Félix, « Exploration #6 : Architecture et narrativité dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », *Cahiers Charles* V, n° 38, Paris, Université Paris 7 – Paris-Diderot, 2005, pp. 43-73, p. 62.

18 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. 417.

19 « L'aposiopèse est une figure (de rupture de construction) qui consiste à interrompre une phrase ou un vers sans achever sa pensée. L'aposiopèse révèle une émotion, une hésitation ou une allusion. » Études littéraires, « Aposiopèse (réticence) », https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/aposiopese-reticence.php.

20 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. 522.

21 *Ibid.*, p. XVII.

22 « Zampanò was in essence—to use another big word—a graphomaniac. » *Ibid.*, p. XXII.

23 *Ibid.*, p. xx. La citation apocryphe d'Antoine Culioli souligne elle aussi l'ambiguïté de tout sens, de toute entreprise d'interprétation : « La compréhension est un cas particulier du malentendu ». Voir Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations* (*Tome* 1), Paris, Éditions Ophrys, 1990, p. 39.

24 Parmi les nombreux clins d'œil ludiques de Danielewski, le récit des différents protagonistes apparaît sous une police dont l'intitulé reflète le « rôle » qui leur est assigné : le récit de Zampanò, l'écrivain, apparaît ainsi en « Times » et celui de Truant, le messager, en « Courier ». La toute première note de bas de page attribuée aux éditeurs (et apparaissant en « Bookman ») explique la présence des différentes polices. Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. 4.

25 « [N]ous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. » Roland Barthes, « La mort de l'Auteur », *in Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 67.

26 Voir Thierry Robin, « Figures du livre et de l'auteur entre labyrinthe de papier et réseau numérique sans fin : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », *Motifs*, n° 2, mis en ligne en décembre 2017, http://revuemotifs.fr/?page_id=750.

27 Will Self, *Dorian, an Imitation*, Londres, Viking Press, 2002, p. 259. Ci-après *Dorian*.

28 « Le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

29 Will Self, *Dorian*, *op. cit.*, p. 263.

30 *Ibid.*, p. 269.

31 *Ibid.*, pp. 266-267.

32 *Ibid.*, p. 271. Le concept freudien d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*), qui souligne notamment la dimension gothique de l'œuvre, est mis en lumière de manière ostensible lors de cette même conversation entre Dorian et Wotton. *Ibid.*, pp. 268-269.

33 La transcription du court-métrage est reproduite dans le chapitre XV. Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, pp. 354-365.

34 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997 [1973], p. 77.

35 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, pp. 359-360.

36 « On pourrait dire que le *Réel*, c'est ce qui est strictement impensable. » Jacques Lacan, « Séminaire 22 R.S.I., séance du 10 décembre 1974 », mis en ligne le 26 juillet 2013, http://www.gnipl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/26/lxxii-r-s-i-1974-1975-lecon-du-10-decembre-1974/.

37 Nick Lord, « The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », mis en ligne le 6 août 2014, https://doi.org/10.1080/00111619.2013.791242.

38 « Life imitates Art far more than Art imitates Life. This results not merely from Life's imitative instinct, but from the fact that the self-conscious aim of Life is to find expression, and that Art offers it certain beautiful forms through which it may realise that energy. » Oscar Wilde, « The Decay of Lying: An Observation », mis en ligne entre 2007-2020, https://www.wilde-online.info/the-decay-of-lying-page21.html.

39 « [T]he critic will be an interpreter, if he chooses. […] Yet his object will not always be to explain the work of art. He may seek rather to deepen its mystery, to raise round it, and round its maker, that mist of wonder which is

dear to both gods and worshippers alike. » Oscar Wilde, « The Critic As Artist », mis en ligne entre 2007-2020, https://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist-page22.html.

40 Oscar Wilde, « The Decay of Lying », *op. cit.*

41 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. 468.

42 *Ibid.*, p. 483.

43 *Ibid.*, pp. 484-488. La typographie des pages 484 à 488 n'a pas été respectée dans le cadre de la présente étude. L'idée de signe textuel comme « guide de lumière » est reprise dans l'une des lettres que la mère de Truant lui adresse depuis un asile psychiatrique, dans laquelle elle lui reproche notamment d'avoir cessé toute communication avec elle : « And now worst of all, her only guiding light has vanished. Not a word, not a sign, not a thing. » *Ibid.*, p. 606.

44 À défaut de relever la polysémie du terme, la définition « classique » suivante illustre bien le propos en question : « Caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Kitsch », https://www.cnrtl.fr/definition/kitsch.

45 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. XXII.

46 Thierry Robin, « Figures du livre et de l'auteur », *op. cit.*, pp. 161-162.

47 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, pp. 110-111.

48 Josh Toth, « Healing Postmodern America », *op. cit.*

49 *Ibid.* Je souligne.

50 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. 547.

51 Zampanò insère une citation de l'historien et théoricien de l'architecture Christian Norberg-Schulz qui, bien qu'elle se révèle apocryphe, dresse un parallèle entre les dimensions spatiale (de la maison) et psychique (de l'être humain) : « While the pragmatic space of animals is a function of inborn instincts, man has to learn what orientation he needs in order to act. » Le dernier paragraphe de la page suivante vient alors concrétiser ce rapprochement, de manière aussi métaphorique qu'ironique : « Regardless, Holloway soon arrives and any understanding that might have been gained by further analyzing the strange relationship between animals and the house is passed over in favor of human exploration. » *Ibid.*, pp. 74-75.

52 Will Self, *Dorian*, *op. cit.*, p. 259.

53 *Ibid.*, p. 252.

54 *Ibid.*, p. 278. Je souligne.

55 *Ibid.*, p. 58.

56 Georges Letissier, « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », mis en ligne le 15 décembre 2015, http://journals.openedition.org/erea/4834.

57 Liliane Louvel, « Dorian's "New Clothes" », *op. cit.*, pp. 10-11.

58 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, pp. 659-662.

59 *Ibid.*, p. 8.

60 Voir notamment les travaux de Liliane Louvel sur l'intermédialité. Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, PU du Mirail, 1998 ; *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2002 ; *Le tiers pictural : pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, 2016.

61 Will Self, *Dorian*, *op. cit.*, pp. 164-165.

62 « [Le] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent [...]. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. » Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 7-8.

63 Mark Z. Danielewski, *House*, *op. cit.*, p. ix.

RÉSUMÉ

Français

Publiés au tournant du XXIe siècle, à deux ans d'intervalle, *House of Leaves* et *Dorian, an Imitation* s'articulent tous deux autour d'une tension constante entre réalité et fiction, incarnée par le paradigme écranique de la

représentation. L'écran, dont la profusion eut dès la première moitié du XX^{e} siècle une influence considérable sur l'évolution de la société occidentale, s'y voit accordé une importance toute particulière, bien qu'il se retrouve délibérément relégué aux marges de l'espace diégétique des deux récits, tout en y jouant un rôle fondamental : la définition même du hors-champ. Encouragés par une quête commune de rédemption, les protagonistes des deux romans entreprennent dès lors de réintégrer ces représentations artistiques dans le cadre diégétique, engendrant une prolifération de l'écrit qui se révèlent n'être qu'un écran de fumée supplémentaire au simulacre sous-jacent.

INDEX

Mots-clés
Danielewski (Mark Z.), House of Leaves, Self (Will), Dorian, an Imitation, écran, ekphrasis, hors-champ, métafiction, prolifération textuelle, simulacre

AUTEUR

Anthony Remy
Université de Bretagne Occidentale

III - Corps en souffrance

« Si tu avais mal, tu ne le dirais pas… » : le non-dit de la souffrance dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce

Maria Einman

PLAN

Le non-dit de la souffrance
Dire sa souffrance… dans le vide
L'indicible de la mort

TEXTE

1 On l'a souvent constaté : le théâtre de Jean-Luc Lagarce est un théâtre de la parole, un théâtre où la parole « qui bute, qui trébuche sur elle-même[1] », fait office d'action. Cette parole se fonde sur le mal de dire qui se reflète dans des tirades longues et hésitantes, gravitant autour d'une même idée sans que celle-ci ne soit jamais définitivement formulée. Sur ce plan, on a pu également remarquer que les personnages de Lagarce semblaient, d'une part, être incapables de formuler « une parole authentique, qui révélerait l'être dans sa singularité[2] », d'autre part, être « condamnés au monologue[3] ». À la source du mal de dire se trouve donc un autre, plus profond : le mal de ne pas dire, le mal de ne pas pouvoir se dire à l'autre qui sert, paradoxalement, de moteur dramaturgique. Je me propose d'interroger les raisons sous-jacentes de cette incapacité du personnage à exprimer son intimité et à dialoguer avec l'autre en examinant de plus près les enjeux du non-dit dans cinq des dernières pièces de l'auteur : *Derniers remords avant l'oubli*, *Music-hall*, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Juste la fin du monde* et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*[4]. Dans ces pièces, se dire soi-même, laisser transparaître, discursivement, sa vérité intime qui rime avec la souffrance, revient à s'exposer à la violence de l'autre, tout en entrant dans le cercle vicieux du conflit. On ne peut en échapper que par la création d'un espace métafictionnel où le non-dit semble enfin pouvoir pénétrer le champ du dicible ; le problème est que l'espace

créé s'avère au mieux illusoire, au pire inexistant. Seule l'apparition de l'indicible de la mort dans le tissu dramatique peut permettre au non-dit de la souffrance d'affluer véritablement dans le champ du dicible en supprimant la frontière qui les sépare : on observera ensuite les conséquences qu'entraîne cette suppression.

Le non-dit de la souffrance

2 L'ensemble des pièces en question, excepté *Music-Hall*, reposent sur le même schéma en trois mouvements. Avant le début de l'action, les protagonistes, membres d'une famille ou d'un ménage à trois, partagent le même toit et s'aiment ou croient s'aimer : dans leur souvenir, cette période se révèle heureuse, voire idyllique. Néanmoins, l'idylle ne dure pas et les personnages se séparent pour des raisons peu claires. Une dizaine d'années plus tard, ils se retrouvent, et leurs retrouvailles sont le point de départ de l'action. Dans *Music-Hall*, ce schéma de base se voit transformé puisque l'action est doublement mise en abyme : la Fille et les deux Boys qui dansent à ses côtés entrent en scène pour raconter le spectacle qu'ils performent chaque soir dans un music-hall, or ce spectacle consiste précisément à raconter le spectacle qu'ils jouent… En cours de route, on apprend néanmoins qu'autrefois, la Fille était mariée et son mari « s'occupait de tout[5] », entre autres de l'organisation des tournées, mais il est parti sans que l'on en sache la raison. Elle doit se débrouiller toute seule : les Boys ne comptent pas, un jour ou l'autre, ils quittent la Fille qui prend alors « le premier venu[6] » pour les remplacer. L'être-ensemble du passé existe donc, mais les retrouvailles sont impossibles, et les séparations ne font que se multiplier. Par conséquent, l'action ne se noue ni se dénoue : elle reste empêtrée dans l'éternel retour du même spectacle ; la parole des personnages n'a de vecteur ni de point d'attraction autre que ce spectacle même, et l'histoire ne raconte que le fait qu'il n'y a jamais eu d'histoire.

3 Dans les quatre autres pièces, où l'on repère, en revanche, une certaine progression dramatique, les dialogues et les monologues tournent, implicitement ou explicitement, autour de l'être-ensemble du passé, mais surtout autour de la séparation que les personnages ne cessent d'interroger dans l'espoir d'en comprendre la raison. Jean-Pierre Sarrazac situe ce « drame de l'origine » à la source des souf-

frances des personnages, en le reliant à un passage de *L'aveu* d'Arthur Adamov : « Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation[7]. » Autrement dit, l'intention des personnages de Lagarce est de revenir sur quelque chose qui les fait souffrir depuis longtemps afin de trouver une explication, une justification, voire d'obtenir une réparation de leur mal, que seule la présence et/ou la parole de l'autre semblent pouvoir offrir. Or, dans les espaces fictionnels, où les personnages communiquent directement, sans passer par l'intermédiaire d'une fiction, toute parole qui dévie des formules « toutes faites » déroge aux conventions, laisse transparaître l'espace intime du personnage et fait le plus souvent surgir en retour la violence discursive. En l'occurrence, la réparation s'avère impossible.

4 Cela se voit d'une manière particulièrement claire dans *Derniers remords avant l'oubli*. L'action se déroule dans la maison que Pierre, Hélène et Paul, les protagonistes de la pièce, habitaient autrefois ensemble. Hélène et Paul ont quitté Pierre et se sont séparés par la suite ; une dizaine d'années plus tard, ils reviennent, un dimanche matin, pour discuter avec Pierre de la vente de la maison, mais la question n'est qu'à peine effleurée. Dès que les trois protagonistes se retrouvent tête-à-tête, le dialogue s'écarte inévitablement du sujet et la violence verbale se déclenche. Ainsi, au tout début de la pièce, Pierre, au lieu d'exprimer son avis sur l'affaire, se lance dans une longue tirade pour dire uniquement qu'il ne veut pas parler[8], tout comme s'il avait peur à la fois de prendre la parole et de la laisser aux autres. En effet, sa tirade provoque un échange violent, un duel verbal :

> Pierre. – […] Je suis d'accord sur tout.

> Hélène. – C'est idiot. Tu vas poser des problèmes. J'étais sûre qu'il poserait des problèmes, qu'il ferait des histoires. […] Tu n'as pas changé, taciturne et compliqué. […]

> Pierre. – Qu'est-ce que c'est que ça ? Le mot qu'elle vient d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là ? […] Je n'ai jamais été taciturne, pourquoi dire ça ? Et de moi, et avec cette moue spéciale. […] De nous trois, prenons « nous trois », de nous trois, si vous voulez bien l'admettre et vous souvenir, de nous trois, je suis le moins

> compliqué, je suis le plus conciliant, vous ne vous en êtes peut-être jamais rendu compte [...] mais je suis et ai toujours été le plus conciliant [...]. « Taciturne », tout l'inverse [9] !

5 Cet exemple illustre parfaitement la nature de la violence discursive chez Lagarce, qui est tout à fait sartrienne : le regard ou la parole de l'autre sont violents, car ils cherchent à nous transformer et nous transforment inévitablement. Dès qu'Hélène prend la parole, elle impose à Pierre une image de lui-même ; Pierre, vexé, essaie de se défendre, mais vainement – Hélène restera sur ses positions. « Tu as toujours été un homme taciturne [...] C'est dans ta nature profonde [10] », conclura-t-elle plus loin. Le même principe est en œuvre dans *Juste la fin du monde*, où, de surcroît, même un « vous voulez encore du café ? » conventionnel peut s'ouvrir sur un dialogue extrêmement violent [11], ainsi que dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, où la situation est plus complexe. La violence verbale se dirige notamment contre un personnage qui est privé de parole et donc de toute défense possible, le Jeune Frère qui revient chez sa famille et s'effondre sur le pas de la porte juste avant le début de l'action. Tout au long de la pièce, les personnages dans l'espace scénique ne cessent de transformer l'image de leur fils et de leur frère à leur gré, alors que celui-ci se trouve hors-scène, dans sa chambre, muet et immobile, peut-être déjà mort. On se convaincra d'ailleurs par la suite que seul le silence de l'autre permet aux personnages d'échapper au cercle vicieux de la violence verbale et même d'obtenir la réparation de leurs souffrances, puisque dans un dialogue effectif, ils n'arrivent ni à voir, ni à entendre, ni à accepter l'autre tel qu'il est (ou tel qu'il se dit être). Ils disposent d'une image toute faite de lui, ils ne la remettent jamais en question et ils cherchent à la garder intacte à tout prix, surtout quand l'autre dévoile sa vérité intime depuis laquelle transparaît sa propre souffrance.

6 Ainsi, toujours dans *Derniers remords avant l'oubli*, Hélène finit par revenir longuement sur l'être-ensemble du passé afin de dévoiler la raison véritable de la séparation : si elle est partie avec Paul en abandonnant Pierre, ce n'est pas qu'elle aurait préféré l'un à l'autre, c'est qu'elle ne les aimait plus et leur mentait « peut-être depuis toujours » en disant qu'elle les aimait juste « pour avoir la paix », même si mentir lui faisait mal. L'aveu d'Hélène n'obtient d'autre réponse qu'un « tu te débarrassais d'au moins un » ironique de la part de Pierre [12] ; restés

seuls, les hommes concluent que tout ce qu'Hélène vient de dire n'était qu'une plaisanterie confuse :

> Pierre. – Ce qu'elle a dit, cette histoire de mensonges, tout ça : je n'ai rien compris. Tu as compris quelque chose ? Ce qu'elle a dit, elle ne le pensait pas vraiment ? Ce n'était pas vrai. Elle disait cela pour abîmer.

> Paul. – Elle plaisantait.

> Pierre. – Je suis content. Cela me rassure[13].

7 On voit que si les personnages n'entendent pas l'autre, s'ils cherchent à nier sa vérité intime ou à en amoindrir l'importance, c'est aussi de peur que cette vérité ne vienne transformer les images rassurantes qu'ils se forgent de ce qu'ils croient être la réalité. Le dispositif théâtral permet d'ailleurs de le montrer d'une manière particulièrement efficace. Selon Jacques Scherer, « le théâtre [...] est un affrontement des personnages dont chacun, contredisant l'autre, semble avoir raison dans l'instant[14] » : chaque personnage devient, à tour de rôle, le moi et l'autre ; chaque personnage de Lagarce, « moi en souffrance, égaré par son propre désir contradictoire d'éloignement et d'appartenance[15] », se révèle à la fois souffrant et violent. La violence n'est pour lui qu'une manière de protéger sa propre intimité, qu'elle se manifeste au travers des ripostes verbales ou de l'indifférence teinte d'ironie. Dans un tel contexte, entamer un dialogue qui sort du cadre des formules de politesse ou du *small talk* mondain veut dire entrer, de son propre gré, dans le cercle vicieux de la violence. La souffrance relève alors du non-dit qui se fait ressentir aussi dans la prolixité du personnage, dans le caractère hésitant et la densité des répliques, car dire ouvertement son mal, en présence de l'autre et à l'autre, est inutile ou dangereux. En même temps, le désir de l'exprimer pour obtenir ne serait-ce qu'une sorte de réparation se révèle le moteur même du dialogue et le moteur de l'action sur un plan plus global. Vers la fin de la pièce, Hélène avoue que la vente de la maison aurait pu n'être qu'un prétexte pour « [l]es [Pierre et Paul] revoir, faire un peu le point[16] ». On peut croire que si elle est revenue dans son ancienne demeure, c'est, d'une part, pour s'assurer que rien n'a changé, que les deux autres personnages sont toujours conformes

à leur image[17], d'autre part, pour tenter de se dire véritablement à deux hommes – autant qu'il est possible pour un personnage lagarcien dont la parole abondante et souvent contradictoire traduit le caractère fluctuant de son identité[18]. Or cette incertitude ne viendrait-elle pas de la nécessité de se protéger face à l'autre en se forgeant un masque discursif ? « Je mentais. […] Cela peut faire un tout petit peu mal, […] ne croyez-vous pas[19] ? » lance Hélène à Pierre et Paul avant de leur jeter à la figure sa vérité à elle sur leur passé commun, en confirmant que dans un monde lagarcien, la souffrance des personnages dépend, outre la séparation fondatrice du drame, de l'impossibilité d'être ou d'avoir été soi-même face à l'autre, mais aussi face à soi-même, l'impossibilité qui se trouve à l'origine même de cette séparation.

Dire sa souffrance… dans le vide

8 Ce principe ne s'applique pleinement qu'aux dialogues qui ont lieu dans les espaces fictionnels, où les personnages se trouvent « derrière le quatrième mur », sans se rendre compte de leur statut de personnage. Or, dans deux pièces du corpus, l'action se déroule dans un espace métafictionnel, quasiment dans un non-lieu depuis lequel les personnages se racontent (et nous racontent) leur propre histoire. Dans *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, il s'agit d'une maison dans laquelle deux hommes et une femme se retrouvent pour se lire une fiction écrite par Le Premier Homme, qui reprend l'histoire de leur séparation. Dans *Music-Hall*, la première didascalie précise : « Il y a toujours un lieu comme ça, dans ce genre de ville, qui croit pouvoir servir de music-hall : c'est dans ce lieu que cela se passe ». Depuis ce lieu presqu'anonyme, la Fille et les deux Boys rejouent, en la racontant, la performance qu'ils donnent chaque soir et qui reprend des éléments de leurs vies. Dans les deux cas, il s'agit d'un espace plutôt « épique » que « dramatique », car il est fondé par la distanciation temporelle. Les personnages s'éloignent de la réalité fictionnelle – l'histoire « d'origine » a déjà eu lieu, on ne fait que la répéter – et communiquent par le biais de la métafiction. À la fois spectateurs, acteurs et personnages, ils rejouent leur propre passé au présent, et le présent devient une forme du passé. Cela atténue, voire supprime la violence verbale, puisque dans cet espace, l'autre devient un personnage, en se réduisant ainsi à un fantôme innocent, inca-

pable de nuire à l'intégrité du moi. Ce cadre non-violent est visiblement plus propice à l'expression de son intimité, et donc de la souffrance. Toutefois, même dans un espace métafictionnel, le dit de la souffrance se rapproche paradoxalement du non-dit. Dans *Histoire d'amour*, le Premier Homme lit un épisode de son histoire, qui suit de près la séparation des protagonistes. Son personnage vient d'apprendre la trahison de la Femme qui est partie en l'abandonnant lui et le Deuxième Homme ; il est en train de descendre vers la rivière pour se noyer :

> Le Premier Homme. - [Il] est malheureux, c'est à cela qu'il songe. […] Cette complaisance que j'avais parfois pour le malheur ! Que j'ai ! Cette complaisance que j'ai pour le malheur ! Cela aurait été très beau, très élégant, de le crier dans la Ville éteinte (*répétant* : « dans la Ville éteinte ») Cela aurait été très beau de le crier dans la Ville éteinte, extrêmement littéraire. […]

> Le Deuxième Homme. – Elle rit.

> La Femme. *Lisant* – elle riait doucement, ou encore, elle pleurait, à peine, je ne me souviens plus [20].

9 Outre la distanciation métafictionnelle, conditionnée par le dispositif de la pièce, dire la souffrance impose une triple distanciation supplémentaire. D'abord la distanciation par l'usage de la troisième personne du singulier : ce n'est pas *moi* qui suis malheureux, mais *lui*, le personnage de mon histoire ; cette distanciation est encore renforcée par la rupture de l'identification : il est malheureux, et moi, j'ai de la complaisance pour le malheur. La distanciation ironique se manifeste dans le ton et les tournures de phrase et se complète par la transformation de la souffrance en une belle image, en une image « extrêmement littéraire » qui n'a pas de fondement réel : le cri de malheur aurait pu retentir dans la Ville éteinte, mais n'a jamais retenti. On notera en même temps que la correction du temps verbal (cette complaisance que j'avais parfois/que j'ai pour le malheur) est ici significative en ce qu'elle fait émerger, ne serait-ce que pour un instant, la douleur du passé dans le présent de l'action : on pourrait alors imaginer Le Premier Homme regarder cet autre lui-même avec une sorte d'ironie apitoyée, sur « le bord des larmes [21] ». De la même

manière, la réception du malheur du Premier Homme par l'autre, si elle n'est pas violente, se révèle estompée et ambiguë du fait que le rire se mêle aux pleurs : on ne sait pas si la Femme « rit doucement » ou « pleure à peine [22] ». On notera aussi que La Femme elle-même se distancie de ses larmes possibles : elle souligne qu'elle lit le texte, et le plus probablement, le « je » qui rend compte de ses pleurs ou de son rire est celui du narrateur qui la regarde d'à côté. Ainsi la souffrance dite ne pénètre qu'imparfaitement l'espace du dicible. Tout en la disant, on la transforme en une image, on l'esthétise pour la rendre moins menaçante et l'on s'en distancie ; mais au travers de cette distanciation semble toujours transparaître une souffrance inexprimée, qui reste voilée par le sourire.

10 De plus, l'espace du dicible que la souffrance verbalisée semble pénétrer est un leurre. Au fond, le statut ontologique des personnages d'*Histoire d'amour* est équivoque et incertain [23]. Au départ, on comprend assez clairement que l'espace scénique correspond à un espace effectif, la maison construite par le Deuxième Homme, et que les personnages s'y sont réunis pour se lire l'histoire dont le Premier Homme est l'auteur [24]. Au fil de l'action, ces éléments sont largement remis en question. Il devient clair qu'après la séparation, le Premier Homme s'est enfermé dans sa propre maison sans jamais répondre au Deuxième Homme, qui venait frapper à sa porte. Celui-ci constate alors que le Premier Homme est « celui qui écrit ou meurt, la même chose [25] » et dans l'épilogue, l'existence même de l'histoire écrite par le Premier Homme est remise en cause :

> La Femme. – […] Un jour, sans avoir terminé le livre
> – peut-être même qu'il n'en avait pas écrit une ligne et qu'il se contenta de nous raconter l'histoire –
> il meurt dessus,
> emporté et noyé à la fois.
> Ou encore il le laisse,
> il s'en désintéresse,
> il raconte autre chose […]
> « Histoire d'amour », c'est une autre histoire à l'origine [26].

11 Sur le plan ontologique et celui des événements, rien n'est certain, tout n'est que possible. Le Premier Homme est peut-être mort, l'histoire des trois personnages n'a peut-être jamais été écrite, ou

bien il s'agit d'une autre histoire, impossible de savoir laquelle... Il se peut, bien sûr, que la Femme et le Deuxième Homme racontent, depuis l'espace scénique, leur propre histoire, où le Premier Homme n'est qu'un personnage, mais il est aussi probable que « Histoire d'amour » n'existe que dans l'imagination de son auteur : le Deuxième Homme affirme notamment que dans cette histoire, lui et la Femme jouent les rôles de l'Architecte et de la Chanteuse que le Premier Homme leur a attribués. Quoi qu'il en soit, force est de constater que l'espace du dicible d'*Histoire d'amour* se révèle extrêmement indéterminé, privé de fondements solides, et l'on peut postuler que l'histoire de la séparation, de même que la souffrance que celle-ci provoque, restent sans récepteur « tangible », du moins dans le cadre de la pièce.

12 De même, dans *Music-Hall*, qui imbrique d'une manière similaire les niveaux (méta)fictionnels, la dernière tirade de la Fille, venant clôturer et résumer la pièce, fait surgir l'image d'une souffrance sans destinataire :

> La Fille. - [...] et remplissons le temps,
> faisons semblant d'exister,
> et jouons quand même — j'en pleurerais, n'ai pas l'air comme ça mais
> en pleurerais et en pleure parfois, mais discrètement, avec lenteur et
> désinvolture, et pas plus tard qu'il y a cinq minutes, sans qu'on
> me voie,
> pleure sous maquillage et déguisement,
> et sans reniflements intempestifs,
> suis habile —
> et triche jusqu'aux limites de tricherie,
> et sont fort lointaines, ces limites-là,
> et jamais ne les épuise,
> triche jusqu'aux limites de tricherie,
> l'œil fixé sur ce trou noir où je sais qu'il n'y a personne [27].

13 Une fois de plus, on voit le personnage se distancier soigneusement de son malheur. Les larmes sont cachées « sous maquillage et déguisement » et mises en scène ou transformées en un geste artistique. La Fille pleure « avec lenteur et désinvolture », même s'il n'y a pas de spectateur – les « limites de tricherie » sont lointaines et inépuisables. Sa souffrance, tout comme la souffrance qui transparaissait au

sein des espaces fictionnels, est une souffrance purement existentielle. Si dans les espaces fictionnels, les personnages souffraient de l'impossibilité de ne pas être soi-même en présence de l'autre, dans l'espace métafictionnel de *Music-Hall*, l'autre n'est même pas un personnage fantomatique comme dans *Histoire d'amour*, l'autre n'existe simplement plus. On fait semblant d'exister, on triche en cachant ses larmes comme on triche en pleurant, mais le pire est que dans les deux cas, de l'autre côté de la rampe, il n'y a personne, et en absence de l'autre, le spectacle se voit privé de sens [28]. Ce n'est plus la souffrance, c'est l'existence même qui reste sans destinataire. En corollaire, bien que dans un espace métafictionnel, la vérité intime et la souffrance puissent se dire, ce dit relève du non-dit puisqu'il n'atteint personne [29]. Le locuteur lui-même essaie de s'en distancier et d'en amoindrir l'importance ou le sérieux ; la salle est vide ou n'existe que dans son imagination.

L'indicible de la mort

14 Toutefois, dans les mondes lagarciens, tout change dès que la mort, indicible, vient imprégner le tissu dramatique et fait disparaître l'écran protecteur séparant le dicible et le non-dit [30]. Dans *Juste la fin du monde*, l'espace fictionnel et l'espace métafictionnel, l'épique et le dramatique, se confondent. Louis, protagoniste, peut-être déjà mort, relate l'histoire de son retour chez sa famille – sa mère, sa sœur Suzanne et son frère Antoine, à qui il veut porter la nouvelle de sa mort « prochaine et irrémédiable ». Les monologues de Louis sont dits depuis un non-lieu (depuis un espace non-identifiable qui ne coïncide pas avec l'espace de la maison de famille) et ouvrent directement sur son intimité qui, cette fois-ci, n'est quasiment pas « censurée » par la distanciation. Les dialogues se déroulent presque sans exception dans un espace fictionnel, la maison de famille, et même s'ils deviennent souvent violents, cette violence n'empêche plus l'expression verbale de la souffrance.

15 La proximité de la mort transforme le personnage, ce qui n'est pas étonnant. La nature de cette transformation est, elle, plus intéressante : la mort fait naître la compassion. Dans un instant de lucidité particulier, Louis, qui croyait toujours qu'on ne l'aimait pas assez, prend pleinement conscience de sa mort prochaine et se rend

compte non seulement que c'est lui qui a toujours demandé aux autres de le laisser en paix, mais aussi que les autres peuvent en souffrir en silence :

> Louis. — […] Je compris que cette absence d'amour dont je me plains
> et qui toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, sans que
> jamais jusqu'alors je ne la voie,
> *que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi.*
> Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et
> indestructible encore
> qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort
> sans pouvoir et savoir jamais rien me dire [31].

16 La prise de conscience de sa mort et de la souffrance muette de l'autre provoquent alors deux mouvements-vers compassionnels : au fond, ce n'est plus l'empêtrement dans le cercle vicieux de la violence, mais la compassion engendrée par la mort qui devient le ressort de l'action. D'abord, Louis se rend chez sa famille et même si au départ, il s'imagine leur annoncer sa mort « lentement, avec soin et précision […] d'une manière posée [32] » – tout comme la Fille de *Music-Hall* pleure « avec lenteur et désinvolture » –, cette image théâtralisée ne s'incarne pas. Il est vrai que les autres personnages forcent Louis à rester silencieux [33], mais en même temps, son silence s'avère être le deuxième mouvement-vers compassionnel, cette fois-ci par anticipation : Louis quitte la maison de la famille « sans avoir rien dit de ce qui [lui] tenait à cœur » puisqu'il n'a « jamais osé faire tout ce mal [34] ». Par la suite, il ne délaisse plus ses proches : il téléphone, donne des nouvelles, écoute ce qu'on lui raconte – comme il le dit lui-même, il a « l'amour plein de bonne volonté [35] ». Au lieu de désunir, la mort, par l'intermédiaire de la compassion qu'elle fait surgir, annule la séparation [36], de même que le non-dit de la mort qui est motivé, en partie, par la compassion. Louis reste silencieux, mais c'est justement son silence qui permet aux autres de parler de l'amour qu'ils éprouvent pour lui et de la souffrance que son absence leur cause. Or l'amour, qui entre dans l'espace du dicible aussi brusquement et brutalement que la souffrance, s'exprime d'une manière tout à fait particulière. La séparation de l'être aimé provoque de l'inquiétude (pourquoi est-il parti ?), mais surtout de la culpabilité (est-ce qu'il est parti parce que nous ne l'aimions pas assez ?), deux sentiments dont

on veut se libérer. Une fois l'être aimé de retour, l'occasion se présente enfin et le voile de silence se déchire : l'amour, l'inquiétude, le besoin d'être disculpé s'amalgament… et se muent en des accusations violentes. La mère de Louis s'en rend d'ailleurs compte :

> La Mère. – […] ils [Suzanne et Antoine] ont su que tu revenais et ils ont pensé qu'ils pourraient te parler,
> un certain nombre de choses à te dire depuis longtemps et la possibilité enfin. […]
> et cela sera mal dit ou dit trop vite,
> d'une manière trop abrupte, ce qui revient au même,
> et brutalement encore,
> car ils sont brutaux, l'ont toujours été et ne cessent de le devenir [37]…

17 La brutalité évoquée se manifeste d'une manière très nette dans la tirade finale d'Antoine qui précède le départ de Louis (sans toutefois en être la cause). Ayant parlé longuement, en détail, de ses propres souffrances, Antoine aboutit aux reproches et aux accusations :

> Antoine. – […] tout ton soi-disant malheur n'est qu'une façon que tu as,
> que tu as toujours eue et que tu auras toujours,
> — car tu le voudrais, tu ne saurais plus t'en défaire, tu es pris à ce rôle —
> que tu as et que tu as toujours eue de tricher,
> de te protéger et de fuir.
> Rien en toi n'est jamais atteint, […]
> tu n'as pas mal
> — si tu avais mal, tu ne le dirais pas, j'ai appris cela à mon tour —
> et tout ton malheur n'est qu'une façon de répondre,
> une façon que tu as de répondre,
> d'être là devant les autres et de ne pas les laisser entrer [38].

18 Ces reproches ne relèvent pas du fantasme. Plus loin dans le texte, Antoine ajoute qu'avant de quitter la maison, Louis se plaignait souvent qu'on « ne [l]'aimait pas, / que personne, jamais, ne [l]'aima » sans voir que les autres ne savaient simplement pas lui dire leur amour [39] : il ne fait que mettre le doigt sur ce que son frère avait lui-même compris. Mais aussi sa tirade montre, une fois de plus et d'une manière extrêmement limpide, l'impossibilité du dialogue dans

un espace fictionnel lagarcien. La souffrance de l'autre est inadmissible : Antoine reproche à Louis que son malheur n'est qu'un masque que celui-ci a toujours porté, porte et portera toujours, en lui refusant *absolument* et la possibilité de souffrir véritablement, et la possibilité d'ôter le masque. Le personnage profite de la présence de l'autre pour anéantir la souffrance de ce dernier et lui faire porter la responsabilité de la sienne : autrement dit, pour faire de l'autre un bouc émissaire. Il n'est dès lors pas étonnant qu'Antoine ne veuille pas dialoguer avec son frère : il conclut sa tirade par un « je ne dirai plus rien », ce sur quoi la scène – et l'action de la pièce – se clôt, en ouvrant sur le dernier monologue de Louis. L'autre doit rester cantonné dans l'image que l'on se fait ou plutôt que l'on s'*est* fait de lui – on ne lui accorde pas le droit de répondre ni de changer (car répondre, c'est toujours provoquer un changement) : chez Lagarce, « [l]es personnages sont prisonniers des catégories dans lesquelles les autres (ceux qui croient les connaître [...]) cherchent à les enfermer[40] ». Et même si la mort semble effectivement mettre à bas l'écran qui sépare le dicible du non-dit ou qui sépare le champ de la violence du champ de la souffrance et de l'amour, tout en faisant surgir un mouvement-vers compassionnel, cela change peu, car le mouvement s'avère unilatéral. On peut croire que c'est une autre raison pour laquelle Louis préfère rester silencieux et ne pas annoncer sa mort prochaine à la famille – dire sa souffrance ou dire sa mort est simplement inutile.

19 Il faut toutefois souligner que dans *Juste la fin du monde*, l'autre – par son silence même – accepte le cadre qu'on lui impose. Lydie Parisse remarque sur ce point, en faisant référence à Jean-Pierre Sarrazac, que les derniers drames de Lagarce sont assimilables aux « drames du martyr », dont le motif central est le renoncement[41] : chez Lagarce, il s'agit surtout du renoncement à la parole. Dans la dernière pièce du corpus, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, le renoncement est aussi présent à côté de la mort, et sa forme particulière rend possible l'apaisement, voire la réparation des souffrances des personnages. Le dialogue est centré autour du départ et du retour du Jeune Frère que sa grand-mère, sa mère et ses trois sœurs ont attendu depuis des années ; et même si l'espace scénique figure un espace fictionnel ou dramatique, la parole des personnages est dénuée de violence, car le Jeune Frère, *objet* du dialogue, reste hors

scène, évanoui dans sa chambre. Il est à la fois présent et absent, ce qui permet aux cinq femmes, soudées par la longue attente, de se dire leur souffrance commune sans que l'autre vienne s'interposer. Tout se passe exclusivement sur le plan inoffensif de l'imaginaire des personnages (en ce sens, le spectateur se trouve face à un espace métafictionnel qui surgit depuis l'espace fictionnel) : les protagonistes ne cessent de multiplier les images de la séparation avec le Jeune Frère et de son retour. Elles craignent toutefois que le silence du Jeune Frère ne soit définitif ou mortel, car elles auraient besoin qu'il leur fasse « le récit de son voyage, tout ce temps perdu » pour qu'elles puissent « commencer à [se] plaindre et lui faire [leurs] beaux et longs reproches [42] ». La parole et la présence de l'autre devraient donc servir à justifier l'attente et la souffrance qui sinon s'avèrent inutiles ; et tout comme Antoine termine par faire de Louis, silencieux, un bouc émissaire, les protagonistes de *J'étais dans ma maison* terminent par rendre le Jeune Frère pleinement responsable de leur malheur sans lui accorder la moindre possibilité de la rédemption :

> La Seconde. — [...] et ne jamais donner de nouvelles, pas un message, jamais, c'est un crime de sa part, je dis cela, une sorte de crime, n'avoir que faire de la vie de ceux qui vous aiment, c'est une sorte de crime, je ne sais pas, je crois cela, [...]
> - revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l'ignorance, et ne rien me donner ! - [...]
> Et mourir, s'il meurt, et mourir ne lui donne pas le pardon [43].

20 Dans les scènes qui suivent cette accusation ultime, la Seconde et l'Aînée des sœurs arrivent toutefois à se ré-imaginer la scène de la séparation tout en se donnant des raisons de croire que le Jeune Frère se souciait d'elles. Il semblerait ainsi que pouvoir donner libre cours à l'expression verbale de la souffrance et en trouver le responsable, fut-il demi-mort, permet aux personnages sinon de se libérer de la douleur, du moins de l'apaiser, et de se dire qu'on pourra continuer à « vivre sa vie », quoique celle-ci risque bien de se résumer à une nouvelle attente – celle de la mort (de la mort du Jeune Frère ou de sa propre mort) : « toutes les trois, encore, sur le seuil de la maison, attendant encore [...] Ou toutes les cinq, possible, pourquoi non ? toutes les cinq aussi, c'est bien [44]... »

21 La libération ou l'apaisement ainsi obtenus sont toutefois pleinement conditionnés par l'état d'incertitude, entre la vie et la mort, dans lequel se trouve le Jeune Frère, à la fois présent et absent. Il semble que dans le théâtre de Lagarce, la seule possibilité non-violente de dialoguer avec l'autre et de l'aimer est de dialoguer avec l'image que l'on s'est forgée de lui, donc d'aimer l'autre « vivant comme on voudrait l'aimer mort, sans pouvoir et savoir jamais rien lui dire ». La présence *effective* de l'autre, la présence d'une souffrance individuelle, vivante, dans un espace fictionnel fait nécessairement surgir la violence protectrice, la vérité de l'autre menaçant le moi et sa réalité. Dans les espaces métafictionnels, en revanche, la violence est quasiment absente grâce à la distanciation, mais le dit de la souffrance y reste sans récepteur. Et même si dans le cas où la mort fait son apparition dans le tissu fictionnel et les deux types d'espace se confondent, les personnages peuvent enfin parler de leur souffrance, cela ne peut se faire qu'au prix du sacrifice de l'autre. Celui-ci renonce à soi-même en renonçant à la parole, parfaitement, jusqu'à s'empêcher de pousser « un grand et beau cri[45] » dans la solitude nocturne : dans le silence, il partage alors sa vérité intime avec la mort ; et peut-être que dans les mondes lagarciens, où la parole n'atteint jamais à l'authenticité, le silence et la mort (et le silence de la mort) sont les seules vérités possibles.

NOTES

1 Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain » *in Jean-Luc Lagarce*, *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 9.

2 Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude » *in Colloques année (…) Lagarce I : problématiques d'une œuvre. Colloque de Strasbourg*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 70.

3 Françoise Heulot-Petit, « La reconnaissance dramatique dans *Le pays lointain* : de l'impossibilité de modifier son histoire ? » *in op. cit*, p. 80.

4 *Derniers remords avant l'oubli* (1988), *Music-Hall* (1989), *Histoire d'amour : derniers chapitres* (1990), *Juste la fin du monde* (1990) *in* Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet*, t. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003 et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) dans le quatrième volume de la même édition. Pour une meilleure économie du texte, dans les

références du corpus, j'indique uniquement le titre de la pièce et la pagination.

5 *Music-hall*, p. 93.

6 *Ibid.*, p. 82.

7 Cité par Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *op. cit.*, p. 11.

8 La tirade s'étale sur deux pages (*Derniers remords avant l'oubli*, pp. 11-12). « [Je] n'ai rien à dire », commence Pierre, qui reprend un peu plus loin : « Je ne vais pas entamer la conversation, » et ajoute : « Vendons et n'en parlons plus » avant de conclureÒ : « je ferai ce que l'on m'ordonnera [...] et après nous n'en parlerons plus. »

9 *Ibid.*, pp. 12-14.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 Voir *Juste la fin du monde*, pp. 240-241.

12 *Ibid.*, pp. 27-29.

13 *Ibid.*, p. 41.

14 *Les dramaturgies d'Œdipe*, Paris, PUF, 1987, p. 15.

15 Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 11.

16 *Ibid.*, p. 45.

17 « Tu n'as pas changé » est un leitmotiv véritable de son discours : « ... tu n'as pas changé, taciturne et compliqué », dit-elle à Pierre (*Ibid.*, p. 13), « [Pierre] n'a pas changé. Cela saute aux yeux », confirme-t-elle à Paul (p. 15), « [v]ous êtes les deux mêmes [...] vous êtes les deux mêmes », conclut-elle plus tard (p. 37), et ainsi de suite.

18 Julie Sermon, *op. cit.*, pp. 69-70.

19 *Ibid.*, p. 27.

20 *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, pp. 291-292.

21 On rencontre ce genre de regard ironique, distancié, mais profondément triste, chez d'autres personnages de Lagarce : « et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus, à sourire de moi-même, de me voir ainsi, de m'imaginer ainsi, et de sourire ainsi de moi-même me mena vers le bord des larmes, et j'eus peur d'y sombrer » dit La Seconde (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, p. 228).

22 On ne le saura jusqu'à la fin de l'action : le rire se confond définitivement aux larmes, et la souffrance aux tentatives de la masquer. Le même procédé est en place dans *Music-Hall.*

23 Bien évidemment, leur ontologie est ici considérée non pas par rapport au monde « réel », celui du lecteur ou du spectateur de la pièce, mais par rapport au monde fictionnel qu'ils habitent.

24 « Dans cette nouvelle Ville – c'est écrit – il construit ce lieu, là où nous sommes maintenant, ce soir » (*Ibid.*, p. 312).

25 *Ibid.*, p. 317.

26 *Ibid.*, p. 319.

27 *Music-Hall*, p. 102.

28 Dans ce cas, par ailleurs, les personnages préfèrent la violence à l'indifférence du vide : la Fille avoue « regretter déjà les fourchettes et cuillères et bouteilles de bière des tribus les plus primitives [que l'on jette sur la scène] — c'était le bon temps, ah ! » (*Ibid.*, p. 101). Cela confirme qu'au fond, l'indifférence est pire que la violence ou que l'indifférence est une forme plus brutale de la violence, car elle réduit l'être au néant, tandis que dans la violence « explicite », son existence est prise en compte, quoique d'une manière pervertie.

29 Bien sûr, toujours dans le cadre de la fiction : la question du spectateur ou du lecteur empirique de la pièce et de sa réception de la souffrance des personnages serait particulièrement intéressant à étudier.

30 La différence que j'établis entre le non-dit et l'indicible réside dans leur rapport à la mise en parole : à l'inverse du non-dit, l'indicible y résiste.

31 *Juste la fin du monde*, p. 231, je souligne.

32 *Ibid.*, p. 207.

33 À titre d'exemple, voici les réactions de Catherine : « Ne me dites rien, je vous interromps » (*Ibid.*, p. 233), de la Mère : « … ne me dis rien, ne me dis pas le contraire… » (p. 236), et d'Antoine : « Tu vas me parler maintenant […] et il faudra que je t'écoute. […] Je ne veux pas. J'ai peur » (p. 253). De fait, on force Louis à correspondre à sa propre image : pour les autres, il a toujours été silencieux, posé et distant.

34 *Ibid.*, p. 263.

35 *Ibid.*

36 Sur un plan philosophique, le « fonctionnement » de la mort dans *Juste la fin du monde* correspond parfaitement au propos de *L'échange symbolique et la mort* de Jean Baudrillard (Paris, Gallimard, 1976) : selon Baudrillard, la mort, dès qu'elle cesse d'être le terme inimaginable de la vie, que l'on essaie d'occulter à tout prix (comme c'est souvent le cas dans la société occidentale), dès qu'elle peut rentrer pleinement dans la vie, rapproche brutalement les champs séparés en établissant entre eux un échange réel qui échappe à l'ordre des simulacres. De ce point de vue, il n'y a rien de paradoxal dans la naissance de la compassion chez le sujet qui accepte la mort comme une partie intégrante de sa vie (ainsi, Louis décrit ses promenades en compagnie de sa mort, voir *Juste la fin du monde*, pp. 245-246) ; et l'ordre des simulacres, dont le théâtre lagarcien offre une illustration parfaite, s'en voit aussitôt menacé.

37 *Ibid.*, pp. 235-236.

38 *Ibid.*, p. 274.

39 *Ibid.*, p. 273.

40 Lydie Parisse, *Lagarce : un théâtre entre présence et absence*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 2014, p. 29.

41 *Ibid.*, p. 133.

42 *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, p. 232.

43 *Ibid.*, pp. 255-256.

44 *Ibid.*, p. 269.

45 *Juste la fin du monde*, p. 280.

RÉSUMÉ

Français

Les personnages de Jean-Luc Lagarce sont atteints d'un mal particulier : celui de ne pas pouvoir se dire à l'autre, celui de ne pas pouvoir exprimer leur vérité intime, qui rime avec la souffrance. Cette impossibilité est conditionnée par l'inévitable violence du dialogue, liée au fait que les personnages cherchent, discursivement, à tenir l'autre enfermé dans l'image qu'ils se sont forgées de lui. Le non-dit de la souffrance ne peut pénétrer le champ du dicible que depuis un espace métafictionnel, mais alors il reste sans récepteur. Seule la présence de la mort peut ouvrir la voie à l'expression véritable de la souffrance, ce qui demande que l'autre se sacrifie en renonçant à la parole.

INDEX

Mots-clés
non-dit, violence, souffrance, compassion, Lagarce (Jean-Luc), dramaturgie

AUTEUR

Maria Einman
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Dire la douleur dans le cas de la maladie

Francis Jaouen

PLAN

Contextualisation des récits de la maladie de Ruwen Ogien et d'Anne Bert
Représentation de la maladie : mots, métaphores et acronymes
Maladie et douleur en soi : entre obscurité et lumière

TEXTE

1 *La maladie, catastrophe intime*[1], est le titre que Claire Marin a retenu pour l'un de ses ouvrages, afin de caractériser l'étrangeté qui s'insère dans l'être soumis à une déficience de santé. Inévitablement, même non explicitement verbalisée, la douleur accompagne la maladie, blessant l'identité de la personne malade. C'est ce bouleversement à l'intérieur d'eux-mêmes qu'expriment le philosophe Ruwen Ogien dans *Mes milles et une nuits*[2] et l'écrivaine Anne Bert dans *Un tout dernier été*[3]. Ruwen Ogien, atteint d'un cancer, a écrit son œuvre pendant sa maladie. Le livre, qu'il caractérise comme étant un essai personnel à visée philosophique, a été publié en janvier 2017, quelques mois avant sa mort. Anne Bert, quant à elle, face à une maladie incurable, revendique le droit de mourir dans la dignité après le « goût des dernières fois[4] ». Après un adieu à ses proches, elle meurt sereinement avec l'aide de ses « passeurs » le 2 octobre 2017. Son livre a été publié dans les jours suivants. Ainsi, dire la douleur lorsqu'elle devient chronique et qu'elle fait cause commune avec la maladie, procède de la révélation d'un secret qui bouleverse l'intimité et l'esprit, et transforme le corps. Dans cet article, nous proposons d'explorer la contextualisation de la maladie et de la douleur exprimée par les deux auteurs, puis d'étudier au-delà des acronymes comment les mots et les figures métaphoriques permettent leur représentation, enfin d'analyser les contrastes qui en résultent, entre obscurité et lumière.

Contextualisation des récits de la maladie de Ruwen Ogien et d'Anne Bert

2 La maladie chronique courtise le corps. Subrepticement, elle lui raconte une histoire constituée d'épisodes à suspens. C'est ainsi que Ruwen Ogien déploie son récit, et, de fait, son parcours de personne malade. En effet, en guise d'épigraphe, sa narration débute par une intervention de la conteuse Chahrazade (ou Shéhérazade) du conte persan *Les mille et une nuits*[5]. Comme une princesse, la maladie promet au corps, pour ne pas être condamné le lendemain, de lui révéler les épisodes d'une histoire à l'issue incertaine et d'une durée inconnue qui pourrait être de mille et une nuits jusqu'à ce qu'il capitule et décide de l'épouser. Ainsi, la maladie chronique s'impose à l'être comme une sorte de course par étapes, constituée de nombreux rebondissements, à la fin de laquelle la personne malade peut être guérie, ou condamnée. Sous forme réflexive, à partir de son expérience personnelle de la maladie, Ruwen Ogien développe trois idées essentielles : son combat contre l'idée doloriste car la maladie résulte de causes mais n'a pas de raison de provenir d'un quelconque être suprême, la relation soignant-soigné, que le narrateur aborde sous un angle théâtral entre recherche de bien-être et déconvenues, ainsi que la façon d'annoncer la maladie, toujours suspecte pour le patient. Il développe en vingt-trois tableaux différents épisodes de sa maladie, abordant la philosophie de la maladie au sens large du terme, ainsi que la relation qui s'instaure entre personnel soignant et personne malade. Il met à mal la référence historique établie à grands renforts d'idéologie religieuse entre la douleur, la souffrance et le bien. Pour lui le « cadavre du dolorisme bouge encore[6] », alors que « la souffrance [n'est] ni nécessaire, ni suffisante[7] » et il conclut en citant Proust : « Mais demander pitié à notre corps, c'est discourir devant une pieuvre, pour qui nos paroles, ne peuvent avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamné à vivre[8]. » Il s'oppose aux philosophes qui valorisent moralement la souffrance comme école de lucidité et qui défendent l'idée selon laquelle le retrait du monde pour cause de maladie rendrait les sujets malades plus disponibles à la pensée. Il ne voit pas

pourquoi il faudrait être résilient alors que la maladie est un ennemi insupportable de l'être. Implicitement, la thèse de Ruwen Ogien n'épouse pas non plus les idées d'écrivains majeurs du début du XX^{e} siècle comme André Gide, Paul Valéry, Paul Léautaud, et d'autres encore [9]. Ces auteurs pensaient que la captivité de l'alitement forcé, due à la souffrance, provoquant une forme de marginalisation, permettait de se consacrer complètement à la recherche de l'absolu et d'accéder ainsi à une forme de rédemption. Le bien-portant, préoccupé par le maintien de sa bonne santé, ne disposerait pas de cette capacité de vie intérieure. Par opposition à ce point de vue, François Laplantine considère quant à lui que « la maladie et la réflexion qui l'accompagne [...] sont des obstacles à la réalisation de valeurs qui ne peuvent être atteintes qu'en se tournant résolument vers l'extérieur [10]. »

3 Anne Bert affiche un avis similaire. En dix-sept chapitres très courts, qui pourraient être aussi dix-sept tableaux d'une tragédie, elle évoque les derniers mois de sa vie dont elle veut se défaire. Elle se trouve face à un chaos, un amas de rochers qu'elle ne peut gravir ou desquels elle ne peut que tomber. Peu importe le point de vue adopté, tant par l'auteur que par le lecteur, la seule issue à la chute est la mort. Dès lors, autant voir celle-ci la plus belle possible à travers l'évocation des promenades en bord de mer, mêlant images et senteurs, du jour le plus long de l'été synonyme de fête musicale, ou de la représentation de la nuit emplie d'étoiles en substitution du vide de la vie remplacée par le silence.

4 Ruwen Ogien ne s'intéresse qu'à un type de maladie, le cancer, car elle est la seule dont il a une expérience personnelle. Il place son propos dans le champ de la métaphysique en posant des questions existentielles au sujet de la condition humaine. Il choisit de décrire sa maladie et d'analyser comment un être « malade à perpétuité [11] » devient, selon lui, un déchet social. Il argumente son propos en précisant : « [...] j'ai éprouvé le sentiment assez atroce d'être aussi fragile et vulnérable que doit l'être un chômeur vieillissant, sans qualification, à la recherche d'un emploi minable et mal payé [12]. » Il démontre les ruptures existantes entre institution médicale et patients et s'interroge sur la notion de maladie en termes de langage médical et philosophique. En faisant intervenir différentes références intertextuelles, il se questionne et questionne le lecteur, sans lui apporter de réponse

précise, sur le sens de la maladie, dont le sujet n'est pas responsable. Ce questionnement produit une gêne vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis d'autrui. Cette gêne se manifeste par le changement de physionomie, de comportement, d'élocution. Elle transparaît dans le dialogisme médecin-patient, renforcée par les lois relatives à l'autonomie du patient. La personne malade est amenée à jouer un rôle comme au théâtre faisant de la « maladie un drame et une comédie[13] ». En cours de récit, Ruwen Ogien démarre « sa nouvelle vie de patient en contrat à durée indéterminée[14] » dans les Hôpitaux de Paris. Sa nouvelle identité, non écrite, celle de l'apparence maladive, prend l'ascendant sur celle de son état-civil et sur celle de son état de bien-portance. Ses références sociologiques primordiales résultent des études de Talcott Parsons[15] qu'il cite à plusieurs reprises. Partant de ces bases, le narrateur engage une réflexion sur le statut du malade et sur la relation de soin idéale, qui selon lui est loin de l'être. Soumis à des chimiothérapies répétitives, il théâtralise cette relation pour démontrer selon sa propre expérience que le malade devient un « paria[16] » en précisant que :

> C'est un sentiment qu'on comprend mieux, je crois, lorsqu'on prend conscience de tous les efforts de mise en scène que nous faisons en tant que patients pour gagner les bonnes grâces des médecins qui, de leur côté, doivent mettre en scène leur compétence et leur souci de notre bien, qu'ils soient réels ou pas, surtout dans le nouveau contexte institutionnel qui aiguise la rivalité avec les confrères et tend à tous les disqualifier[17].

5 Le mot « cancer » est pour lui, citant La Fontaine, « un mal qui répand la terreur[18] ». Au lieu de l'expression « cancer de la tête du pancréas » directement compréhensible, le médecin annonciateur de la maladie préfère prendre un détour obscur. Il s'en acquitte par une formule savante : « adénocarcinome canalaire pancréatique[19] », laissant à son patient le soin de la déchiffrer. Dire par euphémisme « grave » ou « longue maladie » n'est guère plus avantageux que d'énoncer le mot « oncologie ». Le parler populaire plus efficace, imagine le cancer comme un animal à pinces, le « crabe ». Celui-ci enserre l'individu par strates successives : des métastases originellement localisées deviennent généralisées ensuite. Aux chimiothérapies succèdent des transfusions sanguines, puis petit à petit le corps

s'épuise, ne réagit plus, s'éteint ou entre en résistance en se créant une nouvelle forme d'identité. Toutefois Ruwen Ogien constate que le langage médical a évolué, notamment depuis 1960, avec la découverte des chimiothérapies. Les maladies classifiées « cancer » peuvent être désormais différenciées des autres maladies comme la tuberculose, par exemple, grâce aux progrès de la science médicale. Cependant, naguère, les tuberculeux avaient leurs centres de cure à la montagne ou dans le désert alors que les cancéreux ont le droit à des « "pavillons" qui ressemblent plus à des mouroirs sinistres qu'à des hôtels de charme[20] ». En phase terminale de cancer, ces mouroirs sont remplacés de nos jours par des centres de soins palliatifs où la bienveillance constitue la règle fondamentale afin d'aider les malades, à bout de souffle, à quitter la vie. Jusqu'à la dernière limite, certains patients auront conscience de leur état et en parleront. D'autres, avec illusion peut-être, préféreront espérer que la vie est encore possible et cette vérité se dit à mots couverts, en se basant sur l'espoir d'une rémission.

6 C'est dans un mélange paradoxal de colère, d'abasourdissement et aussi de détachement que Ruwen Ogien reçoit l'annonce de sa maladie. Il éprouve un mélange de sentiments contraires à ceux répertoriés au titre des cinq stades du deuil (le déni, la colère, le marchandage, la dépression, l'acceptation[21]) tant il ne se sent pas concerné par cette maladie dont il est atteint. La difficulté, pour un médecin, consiste à intéresser un patient à sa maladie en utilisant des mots savants. Elle n'est pas la préoccupation immédiate de l'intéressé. Il s'agit d'une autre forme de déni où les mots du langage scientifique sont éloignés des sentiments ressentis. L'annonce de la pathologie est un choc qui laisse dans un premier temps de marbre ou qui abat. Comme c'est impensable, le malade s'enquiert d'un deuxième avis, quitte à rompre le contrat moral passé avec son médecin. Ainsi le patient d'aujourd'hui devient nomade. Ruwen Ogien n'échappe pas à l'illusion et au déni, suite à la première annonce de sa maladie. Il a subi deux opérations chirurgicales consécutives et il ne se souvient pas, et ne veut pas se souvenir, de ces moments de perte totale d'intimité et d'autonomie. Mais il se questionne sur le sens de cette amnésie[22] : est-elle une réponse philosophique à un traitement chimique ou une réponse chimique à une question philosophique ? En effet, la maladie n'est pas un projet de vie et, lorsqu'elle frappe, le

temps nécessaire pour l'accepter peut s'avérer extrêmement long. Anne Bert est, elle aussi, soumise au temps de l'acceptation. L'annonce de sa maladie se confond avec l'aube de son soixantième anniversaire. Une neurologue à la « voix douce, liquoreuse, presque flasque [23] », qui la suit depuis quelques mois, diagnostique une dégénérescence neurologique. Elle prend du temps pour faire l'annonce, dresse sur une feuille de papier un schéma de la moelle épinière et des cellules nerveuses qui permettent les mouvements du corps (les motoneurones). Délicatement, elle glisse « c'est inguérissable [24] », puis laisse aux praticiens hospitaliers le soin de donner le nom exact de la maladie. Celle-ci se fait nommer, soit par un acronyme, « la SLA » pour Sclérose Latérale Amyotrophique, soit plus couramment par « maladie de Charcot » dont les chances de survie sont faibles. Comme Ruwen Ogien, Anne Bert se sent frustrée, en attente de vérité, elle éprouve le sentiment de retomber en enfance. Elle n'accepte pas ce néant dans lequel l'annonce médicale la fait plonger, fait basculer son devenir. Sa maladie, qui est véritable et non plus vraisemblable, se manifeste par une désorganisation du corps, des gestes, de la voix, mais ne touche pas les capacités cognitives. Anne Bert est confrontée à la conscience de son état, à l'impossibilité d'agir afin d'écarter la maladie. Elle ne supporte pas l'idée de demeurer handicapée pour le reste de son existence. À dessein, à l'automne 2017, elle désire en finir avec la vie, après son « [...] tout dernier été [25] ». Elle a décidé de faire confiance à ses passeurs qu'elle est allée rencontrer en Belgique. Son livre, sa participation à des émissions radiophoniques ou de télévision avant sa mort, témoignent d'un combat sans complainte en faveur d'une légalisation de l'euthanasie en France.

7 Relater l'expérience personnelle de la maladie constitue le champ d'expression de Ruwen Ogien et d'Anne Bert. Les deux auteurs dépassent ce contexte pour évoquer d'autres sujets qui impactent leur nouvelle identité de personne malade et qui concernent la communauté des humains. La maladie n'agit pas seule. Elle a une compagne tout aussi sournoise qui ne se voit pas, ne se partage pas : la douleur. Pour parler de ces deux phénomènes, le premier trop technique et encombré d'acronymes, le second impalpable, la question de leur représentation se pose. Ruwen Ogien et Anne Bert

préfèrent faire usage pour cela, de mots non médicaux et de métaphores.

Représentation de la maladie : mots, métaphores et acronymes

8 La douleur accompagne les maladies de Ruwen Ogien et d'Anne Bert. La douleur vagabonde dans le corps, et si nous savons depuis l'Antiquité qu'elle est une sensation, nous ne savons pas encore de nos jours comment elle circule dans l'organisme. Nous savons seulement qu'il y a une relation avec le cerveau. Le Dr Peter Latham la définit ainsi : « Ce que les hommes savent de manière infaillible à travers leur propre expérience perceptive ne peut s'expliquer plus simplement par des mots. Par conséquent, parlons de la douleur tout comme douleur [26]. » De cette citation, tirons une conclusion simple : la douleur en tant que telle ne se définit pas et chaque individu se la représente comme il veut bien l'entendre et le faire comprendre. Le langage dispose des métaphores pour tenter d'approcher ce qui se vit dans l'intimité de chaque personne malade. La douleur ressentie est un message pour le soigné et pour le soignant. Elle agit en lanceur d'alerte. Cependant si les cultures et les modes de pensée peuvent donner une approche différente de la douleur, une constante universelle de la condition humaine demeure : la douleur repose sur un socle de données anatomiques et physiologiques. À son égard les médicaments apportent un soulagement qui fait dire à Ruwen Ogien « Le bonheur est dans l'ACE [27] ». Cet acronyme [28] pourrait être aussi bien celui d'une association sportive, tout comme celle d'une société secrète de « chimiothérapie à perpétuité [29] » ou celui d'un agent secret. Il dissimule des hauts et des bas dans le cours de la maladie. Le mot « bonheur » représente les moments où paradoxalement la personne malade trouve des moments de bien-être à l'hôpital, ou à domicile, alternant avec des moments de dépression ou de lassitude.

9 Pour parler de son expérience de la maladie, Ruwen Ogien mène une exploration lexicologique en puisant ses références dans la littérature et la sociologie plus que dans la philosophie, son propre domaine de recherche. Les mots « malade » et « maladie » trop communs, sont pour lui indéfinissables « en termes de conditions nécessaires et suffisantes [30] ». Ainsi il utilise une variété de mots (accablé, muti-

lante, nécrose, paria, etc.) pour exprimer la confusion des sentiments qui l'envahissent. Le narrateur s'aperçoit qu'il est de plus en plus étranger à son corps qui se transforme sans lui demander son avis. En cas de maladie et de douleur, faut-il tout dire ou dire partiellement ? Dans la période actuelle, les témoignages foisonnent, soit sous la forme d'une publication chez un éditeur, soit en direct sur internet. Ruwen Ogien estime que deux positions sont défendables. D'une part, taire la maladie répond au respect des règles de pudeur, à l'instar des principes d'encadrement de la parole royale en Angleterre exprimés par cette expression : *never complain*, *never explain*[31] ou par l'injonction stoïcienne de contrôle des émotions qui consiste à garder la souffrance pour soi sans étalage public. C'est aussi une question de discrétion respectable pour chaque individu. D'autre part, l'effet inverse existe également, où les témoins se livrent sans retenue à propos des aspects intimes de leur maladie et c'est ce dévoilement qui attire l'attention du public, l'émeut ou l'offusque. Ce qui gêne considérablement Ruwen Ogien est le fait que ces détails cachent des non-dits, ou passent sous silence certains aspects. Il en est ainsi des effets secondaires des médicaments, sources de nombreux désagréments dans la vie sociale. Selon lui, dans ce genre de témoignage, en dépit du manque de pudeur, peu de gens parlent des incidences sur la sexualité par exemple, sujet tabou, alors que l'intérêt de celle-ci est mis en exergue pour l'individu en bonne santé. Cependant faut-il dire ou ne pas dire sa maladie publiquement ? Contrairement à Michel Foucault[32] ou Susan Sontag[33], mais comme Hervé Guibert[34], Ruwen Ogien pense qu'il ne faut pas faire silence de ce qui nous préoccupe le plus, à savoir la santé et la maladie. Il justifie sa pensée en précisant que : « seule l'expérience personnelle vécue, rapportée dans des récits à vocation documentaire ou reconstruite par des procédés littéraires, peut la restituer[35]. » Il ironise en disant que « La maladie se niche dans les détails[36] ». Cette expression révèle un signifiant des nombreux désagréments subis dans la vie sociale, qui se disent peu et se vivent mal, qui sont visibles ou invisibles : la perte des cheveux, la peau fragilisée, les effets secondaires sur la sexualité, la difficulté à supporter le bruit, par exemple. Cependant, dire ou ne pas dire sa maladie et sa douleur relève d'un choix personnel. Certains témoins se livrent de façon ostentatoire sur les aspects intimes de leur maladie, d'autres préfèrent s'abstenir par pudeur, par honte, par jalousie, par tabou, ou par peur de perdre leur

notoriété. Ainsi, Michel Foucault « n'a-t-il pas cherché […] à préserver son statut de célébrité et sa confortable vie sociale[37] » s'interroge Ruwen Ogien, alors que Susan Sontag a « fait le choix de ne pas parler de son expérience personnelle pour des raisons qu'elle dit "évangéliques[38]" ». Dans ce dévoilement, dont le public peut se montrer avide, l'enchaînement du mot « maladie » à celui de « chronique » devient synonyme de « chronophage ». En effet, se soigner nécessite de disposer de beaucoup de temps et pour en parler, avec un brin d'autodérision, Ruwen Ogien invoque la métaphore du métier. Combattre la maladie nécessite de déployer temporellement une énergie comme dans un emploi à durée indéterminée et à perpétuité dont « on aimerait être licencié[39] ».

10 Anne Bert, quant à elle, ne supporte pas d'être emmurée dans son propre corps à cause de cette SLA qui paralyse son corps. La narratrice utilise à foison un vocabulaire composé d'une trentaine de mots à préfixe « in » ou « im » : impudique, indicible, inguérissable, etc. Ces mots assurent la performance de la négativité de la maladie par rapport à la bien-portance. Ils expriment une fermeture de l'être, malgré lui, sur lui-même. Paradoxalement, avec force et délicatesse, Anne Bert clame qu'elle ne veut plus de cette vie faite de maladie paralysante, qui martyrise son corps, la prive de sa vie de femme jusqu'à la désespérance. Dans un langage poétique, avec humanité et en dehors de toute foi religieuse, elle oppose les bons plaisirs de la vie (le bon vin, l'amour, par exemple) aux codes de la mort qu'elle réclame non souffrante. Elle présente son récit, sans visée thérapeutique, ni militant, comme une « incursion littéraire » à la frontière d'elle-même. À la lisière de l'inexprimable et du silence, elle cherche « dans le langage des mots qui savent dire ce qui (me) dépasse encore[40] ». Ce témoignage marque par ailleurs la relation mère-fille. La narratrice est au centre d'un trio féminin : d'un côté sa mère inconsolable de voir la fille à qui elle a donné naissance partir avant elle ; d'un autre côté sa fille sujette à « un chambardement intérieur[41] » de voir sa mère mourir trop tôt. Dans l'insonorité s'ancre la « douleur du ventre[42] », affective, profondément intérieure et physique. Ainsi Ruwen Ogien et Anne Bert font un large usage de figures métaphoriques afin de représenter leur maladie ou l'environnement de vie du malade. Anne Bert pour sortir de son enfermement corporel donne la parole à cette « femme de papier[43] » qui n'est

qu'une représentation d'elle-même ou le fantôme d'elle-même. Ruwen Ogien se réfère à « cette volée de médecins qui passent chaque jour comme s'il s'agissait de touristes en voyage[44] » pour caractériser la délégation quotidienne des soignants (médecins, infirmières, aides-soignantes, internes, externes et stagiaires) visitant les patients hospitalisés, toujours impressionnante, voire angoissante pour le malade. C'est une frustration de voir devant soi plusieurs personnes, dont le patient ne peut lire ni la qualification ni le nom. En effet ces éléments d'identification du personnel soignant sont partiellement cachés par les plis de la blouse blanche. Ce désir de transparence est louable mais il est maintenu dans une forme de silence qui tient à un aspect vestimentaire. En outre l'exemple de « Ma visite au royaume des malades[45] » que Ruwen Ogien emprunte à Susan Sontag[46] permet de mettre en évidence le caractère social de la maladie. Les métaphores traduisent, bien souvent en les atténuant, les angoisses, les peurs, les souffrances, les émotions et aussi les moments de bonheur que vivent les êtres en état de déficience de santé. L'idée du royaume représente une allégorie constituée de deux territoires fictifs séparés par une frontière : d'un côté la terre des bien-portants et de l'autre celle des malades.

11 Par le langage, le philosophe Ruwen Ogien milite pour une justice sociale dans les mises en œuvre des politiques de la maladie. Cependant il voit dans les discours sur l'autonomie des patients et sur l'éthique médicale, le risque d'une nouvelle forme de dolorisme. Dans cette situation, la communication médicale ne serait que de façade, la face immergée de l'iceberg, alors que le patient, même bien accompagné, ne dispose pas de toutes ses facultés d'agir. C'est la situation que vit Anne Bert quand, par exemple, elle ne peut plus glisser un chèque dans une enveloppe et la déposer dans une boîte aux lettres[47], ou lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle ne peut plus conduire sa voiture. Dès lors, elle devient captive et doit reconnaître : « je veux encore sillonner les routes avant de mourir, aller et venir sans rendre de compte. Me voilà donc devenue totalement dépendante[48]. » Cependant, son récit ne se veut pas militant. Pour le lecteur, il peut l'être quand même au moins sur deux points : le combat pour la législation de l'euthanasie en France et la douleur féminine, qui ne peut être imaginée par des hommes malgré toute la compréhension de

ceux-ci. Ainsi, douleur et maladie apparaissent en ennemies de l'être et oscillent entre obscurité et lumière.

Maladie et douleur en soi : entre obscurité et lumière

12 Dans la citation « Le bonheur est dans l'ACE » de Ruwen Ogien, le mot « bonheur », outre le faible dosage de protéines dans le sang, caractérise les moments où paradoxalement, face aux obscurités d'une santé vacillante, la personne malade trouve des moments de bien-être et de joie à l'hôpital ou dans son milieu de vie ordinaire. La temporalité du cancer de Ruwen Ogien est segmentée : de séjours plus ou moins prolongés à l'hôpital, temps d'obscurité, de périodes d'écriture et de réflexions philosophiques, de temps de voyages ou de partage avec ses amis, instants de bien-être et de luminosité intérieure, peut-on supposer. Comme lui, Anne Bert écrit, passe du temps avec ses proches, voyage un peu mais de moins en moins. Elle vit sa maladie à son domicile entendant la voix du haut-parleur de la gare toute proche, annonçant le départ ou l'arrivée de trains qu'elle ne peut plus prendre, ajoutant une autre ombre à l'indicible. La maladie isole. La solitude, quelquefois se présente comme une alliée et quelquefois comme une ennemie. Bienfaitrice, elle devient utile pour briser l'angoisse. Elle permet alors des temps de pause dans la réflexion en profondeur sur soi et sur son devenir. Ce phénomène est difficilement compréhensible des autres, notamment quand la mort semble proche. Anne Bert suit cet itinéraire pour mener au mieux sa quête et atteindre le moment où dit-elle : « devenue morte, je n'ai plus aucune intimité. Aucune pudeur. Je ne suis plus "je[49]". » Sa sérénité étonne une amie qui l'interpelle : « comment on peut, si calmement, se préparer à mourir[50] ? » A *contrario*, la solitude et le silence deviennent pesants, angoissants, lorsqu'aucun mot, aucune écoute, aucune présence ne se manifestent afin d'atténuer cette pesanteur indicible qui annihile le corps et l'esprit. Afin de la neutraliser, Ruwen Ogien utilise son humour, son autodérision, sa perspicacité et dit ironiquement lors d'une opération chirurgicale : « Il fallait réparer la plomberie d'urgence avant que tout soit inondé à l'intérieur[51]. »

13 Chez Anne Bert, le mot « passeurs » désigne ces hommes rigoureux, exigeants, prudents, qui vont l'aider, sereine, en lui tendant la main, à

quitter la vie et elle précise qu'il s'agit d' « une autre médecine qui, quand elle ne peut plus soigner le corps, se décide à soigner l'âme [52] ». La narratrice est exaspérée de constater que l'acte autorisé en Belgique ne peut être exécuté en France car, dit-elle : « des mots, des textes de lois posés sur des patients qui n'ont plus leur mot à dire dès que les médecins les jugent excessifs. Des voiles jetés sur la réalité des horreurs de fin de vie [53]. » Face à des propos intransigeants se rapportant à une maladie incurable, marqués par la répétition de « je ne veux plus » (subir cette maladie), ou « je veux » (quitter la vie) et de la conjonction de coordination « ni », le discours de la narratrice est émaillé de passages gais, poétiques, passant du tragique aux rires, notamment lorsqu'en compagnie de sa fille elle énonce : « nous pleurerions un peu de chagrin et puis très vite de rire parce que nous sommes espiègles et qu'il vaut mieux en rire. Et puis tout d'un coup, tout disparaît. La douleur se calme. Je suis même heureuse [54]. » Ainsi le rire permet une décompression, un détachement, chasse la douleur, favorise l'extase. Les chapitres du récit d'Anne Bert alternent périodes d'obscurité et périodes de lumière. À titre d'exemple, le premier chapitre « Le point du jour [55] » représente une période de lumière alors que le deuxième chapitre « L'annonce [56] » correspond à une séquence d'ombre marquée par la réception d'une mauvaise nouvelle. Il en est de même de l'obscurité suggérée par le chapitre huit « La fin des temps [57] » dans lequel la seule perspective d'avenir est la mort, alors que le chapitre neuf « Solstice d'été [58] » chasse l'ombre au profit de la lumière car c'est jour de fête, d'amour et de musique.

14 L'intérêt de l'essai de Ruwen Ogien repose sur un travail de chercheur, fortement documenté et réflexif. Le récit d'Anne Bert présente un sujet grave de société sous la forme d'un poème en prose, à la tonalité percutante. Les deux témoins affichent un étonnant détachement par rapport à leur maladie. Ils utilisent pour cela l'humour, l'autodérision, l'expression poétique et facilitent ainsi la réception de leur témoignage. Les limites des deux œuvres sont celles d'une expression personnelle, qui ne peut être généralisée et pour laquelle chaque lecteur doit prendre de la distance. Les enjeux résident dans le combat respectif de chaque auteur : celui d'Anne Bert en faveur de la légalisation de l'euthanasie en France et celui de Ruwen Ogien en direction d'une autre politique d'accompagnement de la maladie

placée dans un contexte de pensée philosophique et de justice sociale, face à des impératifs de gestion économique. L'écrivaine Anne Bert pose un puissant problème d'éthique médicale et sociétale que l'actualité remet en lumière régulièrement. À partir de quel stade, quels symptômes, peut-on considérer qu'un être est cliniquement mort ? Qu'est-ce qui permet à autrui de décider de mettre un terme à la vie d'un proche très malade ? Une communication ostentatoire pour le compte d'un être dit à l'état de vie végétative n'est-elle pas contraire à l'éthique du droit ? Où sont les limites ? Que sait-on de la perception de la personne principale intéressée, qui ne peut communiquer avec l'extérieur, confinée dans une intériorité impénétrable ? Le débat est passionné pour un acte possible dans des pays limitrophes et difficile en France. L'euthanasie ne prend-elle pas une forme sournoise qui ne dit pas son nom, lors des sédations profondes ? Ce débat est aussi celui de la vie, de son début à sa fin.

15 Ruwen Ogien met en évidence qu'une maladie a des causes, physiques, physiologiques, psychiques, et ce n'est pas pour autant qu'il faut chercher à lui donner des raisons. La souffrance n'a pas de vertu. Cependant elle amène la personne malade, involontairement et par la force des choses, à faire un travail sur soi afin de dépasser ce qu'était la vie d'avant qui ne sera plus, et accepter la vie d'après qui sera. Si la mort doit être l'après (à défaut de parler de la vie d'après qui peut avoir une valeur selon les croyances) il semblerait qu'écrire, ou être accompagné durant cette étape ultime de la vie, permet de mieux la vivre pour soi et pour ses proches. Cette démarche s'avère apaisante, sereine, et les soignants sont appelés à jouer un rôle, au-delà des aspects purement techniques, tout en conservant un comportement neutre. L'incompréhensibilité de bon nombre de mots savants, l'usage des acronymes pratique pour les techniciens, obscur pour les profanes, interpelle le langage afin de trouver d'autres formes d'expressions nécessaires à la verbalisation du ressenti intime de la maladie et de la douleur. Les synonymes et les métaphores répondent à cet appel. Quoi de mieux qu'une métaphore pour parler de la douleur, cette compagne de la maladie ? Bien sûr, une image, une comparaison, ne répondent pas totalement aux critères de la rigueur scientifique mais sont fortement efficaces pour représenter les états de pensée et de sentiments des patients.

NOTES

1 Claire Marin, *La maladie, catastrophe intime*, Paris, PUF, 2018.

2 Ruwen Ogien, *Mes mille et une nuits*, Paris, Albin Michel, 2017.

3 Anne Bert, *Un tout dernier été*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2018.

4 *Ibid.*, dernière de couverture.

5 *Les mille et une nuits*, édition française intégrale établie par René R. Khawam, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 1986, p. 71, *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 7.

6 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 9-14.

7 *Ibid.*, pp. 209-214.

8 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I : le côté de Guermantes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1988 [1920-1921], p. 594, *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 236.

9 *Ibid.*, p. 16.

10 François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Bibliothèque Scientifique Payot, 1997, p. 167.

11 Ruwen Ogien., *op. cit.*, p. 34.

12 *Ibid.*, p. 35.

13 *Ibid.*, p. 121.

14 *Ibid.*, p. 111.

15 Tallcott Parsons, « Structure sociale et processus dynamique : le cas de la pratique médicale [1951] », *in* Éléments pour une sociologie de l'action, [trad. François Bourricaud], Paris, Plon, 1955, pp. 193-255, p. 230., *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, pp. 44, 46, 122,127, 132, 135.

16 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 30.

17 *Ibid.*, p. 160.

18 Jean de La Fontaine, « Les animaux malades de la peste », *Œuvres complètes I : fables, contes et nouvelles* [éd. Jean Pierre Collinet], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 77.

19 *Ibid.*, p. 77.

20 *Ibid.*, p. 85. Le mot « pavillons » est cité en référence de l'ouvrage d'Alexandre Soljenitsyne, *Le pavillon des cancéreux* [trad. Alfreda Aucouturier *et al.*], Paris, Robert Laffont, coll. « Climats », 2015 [1968, 1979].

21 Elisabeth Kübler-Ross, *Les derniers instants de la vie* [trad. Cosette Jubert et Étienne de Peyer], Genève, Labor et Fides, 1975 [1969], *in* Ruwen, Ogien, *op. cit.*, p. 96.

22 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 108.

23 Anne Bert, *op. cit.*, p. 25.

24 *Ibid.*, p. 28.

25 *Ibid.*, titre.

26 Peter Latham (dir.), 1862, *in* Bourke, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oxford, Oxford University Press, 2014, *in* Steve Haines, Sophie Standing, *La douleur, quelle chose étrange*, Bussy-Saint-Georges, Çà et Là, 2018, p. 4.

27 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 175-176.

28 ACE pour Antigène Carcino-Embryonnaire, qui consiste à réaliser un dosage de la quantité de protéines dans le sang. Chez l'adulte un dosage fort est mauvais signe car il démontre une prolifération de cellules indésirables, alors qu'il est recherché chez l'enfant.

29 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 199.

30 Randolph Nesse, « À propos des difficultés de définir la maladie : une perspective darwinienne » [2001], [trad. Pierre Olivier Méthot], *in* Giroux et Lemoine (dir.), *Philosophie de la médecine : santé, maladie, pathologie*, Paris, Vrin, 2012, pp. 83-219 *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 10.

31 *Ibid.*, p. 216.

32 Didier Eribon, *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991 *in* Ruwen, Ogien, *op. cit.*, p. 26.

33 Susan Sontag, *La maladie comme métaphore* [trad. Marie-France de Paloméra], suivi de *Le sida et ses métaphores* [trad. Brice Matthieussent], Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993 [1977, 1988] *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 28.

34 Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 15 *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 28.

35 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 30.

36 *Ibid.*, p. 215.

37 *Ibid.*, p. 27.

38 *Ibid.*, p. 28.

39 Francois Busnel, « La Grande Librairie », *France* 5, 27 janvier 2017, https://www.youtube.com/watch?v=0qbIxHIjYOg

40 Anne Bert, *op. cit.*, p. 16.

41 *Ibid.*, p. 41.

42 *Ibid.*, p. 40.

43 *Ibid.*, p. 14.

44 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 161.

45 *Ibid.*, p. 59.

46 Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, *op. cit.*, p. 11, *in* Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 69.

47 Anne Bert, *op. cit.*, p. 67.

48 *Ibid.*, p. 60.

49 *Ibid.*, p. 109.

50 *Ibid.*

51 Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 108.

52 Anne Bert, *op. cit.*, p. 102.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*, p. 40.

55 *Ibid.*, p. 17.

56 *Ibid.*, p. 23.

57 *Ibid.*, p. 69.

58 *Ibid.*, p. 77.

RÉSUMÉ

Français
L'idée doloriste pose une question philosophique fondamentale à Ruwen Ogien. De son côté, Anne Bert revendique le droit de mourir dans la dignité. Le récit de leur expérience de la maladie sert de prétexte à ces deux auteurs pour évoquer d'autres sujets. La réception de l'annonce d'une maladie par le signifié lui-même navigue entre incrédulité et mise en doute de la parole médicale. Celle-ci peut ne pas être réellement comprise ou simplement admise. De son côté, le médecin peut éprouver des difficultés à se faire comprendre. Il dispose de mots savants pour exprimer un diagnostic qui relève du langage scientifique, où les acronymes foisonnent, inabordables pour des non-initiés. Ainsi, la personne malade va puiser dans son vocabulaire plus ou moins vaste, corréler à sa culture, afin de verbaliser son ressenti. Signifiant et signifié pourront s'entendre dans le recours au langage métaphorique. Pour autant, tout ne peut être dit ou entendu quand la mort se présente en ligne de mire. Il en résulte des zones d'ombre et de lumière au service de l'expression de la douleur envahissante, qui mine l'être de l'intérieur. Paradoxalement, une certaine forme de bonheur est présente dans ces discours.

INDEX

Mots-clés
maladie, soignant, soigné, dolorisme, douleur, intimité, dignité, Bert (Anne), Ogien (Ruwen)

AUTEUR

Francis Jaouen
Université de Bretagne Occidentale

Le non-dit de la souffrance dans la correspondance de Samuel Beckett

Mégane Mazé

PLAN

Vers un langage du non-dit
Beckett et le silence diagnostiqué
La génétique du non-dit dans la correspondance

TEXTE

« Nothing to tell that's not better untold[1]. »

1 L'univers beckettien est peuplé de corps vieillis, déformés, handicapés, voire démembrés. S'ils apparaissent comme des figures difficilement définissables, en d'autres termes indescriptibles, ils représentent néanmoins l'enveloppe charnelle de l'échec de la parole et jouent un rôle dans la spectralisation d'une poétique du corps longuement discutée dans l'examen de l'œuvre de Samuel Beckett. Un corps échappe pourtant à cette décomposition analytique, comme si un rideau infranchissable empêchait cette figure de prendre place dans le monde physique et social. En effet, l'existence de Beckett s'est opérée sur une succession de problèmes médicaux : entre divers kystes, crises d'angoisse, abcès au poumon, cataractes, périarthrite, sans oublier la maladie de Dupuytren. Bien qu'il soit parvenu à préserver un équilibre entre vie privée et vie publique, il est à ce jour possible d'affirmer que la condition physique de ses personnages reste néanmoins intrinsèquement liée à sa réalité quotidienne. Qui plus est, la part fictionnelle de l'écriture du moi reste cruciale dans le processus, et d'autant plus lorsqu'il s'agit de l'écriture épistolaire. Bien que la lettre ne s'insère pas fondamentalement dans la littérature autobiographique, cette interrogation trouve malgré tout sa place dans une analyse approfondie de la correspondance d'auteurs. Et Samuel Beckett, dont l'œuvre est marquée par une souffrance

souvent exprimée par le silence et l'impossibilité de communiquer, était paradoxalement un grand épistolier. Entre anecdotes de la vie quotidienne, récits de voyage, informations relatives à son œuvre et états d'âme, ses lettres semblent également contaminées par la maladie. La dégradation progressive de ses capacités physiques, qu'elle soit liée à l'âge ou à son hygiène de vie, permet donc de remettre certains aspects de sa biographie en perspective et de replacer l'auteur au centre de son œuvre. Après tout, il l'a lui-même affirmé : « mais sache que moi qui ne parle guère de moi ne parle guère que de ça[2]. »

2 Il semble donc essentiel d'interroger l'écriture épistolaire comme un au-delà du langage, une manière de figurer l'infigurable et de dire l'indicible. Dans cet « atelier épistolaire[3] », cette dichotomie est visible et met en avant la frontière créée entre le dicible et l'indicible, entre le dit et le non-dit. Mais si l'épistolier se construit une figure fictionnelle au moment de l'écriture, il n'en reste pas moins que le travail éditorial joue un rôle prépondérant dans la finalité du dévoilement de l'auteur. Il convient donc de déterminer ce qui appartient au langage du non-dit afin d'entrevoir cette dialectique complexe entre le silence de Samuel Beckett et le travail éditorial effectué *a posteriori*. C'est en cela qu'il sera possible de démontrer qu'au sein même de la correspondance s'élabore une idée parallèle à sa poétique du corps par la création d'un « persona imaginaire[4] » dont le corps souffrant – ou en souffrance – est en perpétuelle mais néanmoins progressive re-création.

Vers un langage du non-dit

« Literatur des Unworts[5] »
(« La littérature du non-mot »)

3 L'intégralité de l'œuvre beckettienne est marquée par une dichotomie entre la nécessité de dire et l'échec de la parole. Selon lui, la langue est un « voile » qu'il est nécessaire de « déchirer (…) pour entrevoir ce qu'il se cache derrière – notamment le Rien. » Dans cette célèbre lettre que Samuel Beckett adresse à Axel Kaun en 1937[6], il fait référence à la notion de « littérature du non-mot ». En prônant le caractère contre-nature des mots (« the unnature of the word »), il signe là

un contrat linguistique qui tend inéluctablement vers le non-dit. Il n'est pas anodin que l'auteur d'ouvrages portant des titres aussi évocateurs que *L'innommable* (1953), *Textes pour rien* (1955), *Mal vu mal dit* (1981) ou encore « Comment dire[7] » (1988) affronte cette difficulté de s'exprimer au quotidien. Car si les mots et le langage lui font défaut, il lui est pourtant primordial de les utiliser, voire de les manipuler afin de prouver leur insignifiance. Il marque ainsi l'ambivalence de l'écriture : que faut-il dire, que faut-il taire ?

4 Si déjà pour Molloy « tout langage est un écart de langage[8] », tous les narrateurs beckettiens qui lui succèdent se donnent les moyens de l'abuser, en un sens de le défigurer. Par la destruction de la syntaxe, l'appauvrissement des mots et le jeu sur les sonorités, ceux-ci – et donc en un sens Beckett lui-même – parviennent finalement à faire ressortir ce langage du « non-mot » par lequel toute signification est éviscérée. Clov confirme cela dans *Fin de partie* en arguant : « j'emploie les mots que tu m'as appris, s'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire[9]. » Dénaturés, les mots restent tout de même d'une nécessité équivoque ; c'est là que la négation devient cruciale.

5 Cette perte du langage notionnel est très présente dans toute la correspondance de Beckett. Rongé par l'inaptitude à dire de manière claire ce qu'il voudrait pouvoir exprimer, il affirme : « you know I can't write at all. The simplest sentence is a torture. I wish we could meet & talk – before I become inarticulate or eloquently suave[10]. » En remettant en question sa capacité à correspondre, il rapproche l'écriture d'une insoutenable souffrance physique. De même, la polysémie du terme « inarticulé » renvoie à l'image d'un corps dépourvu d'articulation, incapable de bouger tout autant qu'il rappelle un problème phonique rendant la parole impossible. Sous couvert de nombreux jeux sémantiques, Beckett tente de faire passer son mal de manière implicite. De ce fait, il se rapproche d'une démarche herméneutique car il prédispose son destinataire à interpréter ce qu'il écrit. Cela constitue donc *a priori* un champ propice à l'épanouissement du vague, hautement perceptible dans ses lettres.

6 Cette imprécision de l'information sur sa condition physique est très souvent amenée par une locution qui se répète tout au long de sa correspondance comme un leitmotiv qui infecte son esprit et, par

extension, sa correspondance : « no better no worse ». Qu'il ne parvienne pas à comprendre les dysfonctionnements de son corps ou qu'il tente d'amoindrir ses dégradations successives, il semble néanmoins incapable de désigner ses problèmes :

> Eyes seem *no better no worse*. Can still manage the car on my little circuit here. Treatment goes on, 20 days a month [11].

> I'm *more or less* right though some thing buzzeth in my ear I am a body. Eyes seem *no better no worse* [12].

7 Cette double négation semble parfaitement décrire l'état liminal dans lequel il se trouve. S'il ne laisse plus de place à l'amélioration de son état de santé qu'il ne considère « ni meilleur ni pire », c'est parce qu'il se sent défiguré par la maladie. Comme le suggère Évelyne Grossman, un processus de « défiguration » est ici à l'œuvre dans la représentation du corps en cela qu'elle constitue un acte de violence destructrice – dans le sens où elle « rend méconnaissable et efface les traits distinctifs de l'homme [13] ». Cet effacement renvoie directement aux concepts de l'invisible et l'incompréhensible ; ce qui ne peut être compris demeure inéluctablement indicible. De là vient ce besoin de négation et de rejet de désignation. Ce refus demeure d'ailleurs perceptible dans l'utilisation du suffixe privatif -less. Dans une lettre adressée à Ruby Cohn, Beckett fait état de ses problèmes pour ainsi l'amener à comprendre son incapacité à rencontrer des gens et à répondre au téléphone :

> Laid up since early May coughing my guts up. This now appears to be a *mere* abscess of the lung. Judge of my gratification. Hope to spike it medically – à domicile. Have stopped answering phone & can't see anyone for the moment. Rise, dress and sit about – drink & tobaccoless. Treatment long & slow at best. England off *needless to say*. That at last [14].

8 La maladie ainsi nommée, il échoue cependant à retranscrire ce qu'il éprouve. Par ses explications Beckett donne l'impression de ne rien masquer, bien qu'il parvienne pourtant à dissimuler les détails les plus importants. Il applique divers « variantes de nature lénitive [15] » telles que définies par Marie-Christine Grassi pour adoucir ses propos. Car

bien qu'il mette l'accent sur le fait qu'il ne s'agisse que d'un « simple abcès au poumon », sa condition est telle qu'il ne peut assurer ses obligations sociales, contraint qu'il est à des mouvements restreints. De la même façon, il fait référence à cet abcès au poumon à Josette Hayden : « je commence un rhume qui ne serait rien sans l'histoire de 68[16]. » La tournure est telle qu'il est impossible de passer outre l'inquiétude sous-jacente. Cette remarque, somme toute anodine, n'aurait pas le même impact si le destinataire n'avait pas au préalable accès à l'information. Cette périphrase un peu mélodramatique amplifie finalement la gravité d'un banal rhume et met en évidence l'instabilité de Beckett qui n'a objectivement plus aucune assurance sur le fonctionnement de son corps. En outre, ce choix d'atténuer ses craintes revient à les mettre sous sédatif pour se rassurer et rassurer son interlocuteur ; au contraire les amplifier stimule l'appréhension. Car en définitive toutes ces occurrences sont autant d'exemples qui sous-entendent que « ce n'est rien ». Et personne n'est physiquement là pour le contredire si nous considérons l'échange épistolaire comme un dialogue de l'absence[17].

9 Dans sa définition la plus triviale, l'échange épistolaire sert à faire passer un message de l'épistolier au destinataire. Si son rôle est universellement reconnu comme vecteur du dire, la parole est cependant à resituer dans un entre-deux qui mêle intimité et sociabilité. Elle suppose en effet une forme de communication fondée sur l'absence physique de l'interlocuteur, exploitant dans un même temps la solitude de l'épistolier. Il n'est en effet pas absurde de rappeler que l'épistolier est seul face à la feuille et que la communication, bien que tangible, ne s'appréhende que dans une dimension spatio-temporelle restreinte. Cette distance permet à l'épistolier un dévoilement plus libre car elle maintient un intervalle silencieux entre la confession et la réaction. C'est dans cette interruption matérielle de l'échange postal que le non-dit s'opère, qu'il créée une parole indicible voire indiscernable. Et puisque l'exercice d'écriture offre à l'épistolier un temps de construction d'une argumentation qui serait impossible dans un dialogue « réel », il n'est de ce fait pas rare d'être confronté à l'expression d'une parole autocensurée : « forgive me for not answering the first of your two last letters. I did write, but it turned out such a jeremiad that I refrained from posting it[18]. »

10 Cette invalidation du dire, construite en toute connaissance, rompt l'accord tacite entre l'épistolier et le destinataire, et réfute l'idée même d'un échange spontané. C'est d'autant plus le cas lorsque l'épistolier en question est un auteur qui, dans ses écrits, confronte le lecteur à un dialogue impossible. Cette provocation paradoxale accentue ainsi la puissance de la négativité et de la sémiotique du non-dit. Et cette structure dialogique entre solitude et socialité se retrouve en outre dans l'idée que, dans cet échange épistolaire, la part d'individualité est optimale. Vincent Kauffman met ainsi en exergue le fait qu'un grand nombre d'écrivains recherchent finalement cette incommunicabilité : « cette possibilité idéale de ne pas communiquer est sans doute la raison pour laquelle il entretient souvent des correspondances volumineuses, acharnées, s'efforçant inlassablement de convoquer autrui pour mieux le révoquer[19]. » Kauffman va plus loin encore en affirmant que le destinataire d'une lettre est un lecteur sollicité en cela qu'il est fondamentalement absent[20]. En prêtant à l'épistolier une attention particulière mais somme toute virtuelle, cette figure du lecteur offre un espace analytique à l'épistolier qui a finalement la possibilité de mettre en mots ce qu'il ne serait par ailleurs pas parvenu à nommer pour lui-même.

11 Cependant, la maladie se manifeste comme un obstacle à l'échange épistolaire puisque l'acte même d'écriture demande un effort physique. Les phases successives de dégénérescence du corps remettent donc en cause la capacité de Beckett à correspondre et justifient son irrégularité, sa discontinuité. Qu'elles se trouvent en début de lettre pour excuser un long silence (« J'aurai dû vous écrire plut tôt. J'ai eu un mauvais abscès [for abcès] à la mâchoire, c'est ma seule excuse[21]. ») ou en fin pour conclure brièvement (« Forgive this wretched scribble. Deeply tired & "nothing to tell[22]". »), ces excuses offrent à Beckett l'autorité de dire ou de ne pas dire. De ce fait, les incidences de la maladie sur l'échange épistolaire se ressentent de plus en plus à mesure que le temps passe. Si Beckett a toujours souffert d'une santé fragile, la vieillesse s'accompagne entre autres d'une baisse considérable de la vue (« a banal uncomplicated cataract[23] ») ainsi que de capacités de mouvement réduites causées par la maladie de Dupuytren (« no great hope with my Dupuytren claws[24] ») et la périarthrite (« périarthrite (?) toujours pareil mais

plus supportable[25] »). Ce sont ces déficiences, prises conjointement, qui lui confèrent donc le droit à l'autocensure. Beckett impose l'interruption de certaines lettres en raison de contingences physiques lorsque celles-ci influent sur la qualité de l'écriture, qu'il condamne souvent, et sont autant de prétextes pour la concision voire l'absence d'information : « do forgive me for not having written long ago to thank you for your letter and notes. There is not much to be said for me as a friend and as a correspondent even less[26]. »

12 La correspondance donne ainsi à entendre une parole qu'il est possible de concevoir comme propédeutique, à la base d'une démarche diagnostique qui s'arrête au seuil de l'indicible. Cette démarche oriente la perception même du destinataire sur la figure de l'auteur. Si Beckett semble vouloir occulter ses maux derrière des sous-entendus plus ou moins limpides, l'extrême concision perceptible au fil des lettres oriente vers l'idée d'un besoin de passer ce mal-être sous silence. Deux catégories se distinguent dans ces volumes et se caractérisent par un besoin de marquer le rejet de leur contenu : les lettres qu'il admet ne pas parvenir à écrire et celles qu'il n'aurait pas dû écrire. L'échec de la langue n'est finalement qu'une excuse intermédiaire pour mettre à mal le dialogue et crédibiliser son silence. L'absence de confrontation directe et le caractère solipsiste de la lettre remettent en cause l'existence de l'autre. Le processus d'écriture de la lettre entraîne en effet un cheminement cognitif : ce qu'il écrit est en définitive une réécriture de l'autoanalyse de sa pensée intime. En d'autres termes, Beckett prend la correspondance comme un terrain fertile dans lequel il peut tester toujours plus les limites du langage.

Beckett et le silence diagnostiqué

> « Of me nothing tellable to tell,
> I fare slowly on, in the long farewelling[27]. »

13 L'œuvre de Beckett est marquée par une graduelle concision identifiable. De *Murphy* (1938) à *Worstward Ho*[28] (1983), une dégradation progressive de la syntaxe et de la composition de la phrase est effectivement observable. Cet affaiblissement est également perceptible

dans ses lettres puisqu'entre 1929 et 1989 elles passent de deux à trois pages à quelques lignes, principalement écrites pour différer une lettre ou simplement accuser réception d'une précédente missive. Dans cet épuisement de l'outil épistolaire, le sujet semble disparaître comme s'il n'avait plus sa place dans la description : « shall write a proper letter soon. Eyes no worse. Lung trouble practically cured [29]. » Si le message reste limpide, cette extrême brièveté est évocatrice de sa peur d'en dire trop et de mal le dire. Cela rejoint l'idée que son écriture est comme habitée d'une tension permanente qui l'oriente vers le silence.

14 Cette condition donne lieu à des glissements de sens grâce auxquels Beckett parvient à jouer sur la polysémie des termes employés. La correspondance est pour lui un espace où le Moi se met en scène dans un exercice stylistique afin de créer une image interne de sa personne par les mots. Cet humour se retrouve au sein de jeux sémantiques qui ne sont une nouvelle fois autres que des excuses pour abréger ses lettres. C'est ainsi qu'il écrit à Kay Boyle : « eyes not much changed as far as I can… see, but make writing difficult, so forgive me now dear Kay and take care of yourself [30]. » Sur un jeu polysémique du verbe « see » il parvient à accentuer sa déficience visuelle. Le ton sarcastique qu'il emploie pour parler de sa condition est utilisé conjointement à la dépossession des parties de son corps qu'il ne nomme plus comme siennes. Le moi tend par là à disparaître, comme si Beckett avait la volonté de se dissoudre au même moment que le langage se désintègre. Et si le « je » n'a plus sa place, s'il n'est plus nommé, il ne reste finalement plus rien à en dire. Le plus frappant est la volonté de Beckett de vouloir mêler sa condition à l'abondance de nouvelles qu'il donne au sujet des personnes de son entourage. Il se dissimule en mettant en parallèle sa vie et celles d'autres. Il parvient de cette façon à masquer son incapacité à parler de lui en l'enfouissant dans la circulation d'informations :

> Rehearsals not going well.
> Willie down with liver.
> Winnie unequally struggling.
> My old pains going great guns.
> Feel like suicide in a mud bath.
> Not at all sure we're going to make it [31].

15 Ce bulletin d'information posté lors de répétitions de *Oh les beaux jours* (1963) à Stuttgart témoigne de l'idée qu'à la fois la concision et l'abondance d'informations permettent à Beckett la dissimulation du moi ainsi qu'une plus grande maîtrise de la langue, lui pour qui les mots font défaut.

16 Indiquer que les mots peuvent être employés à tort et, plus généralement, que le langage a ses limites, conduit naturellement à confier au silence une part considérable de ce que l'on a à dire. La peur de trop dire ou de mal dire conduit inéluctablement à l'aphasie. Si la correspondance reste un lieu de confidence, elle est surtout un espace pris en charge par l'épistolier qui réprime certains aspects pour offrir une image déformée de lui-même. Ainsi, affirmer qu'il n'y a rien à dire sur sa personne revient à rompre le contrat implicite à l'œuvre dans l'échange épistolaire. Si Beckett ne tait pas entièrement sa souffrance, il use bien souvent d'une heuristique du non-dit. Il en masque les symptômes en accentuant l'idée qu'il n'y a « rien à en dire ». Ce rien reste toutefois plus révélateur que *ne rien dire.* Il l'affirme d'ailleurs très tôt lorsqu'il cite Goethe dans sa lettre allemande de 1937 : « (…) better to write NOTHING than not to write [32]. » Il se voit donc forcé d'écrire ce rien, contraint à répondre aux nombreuses lettres qui lui sont adressées. Les éditeurs comparent d'ailleurs cette mécanique épistolaire à l'une de ses pièces :

> As the Reader in *Ohio Impromptu* is prompted to repeat these words by the Listener who knocks on the table, so the letter-writer is prompted to tell about not telling – prompted by another letter landing in his mail-box. And then, as nobody is more aware than Beckett, writing 'nothing' is at one and the same time an assertion and a repudiation of the negation this word contains [33].

17 Si « *rien n'est plus réel que rien* [34] » comme l'affirme Malone, il prend alors inévitablement la place du sujet de toute communication. Chaque lettre amplifie toujours plus l'idée qu'aucun commentaire sur sa condition n'est possible car il n'y a finalement rien à en dire :

> Forgive silence.
> I grow dumber and dumber.
> Nothing to tell.
> Glad and sorry it's said and done. All the little.

> I think of you often, dear Kay.
> Love
> Sam [35]

18 Même Malone l'affirme : « Je ne parlerai pas de mes souffrances. Enfoui au plus profond d'elles, je ne sens rien. C'est là où je meurs, à l'insu de ma chair stupide. Ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes. Ils s'ignorent [36]. » Le narrateur distingue ici une douleur qui, tout en étant sienne, n'est pas ressentie comme telle. Cette dichotomie perceptible entre la chair et la carcasse dans laquelle Malone se protège montre bien que ces « restes » sont finalement indicibles alors même que l'auteur tente de trouver comment les dire.

19 Notons qu'il n'est pas anodin que Beckett ait décidé de clôturer son œuvre par un travail inachevé ayant un titre aussi évocateur que « Comment dire » (« What is the word [37] »). Si cette interrogation représente l'échec de la parole, elle montre surtout la détermination avec laquelle Beckett a, jusqu'à la fin, cherché les mots et la force de les écrire. Ce dernier travail est composé après une chute dans sa cuisine en juillet 1988, à la suite de laquelle lui est diagnostiqué des problèmes d'aphasie. Ce trouble neurologique du fonctionnement de la parole a eu des effets sur ce texte. Laura Salisbury le voit en effet comme « l'expression d'un auteur impotent » (« the expression of a disabled author [38] »). Beckett semble avoir tiré avantage de cette infirmité, parvenant ainsi à retranscrire la déconnexion latente entre intention et capacité. Il affirme plus tôt à Nancy Cunard :

> As I cannot give you the glittering account of my health that *we all would wish*, so I shall content myself with remarking that the various eviscerations characteristic of my distemper are at the very top of their form. Can you imagine a quarry in ebullition ? I have now ceased to wish to amuse you. Forgive me [39].

20 Cette mise en souffrance palpable dans l'exploration du moi implique la révélation d'une altérité assumée au sein même de sa personne. En s'incluant dans un « nous » expectatif, il joue sur les attentes de son interlocuteur et offre une image mentale et fictionnelle de sa condition dans laquelle il met en scène la maladie tout en se demandant, sans chercher à comprendre, si le corps et l'esprit sont finalement connectés dans la maladie :

> The physical mess is trivial, beside the intellectual mess. I do not care & do not know if they are connected or not. It is enough that I can't imagine anything worse than the mental marasmus, in which I totter & sweat for months [40].

21 Dès les années 1930, alors qu'il cherche encore sa voix auctoriale, Beckett se plonge dans la lecture de biographies, d'autobiographies et de correspondances d'auteurs, comme l'attestent ses lettres et sa bibliothèque [41]. Du *Journal de Jules Renard* en passant par *La Vie de Monsieur Des-Cartes* d'Adrien Baillet (1691) à *Descartes* de Mahaffy (1880), son intérêt pour la vie d'auteurs est incontestable. Ses lectures seules ne suffisent pourtant pas ; il s'en inspire pour écrire. C'est ainsi qu'il signe dès 1930 le poème « Whoroscope [42] » qui n'est autre que le monologue fictionnel de René Descartes attendant anxieusement que lui soient servis des œufs. Plus important encore est sa lecture approfondie à propos de la vie de Samuel Johnson – on mentionnera *The Letters of Samuel Johnson L.L.D.* (1788), la biographie *The Life of Samuel Johnson* rédigée par James Boswell (1791) ou encore *Diaries, Prayers and Annals* (1958). Son obsession pour l'auteur le mène à l'écriture d'une pièce à la résonance biographique – *Human Wishes*. Ce manuscrit restera finalement inachevé mais témoigne de son obsession à brouiller la frontière entre réalité et fiction. Il n'est donc pas surprenant que cette porosité s'installe dans l'un de ses premiers ouvrages, *Dream of Fair to Middling Women* (1932) tandis que le narrateur crée une déstabilisation volontaire des pronoms : « No, but barely you see now what *he am* [43] ? » Ni entièrement "je" ni "il", le narrateur se trouve dans un espace liminal dans lequel il ne parvient plus à distinguer qui il est dans l'altération de sa condition.

22 La lettre est elle aussi un lieu où la création d'une image altérée de soi est possible. Cette dimension allie l'imagination, le souvenir et la réalité et ramène la lettre à un « outil d'une fiction vraie [44] » où la transformation de l'ordinaire montre bien la métamorphose assumée de l'épistolier. Samuel Beckett se raconte dans ses lettres, comme il raconte ses personnages dans ses livres. Cette mise en fiction se révèle être alors un instrument indispensable pour dissimuler chaque partie d'une identité personnelle qu'il refuse de rendre publique. En outre, puisque la déficience physique s'accompagne toujours d'un souci de ne pas inquiéter le destinataire, elle conduit inéluctablement

à un métadiscours épistolaire dans lequel il est difficile de mesurer le degré de sincérité et d'entrevoir le passage entre réalité et mise en scène du Moi. Et à mesure que le temps passe, la distinction entre vie et œuvre se fait de plus en plus fine. Une lettre qu'il adresse à Barbara Bray reprend une image de *Krapp's Last Tape* dans laquelle le personnage affirme :

> Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the *fire* in me now. No, I wouldn't want them back [45].

23 À son amie, Beckett écrit : « I wouldn't want them back. Not with the *ashes* in me now [46]. » Dans cette transfictionalisation du personnage à l'épistolier, la vieillesse est vue comme une mutation entre le feu et les cendres. Mais contrairement à Krapp, qui joue ici sa dernière bande, Beckett tente finalement peut-être de se dérober à ce face-à-face avec lui-même en manifestant l'envie et le rejet de dire la vieillesse.

La génétique du non-dit dans la correspondance

> « (…) on ne peut pas tout mentionner à sa place, mais il faut choisir entre les choses qui ne valent pas la peine d'être mentionnées et celles qui le valent encore moins [47]. »

24 Si la vie de l'auteur a toujours intrigué – en partie par le fait que Beckett ait toujours refusé tout commentaire sur sa vie et sur son œuvre –, il convient tout de même de replacer l'engouement des études beckettiennes pour le canon gris depuis plusieurs années. Déjà, la publication de la biographie de James Knowlson, *Samuel Beckett* : *Damned to Fame*, a suscité en 1996 l'attention de la critique. La récente publication de sa correspondance a redynamisé la tendance pour l'étude des archives disponibles afin de trouver des éléments qui permettraient de replacer en contexte sa vie et son

œuvre. Lettres, manuscrits, journaux intimes, de voyage ou carnets de brouillons ; chaque pièce est précieuse pour espérer offrir une vue d'ensemble, dire ce qui n'a pas encore été dit. Stanley E. Gontarski met ainsi la dichotomie public/privé en perspective :

> Public posture of diminished authority often became a useful means of deflection for him, that is, itself a performance, inseparable from the mystique of the work. As Beckett canon is extended into the palimpsest that Gérard Genette calls "paratexts", that is, as more of the peripheral, secondary, or what we might call the ghost or grey canon comes to light and is made public (letters, notebooks, manuscripts and the like), it inevitably interacts with and reshapes, redefines, even from the margins (or especially from the margins), the white canon (or the traditional canon), and the more apparent it becomes that Beckett's voice was aporetic, as plural if not contradictory as that of his (other) characters [48].

25 Les collections d'archives offrent un espace d'autorité où des documents matériels et visibles peuvent être conservés dans l'espoir d'une certaine permanence. Mais malgré le caractère immuable donné à la voix auctoriale, celle-ci reste pourtant partielle. Certains détails demeurent insondables car entre documents manquants, indéchiffrables ou restés privés, il est impossible d'avoir une appréciation globale de l'intégralité du canon gris. En d'autres termes, beaucoup reste encore inexprimé – voire inexprimable – sur l'auteur, sa vie et son œuvre. Il est néanmoins indispensable de noter que sans ce canon gris, il serait encore aujourd'hui impossible de déterminer ce qui relève de l'autobiographique au sein même de l'œuvre. Il convient cependant à présent de sonder la part fictionnelle de l'autobiographie. Le choix final de Beckett de réduire sa parole au silence revient à se demander ce qu'il est éthiquement possible de dire et d'exposer au public sans aller au-delà de sa volonté. Le rapport conflictuel que Beckett affronte entre voix interne et externe, et entre privé et public, trouve un prolongement dans le travail éditorial que la publication de la correspondance d'auteurs implique. Trois facteurs entrent ici en considération : ce qui ne *peut* matériellement pas être dit, ce qu'on ne *veut* incidemment pas évoquer et ce qui ne *doit* en aucun cas être renseigné [49]. Entre incapacité, volonté et interdiction, l'imprécision reste donc inéluctablement latente. Il n'en reste pas moins que la correspondance est finalement peut-être le témoignage

(auto)biographique le moins fallacieux, là où le bien-fondé des biographies de Beckett fait encore débat. Cependant, si les lettres permettent de révéler l'auteur au moment de l'écriture épistolaire, encore beaucoup de questions restent sans réponse. Le silence prononcé au sein même de la correspondance n'offre en effet pas un tableau entièrement fidèle de la figure de Beckett. S'ajoutant à cela la publication non-exhaustive de seuls 25 % des lettres que Beckett a envoyées au cours de la période, il est indéniable que beaucoup reste encore à découvrir.

26 La publication des quatre volumes de *The Letters of Samuel Beckett* est le résultat d'un projet engagé quelques années avant la mort de l'auteur. Sous la direction de Martha Dow Fehsenfeld, nommée par Samuel Beckett lui-même pour sélectionner les lettres qui n'auraient trait qu'à son œuvre (« only having bearing on [his] work[50] »), ce corpus couvre la période de ses premiers écrits à la fin de sa vie – soit de 1929 à 1989 – et offre un état chronologique inédit de son évolution en tant qu'auteur. Comme précédemment évoqué, l'auteur donne néanmoins de nombreuses descriptions des vicissitudes de son corps. Et comme les éditeurs le soulignent, la récurrence des représentations de la maladie doit s'entendre comme lien étroit à son travail :

> It is the editors' view that Beckett's frequent, at times almost obsessive, discussion of his health problems – his feet, his heart palpitations, his boils and cysts – is of direct relevance to the work[51].

27 En prenant en compte ce principe d'inclusion, le choix d'intégrer les lettres contenant des informations purement anecdotiques de la vie de l'auteur lorsque celles-ci apportent un éclairage sur la construction de l'auteur confère à ce corpus une indéniable autorité identitaire. Se pose alors le problème de la subjectivité car il revient finalement aux éditeurs de déterminer ce qu'il est possible de rendre public. Ces échanges épistolaires n'ont en effet pas été écrits avec pour dessein d'être publiés. Le caractère privé de cette correspondance pose donc le souci éthique du dévoilement car il ne s'agit pas de faire dire à l'auteur ce qu'il n'avait pas l'intention de dire. Qu'est-il possible de publier ? Que faut-il dissimuler ? Un tel raisonnement éditorial renvoie directement au principe d'interprétation. Or, pour reprendre la thèse d'Umberto Eco, interpréter revient à identifier le

non-dit d'un texte pour pouvoir ainsi remplir l'espace laissé blanc par l'auteur [52].

28 Samuel Beckett s'est toujours opposé à la divulgation de sa correspondance privée ; de nombreux exemples au sein même du corpus l'attestent. Nul doute que cet amendement ait été animé par l'appréhension de savoir cette inévitable entreprise engagée par une personne dont il ne connaîtrait pas les intentions. Déjà en 1958, il se révèle plein d'animosité à voir ses lettres publiées :

> Your letter of Jan 5 today. Shall answer it properly (?) tomorrow or this evening. This in haste to get something off my muckheap of a mind.

> I received from Barney yesterday jacket of book and extracts from our letters, with no indication of what the latter was for. This disturbed me as I do not like publication of letters. I wrote to him at once saying I shd prefer the letters not to be used unless it was important for you that they should be. I see from your letter that it is and this is simply to say all right, go ahead. *I may want to remove some phrases and shall indicate any corrections in my next letter.* Thanks for the photos, they do me full justice… More tomorrow and thanks for all your efforts [53].

29 Cette lettre soulève deux principaux problèmes. Elle reflète tout d'abord ses réticences à voir ses lettres publiées, vingt ans avant d'autoriser Martha Dow Fehsenfeld à le faire. Mais elle révèle surtout son souci de manipuler la lettre originale avant qu'elle ne soit exposée. Ce même travail de réécriture est plus explicitement à l'œuvre dans la publication de sa correspondance avec Georges Duthuit sur la peinture de Bran Van Velde que l'on retrouve dans l'ouvrage intitulé *Three Dialogues* [54]. En effet, à cette période Beckett avoue avoir des difficultés à réécrire ces échanges en vue de leur publication :

> Je ne peux remplacer ta voix : celle qui me rappelle qu'il ne s'agit pas de moi… Dès que je m'y mets, sans personne pour me retenir, au lieu de mettre de l'eau dans ma piquette, je trouve qu'il y en (a) déjà trop et qu'un peu de vitriol ferait mieux l'affaire. Comme tu vois, j'ai complètement perdu la tête… [55]

30 Nous pourrions alors nous demander si ces deux exemples relèvent d'un travail d'endogenèse ou d'épigenèse [56]. En soit, il est tout à fait possible de considérer l'envoi postal d'une lettre au même niveau éditorial que l'impression du bon à tirer. Les modifications effectuées *a posteriori* par l'auteur demandent un travail sur l'après-texte qui n'est pas sans rappeler les méthodes éditoriales exigées dans le processus de publication. Cela montre en soi la fragilité matérielle de l'épistolaire tout autant que la perméabilité de l'écriture de l'intime, qui implique finalement un dévoilement plus ou moins exhaustif que cette figure devenue publique voudrait voir disparaître.

31 Pour conclure, nous pouvons dire qu'il est donc possible de voir dans la correspondance de Samuel Beckett une manière de dire l'indicible sur un horizon langagier où le non-dit découle d'une incommunicable pensée et d'une insuffisance du langage notionnel tout autant qu'une volonté de taire la souffrance d'un corps qu'il voudrait voir disparaître. Finalement, cette incommunicabilité permet de voir la formation (ou la déformation) d'une figure de l'auteur. Il se met en scène dans cet atelier qu'on pourrait imaginer être un théâtre qu'il façonne en cultivant une dépersonnalisation poussée. Cette zone d'indétermination dans laquelle il se construit un personnage semble mûrement choisie et exploitée par l'imagination. Mais finalement, peu importe avec quelle véhémence Beckett a tenté d'écrire ce rien, il y a toujours quelque chose qui laisse sa trace. Le travail éditorial effectué en aval du processus d'écriture épistolaire permet de se dire que si l'entreprise génétique de la lettre permet une exhaustivité toujours plus complète, l'édition digitale de lettres pourra offrir un accès encore plus aisé et complet et ainsi proposer une meilleure compréhension sur ce qui reste, encore aujourd'hui, inexprimé.

NOTES

1 Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett* 1966-1989, vol. IV, [éd. Martha Dow Fehsenfeld *et al.*], Cambridge, CUP, 2016, p. 256.

2 Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett* 1941-1956, vol. II [éd. Martha Dow Fehsenfeld *et al.*], Cambridge, CUP, 2011, p. 138.

3 L'« atelier épistolaire » est « un lieu d'invention où l'épistolier donne naissance à un personnage issu de lui-même » *in* Bernard Beugnot, « Dans

l'atelier épistolaire », *in Œuvres et Critiques*, vol. 25, n° 1, Tübingen & Paris, Narr Verlag, 2000, pp. 31-48.

4 Bernard Beugnot, « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », *in* Mireille Bossis (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles*, Stuttgart, Franz Steiner, 1990, p. 35.

5 Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940, vol. I* [éd. Martha Dow Fehsenfeld *et al.*], Cambridge, CUP, 2009, p. 515.

6 *Ibid.* Cette lettre, écrite en allemand par Samuel Beckett, a été traduite en anglais par George Craig pour l'édition de la Cambridge University Press. Je traduis en français.

7 Samuel Beckett, « Comment dire », in *Poèmes* suivi de *Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992 [1972], pp. 27-29. Ce poème, rédigé à l'hôpital en 1988, est le dernier écrit de Beckett avant sa mort. Il a été ajouté à la sélection du recueil préalablement publié en 1972 pour la réédition de 1992.

8 Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1952, p. 193.

9 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1959, p. 62.

10 Samuel Beckett, *Letters I*, *op. cit.*, p. 62. Un autre exemple notable se trouve dans une lettre adressée à George Pelorson : « J'espère pouvoir te sortir tout ça, et autre chose, mieux en bavardant. Par le papier je ne suis plus bon qu'à aller dans la bêtise, l'ignorance, l'impuissance et le silence. » Samuel Beckett, *Letters II*, *op. cit.*, p. 279.

11 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 69.

12 *Ibid.*, p. 113. Je souligne.

13 Évelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 3.

14 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 129. Je souligne.

15 Marie-Christine Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1998, p. 4.

16 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 316.

17 Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990. p. 8.

18 Samuel Beckett, *Letters II*, *op. cit.*, p. 127.

19 Vincent Kauffman, *op. cit.*, p. 8.

20 *Ibid.*, p. 10.

21 Samuel Beckett, *Letters II*, *op. cit.*, p. 61.

22 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 321.

23 *Ibid.*, p. 168.

24 *Ibid.*, p. 259.

25 *Ibid.*, p. 270. La marque d'interrogation a été insérée par les éditeurs pour signifier le doute quant à la transcription du terme qui précède. On sait que l'écriture manuscrite de Samuel Beckett est très peu lisible. Le cas est similaire en note 50.

26 Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965, vol. III* [éd. Martha Dow Fehsenfeld *et al.*], Cambridge, CUP, 2014, p. 668.

27 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 567.

28 Ce texte a été traduit en français par Édith Fournier sous le titre *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991. Puisqu'il ne s'agit pas de la traduction de l'auteur, il a été choisi de conserver le titre original en anglais dans le texte.

29 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op. cit.*, p. 134.

30 *Ibid.*, p. 112.

31 *Ibid.*, pp. 261-262.

32 Samuel Beckett, *Letters I*, *op. cit.*, p. 519.

33 *Ibid.*, « General Introduction », p. xcix.

34 Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1953, p. 29.

35 Samuel Beckett, *Letters IV*, *op cit.*, p. 643.

36 Samuel Beckett, *Malone meurt*, *op. cit.*, p. 19.

37 Dans ce texte, Beckett examine une dernière fois cette impossibilité de traduire en mots la signification de l'existence. Chaque vers est ponctué d'un tiret, marque d'une aposiopèse qui ne semble pas trouver de fin.

38 Laura Salisbury, « "What Is the Word": Beckett's Aphasic Modernism », *Journal of Beckett Studies*, vol. 17, n° 1-2, Edinburgh, EUP, 2008, p. 78. Je traduis.

39 Samuel Beckett, *Letters I*, *op. cit.*, p. 207. Je souligne.

40 *Ibid.*, p. 397.

41 Mark Nixon, Dirk Van Hulle, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge, CUP, 2013.

42 Ce poème a été traduit à titre posthume par Édith Fournier sous le titre « Peste soit de l'horoscope » in *Peste soit de l'horoscope et autres poèmes*, Paris, Minuit, 2012.

43 Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin, The Black Cat Press, 1992, p. 72.

44 Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 131.

45 Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, in *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986, p. 223. Je souligne.

46 Samuel Beckett, *Letters III*, *op. cit.*, p. 374. Je souligne.

47 Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 54.

48 Stanley E. Gontarski, « Greying the Canon: Beckett in Performance », *in* Stanley E. Gontarski, Anthony Uhlmann (eds.), *Beckett after Beckett*, Gainesville, University Press of Florida, 2006, p. 143.

49 « [C]e n'était pas trop que je disais, mais une infime partie de ce que j'aurais dû dire, n'aurais su dire, aurais dû taire. », *in* Samuel Beckett, *Molloy*, *op cit.*, p. 45.

50 Samuel Beckett, « General Introduction », *Letters IV*, *op. cit.*, p. civ.

51 Samuel Beckett, « General Introduction », *Letters I*, *op. cit.*, p. xxii.

52 Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur* [trad. Myriam Bouzaher], Paris, Grasset, 1979, p. 13.

53 Samuel Beckett, *Letters III*, *op. cit.*, p. 93.

54 Ces textes, qui reprennent sa correspondance (en français) avec Georges Duthuit, ont été publiés (en anglais) dans la revue *Transition Forty-Nine*, n° 5, décembre 1949.

55 Samuel Beckett, *Letters I*, *op. cit.*, p. 169.

56 Dirk Van Hulle, « Epigenesis: The Sense of "Unending" », *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London, Bloomsbury, 2014, p. 213.

RÉSUMÉ

Français
La graduelle dépossession du moi chez les protagonistes de Samuel Beckett met en perspective une altérité qui semble à peine définissable. Cet article se construit sur l'hypothèse selon laquelle la représentation du corps dans la correspondance de Samuel Beckett permet d'apporter un éclairage inédit sur la poétique du corps qu'il élabore par ailleurs dans son œuvre. À la lecture des lettres, on assiste en effet à l'émergence progressive, mais néanmoins presque dissimulée, de la figure d'un auteur au corps en souffrance. La correspondance devient alors le lieu où s'éprouve la violence sociale et existentielle et où l'image de l'artiste se voit altérée par la suggestion d'un mal-être mal-dit.

INDEX

Mots-clés
Beckett (Samuel), non-dit, corps, maladie, souffrance, épistolaire

AUTEUR

Mégane Mazé
Université d'Orléans

Fantasmes et réalités : comment figurer les massacres du génocide des Tutsi

Anouk Bertaux

PLAN

Le génocide des Tutsi au Rwanda
Nyamata, une église abattoir
Murambi, l'école aux charniers et l'armée française

TEXTE

1 Le souvenir peut prendre différentes formes ainsi que subir de multiples déformations, modelées par le cerveau en guise de mécanisme de défense et de protection face à un événement traumatisant. Cette altération du souvenir réel permet au cerveau de garder en mémoire un souvenir déformé mais supportable pour éviter l'aliénation de l'individu. Ce procédé cognitif survient notamment en cas de faits violents ou traumatisants. Par conséquent, le souvenir ainsi que le faux souvenir créé sont directement liés au témoignage, qui est le fait de raconter ce que la personne elle-même a vu ou entendu. Tout au long de son ouvrage *L'archive et le témoin*, le philosophe Giorgio Agamben explique que le témoin s'engage à tout dire dans un souci de *vérité* et de *véracité* par son propre statut [1]. Cependant, dans les témoignages d'événements aussi *éprouvants* que peuvent constituer un génocide, le témoin peut ainsi ne pas être neutre et s'engager en faveur de l'une des deux parties de cette dualité meurtrière. Par conséquent, un même fait réel peut se manifester sous différentes formes selon le décalage, volontaire ou non, dans le processus du souvenir. La réalité peut alors devenir fantasme, c'est-à-dire une représentation imaginaire de désirs plus ou moins conscients, troublée par un traumatisme dans le cadre d'événements violents, ici le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994.

Le génocide des Tutsi au Rwanda

2 La définition du génocide étant relativement complexe, nous ne retiendrons ici que quelques éléments fondamentaux [2]. Un génocide consiste en l'extermination volontaire et totale d'un groupe par un autre groupe. L'intention génocidaire tend à l'annihilation absolue de la preuve d'existence du groupe victime, et ce par notamment la destruction de l'intégralité des preuves matérielles, y compris écrites. Paradoxalement, suite au génocide des Tutsi de 1994, une abondante littérature s'est créée, non seulement dans le domaine scientifique mais aussi dans la littérature par la publication de témoignages. Ces témoignages sont multiples, que ce soit des rescapés, des journalistes, des artistes ou encore des militaires.

3 Il y a vingt-cinq ans, le 6 avril 1994, l'avion présidentiel rwandais transportant à son bord Juvénal Habyarimana, Président du Rwanda, ainsi que d'autres dignitaires politiques, s'écrase en périphérie de Kigali, la capitale rwandaise, touché par une roquette. Les médias internationaux effleurent à peine le drame. Sur le terrain, une véritable chasse à l'homme débute à l'encontre des Tutsi, une des trois communautés vivant au Rwanda parmi les Hutu et les Twa. Cette chasse aux Tutsi durait déjà depuis des années, par des massacres ciblés strictement sur ce groupe, mais aussi par la restriction à l'accès à certaines professions et à l'éducation. C'est donc un génocide planifié, organisé depuis des années par un gouvernement extrémiste qui a poursuivi des actions excluantes et dégradantes envers la communauté Tutsie [3]. Or, la couverture médiatique est très limitée : seules quelques tueries sont couvertes par la presse internationale, notamment en 1956 et 1972. L'une des raisons principales est que les tueries se sont déroulées au Rwanda, pays considéré comme ayant peu d'intérêt selon la presse occidentale [4]. Le 6 avril 1994, le Rwanda se retrouve sans gouvernement et le pays bascule. La participation du peuple aux massacres est totale et variée, comprenant tant des civils que des milices. Les Tutsi sont traqués sans répit : les appels à la haine, à la tuerie et au viol sont répétés en permanence par la Radio des Mille Collines, radio nationale que tous écoutent. Le génocide prend fin officiellement en juillet 1994, lors de la prise de Kigali par le FPR (Front Patriotique Rwandais, constitué d'exilés Tutsis ayant fui lors des premiers massacres en 1959). Au total, selon des chiffres de

2004 lors d'un recensement établi par le gouvernement rwandais, plus d'un million de personnes ont été tuées car elles étaient des Tutsi ou des Hutu opposants au régime [5]. Encore de nos jours, des fosses avec des cadavres sont découvertes. Il est donc assez difficile d'estimer un nombre de victimes défini pour ce génocide. Quelques massacres ont toutefois été l'objet d'un recensement de victimes assez précis, dont le massacre de l'église de Nyamata (7 avril 1994, 45 000 victimes) et celui de l'école technique de Murambi (21 avril 1994, 50 000 morts).

4 Ces deux massacres sont relatés dans de nombreux ouvrages scientifiques et littéraires, ainsi que dans certaines productions artistiques ou des témoignages. Il faut cependant se souvenir que la preuve photographique donc visuelle de ces deux massacres est quasi absente ; il ne subsiste par conséquent que ces traces écrites, produites grâce à la politique mémorielle rigoureuse mise en place par le gouvernement rwandais. Cette politique se concrétise par la mise en place de tribunaux populaires (appelés *gacacas*, où chacun témoignait de ce qu'il avait vu, sous forme d'assemblée publique [6]) ainsi que par un programme d'éducation sur le génocide, la bienveillance et le respect pour toutes les couches sociales. C'est sans doute par ces moyens que le Rwanda a su se relever, en imposant la réconciliation. Par ailleurs, la cohabitation entre rescapés Tutsi et Hutu, victimes visées et génocidaires, peut limiter la prise de parole par peur de représailles, ce que montre le manque de témoignages écrits du déroulement de ces tueries. Le déroulement des massacres au final a été acté officiellement lors des rencontres entre rescapés victimes et bourreaux pendant les *gacacas*. De même, les clichés des tueries en elles-mêmes sont rares, en raison du peu de photographes ayant eu accès à ces sites. En effet, durant le génocide, l'accès à l'intérieur des terres rwandaises est très restreint pour des raisons de sécurité. Rares sont les artistes ayant pu se rendre au Rwanda pendant le génocide comme ont pu le faire Gilles Peress [7] et Alfredo Jaar [8]. Parmi ces deux artistes, seul le photographe Gilles Peress a pu saisir les deux massacres par son objectif car il est arrivé en avril 1994, contrairement à Alfredo Jaar qui n'arrive qu'en août à cause d'un visa délivré tardivement. Il est aussi important de rappeler que pour l'idéologie génocidaire, aucune trace ne doit subsister des massacres, qui pourraient être une forme de preuve de l'existence du

groupe à éliminer : il est donc possible que les preuves visuelles aient été détruites. Le gouvernement rwandais a ainsi fait le choix de montrer, d'exhiber les victimes, par leurs corps ou encore leurs biens pour faire face au négationnisme. Notre article présentera une réflexion à propos de la représentation de massacres, le décalage entre réalité et souvenir, et précisément le parti-pris des mémoriaux dédiés à deux massacres en particulier, ayant chacun leur mode d'exposition propre.

Nyamata, une église abattoir

5 Nyamata est une église catholique construite en 1980, appartenant à la préfecture de Kigali, devenue après le génocide un mémorial national. Elle est représentative du fait que les massacres se déroulaient également à huis clos dans les espaces sacrés en 1994. D'autres églises ont été concernées et sont devenues de véritables abattoirs. En effet, ce sont des lieux de rassemblement où les Tutsi venaient se réfugier, pensant y être épargnés ou bien où ils ont été appelés à se rassembler par les autorités pour se protéger des tueurs. En réalité, les tueurs avaient des accords avec les autorités ou encore les menaçaient. De nombreuses autres églises ont été le siège de massacres (N'tarama, Kibuye, Mubuga, Nyarubuye, Rukara, Musambira, Mugina, etc). Afin de mieux comprendre le déroulement, appuyons-nous sur cet extrait du livre *Un papa de sang*, de Jean Hatzfeld. Dans ce passage, il raconte le massacre de l'église de N'tarama : presque tous les massacres dans les églises se déroulaient de cette façon. Nous sommes le vendredi 15 avril 1994, les familles tutsies affluent des collines voisines pour se réfugier dans l'église, pensant être protégées par l'édifice sacré et la communauté religieuse. Vers 11h du matin, des militaires, des Interahamwe (milices génocidaires) et des paysans surgissent. Le texte décrit l'arrivée des tueurs, la méthode d'exécution et la sauvagerie du massacre.

> Ils brandissent toutes sortes d'outils, machettes, haches, piques. Ils ont été amenés en camion depuis Nyamata, à une vingtaine de kilomètres, ou à pied à travers bois, depuis leurs parcelles. À la grenade, les militaires ouvrent des brèches dans les murs de l'église ; leurs armes à bout de bras, les hommes se ruent sur les familles assemblées dans l'herbe autour de l'église, puis ils s'engouffrent à

> l'intérieur. Ils découpent tout ce qui bouge, des personnes âgées, des femmes et des enfants que les mères n'ont pas abandonnés. Ils taillent à s'en casser les bras une foule qui se transforme au fil des heures en monceaux de cadavres. En se retirant dans l'après-midi, les tueurs laissent derrière eux environ cinq mille cadavres et quelques centaines de personnes agonisantes qu'ils reviendront achever le lendemain, même heure. Quelques personnes survivront, le plus souvent protégées des lames par des cadavres tombés sur eux [9].

6 Voici un exemple des témoignages que Jean Hatzfeld a recueillis pour le massacre de l'église de N'tarama, qui peut s'appliquer pour toutes les tueries au Rwanda en huis clos. Du point de vue iconographique, les photographies prises par Gilles Peress sont fidèles à la description : étant l'un des seuls à accéder à l'intérieur du pays et neutre du point de vue politique, ses clichés révèlent l'horreur des tueries dans toute leur réalité, c'est-à-dire des amas de cadavres.

7 Nyamata a eu le même scénario de massacre, avec un nombre plus élevé de victimes, variant de 10 000 à 24 000 selon les sources. Elle abrite toutefois en son sein 45 000 restes de victimes au total, trouvés dans l'église ou à l'extérieur. La chapelle est un lieu d'exposition des habits portés par les victimes, disposés sur des bancs et au sol. Les outils ayant servi à la mise à mort comme les lances, les machettes et les couteaux sont aussi présentés. La cave, dont l'accès est à l'extérieur du bâtiment, regroupe des restes humains, principalement des ossements (tibias, fémurs, crânes) dans des conditions propices à leur bonne conservation. Le choix d'exposition, relativement neutre et très efficace par l'absence de texte superflu quant au déroulement du massacre, permet le recueillement et la lutte contre le négationnisme de ce massacre. Chaque site possède en outre un gardien, chargé de raconter l'histoire du lieu des tueries, si le visiteur le souhaite. Deux pierres tombales sur lesquelles sont inscrits des noms de victimes identifiées sont situées à proximité de l'édifice ainsi que la tombe de l'italienne Tonia Locatelli, une sœur hospitalière assassinée car ayant dénoncé un massacre en mars 1992.

Murambi, l'école aux charniers et l'armée française

8 L'école technique de Murambi est un complexe scolaire technique en cours de construction en 1990 au sommet de la colline de Murambi. Lieu de massacre important, c'est ici qu'ont été regroupés et appelés par les autorités locales et ex-forces armées rwandaises les habitants de la colline ainsi que ceux des environs à s'y retrouver. Le prétexte était la protection contre les génocidaires, or les 50 000 personnes présentes y ont été massacrées par les génocidaires eux-mêmes. Le site est composé de douze locaux, comprenant six portes chacun. Chaque salle accueille des restes humains avec des toiles occultant la lumière, quelques éléments d'identifications des victimes et les objets ayant servi à tuer. Certaines accueillent les cadavres récemment exhumés pour ensuite les ré-inhumer décemment. L'état-major de l'armée française intervenue pour l'opération Turquoise (juin 1994) avait installé son camp dans ce complexe et avait dressé un terrain de volley sur une fosse de cadavres. De nos jours, une plaque est érigée pour rappeler où était le camp de l'armée française ainsi que le terrain de volley.

9 De ces tueries ne subsiste rien, hormis des mots, happés dans les méandres de la mémoire des rescapés, quand ils n'ont pas été occultés totalement par le mécanisme neurologique de protection du traumatisme. Les rapports sont pour la plupart rédigés des jours après la découverte : les sites ont été souvent « nettoyés », les corps déblayés, enterrés à la va-vite afin d'accueillir les militaires étrangers, comme cela a été le cas pour Murambi. Ce qu'il reste au final est la présence des traces ayant été préservées du génocide. Par cela, leur conservation est extrêmement précieuse ; les biens des victimes ou leurs vêtements forment la seule preuve d'existence de ces morts. En ce sens, ces traces peuvent être considérées comme plus efficaces que les mots ou bien les photographies, qui peuvent avoir été modifiées, ce qui explique le choix du Rwanda pour maintenir la mémoire du génocide. Ce choix permet de présenter non seulement une seule version officielle des massacres (définie par les *gacacas*) mais aussi de pouvoir rendre hommage. Bien que l'esprit soit libre d'imaginer ce qu'il souhaite, ses seuls repères sont en réalité sur ces sites les biens

des victimes, les outils de mise à mort ainsi que la configuration des lieux en eux-mêmes. Seules les conséquences de l'idéologie génocidaire sont présentées, soit la destruction totale d'un groupe. Ce choix offre peut-être le meilleur compromis entre fantasme et réalité : laisser l'esprit imaginer mais le guider en lui montrant le réel et en lui laissant la possibilité de découvrir la véritable version.

NOTES

1 Giorgio Agamben, *Homo Sacer (vol. 3) Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot, coll. « Rivages », 2016.

2 Pour davantage de précisions sur la définition du génocide, nous prendrons en référence ici : Bernard Bruneteau, *Le siècle des génocides : violences, massacres et processus génocidaires, de l'Arménie au Rwanda*, Paris, Armand Colin, 2004.

3 Jean-Pierre Chrétien et Marcel Kabanda, *Rwanda : racisme et génocide, l'idéologie hamitique*, Chapitre 4 « La "Révolution sociale" (1957-1962) », Paris, Belin, 2016, pp. 126-164.

4 Sophie Pontzeele, « Génocide au Rwanda : les tensions du discours journalistique », *in Questions de communication*, n° 8, 2005, pp. 319-338. Voir aussi du même auteur « Le schème de la "guerre ethnique" dans la médiatisation des crises africaines : Burundi 1972 et Rwanda 1994 », *Cahiers du journalisme*, n° 18, 2008.

5 Alison Des Forges, Fédération Internationale des Ligues des Droits de l'Homme, et Human Rights Watch, *Aucun témoin ne doit survivre : le génocide au Rwanda*, Introduction, Paris, Karthala, 1999, p. 5.

6 Sur les *gacacas*, se reporter à l'ouvrage d'Hélène Dumas, *Le génocide au village : le massacre des Tutsi au Rwanda*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2014.

7 Gilles Peress, *The Silence*, New York, Scalo, 1995.

8 Okwui Enwezor, *Alfredo Jaar: The Sound of Silence*, Paris, Galerie Kamel Mennour, 2012.

9 Jean Hatzfeld, *Un papa de sang*, Paris, Gallimard, coll. « Fiction & Cie », 2015, pp. 123-124.

RÉSUMÉ

Français
En 1994, environ 800 000 victimes ont été tuées lors du génocide des Tutsi au Rwanda. Entre autres en raison du nombre important de morts dans une période relativement courte (avril à juillet 1994), ce génocide fait l'objet d'une abondante production scientifique, iconographique mais aussi littéraire. La pluralité de ces formes offre par conséquent une diversité de points de vue, limités ou non selon la volonté des initiateurs. De fait, une scène de massacre peut être perçue de plusieurs façons si elle est vécue par un rescapé Tutsi, photographiée par un artiste ou un journaliste pour un article de presse, ou encore présentée dans un rapport officiel. Un décalage peut également s'opérer entre le fait réel et le souvenir, le texte et l'image. La réalité d'un tel événement et sa perception, fantasmée, soulèvent la question de sa représentation : celle-ci est elle possible et dans quels cas ? Pour tenter d'apporter des réponses, nous nous appuierons sur deux massacres du génocide des Tutsi : le massacre de l'église de Nyamata et celui de l'école technique de Murambi. Pour alimenter notre propos, nous tâcherons de mettre en évidence les décalages et correspondances entre création littéraire et iconographique par divers médiums : la photographie d'artiste, les récits de rescapés ainsi que le choix du gouvernement.

INDEX

Mots-clés
Rwanda, génocide, massacre, souvenir, traumatisme, mémoire, représentation

AUTEUR

Anouk Bertaux
Université de Pau et des Pays de l'Adour

IV - Traduction

Décrire et laisser imaginer : l'*ekphrasis* comme pont entre image et écrit, l'exemple de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823)

Allison Le Doussal

PLAN

La relation entre l'*ekphrasis* et l'*enargeia*
L'expression de l'*Enargeia*
L'*enargeia* comme cheminement polymorphe
Un exemple d'*ekphrasis* : la Description du mariage de la fille du sultan Ahmet (ms. Athon. Pantel. 823)
La structure du récit
L'expression de l'*enargeia*

TEXTE

1 Le terme *ekphrasis*[1] (qui vient du verbe grec ἐκφράζειν) signifie « raconter complètement ». Pour tenter de définir cette notion on peut se référer à la définition que donne Ruth Webb : « a speech that brings the subject matter vividly before the eyes[2] ». Cette définition fait écho à l'emploi technique rhétorique de ce terme qui se retrouve dans les quatre traités de *Progymnasmata*[3] qui nous sont parvenus : celui d'Aelius Théon (I^er^ siècle ap. J.-C.), celui du Pseudo-Hermogène (II-III^e^ siècle ap. J.-C.), celui d'Aphthonios d'Antioche (IV-V^e^ siècle ap. J.-C.) et celui de Nikolaos de Myre (V^e^ siècle ap. J-C). Dans chacun de ces *Progymnasmata*, l'*ekphrasis* est le sujet d'un chapitre à la structure à peu près semblable : une définition générale, une liste de catégories avec des exemples, les relations avec le genre de la narration, les qualités de l'*ekphrasis* et des conseils stylistiques. La définition générale donnée par Aelius Théon (*Prog.* 118, 6) : « ἔκφρασις ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ'ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον » (La description est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître[4]) sera reprise dans les trois autres traités[5]. On peut noter que Nikolaos de Myre est le premier rhéteur à clairement donner l'œuvre d'art comme

sujet de l'ekphrasis [6]. Cette définition technique rhétorique va être au fil du temps enrichie par d'autres approches littéraires comme celles des poètes latins, consistant alors en un moyen d'embellissement de leur poésie.

2 Dans la description d'Aelius Théon, il est primordial de relever le terme ἐναργῶς (*énargôs*, « *de façon évidente* », qui est la forme adverbiale du nom ἡ ἐναργεια *enargeia* « *l'évidence* »). Ce terme est un élément indissociable de l'*ekphrasis* et l'objet de cet article est de montrer le lien étroit entre les deux termes en s'appuyant sur l'exemple de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823), à travers la description du lien entre l'écrit et l'image, entre le décrit et le visuel imagé.

3 L'*ekphrasis* par sa description vivace, proche du visuel, vise à induire une émotion, un ressenti du lecteur proche de celui du spectateur. Cette rhétorique permet ainsi de créer un lien entre la littérature et l'art visuel : nous parlons alors de la fonction mimétique de l'*ekphrasis*. Celle-ci va s'avérer prédominante dans les descriptions d'œuvres d'art et ce, dès l'Antiquité tardive [7] où l'*ekphrasis* ne constituait pas seulement un texte à lire mais également un texte destiné à être déclamé [8].

4 Le mimétisme est permis, entre autre, par la vivacité du discours qui vient du grec ἐναργεια (*enargeia*) et joue un rôle central pour faire vivre la description [9]. L'*ekphrasis* et l'*enargeia* entretiennent une relation étroite qui utilise des moyens différents pour s'exprimer : à l'instar d'un cheminement, elles créent un lien entre le texte et l'image.

La relation entre l'*ekphrasis* et l'*enargeia*

5 La première mention du terme grec ἐναργεῖα (*enargeia*) remonte à Homère [10] dans sa forme adjectivale et renvoie à la manière dont les divinités apparaissent aux hommes sous forme humaine ou en songe sous forme d'εἴδωλον (*eidôlon*, qui signifie « apparition », « image »). Après Homère, c'est surtout dans un contexte philosophique qu'il est employé pour parler de la perception immédiate de l'univers, principalement dans les philosophies épicuriennes et stoïciennes. Pourtant,

ce n'est qu'au Ier siècle ap. J.-C. que l'*enargeia* est présentée comme un élément constitutif de l'*ekphrasis*. Le terme d'*enargeia* est traduit en latin par *evidentia* ou *repraesentatio*. C'est à la fin du Ier siècle ap. J.-C. que le terme *evidentia* est utilisé par Quintilien[11] en contexte rhétorique pour donner l'équivalent de l'ἐναργεῖα grecque[12]. Il va lui donner également toute son importance : selon lui il s'agit bien plus qu'un semblant de vision (*Inst. Orat.* 8, 3, 62) : « Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare[13] » (C'est une grande qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux).

6 L'*enargeia* est donc dès l'Antiquité indissociablement liée à la dimension visuelle. Celle-ci apparaît clairement dans la *Rhétorique*, écrit dans lequel Aristote utilise assez peu le terme ἐναργεῖα (*énargeia*) mais lui préfère la périphrase « πρὸ ὀμματῶν ποιεῖν » (*pro ommatôn poiein*, que l'on peut traduire par « mettre sous les yeux ») et qui sert là aussi à illustrer la dimension visuelle du discours.

7 À la différence de la narration, l'*ekphrasis* fait du lecteur ou de l'auditeur un véritable spectateur. L'*enargeia* présente une fonction informative et représentative suffisamment détaillée pour permettre à l'auditeur ou au lecteur de ressentir l'émotion qu'il aurait pu avoir face à l'événement ou à l'objet décrit. Il se produit alors une interaction du langage et de l'image dans l'esprit du narrateur et dans celui de l'auditeur/lecteur. L'*enargeia* ne doit pas être réduite simplement à une figure de style ou à un effet linguistique, c'est une capacité du langage qui transcende les mots et qui permet de visualiser la scène. Comme mentionné plus haut, le but de l'*enargeia* est de faire naître la bonne émotion en suscitant une image puisée dans l'imaginaire ou la mémoire du lecteur[14]. Ce faisant le narrateur crée une forme de perception en elle-même[15].

8 Outre ces capacités rhétoriques, l'auteur de l'*ekphrasis* va transmettre sa propre vision et perception de ce qu'il décrit. L'*ekphrasis* peut constituer ainsi un exercice rhétorique subjectif dont le but premier n'est pas forcément de fournir une description purement objective[16].

L'expression de l'*Enargeia*

9 Pour atteindre son objectif, l'*enargeia* doit faire appel à des effets linguistiques et rhétoriques. Dans son ouvrage l'*Institution oratoire*, Quintilien décrit en détail les différentes expressions de l'*enargeia*[17] : d'abord, l'*enargeia* peut s'obtenir par une description très détaillée, c'est le cas notamment pour des événements dramatiques où l'accumulation de détails tragiques suscite émotion et empathie. Elle peut aussi s'appuyer sur l'utilisation d'images, néanmoins cela requiert une certaine vigilance dans le choix de celles-ci, car elles doivent être compréhensibles et refléter ce qui est décrit. Dans un autre registre, l'écriture peut être brève et concise. Une description en très peu de mots demande des qualités rhétoriques certaines, le risque étant que le message génère de l'approximation, voire de l'incompréhension. L'énoncé suggestif constitue un autre moyen pour exprimer l'*enargeia*, il permet d'aller au-delà de la signification propre des mots : soit il dit plus qu'il ne dit, soit il dit ce qu'il ne dit pas.

10 Il faut noter également que l'*enargeia* s'illustre assez souvent au travers de l'utilisation de la deuxième personne du singulier comme destinataire du texte. Le narrataire[18] est ainsi impliqué dans la description et devient un peu plus acteur de celle-ci, qui prend de fait une dimension plus dynamique[19].

11 Pour certains auteurs comme Aphthonios d'Antioche, il est nécessaire d'adapter le style d'écriture en fonction de la situation ou de l'objet décrits. Ainsi, l'*ekphrasis* d'un jardin magnifiquement fleuri doit être narrée de manière légère et élégante, inversement l'*ekphrasis* d'un événement triste doit être écrite de manière non ostentatoire et avec un rythme sobre.

12 L'expression de l'*enargeia* est un élément déterminant de l'*ekphrasis* car, mal exprimée, elle peut nuire à cette dernière en amenant l'auditeur ou le lecteur sur la piste d'une image erronée ou incomplète. Avec le passage du temps, cette représentation mentale n'est pas non plus exempte de l'influence d'un autre contexte et de la réalité contemporaine du lecteur. Il peut donc exister une différence de valeur ou de référence impactant la compréhension et la réception de l'*ekphrasis* dans sa globalité[20].

L'*enargeia* comme cheminement polymorphe

13 Avec la définition d'Aélius Théon énoncée précédemment il est important de noter le terme « περιηγηματικός » (*périègèmatikos*) qui vient du verbe grec περιηγοῦμαι (*périègoumaï*) et dont la signification littérale est « faire faire à quelqu'un le tour de quelque chose ». Ce terme nous amène donc à la notion de mouvement, de cheminement. Comme précisé plus haut l'*ekphrasis*, par l'*enargeia*, utilise l'imagination pour atteindre son but, l'effort de visualisation peut être considéré comme une sorte de cheminement mental [21]. Il s'agit finalement d'utiliser son imagination mais aussi de se souvenir de certains éléments : cet effort de remémoration, de cheminement mental mémoriel marque également une sorte de lien entre le narrateur et l'auditeur/lecteur où chacun fait appel à ses propres souvenirs ou sensations.

14 L'*ekphrasis*, toujours grâce à l'*enargeia*, constitue également un cheminement temporel. C'est le cas lorsque l'auteur d'une *ekphrasis* reprend un modèle ancien, son texte créant alors un lien entre passé et présent. Même si la temporalité peut être plus ou moins longue et peut être un frein à la bonne compréhension de l'*ekphrasis*, celle-ci permet d'ouvrir une fenêtre sur le passé, à l'instar des descriptions de batailles rédigées par des historiens postérieurs à l'événement : leur description n'est pas objective, mais inscrit la bataille dans la postérité [22].

15 À ces cheminements mentaux et temporels, s'ajoute le cheminement spatial. En effet, dès la Seconde Sophistique, notamment dans les *Images* de Philostrate [23], le développement de ce que l'on appelle la description-promenade se présente comme une déambulation [24]. Ce type de description permet à l'auteur de développer la notion de mouvement et d'inclure son auditeur/lecteur dans la déambulation comme s'ils marchaient de concert.

16 Ainsi l'*enargeia* et l'*ekphrasis* sont intimement liées et selon la forme de la première elles vont faire vivre au narrataire un cheminement mental, mémoriel, temporel ou spatial, en combinant parfois plusieurs de ces dimensions. Nous avons cité des exemples antiques

mais à travers l'étude de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823), nous allons montrer que ces éléments peuvent se retrouver au-delà de ce cette période.

Un exemple d'*ekphrasis* : la Description du mariage de la fille du sultan Ahmet (ms. Athon. Pantel. 823)

17 Le manuscrit 823 du monastère de Saint-Pantéleimon au Mont Athos (en Grèce) est un manuscrit rédigé en grec qui date probablement du XVIII[e] siècle [25]. Il a été décrit par Spyridon Lambros en 1900 dans son *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos* [26], il s'agit de la seule description qui nous soit parvenue. Il s'agit d'un *codex novellus* qui se présente sous une forme composite car contenant plusieurs œuvres différentes sur des sujets variés et qui compte cent quarante-quatre folios de papier de format In-seize (0,17 x 0,11 [27]). Le manuscrit qui est l'objet de notre étude débute au folio 123 et se termine au folio 144. Il s'agit de la description du mariage de la fille du sultan turc Ahmed III (1703-1730). Ce mariage s'est tenu à Istanbul en mai et juin 1709 (les festivités ont duré environ vingt-cinq jours), il s'agissait de l'union de Fatma Sultan (qui avait alors quatre ans) et de Silâhdar Damat Ali Pasha qui allait devenir plus tard grand vizir (le 27 avril 1713). Cette cérémonie fut jugée particulièrement merveilleuse. Les seuls observateurs occidentaux à rapporter des témoignages de cet événement sont l'historien allemand Von Hammer-Purgstall [28] et le journaliste français Rousset de Missy [29].

18 D'un point de vue formel, les bords des pages sont abîmés, des traces d'humidité et d'insectes sont aussi présentes, ce qui rend la lecture de certains passages difficile. On remarque sur le coin supérieur droit la présence d'une foliotation au crayon à papier qui semble être plus tardive que le manuscrit mais celle-ci s'avère erronée car elle fait se suivre deux folios numérotés 136. Il n'est pas possible de déterminer le nombre de cahiers qui compose ce manuscrit. Aucune présence de signatures d'éventuels possesseurs n'a été retrouvée, ni de marque

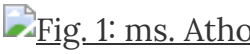
d'appartenance à un autre monastère ou institution. On remarque cependant ce qui semble être un onglet[30] au bord gauche du folio 123, qui pourrait nous indiquer que ce manuscrit a été ajouté au reste du *codex* postérieurement à la constitution initiale de celui-ci. La mise en page est simple avec seulement une colonne centrée dans la page qui comprend entre douze et quinze lignes espacées de manière assez régulière. Aucune trace de réglures ou de piqûres n'a été trouvée. Le manuscrit est écrit d'une seule main (à l'exception du folio 144 dont nous reparlerons plus loin). Il s'agit d'une écriture cursive avec des modules pouvant varier sur une même ligne : le ε est d'un module réduit tandis que le χ est très large, elle est assez régulière avec des hastes et hampes qui montent et qui descendent de manière marquée (surtout pour le τ, le χ, le μ et le γ). L'auteur du manuscrit ne recourt qu'assez peu à la majuscule et le plus souvent en auto-correction, il y a des ligatures significatives pour les groupes στ, σπ et σχ. Il utilise également des *nomina sacra*[31] pour les termes κυριός (*kurios* « maître ») et ἄνθρωπος (*anthrôpos* « homme ») et l'abréviation pour la diphtongue ου mais pas de manière systématique. Le folio 143 est écrit de la même main mais présente une écriture plus petite et des lignes plus resserrées que dans les autres folios[32].

19 L'encre utilisée est une encre uniquement noire avec parfois des signes d'effacement dus aux taches d'humidité. Au milieu du f. 134 l'écriture est de la même main mais dans un trait plus fin, il peut s'agir d'un changement d'outil d'écriture mais toujours à l'encre noire.

20 Le manuscrit ne présente pas de décorations ni de bandeaux, mais un titre est présent au f. 123 avec la date[33] : « 1709 – σκιροφοριῶνος δευτέρα ἱσταμένου καὶ ἡμέρα δευτέρα » (« 1709 – Deuxième décade du mois de Scirophorion, deuxième jour »), s'y ajoute le sujet du manuscrit : « Ἔκφρασις γάμου θυγατρὸς τοῦ ὑψηλοτάτου βασιλέως σουλτᾶν ἀχμέτ. » (« Description du mariage de la fille du très grand souverain, le Sultan Ahmet »), et enfin le nom de l'auteur et du destinataire du récit : « Γεώργιος τῷ λογιωτάτῳ καὶ σπουδαιοτάτῳ ἐν πνευματικοῖς πατράσι κ(υρι)ῳ κῦρ ᾽Αγαπίῳ. » (« De George à son très docte et très dévoué maître d'entre les pères spirituels, maître Agapios »), il s'agit par ailleurs d'un manuscrit *unicus*[34]. Il est également important de remarquer que le sujet du manuscrit ainsi que la mention de l'auteur

et du destinataire sont rédigés en cul-de-lampe[35] (voir fig. 1), montrant ainsi une volonté de les mettre visuellement en évidence.

Fig. 1: ms. *Athon. Pantel.* 823, f. 123 (photographie de l'auteur)


Fig. 1: ms. Athon. Pantel. 823, f. 123 (photographie de l'auteur)

21 Le contenu du *codex* dans son intégralité nous est donné par Spyridon Lambros dans sa notice sur le manuscrit : f. 1-24 : « Extraits des discours préliminaires de la Logique de (Théophile) Corydalée » ; f. 24v-29v : « Extraits de l'Introduction du Porphyre » ; f. 30-43v : « Abrégé de la Logique de Sougdoris » ; f. 44-53v : « Abrégé du premier livre de *Sur le ciel* d'Aristote tiré des *Commentaires* de (Théophile) Corydalée » ; f. 54-87v : « Les types de lettres » ; f. 88-103v : « Copie de l'honorable, vénérable et royal discours du chrysobulle de l'île de Patmos » ; f. 104-120 : « Remarques de sir Athanase (Parios) sur la *Logique* du très sage Eugène Voulgaris » ; f. 120v-122v : « Remarques sur la *Rhétorique* ». Cependant, le folio 144 présente un *pinax*[36] intitulé « *Pinax* des écrits présents de la main de Dorothéos Voulismas » qui est écrit d'une main différente[37] et qui présente un contenu variant par rapport à la description fournie par Spyr. Lambros. En effet, l'auteur de ce *pinax* ajoute trois éléments : f. 70-77v : « Comment traiter les martyres ? » ; f. 78-85v : « Au sujet de la méthode des épîtres » ; f. 86-87v : « Énumération des œuvres d'Eugène Voulgaris (sans le début) ». Mais il n'est pas complet et ne détaille pas la suite au-delà du folio 88, il n'est donc pas possible de savoir s'il ajoute d'autres éléments à d'autres endroits du *codex*.

22 L'histoire du manuscrit reste imprécise à cause du manque de signatures ou de marques de possession. Cela ne permet pas de savoir si ce manuscrit a été possédé par un autre monastère. Il est seulement possible d'affirmer qu'il se trouvait bien dans le monastère de Saint-Pantéleimon à la fin du XIX^{e} siècle, période durant laquelle Spyridon Lambros a rédigé son *Catalogue* et sa notice. Néanmoins, après avoir effectué l'établissement du texte et la traduction, on note qu'une inversion dans les folios s'est produite avant la foliotation. Cette inversion concerne les f. 141 et 142 qui ont été échangés avec les f. 139 et 140, mais après la remise en ordre, il apparaît que le récit n'est pas terminé. On remarque aussi que le f. 143 ne parle pas du même sujet :

l'auteur présente des observations autour du mot grec ἄργης (*argès*) qui selon l'accentuation change de signification (soit le nom d'un serpent, un adjectif synonyme de brillant, ou encore le nom d'un Cyclope dans la mythologie grecque). À partir de ces observations, il est possible d'émettre l'hypothèse que ce manuscrit est un assemblage assez peu rigoureux de deux œuvres, peut-être d'un même auteur ou au moins d'un même copiste, en l'état incomplètes.

La structure du récit

23 La *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* se différencie des autres *ekphrasis* par sa structure. Celle-ci présente en effet un récit qui se compose non pas d'une mais de plusieurs *ekphraseis* imbriquées de nature différente. Le récit débute ainsi par une description des événements pré-nuptiaux, notamment les préparatifs et aménagements de la voirie. Puis suit le cortège amenant la dot de la mariée au palais du fiancé : l'auteur insiste particulièrement sur les tenues des membres du cortège et la réaction de la foule au passage de ce dernier. Ensuite, il s'attarde sur la description de plusieurs parures de tête, suivie d'un *excursus* sur certains artisans. Puis il va revenir à la description des membres du groupe assistant à la présentation de la dot à la fiancée. L'auteur enchaîne avec des détails sur la fabrication et la décoration des jardins artificiels créés spécialement pour la cérémonie. Il poursuit son *ekphrasis* en décrivant le cortège qui mène la fiancée vers le palais du marié en s'attardant particulièrement sur le déroulé des événements et les considérations protocolaires. Puis il mentionne la présence des *nahıls*[38], symboles pyramidaux, érigés sur des plateformes en bois, présents notamment lors des mariages et qu'il va décrire en détail. Ce passage est particulièrement intéressant car l'auteur reprend pour cette partie de l'*ekphrasis*, celle du char funéraire d'Alexandre le Grand rédigée par Diodore de Sicile[39] dans son ouvrage la *Bibliothèque historique* (livre XVIII, 26-28)[40], en l'adaptant au thème des *nahıls*. Il poursuit avec la description des membres du cortège et s'arrête pour décrire le cheval du sultan et plus particulièrement son harnachement. Suit la description du carrosse de la mariée pour laquelle il a également recours à l'*ekphrasis* de Diodore de Sicile mentionnée plus haut en l'adaptant là aussi au sujet décrit. L'utilisation de l'*ekphrasis* de Diodore de Sicile nous renvoie à un usage assez répandu, et ce dès l'Antiquité, de

reprendre un modèle ancien sans le nommer, comme c'est le cas ici. Dans le cadre de ce manuscrit, les raisons pour lesquelles l'auteur du récit fait référence aux écrits de Diodore de Sicile, et à ce passage en particulier, restent encore à établir.

24 L'*ekphrasis* suit donc globalement les événements de façon chronologique : il commence par décrire le mariage à partir du cortège formé le deuxième jour pour poursuivre par celui du cinquième, sans préciser cependant les événements se déroulant dans ce laps de temps. Mais elle se constitue aussi au fil du passage du cortège avec des insertions d'*ekphraseis* sur des sujets particuliers qui semblent attirer son attention et dont le but semble être de renseigner son destinataire. Ce récit n'est donc pas une simple *ekphrasis* linéaire car sa structure plus complexe intègre de nombreuses *ekphraseis*, ce qui crée un récit hétérogène et en fait sa particularité.

L'expression de l'*enargeia*

25 Comme abordé plus haut, l'*enargeia* est un élément constitutif et fondamental de l'*ekphrasis* qui concourt à rendre « vivante » la description et qui se présente sous différentes formes dans ce récit qui ne décrit pas la totalité du mariage mais seulement deux processions, sans doute les moments forts : la procession des cadeaux faits à la mariée et celle qui la mène chez son époux. L'*enargeia* s'illustre, dans un premier temps, dans l'adresse au destinataire avec l'utilisation de la deuxième personne du singulier : au f. 128 : « Ἐκεῖ πάλιν, ἦν σοι εἰδεῖν φίλτατε » (« Là encore, mon très cher, tu aurais dû voir ») ou encore au f. 129 : « Ἀλλ'ἐκεῖ πάλιν, ἦν σοι φίλη ψυχή, γέλωτα πλατὺν » (« Mais là aussi, âme aimée, tu aurais trouvé cela très amusant »). Le recours à la deuxième personne du singulier permet d'intégrer le destinataire désigné, ici Agapios, mais plus largement tous les lecteurs potentiels, l'idée étant de les projeter dans la scène qui de manière certaine, aux dires de l'auteur, les aurait intéressés.

26 Dans cette *ekphrasis*, se retrouvent également les différentes méthodes exposées par Quintilien dans son *Institution oratoire*[41] pour exprimer l'*enargeia*. Ainsi, par exemple, dans les f. 142v et 139, où il décrit avec beaucoup de détails tout le harnachement du cheval du sultan :

> « Τὸ μὲν γὰρ ἔποχον αὐτὸν ἤτοι ἡ σάγη κεχρύσωται πᾶσα καὶ καταγέγραπται, ἡδὲ ἐπὶ τῆς σάγης ἐφεστρὶς ἦν καὶ αὐτὴ μαργαροφόρος καὶ χρυσοποίκιλτος. » (« Il y avait une selle de chevalier, c'est-à-dire une selle entièrement dorée et gravée, le manteau sur la selle était lui-même orné de perles et plaqué d'or. »)

27 Autre méthode employée, celle de la suggestion : les passages très détaillés côtoient d'autres beaucoup plus allusifs comme au f. 129 : « σὺν τοῖς ἐντεροψήταις καὶ ταριχοπώλεσι καὶ τοῖς ὁμοίοις » (« avec les vendeurs de boyaux rôtis, les charcutiers et leurs semblables »). Cette manière de faire une référence très imprécise, voire juste survolée, aux objets, faits ou personnes s'accompagne dans la syntaxe de l'utilisation du neutre[42] pluriel. Celui-ci peut être traduit en français par « choses », f. 123v : « Ἐν τῇ πόλει, καὶ ἐκταραξάντα σχεδὸν πάντα τὰ κατ'αὐτήν » (« Dans la ville – et presque toutes les choses qui [= tout ce qui] s'y trouvent est en bouleversement ») ou encore « ἐπιβάλλοντο τὰ τοῦ γάμου » (« on se mit à s'occuper des choses [= préparatifs] du mariage »). Ceci s'illustre également par l'utilisation de la polysémie des mots, avec la répétition au sens large de termes comme ἡ κατασκευή (notamment aux folios 124v, f. 127, f. 127v ou bien au f. 138) qui a le sens premier de « préparation » mais selon le contexte peut aussi signifier « construction » ou même « équipement ». Tous ces éléments allusifs ou imprécis permettent d'impliquer le destinataire et de faire appel à son imagination.

28 Comme autre méthode d'expression de l'*enargeia*, il fait également appel à l'image comme au f. 130v-131 :

> « ὁ καλούμενος σούμπασις, ἑλληνικῶς δὲ …, ὤφθη ἐρχόμενος περιφερῆ τι καὶ στρογγῦλον ἔχων σαρίκιον ὃ δὴ καὶ μανιτάρι προσηγόρευται » (« Le premier est appelé *soumpasis*[43], en grec …, de face ce sont les parties arrondies qui sont visibles et il a un turban semblable à un champignon »)

29 Ici, il utilise une image qui fait partie d'un référentiel commun avec son destinataire, et lui donne ainsi des clefs pour mieux intégrer la description.

30 L'*enargeia* s'appuie également dans cette *ekphrasis* sur différents sens : la vue au f. 128 « ἐκ τῶν φωταγωγῶν ἐθεῶντο τοὺς παριόντας »

(« elles observaient les gens présents par les fenêtres »), l'ouïe au f. 135v « παρήγγελον τοῖς σαλπιγκταῖς οἱ περὶ ταῦτ᾽ὄντες τὸ κινητικὸν ἀνακρούεσθαι μέλος » (« ceux qui s'occupaient de cela ont ordonné à ceux qui sonnaient la trompette de commencer l'air qui indique la marche ») ou encore le toucher au f. 136 « συμπεσόντες δὲ πάντες ἀναμὶξ κατεπάτουν ἀλλήλους· » (« Comme ils étaient tous tombés en se mêlant dans une grande confusion, ils se foulaient au pied les uns les autres »). Et parfois tous les sens sont sollicités comme au f. 136v[2] :

> « ἕτερά τινα χρυσοειδῆ καὶ ποικίλα κατακεκρέμαστο ῥιπίδια, ὧν καὶ διασειομένων ταῖς ψιλαῖς τοῦ ἀέρος πνοαῖς λυγηρόν τι καὶ παναρμόνιον ἀνεκρούετο μέλος τὰς τῶν θεατῶν κατακηλοῦν ἀκοὰς καὶ τῇ ψυχῇ ἡδονῆς κέντρον ἐναφιέν. » (« D'autres petits éventails variés semblables à l'or étaient suspendus ; comme ils étaient agités par les vents ténus de l'air, ils étaient frappés par un élément flexible qui produisait un air harmonieux qui commençait à charmer les oreilles des spectateurs et la flèche du plaisir naissait dans l'âme. »)

31 Ces références à la vue, à l'ouïe ou au toucher complètent la description et la rendent particulièrement vivante. Le destinataire peut alors facilement se projeter dans les différentes scènes qui prennent vie sous ses yeux.

32 Un dernier élément, le mouvement[44], très présent tout au long du texte, vient renforcer cette dynamique descriptive et visuelle mise en place. Le mouvement est mentionné par exemple au f. 123v « ὁ σκηπτοῦχος τὸν τῶν γέλων κατάρχοντα μεταπεμψάμενος » (« le *skeptouchos* envoya chercher le *katarchonte* des réjouissances »), au f. 130 « Οἱ πλεῖστοι δ'αὐτῶν τὴν τ[ῆ]ς ἀδριανοῦ πόλεως πύλην διελθόντες » (« La plupart d'entre eux avait traversé la porte d'Andrinople ») ou encore au f. 136 « Τὸ δὲ πλῆθος προκαταλαμβάνοντες τὰς παρόδους κατὰ τάχος ἐπὶ τὸ θέαμα ἔστειχον » (« Avertissant la foule sur les côtés, ils avançaient vite sur les routes vers le spectacle »). Il s'applique aux personnes et aux événements décrits, mais il indique également de manière implicite le déplacement dans la ville de l'auteur, qui entraîne ainsi le lecteur dans ses déambulations. Ainsi, la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823) repose sur une *enargeia* qui s'exprime de plusieurs manières : adresse directe au destinataire, différents styles syntaxiques, utilisation des sens ou du mouvement. Cette *ekphrasis* constitue, avec le

renfort de l'*enargeia* un cheminement polymorphe : mental par l'effort d'imagination demandé, temporel sur les deux jours de procession et également spatial avec le déplacement de l'auteur qui suit les processions dans les rues d'Istanbul.

33 L'*ekphrasis*, comme étudiée à travers ce manuscrit, constitue bien plus qu'une simple description et opère un lien entre le texte et l'image au travers de l'*enargeia*. Celle-ci, utilisée depuis l'Antiquité, présente des formes et expressions très variées, enrichissant un cheminement descriptif tantôt mental, temporel ou spatial et faisant appel aux sens, aux souvenirs ou à l'imagination du lecteur. La description devient alors vivante et imagée. Ainsi, cette *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* présente une forme originale et très visuelle ; elle illustre la richesse et la complexité d'une tradition rhétorique qui a longtemps concerné tous les genres littéraires : du récit historique à la poésie, mais aussi les traités médicaux et les romans grecs.

NOTES

1 Au pluriel *ekphraseis*.

2 Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 14.

3 Les *Progymnasmata* étaient des traités destinés à préparer aux exercices de la pratique oratoire.

4 Aelius Théon, *Progymnasmata* [trad. M. Patillon], Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 66.

5 Jean-Pierre Aygon, « L'*ecphrasis* et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, n° 41, 1994, pp. 41-56.

6 Luisa Brattico, « Per un indice tematico di Ekphraseis greche (II-VI secoli) », *Rudia*, n° 9, 1997, pp. 53-74.

7 Déjà à partir des III^{e} et IV^{e} siècles ap. J.-C., la description d'œuvre d'art va prendre un peu plus d'importance par rapport à celle d'événements, de saisons ou encore de faits de guerre. Concernant la description d'œuvre d'art durant cette période on peut citer la *Description du tableau sis en la ville de Gaza* de Procope de Gaza. Procope de Gaza, *Description du*

tableau sis en la ville de Gaza [trad. P. Maréchaux, éd. E. Amato], Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 157-220.

8 Les déclamations des *ekphraseis* pouvaient aussi se faire directement devant le monument en question durant des événements festifs ou encore durant des concours de déclamations. Delphine Renault, « Les déclamations d'*ekphraseis* : une réalité vivante à Gaza au VI^e^ siècle », *in* Catherine Saliou (dir.), *Gaza dans l'Antiquité tardive*, Salerne, Hélios, 2005, pp. 197-220.

9 L'importance de l'*énargeia* est aussi à mettre en lien avec le fait que le texte produit était déclamé devant une audience.

10 *Iliade*, chant XX, v. 131 : « Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεις » (« On soutient mal la vue des dieux qui se montrent en pleine lumière »). Homère, *Iliade*, *chants* XVII *à* XXIV [texte établi et traduit par P. Mazon], Paris, Les Belles Lettres, 1998 [1994], p. 144.

11 Quintilien est un auteur latin du I^er^ siècle ap. J.-C. Né dans la province de Tarraconaise en Espagne, il est l'auteur d'un manuel de rhétorique intitulé *Institution oratoire* qui a eu une très grande influence sur la rhétorique.

12 *Instit. Orat.* 6, 2, 32 : « Insequentur enargeia, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere » (« De là naîtra cette qualité que les Grecs appellent *enargeia* et Cicéron, illustration ou évidence, laquelle ne semble pas tant dire une chose que la montrer »). Quintilien, *Institution oratoire*, *Tome* IV, *Livres* VI *et* VII [texte établi et traduit par J. Cousin], Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 32.

13 Quintilien, *Institution oratoire*, *Tome* V, *Livres* VIII *et* IX [texte établi et traduit par J. Cousin], Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 77.

14 Cette image suscitée dans l'esprit d'une personne est appelée en grec φάντασμα (*phantasma*).

15 Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *op. cit.*, pp. 107-130.

16 Henry Fruteau de Laclos, *Les* Progymnasmata *de Nicolaos de Myra dans la tradition versicolore des exercices préparatoires de rhétorique*, thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 1999, pp. 93-104.

17 Inst. Orat. 8, 3, 72-90. Quintilien, *Institution oratoire*, Tome V, *op. cit.*, p. 80-85.

18 C'est-à-dire la personne à qui est destinée l'*ekphrasis*.

19 Sandrine Dubel, « *Ekphrasis* et *énargeia* : la description antique comme parcours », *in* Carlos Lévy et Laurent Pernot (dir.), *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 249-264.

20 Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient rhetorical Theory and Practice*, *op. cit.*

21 Sandrine Dubel, « *Ekphrasis* et *énargeia* », *op. cit.* , pp. 249-264.

22 Cette subjectivité est celle de l'auteur qui par son expérience, ses goûts, va faire des choix de description, mais c'est aussi celle de l'auditeur/lecteur qui a également sa propre expérience, ses propres goûts qui vont faire qu'il ne va pas la recevoir de la même manière que l'auteur la concevait.

23 Philostrate, également appelé Philostrate de Lemnos, est un sophiste romain qui vécut dans la première moitié du III^e^ siècle ap. J-C. Il rédigea en grec les *Images*, un recueil de soixante-quatre *ekphraseis* (*ekphraseis* d'œuvre d'art mais aussi des portraits). Concernant l'étude des *Images* de Philostrate et les particularités de ces *ekphraseis* par rapport aux définitions des *Progymnasmata*, on peut se référer à l'article de Karel Thein, « La force du vraisemblable : Philostrate, Callistrate et l'image à l'épreuve de l'*ekphrasis* », *Métis*, n° 6, 2008, pp. 315-344.

24 Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, PUF, 1993.

25 Certains éléments qui restent à étudier pourraient nous amener à proposer une autre hypothèse de datation de la rédaction de ce manuscrit plutôt vers le XIX^e^ siècle.

26 Spyridon Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscrits on Mount Athos, vol. II*, Cambridge University Press, Cambridge, 1900, p. 440.

27 Si l'on se réfère à la notice réalisée par Spyridon Lambros.

28 Johannes Von Hammer-Purgstall, *Histoire de l'empire ottoman depuis son origine jusqu'à nos jours*, livre XIII, Paris, Parent Desbordes, 1836, pp. 196-197..

29 Jean Rousset de Missy, *Le cérémonial diplomatique des cours de l'Europe*, Janssons, Waesberge, 1739, p. 682.

30 C'est une feuille de papier (ou de parchemin) qui est pliée dans la longueur et qui permet d'insérer un cahier dans la couture d'un *codex*.

31 Cette expression désigne une tradition d'abréviation de certains mots du registre divin ou sacré très utilisés dans l'écriture religieuse.

32 Dans ce folio l'on retrouve le même type d'écriture avec les mêmes traits caractéristiques, notamment dans la formation des lettres et des ligatures, que les folios précédents. Pour expliquer l'utilisation d'un module plus petit et de lignes plus resserrées, on peut émettre l'hypothèse que ce folio a été écrit à un autre moment que les autres.

33 Toutes les traductions à suivre sont des traductions personnelles.

34 C'est le seul manuscrit rédigé en langue grecque à décrire cet événement qui nous soit parvenu.

35 Il s'agit d'une disposition du texte qui va en diminuant d'une ligne à l'autre pour finir par un mot, une lettre ou un point à la manière d'un triangle inversé.

36 Il s'agit d'une table des matières qui était rédigée dans les *codices*, soit par les auteurs du manuscrit eux-mêmes, soit par des possesseurs ou des catalogueurs qui la rédigeaient au début ou à la fin du *codex*, généralement sur un folio qu'ils rajoutaient aux *codices*.

37 L'écriture est cursive et légèrement penchée vers la droite avec des modules réguliers à l'encre noire sur un papier qui semble être moins abîmé, de meilleure qualité et d'un format un peu plus grand, il est plus blanc que les folios précédents.

38 Les *nahıls* étaient des pyramides, réalisées sur une structure en bois, qui étaient recouvertes de fleurs naturelles ou artificielles, ou encore, d'éléments comestibles comme des fruits ou des sucreries. Ces *nahıl*s étaient présents lors des fêtes comme les circoncisions ou les mariages. Présents en tête des cortèges, ils étaient accompagnés de distributions de pâtisseries et de boissons. Durant les cérémonies ils étaient présentés par quatre, avec des jardins artificiels faits en sucre. Ces éléments pyramidaux ont sans doute pour origine des pratiques religieuses animistes d'Asie centrale. Les *nahıls* étaient des symboles de naissance, d'épanouissement de la vie, de fertilité et de régénération. Babak Rahimi, « Nahils, Circumcision Rituals and the Theatre State » in Dana Sajdi (dir.), *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee: Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, Londres, Tauris Academic Studies, 2007, pp. 90-117.

39 Diodore de Sicile est un historien grec du I^{er} siècle av. J.-C., né à Argyrion en Sicile. Il a rédigé la *Bibliothèque historique*. Cette œuvre comptait quarante livres dont seulement vingt nous sont parvenus. Elle retraçait l'histoire des temps mythologiques jusqu'à la bataille de Pharsale le 9 août 48 av. J.-C.

40 Diodore de Sicile, *La bibliothèque historique*, *Tome* XIII *Livre* XVIII [texte établi et traduit par P. Goukowsky], Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1978], pp. 41-43.

41 Inst. Orat., 8, 3, 72-90. Quintilien, *Institution oratoire*, *Tome* V, *op. cit.*, pp. 80-85.

42 C'est le genre qui est utilisé en grec notamment pour les termes qui renvoient à des concepts ou à des réalités indéterminé.

43 Retranscription en grec du terme turc *subaşi*. Le *subaşi* (issu d'une division du corps des janissaires) était un officier supérieur de cavalerie. Les *subaşi* urbains avaient une charge de police. À Istanbul en particulier, il était considéré comme un des fonctionnaires de premier plan et était nommé par le sultan.

44 Que l'on pourrait nommer *energeia* et qui donne à l'*enargeia* sa dimension animée. D'ailleurs, très souvent dans l'histoire de la transmission des textes qui utilisaient ces termes, ces deux mots ont été confondus à tort, le α étant lu comme un ε et inversement.

RÉSUMÉ

Français

Cet article propose une lecture inédite d'un manuscrit grec, étudié pour la première fois, conservé au Mont Athos et datant probablement du XVIII^{e} siècle. Nous allons montrer comment l'auteur, en puisant dans des procédés de rhétorique remontant à l'Antiquité, décrit et cherche à faire vivre au destinataire cet événement majeur du début du XVIII^{e} siècle ottoman : le mariage de la fille du sultan Ahmed III. Cette description ou *ekphrasis* présente, de façon originale, plusieurs formes rhétoriques imbriquées, comme des digressions auxquelles l'auteur donne une importance particulière et qui enrichissent le récit dans lequel se tissent des liens entre le texte et l'image. Elle s'appuie pour ce faire sur un élément fondamental et constitutif de cet exercice littéraire : l'*enargeia*, qui donne une grande vivacité au récit. Ce genre rhétorique fait également appel aux sentiments ou souvenirs du destinataire comme pour mieux intégrer celui-ci au récit et faire naître une description imagée sous ses yeux.

INDEX

Mots-clés
rhétorique antique, ekphrasis, énargeia, Progymnasmata, ms. Athon. Pantel. 823, empire ottoman

AUTEUR

Allison Le Doussal
Université de Nantes

“A Great Ox Stands Upon My Tongue” : The Refusal of Translation and the Poetics of Amnesty in Yaël Farber’s *MOLORA*

Marie Lambert

PLAN

Dramatic Adaptation as Recognition of Address
Translation and Non-Reciprocation
Spectatorial Amnesia as Collective Reimagination

TEXTE

1 In the final scenes of *MOLORA*, Yaël Farber’s contemporary adaptation of Aeschylus’ tragic *Oresteia* cycle, the character of Orestes radically diverts from the scripting of the original Greek text. Refusing to end the life of his mother, Klytemnestra, as demanded by familial duty to avenge the murder of his father—and her former husband—Orestes resolves to “rewrite this ancient end[1]”, granting Klytemnestra amnesty : her life is spared in exchange for public testimony of her crimes. This fundamental alteration to the original end of the Greek drama reveals the political dimension in Farber’s choice of the *Oresteia* as the source text for her adaptation, first performed in 2003 in Johannesburg. Nearly ten years prior to this staging, the South African Truth and Reconciliation Commission began hearing public testimony from the innumerable victims and perpetrators of the violence that occurred under the country’s apartheid regime, granting reparations to the former and requests for amnesty to the latter as part of a national process of accounting for more than three decades of state-sanctioned racial discrimination and human rights violations. In the introduction to the 2008 printed version of *MOLORA*’s script, based on the show’s British premiere season at the London Barbican Theatre, critic and classicist Ingrid Rowland praises Farber for her radical approach in adapting the ancient tragedy, as she “draws power from traditional stories and traditional rituals to address contemporary problems head on[2]”. To that end, Rowland

further applauds Farber for her *revisions* to the dramatic conventions of Greek tragedy in making the violent reality of the apartheid state manifest on stage : in Rowland's words, where the ancients "hid away the most graphic events of tragedy—murder, suicide, rape—Farber shows it all [3]". Indeed, across Farber's oeuvre, her productions notably make full use of the spectatorial and gestural elements of the stage as a means of presenting with shocking immediacy the suffering (*pathos*) traditionally held as characteristic of tragic drama. Farber's choice to turn the stage into a site of visceral physical conflict does break with the conventions of the fifth-century tragic stage, but it nonetheless illustrates with horrifying verisimilitude the quotidian violence of apartheid.

2 However, although *MOLORA* does not shy away from striking displays of physical as well as psychological suffering, the significance of the play's status as an adaptation is not entirely self-evident, despite the raw physical and emotional character of the action presented. Farber's adaptation indeed seems to obfuscate the audience's full recognition of the citational play at work on both the tragic and historical ends of the adaptation, beginning with its title. "Molora", the Sesotho word for "ash", is unplaceable to the ear or in the referential context of British, Anglophone spectators, who are unable to distinguish even if it is intended as a common noun or proper name. Despite the subtitle that clarifies that the piece is "based on the *Oresteia*", the play's title withholds its full signification from the audience, as the referent of the eponymous "molora" receives no direct explanation or verbal translation over the course of the dramatic action. Here, this withholding of linguistic translation is but one instance in a chain of refusals throughout Farber's piece that trouble the conventional treatment of dramatic adaptation as a genre of narrative and conceptual translation. Where the success of a dramatic adaptation *qua* adaptation is dependent upon an economy of recognition and referentiality –poetic, historical, and narrative – that "translates" and transmits new meaning *through* and *despite* the fundamental alteration of a source text, Farber's play subverts the desire for communicability and mutual sense-making that undergirds the dynamics of translation, both in the term's linguistic and conceptual usages. In fact, in *MOLORA*, the figure of translation, in its interlinguistic as well as conceptual sense, becomes a means for deferring

or denying full recognition of the economy of references that constitute the adaptation. By obscuring referential sense-making at the level of language and spectacle in the play, *MOLORA* demonstrates the possibility of generating unprecedented social and political imaginaries through an anti-memorial "dramatic amnesia" evoked by Farber's techniques of non- and partial translation.

Dramatic Adaptation as Recognition of Address

3 In her director's introduction to the printed version of *MOLORA*, Yaël Farber attests that she was compelled by the ancient Greek story of retributive murder as a powerful mode through which to articulate the "history of dispossession, violence, and human-rights violations in the country [she] grew up in [4]". Indeed, the power of Farber's work is – for Rowland, at least – seemingly inseparable from the means by which her adaptation functions as a doubled mode of *address* : Farber's audience is certainly called to apprehend the tragic narrative and conventions of the ancient Greek referent (if not the source text itself), but so too to recognize the historicity and contemporaneity of the socio-political dilemmas that inform the revised South African setting.

4 Indeed, despite the likely confusion garnered by the play's new title, Farber's choice in retitling attests to her interest in the contemporary and global resonance of these classical dramas. In the final scene of *MOLORA*, the title's initially unnamed referent is finally revealed onstage : falling solemnly upon the company just before the curtain closes, ash is characterized in the play's final spoken lines as the tragic fruit of all cycles of unremitting violence, represented here in the remains once-great House of Atreus, reduced to "ash on the ground [5]". However, Farber's directorial notes in the published script suggest that the physical manifestation of ash here is intended to invoke not only the figurative state from which post-apartheid South Africa began to build a newly democratic nation but to further emphasize how the narrative of violence and attempted reconciliation that *MOLORA* depicts may be a metonym for a broader legacy of global and historical crises :

> From the ruins of Hiroshima, Baghdad, Palestine, Northern Ireland, Rwanda, Bosnia, the concentration camps of Europe and modern-day Manhattan [...] [*molora*] is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from [6].

5 This useful explication of the significance of the new title is in fact only available in the printed version of the play's script, based largely on the production's British premiere at the Barbican Theatre in London in 2008. What Rowland describes as Farber's dramatic "mission" is evident in the numerous supplementary notes included in the printed volume : Farber's foreword as director and "mission" ; elaboration on her choice of a Xhosa traditional musical group to represent the Chorus ; notes on the treatment of quotations from the classical source texts ; detailed explication of the mise-en-scène as well as stage directions for the opening scenes of the play, which are absent from the spoken text. The lengthy blocks of italicized director's notes preceding each scene of action are indicative of Farber's interest in the historical and political overtones of her adaptation in conjunction with its reception as a tragedy : Klytemnestra, the murderous mother figure in the drama, must be white, while her daughter, the vengeful Elektra, is black [7] and treated as a servant in her mother's house for her loyalty to her late father, Agamemnon. Elektra's endurance of Klytemnestra's abuse and questioning is noted in Farber's direction as "reminiscent of a political resistance fighter [8]", as for seventeen years she guards the secret location of her brother Orestes, who is promised to return and restore rightful ownership of the house to the siblings. The character and detail of Farber's notes here speak to her marked concern that the production begin to cultivate a means of spectatorial recognition of the unfolding drama's resonance with a South African socio-political context from the outset of the production, despite the initial referential confusion the title may have created.

6 The detailed instructions Farber sets down for the organization of space on and around *MOLORA's* stage particularly illustrates her desire that the mise-en-scène facilitate spectators' recognition of themselves as *receivers* of her dramatic address within the adaptation's doubled referentiality. Farber's direction is intended to cultivate a kind of visual and affective recognition within the audience, a

recognition not only of the significance of the actions they see performed but also of of their own status *aswitnesses* : the spectators are not allowed to be neutral observers, but are implicated in the events unfolding onstage by virtue of their position as spectators. The positioning of the audience is of particular importance to Farber, here ; she maintains that *MOLORA* should never be set on the traditional proscenium stage – raised and directly opposite an audience – but should always be performed on the floor, level with the audience, who are arranged around the staging area :

> Contact with the audience must be immediate and dynamic, with the audience complicit – experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs excluded from, yet looking in on, the world of the story [9].

7 Indeed, Farber's staging effectively narrows the space between audience and narrative present time ; within the space for performance, she notes that a low platform where scenes from "the past and memory" will take place should be erected behind the most immediate area of action, in order to be distanced spatially as well as temporally from the audience who are "the community that provides context for this event [10]".

8 Here, the "event" of which Farber speaks is not limited to the staging of a classical tragedy, nor is it simply a call to witness the unspeakable violence of apartheid ; rather, Farber's staging expressly invokes the South African Truth and Reconciliation Commission (TRC) hearings that accompanied the nation's political and social transition to democracy in 1994. Held over the course of two years after the end of apartheid in "drab, simple venues [11]" on which *MOLORA*'s plain setting is modeled, the TRC hearings were expressly *not* juridical in intent. Rather, the hearings sought to "promote national unity and reconciliation in a spirit of understanding which transcends the conflicts and divisions of the past [12]" through a communal and public accounting for the violence that was perpetrated under apartheid. Through conditional offers of amnesty granted for the disclosure, the accounting for human rights violations, and the awarding of reparations, the "truth" that was the nominal basis for national reconciliation was compiled through testimony collected from victims as well as perpetrators of violence during the 1960–1994 apartheid era.

Indeed, the physical abuse Elektra suffers at the hands of Klytemnestra is directly drawn from apartheid-era torture, the most shocking – and recognizable – of which is the « wet bag method », which garnered a macabre notoriety across the world after it was demonstrated live in the publicly broadcast TRC hearings by a former member of the South African Police[13]. *MOLORA*'s version of this scene is intended to be disturbingly historically accurate : Klytemnestra punctuates her interrogation of Elektra with temporary suffocation, placing a plastic bag over her head and pulling tightly while her daughter writhes ; Farber notes that this suffocation "should be performed longer than the audience would be comfortable with[14]".

9 The discomfort here invoked stems not only from the observation of the performance of the act of violence itself, but from the particular experience of witnessing the re-performance of the violence known to be already past. Beyond a mere representation of the violence perpetrated under apartheid, *MOLORA* here also re-stages the already-deferred experience of witnessing the testimony of violence demanded by the TRC process. Although the audience observing the re-enactment of this torture is a degree removed from the lived experience of suffering, the fact that their presence is necessary for the accounting of this past violence in turn creates the conditions for its own kind of spectatorial suffering : for the South African public, this was the pain of facing the acts of brutal violence perpetrated by or upon their loved ones without their knowledge ; the pain of becoming a witness too late, after-the-fact, and being unable to intervene. By explicitly referencing the testimonial and public elements of the TRC in her staging, Farber takes pains to make her audience appreciate how this adaptation of Aeschylus's ancient drama resonates with the collective suffering of this specifically post-apartheid experience. In this sense, *MOLORA* challenges its audience to see the tragedy of apartheid specifically as a tragedy of witnessing that has not necessarily ended. Farber's emphasis upon the present recognizability of the previously invisible tropes of violence that the TRC process brought to light underscores how the wrongs of the past pervade and implicate future generations, years after the initial acts were committed.

Translation and Non-Reciprocation

10 However, while Farber's contextual « translation » allows the audience to see the points of connection between the events of ancient tragedy and contemporary history, *MOLORA* nonetheless at times seems to purposefully obfuscate the dramatic, narrative, and poetic elements governing recognition of a full and transparent contiguity between the *Oresteia* and South Africa's transition to democracy. This purposeful obfuscation of meaning appears most prominently in Farber's use of the figure of inter-lingual translation, so central to the unifying narrative of reconciliation advanced by Bishop Desmond Tutu and the architects of the TRC, as a device for deferring dramatic meaning in the play. In keeping with the staging and narrative framing that explicitly referenced elements of the hearings, Farber ensures that the importance of translation and translators in the production of the original hearings is present in *MOLORA* as well[15]. Among the seven members of the tragic chorus, comprised of singers from the rural Transkei region of South Africa, one man designated as "Translator" also reiterates the English testimony given throughout the play by Klytemnestra and Elektra into Xhosa for the observing choral members, ensuring that they too can comprehend its significance.

11 But while in the context of the TRC, translation was a necessarily mutual action, essential both to the functional process of the hearings as well as to the spirit of overcoming difference in the service of reconciliation, *MOLORA* offers no such reciprocity. The ubiquitous headphones through which the TRC hearings' audience received their respective translations – which indeed became a symbol for the TRC's dedication to translation as a figure for understanding in the midst of difference – are notably absent : while the Translator renders the play's English speech into Xhosa, the audience receives no such reciprocal clarification for the lines in Xhosa uttered not only by the Chorus in their sung odes, but by the characters, Elektra, Orestes, and even Klytemnestra. While the vast majority of the play's text is in English, the three central players all lapse into Xhosa at times, within monologues as well as portions of dialogue, without qualification or

acknowledgment of the linguistic oscillation that occurs. In one such scene, as the newly reunited siblings, Elektra and Orestes, offer praises to their late father Agamemnon and plot revenge on their murderous mother Klytemnestra, nearly half the dialogue between the two occurs in Xhosa that is left untranslated for non-speakers. Unless a spectator is conversant in both languages, it is only in reading the scripted version of the text (complete with full translations of all Xhosa speech) that he or she can access the full implications of the characters' speech in conjunction with the action occurring in the scene. In the scene described above, Elektra's Xhosa lines are peppered with allusions to the linkage of ancestral and national duty, referencing the anguish over the dispossession of civil rights against which the anti-apartheid movement struggled :

> ELEKTRA : (Proudly to her brother.)
> Ntsika yesizwe sethu.
> [to the pillar of the nation]
> The seed of hope through all our weeping.
> Trust your own strength and
> win back again your father's house[16].

12 Here, Elektra's Xhosa line references the language of traditional praise song and echoes the claims to rightful nationhood that fueled the anti-apartheid movement. Xhosa becomes not only a means of intensifying the cultural specificity of the adapted South African setting but a key element in evoking some of the particular political resonance in Farber's staging, as the revenge plot is framed as a restitution of familial wrongs that parallel the national scale of apartheid's dispossessions. Yet, Farber's refusal of the reciprocal translation of such lines withholds the full recognition of this resonance from the non-Xhosa speaking spectator. Absent the clarification of translation, these lapses into Xhosa become moments of non-comprehension that may fundamentally alter a non-speaker's reception of the scene : as the siblings' reunion turns toward plans for revenge, the enigmatic punctuation of these untranslated lines adds an apprehensive element to the conspiratorial atmosphere, garnering confusion and potentially casting doubt upon the stated motives for what they claim to be a just reprisal against their mother. While the juxtaposition of Xhosa to the standard English dialogue is identifiable as a clear

cultural and even historical referent, the absence of translation leaves that referential meaning unfixed and unguaranteed, open to spectators' individual interpolation.

13 The usage of Xhosa as a rich but unguaranteed historical and political signifier is further demonstrated in Elektra and Orestes' reunion scene, in which the crucial moment of recognition between long-lost siblings turns upon a moment of *non*-recognition for an Anglophone spectator. After seventeen years in hiding, Orestes returns to his childhood home under disguise and bearing false news of his death as protection from Klytemnestra, who seeks to absolve herself of the threat of retribution from Agamemnon's son by making sure of his own death. Under the cover of night, he and Elektra, mourning the death of her brother, separately steal away to seek comfort and counsel at their father's burial site. When Elektra overhears the newly arrived stranger making traditional libations at Agamemnon's tomb, premonition of his true identity arises in her, and she calls to him by name :

> ELEKTRA : (*Breathless.*) Orestes ?
>
> He turns to her and they look at each other for a long moment.
>
> ELEKTRA : uOrestes ?
>
> He nods gently [17].

14 It is only after Elektra calls out to her brother as "uOrestes", addressing him with the Xhosa prefix used to augment proper names, that he dares reveal himself to her, and the joyful reunion can commence ; the referential moment here is indeed fleeting and very possibly overlooked (if even audibly apprehended) by a spectator entirely unfamiliar with Xhosa spoken conventions, the significance vested in the additional phoneme being as likely to be received with mystification as with recognition.

15 Although Farber is careful not to allow any absolutely essential narrative information to escape some kind of clarification in English, an element of incomprehensibility and disorientation nonetheless seems to pervade the performance, as indicated by a number of British reviewers during the production's time at the London Barbican Theatre in 2008. Reviewer Howard Loxton laments the lost opportunity for communicating narrative development that might

have been presented by the untranslated Xhosa, expressing particular frustration that in the midst of the powerful aural spectacle of the Chorus's song, the predominantly Anglophone audience had "no way of knowing what comment on or contribution to the argument these villagers are making[18]". *MOLORA* counter-intuitively calls attention to and yet refuses the significance of translation : in contrast to the efforts of the TRC organizers, for whom inter-lingual translation became a means of figuring and actualizing a vision of diverse solidarity in newly democratic South Africa, Farber withholds the full realization of the act of meaning-making from a monolingual and/or predominantly European audience. Indeed, *MOLORA*'s explicit references to the TRC's procedures capitalize upon this expectation of translation as a mode of achieving clarity in order to emphasize the dramatic effect of its refusal. Here, while the audience recognize that they are being addressed by the Chorus, the play withholds key elements which would make the full transmission of meaning complete. By refusing the very vehicle which the TRC upheld as the means of achieving commonality across difference, Farber troubles the process by which an audience might expect dramatic or historical meaning to be communicated in the play.

16 Beyond the deferral of linguistic meaning that *MOLORA* enacts in performance, Farber's paradoxical non-use of translation also impedes a spectator's attempts to make meaning at the level of dramatic narrative. While, for the most part, Farber's use of the visual and aural spectacle of African traditional ritual was received by reviewers as one of the most singular and striking of her directorial choices, the distancing effect of the untranslated Xhosa was rarely left unremarked. Another British reviewer, after characterizing the cast's performance as "electrifying and evocative", nonetheless finds the presence of the "unintelligible" non-English "dialect" as a problem of translation in another sense, charging that it "diminishes the choral qualities of reflection and explanation of events and does not do justice to Aeschylus' handling of this device[19]". Farber's choice to leave all of *MOLORA*'s choral sections untranslated indeed pushes against the conventional use of the tragic chorus as a tool of narrative synthesis and as sounding board guiding spectatorial reflection. Yet, this alienating effect is not without some intent on Farber's part ; an introductory note in the printed text explains her desire to "reinvent"

the Chorus for a contemporary audience through the music of the Ngqoko Cultural Group, a collective of men and women from the Transkei region of South Africa whose work with traditional instruments and unique style of split-tone singing evokes a "haunting texture of sound, which is unfamiliar to most modern ears". Through the relatively estranged character of this "rural Xhosa aesthetic", Farber indeed seeks to recapture some of what she sees as the original power of the dramatic device in representing the "weight and conscience of the community[20]". In this sense, the dramatic role of *MOLORA*'s chorus is located less in the signifying content of its verses than in the spectators' recognition of the alienating qualities of its form, an alterity that is perhaps intensified by the "ordinary[21]" appearance of its performers, who are not professionals but rural residents of the Transkei. As the effect of the traditional music is compounded by the untranslated sung text of the choral odes, Farber's use of the chorus as a tool of estrangement pushes her spectators away from a coherent sense of cross-cultural, cross-linguistic meaning that refuses some of the clichés of the so-called universal, cross-temporal meaning that is often invoked in classical and dramatic adaptation.

17 Indeed, Farber's use of the concept of linguistic translation (and/or its absence) as a vehicle for dislocating meaning within the play finds a further analogue in her unprecedented approach in adapting the original Greek tragic texts. The full implications of the "radical" mode in which Farber adapts the classical tragedy is indeed not limited to the historical-political referentiality of what I have called the "doubled" character of her adaptation but further extends to her treatment of the classical source material at the textual level. Interestingly, despite Farber's purported "radicality", the printed text of *MOLORA* indeed reads as a meticulous record of citations : throughout the script, spoken lines are footnoted to indicate what classical texts they are sourced from. These inter-linear notes reveal that Farber has not only drawn from the Aeschylean trilogy most commonly associated with the House of Atreus myth but also from Euripides' and Sophocles' own renderings of the narrative, *Elektra* and *Orestes*, respectively, as well as Euripides' *Iphigenia at Aulis*, which precedes the main temporal action of the trilogy and details Agamemnon's ritual killing of Iphigenia (sister of Elektra and Orestes)

that Klytemnestra will cite as the justification for his death [22]. Farber's inclusion of dramatic sources beyond the canonical Aeschylean presentation of the myth allows her to present a more complex portrayal of the mythic events than Aeschylus' trilogy alone provides ; Euripides' influences are particularly evident in the expanded autonomy and vocal contributions of Elektra (in Aeschylus' version, her character is vastly overshadowed by Orestes), as well as the ambivalent and even humanizing treatment of Klytemnestra, whose contradictory relation toward her children and even murdered husband [23], complicates the portrait of the matriarch as cold, ambitious, and one-dimensionally cruel. Thus, the assumed cohesive mythical basis upon which *MOLORA* was built appears rather as a multiplicity of narratives woven from the combination of dramatic interpretations of the Oresteia myth. This not only emphasizes the disputed question of how to define justice in this already ethically complicated drama of intimate violence but does so through the disruption of the stable referential ground upon which the spectator would conventionally expect to recognize the production as an adaptation of a single, authoritative dramatic text.

18 Indeed, while *MOLORA* purports to be an adaptation with a doubled referent, its text in performance disrupts the conventions of referential coherence that might allow the significance of the adaptations fully to transmit to the audience. Beyond even calling into question the singularity of the tragic source text, Farber's adaptation further rejects the possibility of a unified narrative referent, as her text incorporates further citations beyond either the classical Greek or contemporary African bases for her adaptations : early in the play, while Klytemnestra violently interrogates her daughter for information about Orestes' location, she quotes – without attribution or clarification – from the infamous "curse of Ham" passage of the Book of Genesis [24]. Later, in an apparent reversal of roles, Elektra holds her mother captive ; poised on the edge of revenge, her words also slipping into citation by way of Shakespeare's Shylock :

> If you prick us—do we not bleed ?
> If you tickle us—do we not laugh ?
> If you poison us—do we not die ?
> And if you wrong us…
> Shall we not revenge [25] ?

19 These moments of unexpected intertextuality further complicate the spectator's understanding of the moral universe established in *MOLORA*, whose boundaries are now supplemented by the voices of multiple and competing textual authorities beyond antiquity. While these referential gestures could be read as an attempt to universalize the primary intertext of South Africa's recent history, the play challenges the ethical clarity that might be expected to accompany such a universalization : as these post-classical citations arise in moments when distinctions between victims and perpetrators of violence blur and even reverse, the significance that a spectator might attempt to draw from any single occasion of intertextuality is all the more in question.

20 As the action of the drama progresses, the play shifts outward from the sphere of referentiality originally promised to its audiences, forestalling the transparent comprehensibility that might allow a spectator some relative mastery over the drama in performance. Rather, the educated, informed spectator who might recognize where the text veers from Aeschylus' plots, as well as even the biblical and Shakespearean references, is perhaps no better served here than the spectator for whom the significance of these extra-textual citations does *not* fully transmit. The ability to identify the range of citations at work in *MOLORA* in fact draws out the play's lack of single, governing referent : their demand to be taken into account by the spectator within the time of performance in fact contributes to the dramatic sleight of hand that Farber enacts within the dramatic timeline of the *Oresteia*, deferring the recognition of her most radical revision to the play.

Spectatorial Amnesia as Collective Reimagination

21 Farber's adaptation does seek to cultivate a degree of referential recognition in its audience, but it is a recognition whose affective and dramatic force is felt less in the signification it brings to the intended object of transmission than in the alienation and incomprehensibility that arises in its withholding and deferral throughout the play. Through this unsettling of references and coherent points of contact between adaptation and its object(s), Farber orchestrates a kind of

spectatorial amnesia over the course of *MOLORA* : by playing with and against the audience's familiarity with the conventions of tragic drama and recent South African political history, *MOLORA* at once sets up and disavows the conventions of genre, narrative, and national narrative that shape the adaptation. In the process of defamiliarization that follows, the spectator is temporarily freed from the faculty of judgment by verisimilitude that might otherwise dominate the piece's success in terms of its recognizability as adaptation of both history and ancient myth. In the midst of this referential dislocation, the spectator is distanced from the play's purported source texts – dramatic and historical both – and the expectations and predetermined ends that they imply : instead, the audience is encouraged to take seriously the imaginative and social implications of Farber's revisions independently of and perhaps in contrast to the play's historical and written sources.

22 This is nowhere more apparent than in the closing scenes of the play ; in what is manifestly the most radical of Farber's alterations to the original narrative, Orestes, in the final scene, breaks from the role laid out for him and refuses to kill his mother Klytemnestra. A shocked Elektra rebuffs her brother for so wilfully reneging upon the debt laid out for them by the memory of their murdered father : despite the seventeen years that have passed, she asserts that "only a fool would forget a father's debt", as has been her mantra throughout the play [26]. Indeed, for Elektra, the past has an inexorable authority upon the present and future available to her. Forgetting the wrongs of the past would be a wrong in its own right, as set out by powers beyond them, not only by the customary blood-debt owed to their murdered father but also by the ancient orchestrators of their narrative, who have assured that "this night's end is already written [27]".

23 Yet, when Orestes begs his sister to join him and "rewrite this ancient end [28]" laid out for them, they exchange a tragic referent for a historical one : in refusing the retributive justice that meets violence with violence, they themselves create the conditions for the testimonial process of adjudication and reparative justice analogous to the South African Truth Commission, forming the basis for the temporal frame through which the drama of *MOLORA* unfolds. When a desperate Elektra rejects her brother's proposed amnesty and

attempts to salvage the ending laid out by Aeschylus' tragedy, the Chorus actively intervenes : breaking from their conventional position of non-participatory commentary on the dramatic action, the seven figures enter the forbidden memory-space of the stage and physically restrain the young woman from her attempt on her mother's life. Beginning a collective prayer and their final ode, the Chorus's song returns the audience from the memorial content time of the past, back *and* forward, to the outer frame narrative from which the play began. As the Chorus ceremonially awards amnesty to both Klytemnestra *and* Elektra, the players return to the present time of testimony : the drab room where mother and daughter face each other across a plain wooden table, bare but for the microphones into which they begin to give their accounts of the wrongs of the past, which served as the premise for the reenacted memories that made up the bulk of the action of the play. It is only now, at this point in the performance, that one can fully recognize that this unexpected amnesty, the most radical of Farber's revisions to the original tragedy, has in fact been intimated from the outset of the performance : the play's unprecedented end is prefigured by Klytemnestra's presence in the first scene's the testimonial frame device, the ultimate significance of which is subsequently effaced in the linguistic and referential confusion the drama weaves. While the power of Farber's adaptation is in part linked to the spectator's memory, as cognitive basis for the knowledge and expectations of the historical and dramatic referents, the effect created by MOLORA's staging is in fact anti-memorial : Farber's use of the testimonial structure as a device for representing the past paradoxically resists the conservative impetus of memorialization, the desire to set down the events of the past as absolute and authoritative. Rather, MOLORA's testimony is here anti-memorial in that it reconstructs the past not to preserve or reify its events with absolute authority. Instead, it uses the act of narrative accounting as the critical means of negating such a past's authority over the future : not by an act of forgetting as absolute erasure, but by the temporary and productive amnesia that allows the possibility of thinking a future beyond what is written and known.

24 To this end, in its dramatic rewriting of the original tragic narrative, MOLORA performs something of the ambivalence associated with the amnesty that the TRC hearings offered as a means of reckoning with

the decades of violence perpetrated under the auspices of the apartheid regime. Indeed, the transitional government's pursuit of both amnesty and reparation concurrently – perhaps more specifically, amnesty in the service of reparation [29], seemed impossible or insufficient to many in the wake of apartheid, those who likely echoed Elektra's pressing question : "how could I forget ? How can we move on until the debt is paid [30] ?" How can one rebuild a nation alongside the perpetrators of unforgettable violence against oneself and one's fellow citizens ? In that sense, the temporary spectatorial amnesia that *MOLORA* enacts—despite and across its referential basis—demonstrates the potential for dramatic adaptation to work as a device of imaginative amnesty. Indeed, "amnesty", in its juridical as well as etymological [31] sense, is not reducible to uncritical forgetting, a pure erasure of that which came before ; rather, it marks a conscious choice to "not return", a choice that is conditioned by and despite memory, in conjunction with the deliberative action at work in perception and recognition.

25 *MOLORA*, through the dramatic amnesia it effects in performance, demonstrates something of the generative, reparative potential that the collective choice to not-return might afford as a collective project, between the absence of memory and the injunction to memorialization evoked by the vengeful Elektra's initial command to the audience "carve" these words "into your heart [32]". Rather than enjoining its witnesses to inscribe an absolute significance of the text and the tragic memory it attests to into their hearts – in the vein of the imperative "never forget" that often functions as an injunction to revenge or the reiteration of violence [33], *MOLORA* speaks not to the spectator who attempts to master its multiplied signification but to the witness who is dislocated and disoriented by it, indeed, who allows themselves to be moved by it. Despite and because of the web of referentiality through which it addresses itself to its spectators, *MOLORA*'s translation of tragedy and history creates a dislocated dramatic present in its performance, a present in which, in the words of Klytemnestra, "nothing is written [34]", and yet from the ash that is left "after the storytelling is done [35]", the conditions of possibility for an unprecedented, as yet unthinkable future might arise.

NOTES

1 Yaël Farber, *Plays One* [pref. Ingrid Rowland], London, Oberon Books Ltd, 2015, p. 83.

2 *Ibid.*, p. vii.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 86.

6 *Ibid.*, p. 16.

7 *Ibid.*, p. 27.

8 *Ibid.*, p. 37.

9 *Ibid.*, p. 25.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Truth and Reconciliation Commission, South African Department of Justice, 2005, « Promotion of National Unity and Reconciliation Act 34 of 1995 », http://www.justice.gov.za/legislation/acts/1995-034.pdf.

13 Yaël Farber, *Plays One*, *op. cit.*, p. 51.

14 *Ibid.*

15 To ensure maximum access to the testimonies, considering the linguistic diversity of the South African population, a bevy of translators was present at each hearing, providing instantaneous translations into the nation's eleven official languages.

16 *Ibid.*, p. 62.

17 *Ibid.*, p. 61.

18 Howard Loxton, « Molora », 2008, https://www.britishtheatreguide.info/reviews/molora-rev.

19 Jason Millar, « Theatre Review: MOLORA », 4 April 2008, https://www.britishtheatreguide.info/reviews/molora-rev.

20 Yaël Farber, *Plays One*, *op. cit.*, p. 17. Although Farber does not specify her basis for her claim about the original role of the chorus, her statement is

largely supported by Vernant and Vidal-Naquet's assessment of the fifth century reception of the device; see Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, Zone Books, 1988, p. 34.

21 *Ibid.*, p. 18.

22 Farber seems to draw material from only two of Aeschylus' *Oresteia* trilogy, *Agamemnon* and *The Libation Bearers*, leaving aside the final play (*The Eumenides*), which represents the trial and acquittal of Orestes for his mother's murder.

23 Farber notably includes a portion of Klytemnestra's *pathos*-inducing soliloquy narrating the violent history of her marriage to Agamemnon, which is otherwise absent from Aeschylus' version of the narrative. While the source is marked « unknown », it is corroborated by a similar passage of *Iphigenia at Aulis*. *Ibid.*, p. 48.

24 As Farber notes, this passage (Genesis 9: 20-27), which details the origin of the "dark descendants" of biblical man, was used during apartheid (and elsewhere) by the white majority to justify the enslavement and differential treatment of non-white peoples. *Ibid.*, p. 37.

25 *Ibid.*, p. 73, *The Merchant of Venice*, III, i, 49-61.

26 *Ibid.*, p. 50.

27 *Ibid.*, p. 81.

28 *Ibid.*, p. 83.

29 Truth and Reconciliation Commission, « Promotion of National Unity and Reconciliation Act 34 of 1995 », *op. cit.*

30 Yaël Farber, *Plays One*, *op. cit.*, pp. 40-41.

31 From ancient Greek, *amnestia*, literally « not returning ».

32 Yaël Farber, *Plays One*, *op. cit.*, p. 64.

33 A contemporary instance of which, the aftermath of the 9/11 attacks, Farber references in her foreword. *Ibid.*, p. 16.

34 *Ibid.*, p. 81.

35 *Ibid.*, p. 16.

RÉSUMÉS

English

Receptions of *MOLORA*, Yaël Farber's dramatic reimagining of the Oresteia myth during the Truth and Reconciliation Commission hearings, have praised the play's use of its tragic and historical bases for adaptation to transform spectatorial experience into a site of dramatic witnessing, as the conventions of ancient tragedy resonate with recent South African history. Yet, despite its recognizable double referents, *MOLORA* is marked too by its use of techniques of linguistic sense-making to obfuscate recognition, as Farber uses translation and intertextual citation as devices for denying full comprehension of the referential play at work in both its mytho-tragic and historical-juridical domains. Through an examination of the play as an adaptation and translation of both myth and recent history, this paper interrogates the aesthetic conditions of possibility for achieving justice through narrative testimony that the TRC set forth in its exceptional structure. Indeed, through techniques of non- and partial translation that produce a paradoxical experience of "dramatic amnesia" within its familiar formal and narrative frames, *MOLORA* fosters a particular anti-memorial relation to its adapted content, one whose performance nonetheless demonstrates the possibility of unprecedented socio-political imaginaries within and despite the ambivalent amnesty of the TRC.

Français

MOLORA de Yaël Farber, une adaptation dramatique du mythe de l'Orestie prenant place durant les auditions de la Commission de vérité et réconciliation, a été louée pour la manière dont elle combine le tragique et l'historique afin de transformer l'expérience du spectateur en une occasion de témoigner des événements de l'histoire récente de l'Afrique du Sud. Cependant, et bien que ses références historiques soient particulièrement reconnaissables, MOLORA est aussi remarquable par son utilisation des techniques linguistiques qui viennent brouiller la reconnaissance des spectateurs puisque Farber emploie la traduction et la citation intertextuelle afin d'empêcher la compréhension complète du jeu référentiel des sphères à la fois mytho-tragiques et historico-juridiques. En analysant cette pièce de théâtre en tant qu'adaptation et traduction à la fois d'un mythe et de l'histoire récente, cet article examine les conditions de possibilité requises pour accéder à la justice par le biais du témoignage narratif — un processus central au mode opératoire de la Commission de vérité et réconciliation sud-africaine. En effet, MOLORA produit un lien « anticommémoratif » entre son action performative et ses référents apparents, grâce à l'emploi de techniques de non-traduction et de traduction partielle qui produisent une expérience paradoxale « d'amnésie dramatique » au sein de contextes narratifs familiers. Ce type de représentation démontre la possibilité de conceptualiser des imaginaires sociaux et politiques inattendus malgré

l'amnistie problématique accordée par la Commission de vérité et réconciliation.

INDEX

Mots-clés
tragédie grecque, réconciliation, apartheid, adaptation dramatique, traduction, audience, témoignage

Keywords
Greek tragic theater, reconciliation, apartheid, dramatic adaptation, translation, audience, testimony

AUTEUR

Marie Lambert
Cornell University

Comment sous-titrer le sémantisme suggéré d'une œuvre audiovisuelle ?

Carole Roudot

PLAN

La traduction d'une œuvre audiovisuelle
La marge de la fiction
Dire autrement
La spécificité du métrage animé
Le hors-champ transtextuel
Traduire le hors-champ
Spectateurs-lecteurs modèles
Le hors-champ et le non-dit contextuels

TEXTE

1 En traduction, tous domaines confondus, on parle de *texte source* pour le contenu à traduire et de *texte cible* pour le contenu traduit. Au fil de son étude du rôle du lecteur, Umberto Eco ne parle pas tout à fait de *lecteur cible*, mais il montre bien que des auteurs définissent des cibles au sein de leur lectorat afin que « chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre [1] ».

2 Les prémices de la réflexion développée dans le présent article consistent à considérer le public cible d'une œuvre filmique sous-titrée comme étant à la fois *spectateur* d'une production audiovisuelle et *lecteur* d'une grammaire visuelle (par l'image) et linguistique (par les sous-titres). Afin d'aborder notre réflexion sous le bon angle, il faut dès à présent penser les métrages [2] comme des textes et les spectateurs de métrages sous-titrés comme des lecteurs.

La traduction d'une œuvre audiovisuelle

3 Afin d'offrir aux métrages un rayonnement international, il a fallu mettre au point des techniques permettant aux productions audiovisuelles de s'exporter dans des pays où la langue parlée différait de la langue d'écriture du métrage. Et cela, afin de rendre la fiction accessible au nouveau public.

> De 1927 à 1935 environ, le cinéma mondial connut en effet un bouleversement considérable avec la généralisation du cinéma sonore et parlant. Cette deuxième naissance du cinéma souleva presque aussitôt une question cruciale : comment diffuser désormais les films étrangers et surmonter l'obstacle nouveau posé par l'audition de langues étrangères [3] ?

4 C'est alors qu'interviennent le sous-titrage et doublage, les deux modes traductifs de diffusion des métrages les plus courants. En termes de sous-titrage et de doublage, on parle d'adaptation linguistique autant que de traduction. Les traducteurs-adaptateurs professionnels devraient idéalement maîtriser non seulement les langues qu'ils ont à manier, mais aussi le langage du cinéma. La notion de « langage » filmique introduit l'idée d'un vocabulaire filmique et permet d'opérer un parallèle entre le système de signes visuels et techniques (images, son, montage) qui sont propres à la création audiovisuelle, et le système de signes linguistique qu'il s'agit d'adapter depuis une langue source vers une langue cible. Dans une œuvre audiovisuelle, les grammaires linguistique et filmique s'allient pour construire la fiction et lui donner son sens. L'alliance entre la grammaire linguistique et la grammaire cinématographique donne corps à la fiction et produit le sens d'une œuvre. Puisque la traduction d'une œuvre audiovisuelle doit tenir compte de cette alliance, on peut finalement parler de la traduction du sémantisme diégétique.

La marge de la fiction

5 Les traducteurs–adaptateurs ont à traduire un peu plus que les lignes de dialogues jouées dans un métrage. Ces dialogues ont été écrits et

sont prononcés par des personnages dont le vécu existe dans la fiction. Ce vécu est manifeste dans le cadre, entre le début et la fin du métrage, dans un espace-temps concomitant aux autres actions montrées ou racontées. Mais il existe également hors-champ, avant le début du métrage, et continue d'exister une fois le métrage terminé. Ce que *disent* les personnages est propre à leur vécu passé et implique leur comportement futur. Lorsqu'à la fin de *Casablanca*, Rick Blaine dit au Capitaine Louis Renault : « Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship [4], » il est clair que la relation entre ces deux personnages a évolué et durera en dehors du cadre. Les deux personnages marchent côte à côte sur le tarmac, s'éloignent de la caméra et des spectateurs. Mais on a l'impression que l'on pourrait rallumer la caméra à tout moment pour entendre la suite de leur discussion. La structure d'un métrage doit pouvoir donner une idée de ce qui est dit et de comment les auteurs ont choisi de le dire. Le montage, la mise en scène, le ton et le choix du vocabulaire pour les dialogues laissent entrevoir le sous-texte.

> Il est très important d'étudier comment un texte est produit et comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure. J'en suis persuadé. Mais je pense qu'il est tout aussi important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose [5].

6 Ce « processus de génération de la structure » est également un processus de production de sous-texte puisque toute création de fiction implique un avant et un après le métrage. Il faut alors traduire ce sous-texte, soit ce qui est hors-champ ou non-dit, ce qui est en marge du cadre et des dialogues. Il faut traduire tout ce qui, sans le mot juste, laisserait les spectateurs en marge des intentions du métrage.

Dire autrement

7 Sidney Lumet, réalisateur américain majeur, a raconté comment la grammaire cinématographique peut produire du sens autrement que par le verbal :

> Sur *Long voyage vers la nuit*, j'ai utilisé le texte de la pièce. La seule façon de l'adapter pour le cinéma était de couper sept pages d'un texte qui en comptait cent soixante-dix-sept pendant les répétitions. Et nous avons opéré ces coupes parce que je savais que j'allais traduire ces passages par des gros plans. L'utilisation des gros plans permettait de dire la même chose plus clairement et plus tôt dans le film [6].

8 *Long voyage vers la nuit* est l'adaptation cinématographique d'une pièce de Eugene O'Neill. Le choix de découpage fait par Lumet s'est avéré parfaitement justifié et en totale cohérence avec les intentions de l'auteur de la pièce. L'interprétation de Lumet, en tant que lecteur de la pièce, est tombée juste et lorsqu'il explique comment il choisit de couper sept pages de texte parce qu'il sait comment les illustrer visuellement, il nous permet d'approcher la question de ce qui n'est pas *dit*.

9 Dans le premier volet de la trilogie de films *Le seigneur des anneaux* [7], une séquence pose la question du hors-champ. Aux trois-quarts du film, Gandalf est sur le point d'être précipité dans les profondeurs des Mines de la Moria et dit à ses compagnons : « Fly, you fools ! ». Cette réplique célèbre a été traduite en français par « Fuyez, pauvres fous ! » Il se trouve que, plus tôt dans le film, les spectateurs voient le même Gandalf faire appel aux aigles pour s'échapper de la tour où il est retenu prisonnier. Par conséquent, lorsque ce personnage, figure de la sagesse, choisit de prononcer la phrase « *Fly*, you fools ! », le mot « fly » n'est plus un simple verbe à traduire. Alors que l'on voit Gandalf, agrippé à la roche, prêt à tomber dans un gouffre d'une obscurité et d'une profondeur infinies, « fly » exprime d'un coup l'opposition manifeste dans la scène : la chute ou la voie des airs. D'ailleurs, les personnages prennent la fuite par le haut, pour sortir des Mines. Alors, nous revient à l'esprit la possibilité de faire appel aux aigles, qui constituent un élément non-dit de l'intrigue mais bien présent hors-champ et maintenant suggéré par l'emploi de « fly ».

10 Mais un autre composant filmique suggère cette référence aux aigles dans la séquence. La bande sonore entretient elle aussi l'idée d'une possible allusion aux aigles. Le morceau « Khazad-dûm » rappelle « The Caverns Of Isengard », le thème musical entendu lorsque Gandalf fait appel aux aigles pour l'aider à s'enfuir de la tour où

Saruman l'a fait prisonnier. Les voix célestes semblent s'éloigner de nous, spectateurs, de la caméra, et donc s'envoler loin du décor que nous avons sous les yeux. Cette thématique des aigles illustre très bien la possibilité d'un hors-champ. Par les dialogues et la musique, nous pensons aux aigles, éléments de l'intrigue qui nous ont été montrés avant cette séquence des Mines et qui, s'ils ne sont plus dans le cadre, existent toujours dans la fiction. Mais aussi, cela nous suggère un dénouement qui aurait été possible si les personnages avaient compris le sous-texte du « fly » prononcé par Gandalf. Pour une partie des adeptes de la saga, les aigles sont bien un élément d'intrigue potentiel exprimé dans cette séquence par un élément verbal (« fly »), un élément musical et la mise en scène (plongée – contre-plongée). Il n'en reste pas moins hors-champ puisque nous ne voyons pas les personnages s'enfuir par la voie des airs.

11 Dans le cas où cette hypothèse serait vérifiée, les aigles auraient donc bien une présence diégétique malgré leur position en hors-champ visuel. Alors, ce que le public a vu plus tôt et qui se trouve hors du champ dans cette séquence est justement ce qui donne son sens au non-dit. Gandalf ne *dit* pas à ses compagnons de faire appel aux aigles pour atteindre leur but, il choisit de prononcer un mot qui se révèle lourd d'un sens supposé à la lumière d'éléments qui n'apparaissent plus à l'image. On voit donc bien comment il est possible de *dire* une même composante de la fiction par différents moyens. Et le doublage ou le sous-titrage sont encore un autre moyen de *dire* autrement cette même composante.

La spécificité du métrage animé

12 L'appel à communication de ce colloque « Hors-champ et non-dit dans le texte et l'image » postulait que « [t]oute image, fixe ou mobile, par son cadrage, suppose l'existence d'un hors-champ ». Cette affirmation se vérifie particulièrement dans le cas des métrages animés puisque chaque élément qui compose le cadre est spécialement créé pour signifier quelque chose. Une série animée à tendances fantastiques comme *South Park* implique donc un hors-champ aux possibilités quasiment infinies, en cela que le genre fantastique peut aisément permettre aux éléments fictionnels de se soustraire aux lois de la réalité des spectateurs. La fiction animée permet aussi d'utiliser

tous les artifices désirés afin d'orienter l'interprétation qui sera faite du métrage. Selon Eco, « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre [8] ».

13 Le support de la série animée rend effectivement la réalisation des intentions des auteurs bien plus facile. En visionnant l'épisode, les spectateurs n'ont pas de mal à croire à ce qu'ils voient. Le public active plus aisément sa suspension d'incrédulité face à un métrage d'animation qui se dédouane de toutes les règles de la réalité, même s'il s'en inspire. Le cas du métrage animé permet d'aborder rapidement la question de la traversée du hors-champ vers l'intérieur du cadre. Cette réflexion s'appuie sur l'exemple de l'épisode de *South Park* intitulé « Inception, m'voyez [9] », dont l'intrigue est presque intégralement ancrée dans le film *Inception* [10]. Ici, toutes les potentialités de la fiction d'*Inception* existent hors-champ mais s'invitent aussi directement dans le cadre de l'épisode. Le film de Nolan se manifeste verbalement et visuellement en quelques points de porosité au fil de l'épisode, mais toujours à travers les personnages et les cadres propres à *South Park*. Cet épisode présente en fait un exemple relativement rare dans l'ensemble de la série. On y assiste à la traversée du seuil entre le hors-champ et le plan cadré. On voit entrer en scène les personnages de Dom Cobb dans *Inception* et de Freddy Krueger dans *Les griffes de la nuit*.

Fig. 1: Trey Parker et Matt Stone, « Insheeption », S14e08, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012



Fig. 1: Trey Parker et Matt Stone, « Insheeption », S14e08, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012

Fig. 2: Trey Parker et Matt Stone, « Insheeption », S14e08, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012



Fig. 2: Trey Parker et Matt Stone, « Insheeption », S14e08, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012

14 Alors, le hors-champ s'invite directement dans le cadre de l'épisode, passant de ce que les spectateurs doivent imaginer à ce qu'ils peuvent voir. Ici, la diégèse d'*Inception* est mise en mouvement par Trey Parker et Matt Stone, qui ouvrent un tunnel entre le hors-champ et le cadre afin de faire voyager les personnages. Ce dépaysement se manifeste d'ailleurs dans les dialogues. Des personnages livrent des explications confuses en des termes alambiqués et des réponses volontairement énigmatiques, faisant honneur à la complexité de l'intrigue d'*Inception*. Finalement, l'animation ouvre la voie à une production de sens augmentée, qu'il s'agira toujours d'adapter linguistiquement et contextuellement pour le nouveau public si le métrage est exporté.

Le hors-champ transtextuel

15 Le hors-champ peut se définir négativement comme tout ce qui n'apparaît pas dans le cadre d'un plan ou d'une séquence, ou se définir positivement comme tout ce qui existe en dehors du cadre, tout ce qui découle de ce que l'image et les dialogues montrent. Au sein d'une œuvre audiovisuelle, les éléments hors-champ sont donc autant de possibilités de connotation, de polyphonie et de suggestion qui viennent teinter ou enrichir les composantes verbales que les traducteurs-adaptateurs auront à adapter linguistiquement pour un nouveau public. Eco écrit que « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » et, selon lui, le texte n'est alors « pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle[11] ». Un film cité dans un autre est à la fois absent et présent. L'intégralité du film cité est hors-champ, mais sa diégèse transparaît dans l'épisode citant et quelque chose est « dit » à travers la citation. La série animée américaine South Park[12] est réputée pour la multitude de citations qu'elle inclut dans ses épisodes. Dans l'épisode « Noël au Canada[13] », Trey Parker et Matt Stone mettent en place un parallèle avec le long-métrage Le Magicien d'Oz[14].

Fig. 3: Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Meyer et Loew's Incorporated, 1939.

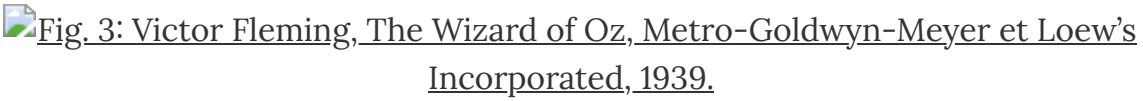

Fig. 3: Victor Fleming, The Wizard of Oz, Metro-Goldwyn-Meyer et Loew's Incorporated, 1939.

Fig. 4: Trey Parker et Matt Stone, "It's Christmas in Canada", s08e15, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012


Fig. 4: Trey Parker et Matt Stone, "It's Christmas in Canada", s08e15, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012

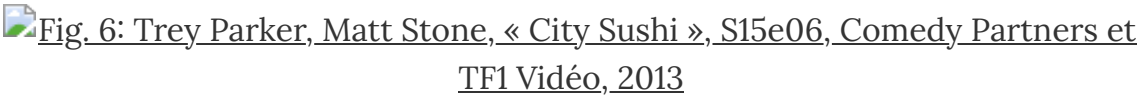
16 À partir de ce moment dans l'épisode, la fiction est enrichie par l'ajout d'éléments diégétiques propres au *Magicien d'Oz*. L'intégralité de la diégèse du *Magicien d'Oz* devient donc un hors-champ qu'il est indispensable d'inclure dans la traduction afin de permettre la compréhension complète de ce qui n'est pas forcément « dit » dans cet épisode de *South Park*. Lorsque la citation donne accès à un hors-champ constitué de l'intégralité d'un film, omettre de traduire la citation, c'est omettre de véhiculer ce qui est hors-champ. Paradoxalement, dans ce cas précis, le hors-champ est plus montré que dit. La citation du *Magicien d'Oz* transpire par tous les cadres, mais les dialogues ne reprennent que peu fidèlement le texte du film de Fleming.

17 Si l'on prend à présent l'exemple de l'épisode de *South Park* « City Sushi[15] » et en particulier de sa séquence de fin il devient évident qu'ici, Trey Parker et Matt Stone ont convoqué la totalité de la diégèse du film *Psychose*[16].

Fig. 5: Alfred Hitchcock, *Psycho*, Universal Studios, 2006


Fig. 5: Alfred Hitchcock, Psycho, Universal Studios, 2006

Fig. 6: Trey Parker, Matt Stone, « City Sushi », S15e06, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2013


Fig. 6: Trey Parker, Matt Stone, « City Sushi », S15e06, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2013

18 Bien que hors-champ, l'intégralité de la séquence de fin dans cet épisode de *South Park* est un calque presque plan par plan de la séquence de fin du film d'Hitchcock, à tel point que même le monologue final est calqué sur celui prononcé par Norman Bates à la toute fin de *Psychose*. La structure du monologue est presque identique à celle du monologue chez Hitchcock, mais le texte entendu correspond évidemment à l'intrigue de l'épisode de *South Park*. Ici, donc, le hors-champ est autant dit que montré. La citation du film d'Hitchcock est évidente tant dans l'image que dans les dialogues. Les traducteurs-adaptateurs ont donc deux fictions imbriquées à transposer de l'anglais vers le français. Une traduction qui ne prendrait pas en compte le hors-champ reviendrait à sous-traduire le propos original. Pour les traducteurs-adaptateurs de cet épisode, la version originale de la séquence de *Psychose* aurait dû être utilisée comme modèle pour traduire le monologue de *South Park*. De plus, étant donné que le film *Psychose* avait déjà été traduit en français au moment où l'épisode de *South Park* est arrivé entre les mains des traducteurs-adaptateurs, les sous-titres et le doublage francophones de *Psychose* auraient dû, eux aussi, servir de modèle à la traduction de l'épisode de *South Park*.

19 La traduction française de *Psychose* constitue également un autre aspect du hors-champ qui doit être pris en compte dans l'adaptation linguistique de l'épisode. Il faut envisager qu'une partie du public francophone peut connaître *Psychose* dans sa version française et ainsi reconnaître la présence du film d'Hitchcock en tant qu'hors-champ à condition que la traduction transmette la fidélité des répliques de l'épisode au film d'Hitchcock. Les connaissances du public constituent donc elles aussi un hors-champ que les traducteurs doivent prendre en compte. Si les traducteurs de l'épisode de *South Park* ne perçoivent pas que les répliques de la séquence finale se réfèrent à un texte déjà existant hors-champ, le risque, alors,

serait que l'accès à ce hors-champ soit réduit pour les spectateurs francophones. Dans un tel cas, le retrait du hors-champ de la version traduite conduit inévitablement le public francophone à vivre une expérience amoindrie par rapport à l'expérience vécue par le public de la version originale. C'est pourquoi les personnes en charge de l'adaptation linguistique ont besoin de prendre en considération le hors-champ et ses mouvements vers la fiction à adapter, afin d'au moins tenter de véhiculer en peu de mots le sémantisme diégétique le plus complet possible.

20 Au sein d'une œuvre audiovisuelle, de bons dialogues ne sont pas des simples échanges conversationnels entre les personnages. De bons dialogues *disent* quelque chose de la fiction dans laquelle ils s'inscrivent. Ils donnent à imaginer ce que le public ne voit ou ne sait pas. À l'inverse, il arrive que, dans un métrage, certaines choses ne soient pas dites, mais soient montrées :

> « Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur[17].

21 Reste que ce qui est montré constitue la fiction dans laquelle les dialogues sont verbalisés. Ces dialogues, les traducteurs doivent les adapter sous forme de sous-titres. Et on perçoit déjà la richesse sémantique qu'il faudra traduire dans un espace réduit.

Traduire le hors-champ

22 Le cas de « Fly, you fools ! », réplique du film de Jackson, permet d'illustrer l'impact que peut avoir, d'une part, le hors-champ sur la compréhension d'un texte par les traducteurs et, d'autre part, l'impact que peut avoir une traduction sur la compréhension du hors-champ par le public. En termes de traduction, l'alliage du verbal et du visuel crée un hors-champ riche. Les traducteurs doivent donc tenter de véhiculer au mieux ce qui n'est pas dit de la diégèse. Le sous-titrage et le doublage doivent se focaliser sur le verbal mais doublage et sous-titrage doivent aussi tenir compte du contexte défini par les éléments constitutifs de la fiction. Ce qui a été montré auparavant

dans le métrage a peu de chances d'apparaître dans chacun des plans à venir et sera donc factuellement hors-champ à un moment ou à un autre. Il n'en demeure pas moins qu'un élément qui a été montré fera à jamais partie du champ possible de la fiction, qu'il soit hors-cadre ou qu'il apparaisse à l'image. Tout ce qui fait partie du champ de la fiction constitue une indication pour la personne en charge de l'adaptation linguistique.

23 Les traducteurs-adaptateurs doivent prendre en compte ce hors-champ diégétique afin de s'assurer que le ton de leur texte correspond au ton du métrage qu'ils adaptent linguistiquement. Au-delà de la simple compréhension linguistique des éléments verbaux, le doublage et le sous-titrage ont pour vocation de restituer au mieux dans une autre langue le contenu sémantique de la fiction originale ou, en tous cas, de le trahir le moins possible.

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner [18].

24 Pour les traducteurs auteurs de sous-titres, il sera question, justement, d'ajouter cette « plus-value de sens » aussi bien en termes de langue qu'en termes de reconstruction de la fiction. Reste ensuite la question de la traduction d'un terme au sémantisme diégétique aussi fort. Les versions françaises ont opté pour « fuyez » en lieu et place de « fly ». On peut supposer que les traducteurs ont ici traduit le sens tel qu'il apparaît simplement et directement dans la séquence : Gandalf ordonne à ses compagnons de prendre la fuite tant qu'il en est encore temps. Mais si « fly » est en effet une allusion à la possibilité de fuir grâce aux aigles, « fuyez » devient une sous-traduction qui ne parvient pas à véhiculer tout le sens induit par le hors-champ. On peut aussi parfaitement envisager que les traducteurs n'ont pas réussi à trouver une traduction qui transmette la subtilité de la suggestion tout en faisant sens en français. Mais si l'on est obligé d'admettre

l'éventualité de traductions incomplètes, il faut automatiquement envisager qu'une partie du hors-champ n'est peut-être pas accessible au public d'un métrage traduit-adapté.

Spectateurs-lecteurs modèles

25 Eco, en réfléchissant au rôle que doit jouer le lecteur, écrit : « Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire [19]. »

26 Tout d'abord, rappelons que les spectateurs de métrages sous-titrés sont des lecteurs puisqu'ils *visionnent* les images autant qu'ils *lisent* les sous-titres. Mais il faut comprendre que les premiers destinataires d'un métrage à sous-titrer sont les traducteurs-adaptateurs. Ce sont donc eux qui, dans le cadre de leur profession, feront ce premier travail d'actualisation du contenu sémantique des dialogues au sein de la fiction. Nous pouvons ensuite pousser plus loin le parallèle entre la citation d'Eco et la manière d'aborder un métrage à sous-titrer. Les « artifices expressifs » sont également présents et déterminants dans une œuvre filmique. Ils expriment, illustrent, véhiculent, *disent* quelque chose de ce qui est montré ou dialogué dans la fiction à l'écran. Ces artifices expressifs seront traduits par les auteurs de sous-titres pour, dans un second temps, être actualisés par les spectateurs cibles. Pour les traducteurs-adaptateurs, il s'agit donc de travailler le texte dans une optique similaire à celle des auteurs de l'œuvre originale. On retrouve ici un peu de ce qu'explique Lumet lorsqu'il réfléchit à la manière de traduire en langage cinématographique les intentions des scénaristes.

> Cette scène enrichit-elle le thème ? De quelle façon ? Est-ce qu'elle renforce la narration ? La caractérisation des personnages ? Fait-elle se resserrer l'intrigue, augmente-t-elle la tension dramatique ? S'il s'agit d'une comédie, est-ce que le film en devient plus drôle ? Est-ce qu'elle fait avancer le film en approfondissant les personnages [20] ?

27 Lumet se demande d'abord ce que *dit* le scénario avant d'aborder la question de la conception du métrage. En somme, le cinéaste écrit qu'il est impensable de « commencer le travail tant que l'on n'a pas défini les limites du sujet, c'est la première étape [21] ».

28 Pour dérouler la réflexion d'Eco, l'idée pour les traducteurs-adaptateurs est de construire un spectateur-lecteur modèle en phase avec les spectateurs-lecteurs concrets. Mais le public du métrage sous-titré ne sera bien sûr pas homogène. Parmi les spectateurs de la version sous-titrée, certains seront proches du spectateur-lecteur modèle envisagé tandis que d'autres en seront bien éloignés. Il est parfaitement envisageable de travailler à destination de deux types de spectateurs-lecteurs modèles. Les films des sociétés de production Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures le montrent très bien. De l'adaptation de contes comme *Cendrillon*[22] aux scénarios originaux comme *Vice-versa*[23], les studios Disney et Pixar s'essaient depuis des décennies à la conception de récits à double lecture. Que l'on trouve ces productions de bonne ou de piètre qualité n'est pas vraiment la question ici. Les « les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » y sont actualisés différemment par les spectateurs enfants et par les spectateurs adultes.

29 Il est envisageable de considérer les sous-titres comme des notes de bas d'image, en marge des dialogues oralisés et de l'image cadrée, dont le rôle est, en passant du champ d'audition au champ de vision, de ramener les informations importantes dans le champ linguistique du nouveau public. Les sous-titres, bien qu'adaptant linguistiquement les dialogues originaux, disent quelque chose en plus de ce qui est déjà dit et montré puisqu'ils s'inscrivent dans un nouveau contexte linguistique et culturel. Les sous-titres disent autrement (dans une autre langue) ce qui est dit dans les dialogues. En fait, les traducteurs ne peuvent pas ignorer totalement ce qui est en marge de l'image s'ils souhaitent au moins essayer de transmettre, dans le petit espace qui leur est imparti, un sens de l'œuvre le plus complet possible. Puisque les traducteurs doivent prendre en compte les spécificités du médium filmique, il faut également faire un point rapide sur les spécificités des médiums traductifs que sont le doublage et le sous-titrage.

30 Pour comprendre en quoi le cadre du sous-titrage est particulièrement restrictif, il faut dire que le sous-titrage en France est soumis à des critères de lisibilité stricts. Ces critères sont établis selon plusieurs facteurs associés : le nombre de caractères par seconde, le temps minimum et maximum d'affichage du sous-titre à l'écran et le nombre d'images exigées sans sous-titre avant et après un changement de plan. À cela s'ajoutent des interdictions de recourir à certains

éléments de vocabulaire. Ces normes strictes limitent les possibilités d'action des traducteurs-adaptateurs et leur imposent un cadre différent du cadre de création original. Les auteurs de sous-titres n'ont donc pas une large marge de manœuvre pour traduire le contenu sémantique d'une fiction. Il est toutefois toujours possible de faire des choix traductifs en cohérence avec les choix d'écriture source. Lumet écrit sa joie d'avoir su traduire visuellement les intentions du texte de O'Neill : « Voilà ce qui arrive quand vous laissez le script vous dire lui-même de quoi il retourne. Mais pour cela, mieux vaut qu'il soit sacrément bon [24]. » Autrement dit, si le texte-source fonctionne, les auteurs de sous-titres auront peut-être moins de difficultés à produire un texte au contenu sémantique cohérent en lui-même et en cohérent avec le texte original.

Le hors-champ et le non-dit contextuels

31 Dans le cas du sous-titrage, le hors-champ est à considérer également sur le plan linguistique et culturel, car un métrage traduit se trouve hors du contexte linguistique et culturel dans lequel et pour lequel il a été conçu, son contexte source. Lorsqu'il est question de l'adaptation linguistique d'un métrage, le hors-champ s'étend donc au contexte culturel dans lequel est exporté le métrage. La compréhension de bon nombre d'éléments dépendra de leur insertion dans la culture ciblée par la traduction. Les sous-titres doivent rendre compte de ce qui est verbalisé, mais aussi parfois de ce qui est implicite. À cela s'ajoutent toutes les possibilités injectées dans la fiction par les allusions constantes faites au hors-champ. Pour Geneviève Roux-Foucard, « le contenu même de l'allusion reste non-dit : l'allusion est une citation en blanc ». Elle « tire son efficacité toute particulière d'être un signifiant présent *et* absent [25] ».

32 Le choix des mots est extrêmement important pour exprimer ce qui n'est pas dit et ce qui n'apparaît pas dans le cadre. Dans le cas des séries ou des sagas de films, des répliques peuvent être représentatives et caractéristiques d'un personnage ou d'éléments narratifs. Par exemple, les tics de langage d'un personnage de série ne peuvent être identifiés comme tics de langage que si l'on a connaissance de l'intégralité de l'arc narratif de ce personnage. Les spectateurs habitués à

une série savent identifier la manière de parler d'un personnage comme une caractéristique verbale précisément parce qu'ils ont à l'esprit le hors-champ constitué de tous les épisodes dans lesquels le tic de langage est présent. Les spectateurs qui visionnent un épisode isolé sans le replacer dans le contexte de la série à laquelle il appartient ne seront pas en mesure de détecter ce qui relève des habitudes d'un personnage et ce qui relève de l'anecdotique. Il en va de même pour les traducteurs-adaptateurs.

33 Florence Gravas parle de la *trace* qui est laissée à l'interprétation du public dans le texte et l'image d'une œuvre audiovisuelle. Elle écrit que cette trace est « une empreinte, mais qui n'est identifiable comme telle que si un travail d'interprétation nous livre au moins à titre d'hypothèse l'objet dont elle serait l'empreinte [26] ». Il se trouve que c'est d'abord aux auteurs de sous-titres d'interpréter cette « empreinte » avant que le public puisse avoir accès au métrage traduit. On voit ainsi comme le sous-titrage et le doublage peuvent facilement être de piètres vecteurs d'éléments diégétiques. Cette forme de traduction se résume parfois à une transposition linguistique sommaire véhiculant les composantes du dialogue de manière linéaire et transmettant les informations scénaristiques de façon parfois rudimentaire sans tenir compte de ce qui est suggéré ou implicite. Il est intéressant d'envisager que les mots qui composent une réplique ne se suffisent pas à eux-mêmes pour exprimer tout ce qui n'est pas dit ou montré. Leur sens s'inscrit dans le contexte global du métrage et entre en écho avec les autres composantes filmiques (dialogues, décors, époque, intrigue, mise en scène, montage, bande sonore). Répétons-le : traduire une œuvre audiovisuelle ne consiste pas en la simple (voire simpliste) transposition linguistique des lignes de dialogues les unes après les autres.

34 Tout au long de *Lector in fabula*, Umberto Eco prend comme illustration de sa démonstration une nouvelle d'Alphonse Allais intitulée *Un drame bien parisien*, placée en appendice, si bien qu'en introduction du livre, Eco demande au lecteur de « lire tout de suite cette histoire, une seule fois et si possible à une vitesse de lecture normale, puis de l'abandonner et de lire [son] livre [27]. » Il explique avoir « besoin d'un lecteur qui soit passé par les mêmes expériences de lecture [28] » que lui, afin d'assurer la présence de ce que Frédérique Brisset appelle le

common ground, cette « co-construction du sens impliquant un terrain commun [29] ».

35 La prise en compte de cette dimension sera primordiale pour assurer en VD [version doublée] un succès comparable à celui de la VO [version originale], en apportant au spectateur français un dialogue dont le rythme, les références et la cohérence lui permettront de pénétrer l'univers du cinéaste et d'entrer dans le *common ground* indispensable au partage de l'expérience filmique [30].

36 Cette expression d'Eco fait écho au chapitre consacré ici au hors-champ transtextuel. Contrairement au sous-titrage et au doublage, le texte publié dispose d'un paratexte directement accessible au sein du même objet, le livre. Ce paratexte prend la forme de notes de bas de page, de préfaces ou de postfaces et permet d'expliciter les intentions du texte et de la traduction. L'objet filmique, lui, se présente seul face au public. Tout ce qui n'est pas inclus dans les sous-titres est, de fait, en marge. Les spectateurs qui comprennent au moins partiellement la langue des dialogues originaux ont accès à une partie de ce qui est en marge, de ce qui sort des sous-titres mais les spectateurs qui n'ont accès au métrage que par les sous-titres s'y trouveront limités, du moins le temps du visionnage.

37 Le doublage remplace les voix originales et le sous-titrage propose un texte qui se lit en plus des voix originales entendues. Dans l'un des cas, nous assistons à un phénomène de hors-champ linguistique. En effet, lorsqu'un film ou un épisode est sous-titré, la langue source (la langue originale) et la langue cible (la version traduite) font toutes deux parties du cadre. La langue source est présente par le son et la langue cible est présente sous forme de sous-titres. Mais une fois le film ou l'épisode doublé, la langue source, la langue originale, se trouve elle-même être hors-champ. Le son ne relaie plus que la version traduite. Cela dit, dans le cas d'un métrage en prises de vue réelles, subsistent tout de même les mouvements des lèvres des personnages, comme un reliquat de la version originale qui suggère le hors-champ linguistique. La langue originale n'est plus « dite », mais elle existe toujours visuellement dans le cadre. Alors, le mouvement des lèvres est une allusion à la langue parlée par les personnages dans la version originale. Elle suggère une étrangeté malgré tous les efforts de synchronisation labiale mis en œuvre par les auteurs du doublage.

38 Il est parfaitement compréhensible que l'auteur ou le traducteur d'un texte publié prenne le soin de faire appel au *common ground* pour assurer au moins partiellement l'interprétation qui sera faite de son contenu. Mais peut-on imaginer un métrage au sein duquel les traducteurs-adaptateurs feraient une demande similaire aux spectateurs ? Imaginons des sous-titres qui, profitant d'un moment de silence par exemple, sortiraient de leur fonction traductive et demanderaient au public de mettre la lecture du métrage en pause afin d'aller lire, écouter ou visionner une autre œuvre pour assurer ce *common ground* pourquoi pas, dans l'espoir d'empêcher les spectateurs de s'interroger quant aux choix de traduction. Dans les œuvres audiovisuelles, on peut considérer que le contexte est explicitement donné par l'image, la bande sonore, la mise en scène, à l'exception toutefois d'œuvres expérimentales comme *L'homme atlantique*[31], moyen-métrage composé en grande partie d'une bande sonore sur écrans noirs, ou encore *In girum imus nocte et consumimur igni*[32], film de quatre-vingt-quinze minutes composé principalement d'images fixes et d'écrans blancs. Même si une séquence fait appel à une œuvre extérieure, la citation s'inscrit dans le contexte du métrage que traducteurs et public ont sous les yeux. Toutefois, lorsque l'on adapte linguistiquement un objet filmique, le nouveau public disposera toujours du contexte de l'intrigue, qui, aura été arrachée à son contexte linguistique original.

39 Voici tout de même un exemple où ce que la traduction aurait automatiquement déplacé en marge a su être gardé dans le cadre. Dans l'épisode de *South Park* « With apologies to Jesse Jackson[33] », un personnage participe au jeu télévisé *The Wheel of Fortune*.

40 Il voit un mot de sept lettres apparaître à l'écran.

Fig. 9: Trey Parker et Matt Stone, « With apologies to Jesse Jackson » s11e01, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012



Fig. 9: Trey Parker et Matt Stone, « With apologies to Jesse Jackson » s11e01, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012

41 Six lettres sur sept apparaissent et notre personnage doit déduire la lettre manquante.

42 Le nom de la catégorie à laquelle appartient le mot est censé mettre le participant sur la piste. La catégorie s'intitule « People who annoy you » (« Des gens qui vous ennuient »). Puisque le contexte de l'émission rendait obligatoire l'apparition du mot en anglais à l'écran, les traducteurs ont dû trouver une parade :



Fig. 10 et 11: Trey Parker et Matt Stone, « With apologies to Jesse Jackson », s11e01, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012.

Fig. 10 et 11: Trey Parker et Matt Stone, « With apologies to Jesse Jackson », s11e01, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012.



Fig. 10 et 11: Trey Parker et Matt Stone, « With apologies to Jesse Jackson », s11e01, Comedy Partners et TF1 Vidéo, 2012.

43 On voit que les traducteurs-adaptateurs de cet épisode ont profité du fait que les paroles *prononcées* par le personnage à l'écran soient hors du champ des sous-titres pour s'autoriser l'équivalent d'une annotation. On profite ici du hors-champ pour faire entrer une référence dans le cadre culturel de la version traduite. La version doublée en français fait la même chose que le sous-titrage dans cette séquence. Les traducteurs profitent du court moment où le personnage qui parle est hors-cadre, pour lui faire dire, à travers la voix du comédien de doublage, que *naggers* signifie « casse-pieds » en anglais. C'est peut-être là que se situe l'enjeu de la traduction–adaptation : les auteurs de sous-titres recréent du contexte linguistico-culturel afin de maintenir le public de l'œuvre traduite dans un champ de compréhension similaire à celui du public de l'œuvre originale.

44 Bien que prononcés au sein du métrage, les dialogues en version originale demeurent hors du champ de compréhension des spectateurs. On peut se demander si le sous-titrage n'est pas par essence fait de la matière du non-dit. Chaque sous-titre est une expression partielle de la psyché des personnages et de ce qu'elle exprime de la fiction. On voit parfois des sous-titres traduisant la potentialité d'un avant et d'un après le métrage. Les sous-titres accompagnent le métrage qui, si on les retirait, resterait inchangé. Il faut ajouter que les spectateurs qui visionnent une œuvre sous-titrée n'ont pas automatiquement les connaissances ou la volonté nécessaires pour lire et

interpréter les informations visuelles. Notons également que la lecture des sous-titres entre en contradiction avec l'image du métrage. D'autres éléments peuvent alors se retrouver hors du champ de vision du public, bien qu'ils soient présents à l'écran. Puisque les sous-titres sont un condensé de ce qui est exprimé dans le métrage, qu'ils visent plutôt l'efficacité narrative – ainsi que le rendement de l'activité professionnelle du traducteur – et ne suffisent peut-être pas à la reconstitution complète des potentialités de la fiction, il est probable que certains éléments présents dans les dialogues originaux deviennent non-dits. Le rôle des traducteurs est en fait celui de toute personne s'affairant à l'étude de texte, ils doivent « situer génération-nellement et désambiguïser interprétativement le lexème en question [34] ».

NOTES

1 Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [trad. Myriem Bouzaher], Paris, Le Livre de Poche, 2018 [1979], p. 70.

2 Ici, le mot « métrage » sera employé pour désigner génériquement toute œuvre audiovisuelle, qu'il s'agisse de longs-métrages, de courts-métrages ou d'épisodes de série.

3 Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes, PUR, 2014, p. 9.

4 Michael Curtiz, *Casablanca*, Warner Bros. et First National Pictures, 1947.

5 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 8.

6 Sidney Lumet, *Making Movies* [trad. Charles Villalon], Capricci, 2016 [1995], p. 47.

7 Peter Jackson, *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, New Line Cinema et WingNut Film, 2001.

8 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 65.

9 Trey Parker et Matt Stone, « Insheeption », *South Park*, S14e08, première diffusion 20/10/2010.

10 Christopher Nolan, *Inception*, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures et Syncopy Films, 2010.

11 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 27

12 Trey Parker, Matt Stone, Anne Garefino, *South Park*, 1997-2020.

13 Trey Parker, Matt Stone, « It's Christmas in Canada », *South Park*, S07e15, première diffusion 17/12/2003.

14 Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Meyer et Loew's Incorporated, 1939.

15 Trey Parker, Matt Stone, « City Sushi », *South Park*, S15e06, première diffusion 01/06/2001.

16 Alfred Hitchcock, *Psycho*, Shamley Productions, 1960.

17 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*, p. 62.

18 *Ibid.*, p. 64.

19 *Ibid.*, p. 61.

20 Sidney Lumet, *Making Movies*, *op. cit.*, p. 67.

21 *Ibid.*, p. 25.

22 Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, *Cinderella*, Walt Disney Pictures, 1950.

23 Pete Docter, *Inside Out*, Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures, 2015.

24 Sidney Lumet, *Making Movies*, *op. cit.*, p. 27.

25 Geneviève Roux-Foucard, « Intertextualité et traduction », *Meta*, vol. 51, n° 1, mars 2006, pp. 98-118, p. 103.

26 Florence Gravas, *La part du spectateur : essai de philosophie à propos du cinéma*, Lille, PU du Septentrion, 2016, p. 49.

27 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 8.

28 *Ibid.*, p. 9.

29 F. Brisset, « Traduire la cohérence dialogique au cinéma : les charnières de discours dans le doublage des films de Woody Allen », *Palimpsestes*, vol. 23, 2012, pp. 63-86, p. 9.

30 Frédérique Brisset, « Traduire la cohérence dialogique », *op. cit*, p. 14.

31 Marguerite Duras, *L'homme atlantique*, Des femmes filment, Ina et Productions Berthemont, 1981.

32 Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978.

33 T. Parker, M. Stone, « With Apologies to Jesse Jackson », *South* Park, S11e01, première diffusion 07/03/2017.

34 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 24.

RÉSUMÉ

Français
Dans une œuvre audiovisuelle, les grammaires linguistique et filmique s'allient pour construire la fiction et lui donner son sens. Traduire le texte d'un métrage d'une langue vers une autre signifie adapter linguistiquement et contextuellement la fiction source à son nouveau public. Pour ce faire, les personnes en charge de la traduction-adaptation d'une œuvre audiovisuelle doivent tenir compte de cette alliance entre langage verbal et langage cinématographique.
D'autre part, traduire le contenu sémantique d'une fiction ne consiste pas seulement en la traduction des dialogues sur le plan linguistique. Tout ce qui construit la fiction, toutes les composantes visuelles, sonores et verbales, créent la diégèse d'une œuvre, c'est-à-dire, tout ce qui est possible à l'intérieur de la fiction. Ces potentialités existent à l'écran, dans le champ visuel et auditif des spectateurs, mais également hors-champ. Il n'en reste pas moins que ce qui existe dans la diégèse participe à l'élaboration du contenu sémantique du métrage.
C'est pourquoi les traducteurs-adaptateurs auteurs de sous-titres ont besoin de considérer les éléments hors-champ et non-dits qui composent la fiction, afin de tendre vers une traduction du contenu sémantique de l'œuvre la plus cohérente et la plus complète possible.

INDEX

Mots-clés
traduction, sous-titrage, doublage, transtextualité, sémantique, fiction, contexte, hors-champ

AUTEUR

Carole Roudot
Université de Bretagne Occidentale

V - Arts plastiques et photographie

Le hors-champ et le non-dit à travers les « œuvres-commentaires » de l'exposition *Ça vous plaît*, Rouen, 2017

Garance Poupon-Joyeux

PLAN

Des œuvres auto-commentatives
Du champ et du hors-champ des œuvres d'art
Du champ de l'art comme champ de l'œuvre

TEXTE

Fig. 1 : Vue de l'exposition depuis le seuil


Fig. 1 : Vue de l'exposition depuis le seuil

Photo : Garance Poupon-Joyeux & Alexandre Arbouin

1 L'exposition *Ça vous plaît* s'est déroulée à Rouen en octobre 2017. Elle était le fruit d'un travail réalisé en duo avec Alexandre Arbouin, comme à notre habitude, et le résultat de la première micro-résidence « Médium argent » mise en place par le collectif « LIEU D'EXPOSITION ». Elle clôturait ainsi notre résidence, tout en inaugurant le nouveau lieu (un garage transformé) et cette nouvelle initiative de Romain Blois et Raphaël Lecocq. L'exposition s'inscrivait dans notre démarche artistique questionnant l'impression de déjà-vu dans l'art contemporain, et proposait ainsi un état de nos recherches à la suite de notre diplôme de fin d'études aux Beaux-Arts de Rouen et pour ce début de doctorat. L'exposition présentait trois de nos œuvres-commentaires.

Des œuvres auto-commentatives

2 Ces œuvres colorées dessinaient chacune trois mots. Il s'agissait de commentaires et/ou onomatopées, que l'on peut entendre dans les lieux d'expositions, à savoir : « Oh », « Woaw » et « Lol ». Le « Oh »

était formé d'un cercle doré accroché sur le mur du fond (pour la lettre « o ») et des deux néons du plafond reliés entre eux par un fil électrique (pour la lettre « h »). Le « waow » se lisait sur les murs du lieu de gauche à droite. Sur les deux murs latéraux qui se faisaient face, de la mousse polyuréthane peinte formait respectivement les groupements de lettres « wa » et « ow », auxquels s'ajoutait, en son milieu, un deuxième « o », celui du cercle doré. Enfin, le dernier mot se construisait à l'aide des confettis au sol : deux bâtonnets et un disque bleus formaient l'acronyme « lol » (Laughing Out Loud). Ces mots pouvaient se lire au premier degré, tout comme au second, les rendant ainsi potentiellement sarcastiques.

Fig. 2 : Confettis de « lol »


Fig. 2 : Confettis de « lol »

Photo : Garance Poupon-Joyeux & Alexandre Arbouin

3 Les œuvres répondaient au titre de l'exposition « Ça vous plaît », dont l'absence de ponctuation laissait plutôt poindre une injonction qu'une interrogation. Cette injonction, si souvent corollaire aux événements mondains – dont l'exposition faisait partie par le regroupement des différents lieux d'art du réseau Rouen (RRouen) autour d'un événement commun intitulé « Raout » – questionnait ironiquement le jugement des œuvres d'art. Nous tournions ainsi en dérision les expositions souvent lisses et agréables mais parfois creuses de certains événements artistiques mondains dont nous faisons à l'occasion partie, en particulier ceux de la « jeune » création. Les formes, les signes, les couleurs, les media, et surtout, leurs combinaisons-phares étaient ici repris pour diffuser des messages subliminaux et renforcer le caractère presque plus publicitaire qu'artistique de ces œuvres plus ou moins décoratives, exposées dans tous les salons de la création contemporaine fraîchement approuvée et renvoyait, en ce sens, à notre travail dans sa globalité sur la question du déjà-vu dans l'art contemporain.

4 Le jeu était de faire lire au spectateur ces mots, par l'entremise des œuvres en elles-mêmes, ou à l'aide des cartels, et ce, même contre sa volonté. L'idée de pouvoir se féliciter ironiquement et plus ou moins cyniquement d'avoir suscité à un moment donné, aussi court soit-il,

ces pensées auprès des visiteurs de notre exposition, n'est pas à écarter. Bien évidemment, tous les visiteurs n'approuvaient pas nécessairement ce qu'ils percevaient, ce qu'ils pensaient malgré eux par la lecture forcée. Mais nous procédions du même principe que celui de la publicité qui cherche souvent plus la visibilité que l'approbation. Ces mots désormais associés à ces formes, le temps de cette exposition du moins, transposaient les œuvres présentées en véritables références (de manière toutefois très éphémère, bien évidemment).

5 Mais au-delà de présenter un message publicitaire subliminal, il était surtout question de proposer des œuvres qui n'étaient rien d'autre que leurs propres commentaires, peut-être pour renforcer ce caractère creux.

6 En cela, cette installation se rapprochait du roman *Les fruits d'or*[1] de Nathalie Sarraute. Ce livre est construit autour des commentaires à propos d'un ouvrage éponyme qui, s'il semble faire bonne presse, reste inopérant sur certains personnages plus critiques. Il est construit de telle manière qu'il ne semble n'être rien de plus que le recueil des commentaires présumés de ses propres lecteurs fictifs (donc plutôt des commentaires de son autrice imaginés à travers ces personnages). En tant que lecteurs, nous accédons aux différents jugements des personnages, qui ont donc le même statut que nous, avec cet avantage cependant pour eux, de voir leurs commentaires au sein du livre et non pas, comme nous, en dehors. Mais tout en ayant le livre entre les mains, il nous semble alors que nous n'ayons pas véritablement accès à l'œuvre, que nous n'ayons pas toutes les informations. Plus que l'œuvre en elle-même, ce sont les avis que nous formons à son sujet qui priment et qui s'y retrouvent, de manière fluide mais floue (les avis sont imprécis et non-classés). Ce (nouveau) roman questionne ainsi la réception mondaine des œuvres et les forces qui entrent en jeu lorsque l'on est partagé entre la volonté d'énoncer sa propre opinion et le choix de se conformer aux autres, par facilité ou par lâcheté intellectuelle.

7 Pour cette exposition, une attention toute particulière avait été portée à l'élaboration du carton d'invitation qui soulignait ces forces potentielles qui pouvaient entrer en jeu le temps de l'exposition, et en particulier, le soir du vernissage. Ce carton d'invitation présentait, en

gros plan, une vue d'un masque en latex représentant un pigeon. De même que pour les œuvres-commentaires, le choix des couleurs n'était pas anodin : il s'agissait de reprendre des combinaisons de couleurs régulièrement présentes dans les expositions d'art contemporain, mais également des combinaisons de couleurs très largement visibles et relayées sur Internet, notamment dans les vidéos tendances qui ont fait le buzz sur la toile, regroupées sous la bannière de « satisfying videos ».

8 Ces vidéos se caractérisent par des scènes dites « satisfaisantes » parce qu'agréables à regarder, voire hypnotisantes, alors que dénuées de toute information véritablement enrichissante pour le spectateur. Il s'agit, par exemple, de plans répétitifs d'opérations industrielles mécanisées, de découpes parfaites de pâtes à modeler pailletées, ou encore de démonstrations de tailles de fruits et légumes rapides et parfaitement maîtrisées. En reprenant les matériaux-types et les couleurs-types de ce qui, peut-être, était la manifestation de « l'air du temps », nous tentions de rapprocher deux productions visuelles *a priori* différentes : les vidéos divertissantes et la jeune création homologuée.

Fig. 3 : Recto du carton d'invitation

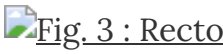

Fig. 3 : Recto du carton d'invitation

Photo : Garance Poupon-Joyeux & Alexandre Arbouin

9 Le masque de pigeon informait sur la nature prochaine de l'événement. En effet, le mondain est une race de gros pigeon domestique créée par sélection depuis de longues années. La mondanité de l'événement était donc affichée. Mais ce qui était surtout annoncé, de manière plus ou moins implicite mais sans grande nuance toutefois, c'était la potentielle arnaque de l'exposition, celle de la promotion forcée des œuvres tautologiques en autosatisfaction. Le carton devenait ainsi une invitation à se faire « pigeonner », tout en incitant le spectateur à mettre son masque de mondain le jour du vernissage.

10 Par ailleurs, le carton d'invitation signalait un événement inaugural, à savoir un concert de notre part. Comme pour avoir une carte supplémentaire à notre jeu, comme pour pouvoir mieux nous vendre, en

renforçant le caractère publicitaire de l'exposition, et proposer, nous aussi, du contenu divertissant, nous nous présentions ce jour-là comme des artistes plasticiens musiciens interprètes et compositeurs. Mais cette qualification allait, bien évidemment encore une fois, se révéler trompeuse pour le public. Notre concert consistait en une performance pendant laquelle nous branchions nos instruments, essayions quelques notes et quelques rythmes pour nous accorder et faire ainsi nos balances, et ce, pendant un long moment, pour enfin terminer par un final de guitare et de batterie digne des représentations des grands rockeurs mais qui sonnait cependant comme une entrée ou un hors-d'œuvre pour le public impatient. Ainsi, le concert se clôturait avant même d'avoir réellement débuté. Il semblait regrouper tout ce qui pouvait le qualifier, sans que le plus important ne s'y retrouve. Il n'était pas une œuvre-commentaire à proprement parler mais il se révélait être tout de même, et plus que tout, une œuvre en creux (et donc une œuvre creuse ?).

Fig. 4 : Concert de balances


Fig. 4 : Concert de balances

Photo : Garance Poupon-Joyeux & Alexandre Arbouin

Du champ et du hors-champ des œuvres d'art

11 Si l'on part du postulat que le « non-dit » des textes, peut être associé au « hors-champ » des œuvres d'art, le non-dit dans les arts plastiques s'apparenterait alors à un silence de l'œuvre. Mais ce qui serait tu dans l'œuvre ne le serait pas forcément hors de son champ. Donc si le non-dit s'apparente au hors-champ, ce ne serait pas par une absence de discours, mais par une absence de discours en son champ. Dans cette optique, le « dit » correspondrait au « champ », le « non-dit » au « hors-champ ». Comment poser les limites entre ce champ et ce hors-champ de l'œuvre entre ce dit et ce non-dit dans les arts plastiques ? Nous avons souvent tendance à suivre les limites du support pour définir les limites de l'œuvre et de son champ, la plupart des œuvres autographiques paraissant circonscrites. L'œuvre

s'arrêterait là où la toile s'arrête, là où le cadre commence, ce qui est plus aisé à définir avec les objets d'art et notamment ceux où le parergon[2] est facilement reconnaissable. Le champ de l'œuvre se distinguerait alors du champ de réception. Selon cette conception, le *Portrait de Mona Lisa*[3] de Léonard de Vinci circonscrirait l'œuvre dans un espace de 77 cm par 53 cm, mais son champ de réception pourrait être démultiplié, en fonction de son mode d'exposition notamment, et en raison, surtout, du grand nombre de spectateurs qui viennent l'appréhender quotidiennement. Mais pouvons-nous réellement séparer le champ de l'œuvre de son champ de réception ? Une œuvre peut-elle exister sans spectateur ? Tout comme cette énigme ressassée l'indique : est-ce que l'arbre qui tombe dans la forêt fait du bruit si personne ne l'entend ?

12 Par ailleurs, les limites du support ne sont pas toujours nettes ni aisées à déterminer. Les installations ou encore les œuvres dites « pénétrables » en sont un bon exemple. Des espaces qui se situent entre les différents éléments d'une installation viennent souvent perturber sa délimitation. Cette difficulté s'accentue lorsque ces installations sont confrontées à d'autres œuvres dans un même espace d'exposition, plus ou moins confiné. Comment définir les champs de ces différentes œuvres ? Il arrive qu'un marquage de sécurité au sol ou une barrière permette de cerner ce champ (avec peut-être une distance de sécurité supplémentaire cependant), à l'instar du dispositif du Louvre pour la Joconde. Mais lorsque ce marquage n'existe pas, le problème reste complexe. Il s'accentue également lorsque l'œuvre est *in situ*. Les œuvres *in situ* comprennent tout le contexte (implications géographiques, historiques, sociales, politiques, économiques, etc.) du lieu d'exposition dans leurs processus de création. Il ne s'agit alors plus seulement de chercher des limites spatiales pour déterminer le champ et le hors-champ de l'œuvre mais d'interroger un véritable nœud, un point de jonction visible de caractéristiques plus implicites. Mais comment définir le champ d'une œuvre pensée comme un maillage ?

13 Si ce problème de délimitation est complexe, il s'éclaircit, cependant, lorsqu'on le pense à l'envers. Il est, en effet, plus aisé de déterminer ce qui se situe hors du champ de l'œuvre que ce qui en fait partie. Certains éléments facilement reconnaissables et présents dans la plupart des expositions marquent ce hors-champ. Le marquage au sol

en est un bon exemple. Les alarmes de sécurité, les extincteurs, les éclairages, les fenêtres, les portes, les cartels, les textes d'expositions, de médiation, etc., font habituellement également partie de ces éléments spatialement proches de l'œuvre mais non inclus qui signalent de manière plus manifeste le hors-champ de l'œuvre. Parmi ces éléments à côté de l'œuvre d'art, un certain type retiendra ici mon attention : il s'agit des à-côtés textuels, puisque ce colloque se propose de réfléchir au hors-champ et au non-dit dans le texte et l'image.

14 Ces à-cotés textuels, ces « récits autorisés » tels que les nomme Jean-Marc Poinsot, sont à la fois dépendants de l'œuvre mais exclus. Ils sont :

> […] seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. Ils ne sont ni œuvres, ni discours indépendants, mais récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. Ainsi, nous ne pouvons pratiquement pas percevoir d'œuvres contemporaines sans saisir du même coup au moins une partie des récits qui les accompagnent. Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse […], les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels [4].

15 Certains artistes se jouent de ces récits autorisés et de leur statut particulier. C'est le cas, par exemple, de l'artiste suisse Thomas Huber. Cet artiste peint des tableaux qui deviennent ensuite le support de conférences dans lesquelles il tente de faire entrer le spectateur dans la représentation. Les récits autorisés de l'artiste se retrouvent alors inséparables des tableaux. S'ils semblent n'être, en premier lieu, que des commentaires à propos de l'œuvre, seconds vis-à-vis des tableaux, ils deviennent rapidement performatifs et inclu-

sifs. Ils étendent le cadre de l'œuvre depuis les supports de la peinture jusqu'à la situation globale. Ainsi, l'œuvre devient également la performance et non plus seulement les peintures. Grâce à ces performances, le spectateur peut entrer dans l'œuvre. Par des procédés de mises en abîmes, l'espace de l'exposition se confond avec l'espace de la représentation.

16 C'est le cas, par exemple, de l'exposition *Meine Damen und Herren*[5] qui a eu lieu à la galerie Philomene Magers à Bonn en 1994. Cette exposition présentait des tableaux sur des chevalets. Ces tableaux représentaient, eux, d'autres tableaux, mais inachevés, sous des angles de vues inhabituels puisque présentant le dos des toiles. Par le recours à la perspective qui aspire le spectateur en sein du tableau, puis à la mise en abîme, ainsi qu'à la description des tableaux, le spectateur devenait un personnage du tableau et se retrouvait ainsi compris dans la représentation. En effet, lorsque Thomas Huber décrivait une salle présentant des tableaux sur des chevalets, il faisait aussi bien référence à l'espace de la galerie qu'à l'espace représenté. Les limites spatiales de l'œuvre devenaient floues. Ce qui était *a priori* hors du champ de l'œuvre se retrouvait inclus lors du discours. C'est parce que le discours venait présenter ce qui était déjà présent dans le lieu, puisqu'exposé, qu'il re-présentait et tombait ainsi dans la représentation, entraînant le public avec lui. Mais les récits autorisés de Thomas Huber, s'ils sont commentaires, puis œuvre, se distinguent cependant des œuvres-commentaires de l'exposition *Ça vous plaît* ou des *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute dans la mesure où ils enrichissent l'œuvre mais ne s'y substituent pas.

17 Les récits autorisés donc hors du champ de l'œuvre plastique, d'après Jean-Marc Poinsot, acquièrent un statut particulier avec les œuvres-commentaires. Ils sont mis au centre de l'attention jusqu'à en prendre le pas sur l'objet, sur l'œuvre en tant que telle. L'œuvre devient ses propres commentaires et inversement. Ce qui est parfois tu devient discours. Les œuvres-commentaires de l'exposition *Ça vous plaît* tentent ainsi un passage des habituels hors-champ et non-dit vers le champ de l'œuvre et ce, dans le texte et dans l'image de manière simultanée. Et le cadrage, en semblant s'étendre, crée une œuvre tautologique. Ce déplacement est rendu possible grâce au statut spécifique des récits autorisés. En effet, si la place est laissée aux commentaires, elle n'est laissée qu'aux commentaires que l'œuvre

accepte, à savoir ceux de ses auteurs. C'est, en effet, parce que les commentaires sont autorisés et issus des artistes, tout en se faisant passer comme émanant des spectateurs, que ce passage s'opère. Si les commentaires font partie du champ, qu'est-ce qui relève alors du hors-champ ? Où se trouve désormais la limite ? Par ailleurs, si ces commentaires habituellement en hors-champ font partie du champ, quel regard porter vis-à-vis d'autres commentaires à propos d'autres œuvres qui ne sembleraient pas faire partie du champ de leurs œuvres ?

Du champ de l'art comme champ de l'œuvre

18 Ces œuvres posent le problème des limites du champ des œuvres en jouant sur deux acceptions du terme de « champ ». Il s'agit bien évidement de questionner le champ de l'œuvre, son cadre. Mais avec certaines propositions, et notamment celles de Nathalie Sarraute, ou la nôtre, il s'agit d'étendre les limites du champ de l'œuvre aux limites du champ de l'art, au milieu de l'art. Il s'agit de penser l'œuvre comme la résultante du concours de multiples agents de l'art (artistes, artisans, commissaires d'expositions, critiques, etc.) tel que le théorise Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art*[6], paru en 1982. L'œuvre y est pensée comme issue d'une convention entre ces différents agents, une convention dont elle garderait la trace en elle-même. En cela, les commentaires, et autres récits autorisés – ainsi que d'autres à-côtés de l'œuvre, éventuellement – pourraient rejoindre le champ de l'œuvre puisque n'importe quel agent impliqué de près ou de loin (commentateur inclus) deviendrait auteur au même titre que les artistes.

19 Cette conception de l'œuvre comme résultat d'un concours d'agents permettrait également d'expliquer en partie pourquoi l'on retrouve un style, des combinaisons répétitives de matériaux, de lignes et de couleurs dans la création. « L'air du temps » s'expliquerait alors par l'intervention d'un même agent dans plusieurs œuvres différentes, issues d'artistes différents, y laissant une trace donc à chaque fois similaire à chacune d'entre elles. Les prix d'art contemporain, en récompensant souvent des artistes déjà primés auparavant, et donc un certain type d'œuvre et/ou d'artiste[7], les commissaires d'exposi-

tion, en arrangeant les œuvres souvent de la même manière, les critiques en écrivant de la même manière (une manière singulière ?) pour aborder des œuvres différentes, etc., laisseraient leur empreinte sur chaque œuvre et participeraient ainsi à l'impression de déjà-vu. L'agent principal qui laisserait une trace dans chaque œuvre pourrait également être du côté de la réception. Ainsi, être « dans l'air du temps » correspondrait à être « au goût du jour », laissant une place prépondérante au spectateur. Mais cette conception si elle s'avère pertinente peut-être au cinéma (on reconnaît la touche de tel ou telle décorateur et décoratrice, par exemple) n'est peut-être pas suffisante pour expliquer l'impression de déjà-vu dans les arts plastiques.

20 Par ailleurs, dans la mesure où il s'agirait de conventions, le rôle des événements mondains serait démultiplié vis-à-vis de la réception de l'œuvre. Puisque le crédit apporté à une œuvre le serait vis-à-vis de sa conformité conventionnelle, une proposition non conventionnelle serait rapidement disqualifiée par le regroupement mondain. À l'inverse, une œuvre conventionnelle et reconnue comme telle, serait admise, valorisée voire promue rapidement. Cela pourrait expliquer également une certaine forme de déjà-vu dans la production actuelle, et notamment dans celle de la jeune création, qui pourrait rechercher une « admission » rapide pour pouvoir sortir de l'anonymat et espérer vivre de son travail. La notion de reconnaissance et ses différentes acceptions prendrait alors tout son sens. L'impression de déjà-vu s'expliquerait par le désir de reconnaissance des artistes. Pour accéder à la notoriété, ces artistes joueraient du déjà-vu pour provoquer la reconnaissance du public. Si l'on reconnaît avoir déjà vu quelque chose de semblable, quelque chose de « validé », qui plus est, nous reconnaissons l'œuvre comme conventionnelle et méritante. Nous la reconnaissons, tout court. L'acte de valider une œuvre conventionnelle deviendrait alors l'acte de reconnaître la convention, et d'y adhérer. L'art contemporain se révélerait alors opérant en régime de déjà-vu plus qu'en régime de singularité.

> Nous voyons aussi qu'en principe tout objet ou toute action peut recevoir une légitimité artistique, mais que dans la pratique chaque monde de l'art soumet cette légitimation à des règles et à des procédures qui, si elles ne sont ni irrévocables ni infaillibles, n'en rendent pas moins improbable l'accession de certaines choses au rang d'œuvre d'art. Ces règles et ces procédures sont enfermées dans

> les conventions et les schèmes de coopération qui permettent aux mondes de l'art de mener à bien leurs activités ordinaires [8].

21 Comme nous l'indique Becker, la différence entre l'admission théorique et la réalité pratique contribue à une réception particulière des œuvres « particulières ». Les œuvres-commentaires, bien qu'explicitant leurs conventions, n'en sont pas moins peu conventionnelles, ou du moins, peu habituelles, et ce, malgré le demi-siècle qui nous sépare des *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute. Leur réception peut donc être soumise à certains aléas. Ainsi, cette démarche, ce glissement d'éléments habituellement relatifs au hors-champ des œuvres vers le champ, sous l'apparence de n'être qu'un simple glissement, qu'un simple jeu, se présente comme l'explicite de certains fonctionnements de l'art. Par ce glissement, nous pouvons nous rendre compte de nos habitudes vis-à-vis de l'art, vis-à-vis du champ de l'œuvre, vis-à-vis, par conséquent, de notre définition de l'œuvre d'art. Ces habitudes sont si fréquentes, si régulières, qu'elles en deviennent des règles, plus ou moins implicites. Le fait d'expliciter ces habitudes, voire, donc, ces règles, questionne ainsi le bien-fondé de tels usages et de telles normes. Si ce qui est implicite et non-dit peut être associé aux présupposés prégnants dans l'art, et notamment, dans l'art contemporain, le fait d'expliciter ces présupposés pose la question de leurs fondements. « Certains non-dits vont sans dire [9] » nous dit le Chat de Philippe Geluck. Ces présupposés, tus, ou du moins restants implicites, le sont justement parce que pensés comme relevant de l'évidence.

22 Cependant, les évidences tombent lorsque nous essayons de les expliquer. Pierre Bourdieu, dans son cours de sociologie au Collège de France du 16 novembre 1982, le rappelle :

> Ces systèmes d'adjectifs [les oppositions d'adjectifs porteurs de jugements de goût] qui suffisent pour se bien comporter devant une œuvre d'art, et souvent devant une œuvre scientifique quand on ne veut pas entrer dans sa logique, sont très pauvres, ils tombent très évidemment dans la circularité vicieuse ; pour qu'ils fonctionnent si bien, il faut un principe beaucoup plus puissant, qui n'est autre que l'accord entre les structures mentales et les structures objectives. En fait, ces systèmes ne marchent qu'aussi longtemps qu'on ne leur demande pas de s'expliquer ; il suffit qu'on leur demande de

> s'expliquer, même dans une dissertation, pour qu'ils montrent leur formidable faiblesse [10].

23 Et dans son cours du 23 novembre 1982 :

> C'est pourquoi les lectures internes de type sémiologique qui consistent à chercher dans le texte, et dans le texte seulement, toute la vérité du texte sont contestables. Il est vrai que toute la vérité du texte est dans le texte, mais ce n'est pas là qu'on la voit le mieux, parce qu'elle y est mais à l'état caché, masqué. Pour comprendre la vérité du texte, il est important d'interroger ce qui le rend possible [11].

24 C'est ce que nous tentons de faire avec les œuvres-commentaires qui, après avoir explicité ces présupposés en déplaçant dans le champ même de l'œuvre les à-côtés qui la rendent possible, proposent un autre point de vue sur la création, un point de vue qui permet de remettre en question ces présupposés. N'est-ce pas une interrogation légitime de la part des artistes que de questionner la création, les habitudes de création, d'exposition et de réception des œuvres ?

25 Dans l'un des cours précédents les deux derniers présentés plus haut, à savoir celui du 12 octobre 1982, Pierre Bourdieu indique :

> Cette espèce d'objectivation élémentaire qu'est l'explicitation dans le discours, *a fortiori* dans l'écrit, *a fortiori* dans un discours doté d'autorité comme le droit, est un des effets sociaux les plus fantastiques, les plus puissants, et il y a des gens dont le métier, la fonction sociale est d'être des spécialistes de l'objectivation : ceux qu'on appelle les « créateurs ». Comme toujours, la représentation idéologique a souvent des fondements réels : le créateur est un professionnel de ce travail d'objectivation qui ne va pas du tout de soi [12].

26 En effet, n'est-ce pas en partie le rôle de l'artiste que de révéler ce qui existe pourtant déjà ? De représenter, re-présenter, ou de présenter sous un angle de vue différent ? Expliciter ces fonctionnements de l'art revient à interroger la place de l'artiste vis-à-vis des spectateurs, ainsi que vis-à-vis de tous les autres agents du milieu de l'art (critiques, commissaires, médiateurs, etc.), mais également à questionner la place de l'artiste dans la société dans son ensemble. Le « créateur », avec ce « pouvoir d'objectivation », à défaut peut-être

parfois d'analyser la société, contribue du moins, et ce n'est pas rien, à révéler les non-dits, les présupposés, les évidences, et de là, la société qui l'entoure avec ses zones d'ombre implicites.

27 L'exposition *Ça vous plaît* rappelle que l'œuvre d'art en invitant à l'interprétation invite aussi aux spéculations, avec les dérives qu'elle peut comprendre, notamment lorsqu'il s'agit de spéculations financières, mais pas seulement. Le rapprochement de l'œuvre à la publicité, dans cette exposition, n'en est qu'un exemple. La publicité qui pense l'image comme potentiel vecteur valeureux de message et de suscitation de désir, rapproche l'œuvre d'art de la marchandise. Mais d'autres conceptions de l'image comme vecteur puissant de messages peuvent être dangereuses et sont également suggérées dans cette exposition, notamment l'art de propagande qui véhicule des messages d'adhésion forcée, que l'on pourrait assimiler au titre de l'exposition. Ainsi, si cette exposition révèle certains fonctionnements de l'art, elle révèle également des extensions de ces fonctionnements dans la société.

28 En résumé et pour conclure, l'exposition *Ça vous plaît*, à l'instar des *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute, propose ainsi un déplacement de ce qui est habituellement hors du champ de l'œuvre, directement au sein de l'œuvre, anéantissant tout autre contenu. Ce glissement s'opère grâce à l'utilisation des commentaires, et plus précisément, des commentaires autorisés, des commentaires pensés par l'auteur comme pouvant émaner des spectateurs. Ce glissement d'éléments explicite un fonctionnement de l'art contemporain actuel et occidental (l'art contemporain dominant ?) qui par habitude, et presque par évidence, classe inlassablement de la même manière certains éléments que l'on retrouve dans la majorité des expositions. Cette explicitation des présupposés sous-jacents se présente alors comme une remise en question de ces fondements. Car si les non-dits vont sans dire, ils ne vont pas sans se montrer. L'art peut s'emparer de ces rares occurrences pour les révéler et étendre ainsi son champ de vision, voire son champ d'action.

NOTES

1 Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

2 D'après Emmanuel Kant, le parergon est « tout ce qu'on appelle *ornements* (*parerga*), c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais ne vient s'y adjoindre que comme supplément extérieur, [...] comme les cadres des tableaux, les drapés des statues ou les colonnades autour des palais. » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, [trad. Jean-René Ladmiral, préf. Ferdinand Alquié], Paris, Gallimard, 2011 [1790], p. 158, §14). Cependant, Jacques Derrida reprend cette notion de parergon dans *La vérité en peinture* (Paris, Flammarion, 1978) et tente de démontrer que « la ligne du cadre n'est pas indivisible et par conséquent, le cadre n'offre aucune sécurité quant à la distinction du dedans et du dehors. » (Jacques Derrida, interviewé par Michel Chapuis, dans l'émission « Le Pont des arts », 24 février 1979, https://www.ina.fr/audio/P12033279/jacques-derrida-la-verite-en-peinture-audio.html). Le parergon, s'il n'est pas l'œuvre, n'est pas tout à fait hors-d'œuvre pour autant.

3 Léonard de Vinci, *Portrait de Lisa Gherardini*, épouse de Francesco del Giocondo, dite *Mona Lisa*, *La Gioconda* ou *La Joconde*, vers 1503-1506, huile sur bois, 77 cm x 53 cm, musée du Louvre, Paris.

4 Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2008 [1999], pp. 135-136.

5 Thomas Huber, *Meine Damen und Herren*, Galerie Philomene Magers, Bonn, 1994.

6 Howard S. Becker, *Les mondes de l'art* [trad. Jeanne Bouniort, préf. Pierre-Michel Menger], Paris, Flammarion, 2010 [1982].

7 Si tant est qu'il existe un type d'artiste, que ce soit par une attitude représentative ou une œuvre dans sa globalité.

8 *Ibid.*, p. 176.

9 Philippe Geluck, *Et vous, chat va ?*, Tournai, Casterman, 2003, p. 8.

10 Pierre Bourdieu, « Cours du 16 novembre 1982 », *in* Pierre Bourdieu et al., *Sociologie générale : cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Seuil, coll. « Raisons d'agir », 2015, pp. 379-413, p. 387.

11 Pierre Bourdieu, « Cours du 23 novembre 1982 », *Ibid.*, pp. 415-449, p. 424.

12 Pierre Bourdieu, « Cours du 12 octobre 1982 », *Ibid.*, pp. 229-262, pp. 234-235.

RÉSUMÉ

Français
En s'appuyant sur l'exposition « Ça vous plaît » présentée à Rouen en octobre 2017, ce texte propose une analyse du hors-champ et du non-dit dans le texte et l'image de manière simultanée, grâce à l'intervention des « œuvres-commentaires » qui sont, à l'instar des *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute (1963), des œuvres qui contiennent en elles-mêmes les commentaires et interprétations de leurs propres spectateurs, et ne sont constituées que de cela. Grace à ce dispositif, ce qui relève *a priori* du hors-champ des œuvres glisse dans le champ. Ainsi, la question de nos habitudes vis-à-vis du hors-champ surgit. Comment placer les limites de l'œuvre, comment placer le cadre ? Par ailleurs, quelle place accorder aux textes écrits d'une part, et aux commentaires, interprétations et/ou non-dits d'autre part ? Il s'agit ici d'abord d'expliciter certains fonctionnements de l'art, certaines régularités, voire certaines règles. Mais il s'agit également de questionner ces habitudes qui relèvent parfois presque de l'évidence, à l'instar de la célèbre phrase du chat de Philippe Geluck : « Certains non-dits... vont sans dire. » (*Et vous, chat va ?*, 2003). Car si les non-dits vont sans dire, ils ne vont pas sans se montrer. Et c'est ce que cette exposition, ainsi que cette contribution, se proposent de faire.

INDEX

Mots-clés
hors-champ, non-dit, œuvre-commentaire, explicitation, règle, évidence, déjà-vu, art contemporain, récit autorisé, publicité

AUTEUR

Garance Poupon-Joyeux
Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

Le hors-champ dans les œuvres sonores immersives : des expériences sensorielles de l'espace par le son

Ève-Marie Monfort

PLAN

Voix-off et spatialisation sonore binaurale dans l'œuvre *Alter Bahnhof Video Walk* de Janet Cardiff et Georges Bures Miller
Les « effets de présence » dans *The Paradise Institute* de Janet Cardiff
Une complémentarité entre le sens de la vue et de l'ouïe
L'absence de visuel dans l'installation sonore : l'exemple de Dans *le noir…* de Digital Flesh

TEXTE

1 Le concept du hors-champ tire son origine du monde cinématographique. Il est défini comme tous les éléments situés en dehors du cadre et évoque les limites d'un champ visuel cerné par l'optique de la caméra. Ces éléments hors-cadre sont suggérés de plusieurs façons : une voix-off, un bruit, les regards des personnages dirigés vers ce qu'il ne nous est pas permis de voir, nous spectateurs. Outre celui du cinéma, ce terme est présent aussi bien dans le lexique des arts de la scène en général (le théâtre, dont le champ se contraint à la scène) que dans celui des arts visuels (plus particulièrement dans la photographie et la peinture). Le hors-champ se présente alors comme une suggestion visuelle ou sonore sollicitant nos capacités d'analyse, de déduction, et notre imaginaire. Au cinéma, la création du hors-champ se révèle visuellement par un mouvement de champ et de contre-champ et se manifeste également de façon auditive par l'ajout d'éléments sonores à la scène ou à l'image. En ce qui concerne le champ de l'art contemporain, nous nous concentrerons sur le caractère audio du hors-champ dans les installations sonores immersives.

2 Les artistes de cette étude travaillent sur les supports d'enregistrement, la captation, l'amplification et la diffusion de sons. On retrouve cette pratique dans certaines œuvres sonores qui emploient un

langage proche du monde de la scène par l'utilisation de sons acousmatiques, c'est-à-dire des sons dont on ne voit pas la cause. Cette idée du hors-champ dans les œuvres sonores de l'art contemporain nous amène à nous interroger sur leur forme de présentation par les artistes. La question est : comment les artistes qui utilisent le médium sonore mettent-ils le hors-champ à l'honneur ? Quelles sont les techniques employées pour créer un espace hors-champ ? Quels enjeux sont engendrés par ce jeu entre ce qu'on entend et ce qu'il nous est permis de voir ? Ces questions impliquent de s'interroger sur les pratiques artistiques actuelles dans une approche technique et spatiale de l'acoustique. Il est vrai que l'association du sonore à l'idée du hors-champ dans les œuvres contemporaines suppose une réflexion sur l'espace de l'œuvre, mais aussi sur l'espace accessible au spectateur dans une alliance acoustique et visuelle. Cette approche spatiale du son nous amène à nous intéresser principalement à des œuvres qui impliquent la création d'espaces sonores immersifs c'est-à-dire des espaces mis en scène par les artistes qui plongent le spectateur dans un environnement acoustique.

Voix-off et spatialisation sonore binaurale dans l'œuvre *Alter Bahnhof Video Walk* de Janet Cardiff et Georges Bures Miller

3 En 2012, à la Gare de Cassel en Allemagne, les artistes Janet Cardiff et Georges Bures Miller, connus pour la création de « promenades sonores », donnent rendez-vous aux visiteurs pour une expérience sensorielle inédite à l'occasion de la Documenta 13. Muni d'un iPad et d'un casque audio, le participant est invité à se rendre à un point précis de la gare pour débuter l'expérience de l'œuvre *Alter Bahnhof Video Walk*. L'enregistrement démarre, la voix-off de l'artiste se fait entendre et donne des indications à suivre sur l'orientation de l'écran et sur les déplacements du promeneur (le rythme de la marche, les points d'arrêts, l'attitude à adopter, quoi regarder, où pointer la caméra) : « Turn the camera on [...]. I'm sitting right now with you in the train station Kassel, watching people pass by[1]. » Très vite, le promeneur fait le lien entre son environnement et les images qui

défilent à l'écran, le lieu qu'il voit à travers l'écran est identique à son propre environnement. Il comprend que l'enregistrement a été réalisé au préalable à la gare de Cassel. La voix-off de l'artiste demande une synchronisation de points de vue entre deux espaces identiques. Ces deux espaces (l'espace de l'écran et l'espace du participant) présentent deux temporalités différentes : le temps passé qui est celui de l'enregistrement et qui correspond à la fois à l'expérience spatiale de l'artiste et un temps présent, celui de l'expérience en temps réel du visiteur. En clair, ce dernier est convié à faire l'expérience de deux espaces-temps, celui du monde réel et celui du monde virtuel en simultané par l'intermédiaire de dispositifs technologiques audiovisuels.

4 Au cours de l'expérience, des éléments et des personnes apparaissent, des événements se produisent à l'écran, mais aussi autour du participant. Cette voix-off qui mène l'expérience et qui nous prive d'une mobilité libre rappelle le monde cinématographique où le spectateur suit une narration à travers la voix et les événements qui se déroulent à l'écran. Cette voix préenregistrée constitue la présence de l'artiste qui veille au bon déroulement de l'expérience. Cet élément sonore assure la présence de l'artiste sans que le besoin de sa présence physique se fasse sentir. De plus, elle garantit une homogénéité dans chacune des expériences menées. Cependant, le choix d'utiliser une voix-off ne s'arrête pas à une approche purement pratique, il permet avant tout au participant de vivre l'expérience propre de l'artiste et de l'incarner. Le visiteur a accès aux pensées de l'artiste comme s'il était dans sa tête, à la manière d'un rêve éveillé incarné par l'espace virtuel.

5 Cette impression d'être projeté dans l'espace-temps de l'artiste est d'autant plus marquée par le caractère immersif de cette œuvre. Cette sensation d'immersion est due à la technique de spatialisation auditive utilisée : la technique binaurale. Il s'agit d'une technique d'enregistrement audio qui permet une écoute tridimensionnelle de l'espace sonore. Pour ce faire, les artistes ont utilisé des microphones miniatures et omnidirectionnels placés dans l'oreille d'une personne ou d'une tête de mannequin en déplacement, qui représentent la voix-off au sein de l'environnement spatial et acoustique. Lors d'une interview, George Bures Miller confirme cette perception auditive éprouvée par le participant, qui « se retrouve au centre de l'enregis-

trement, à l'endroit où la tête artificielle était originalement placée lors de la simulation binaurale. Les participants ont donc l'impression que l'action se déroule autour d'eux[2]. »

6 Deux éléments participent à la sensation d'immersion, la voix-off et la technique binaurale. Ils donnent au participant l'impression d'être au centre de l'histoire et de faire partie de l'œuvre. Cette technique de spatialisation acoustique qui crée l'illusion d'un espace sonore en trois dimensions renseigne sur la localisation des sources présentes dans ou en dehors du champ visuel. Bien évidemment, un jeu d'exploration auditive et de localisation des sources commence entre ce qui est entendu dans le monde réel et ce qui est entendu dans le monde virtuel. Les deux mondes phoniques se superposent et cette superposition crée une confusion entre ce qui appartient à la bande-son de l'œuvre et ce qui appartient à l'environnement acoustique de l'auditeur. En effet, au cours de l'expérience audiovisuelle, des événements se produisent à l'écran mais aussi dans l'environnement du participant. Pour parvenir à la fois à suivre la narration de l'artiste et ses indications, toute son attention se trouve mobilisée sur ce qui se passe à l'écran visuellement et auditivement. Dans ce même temps, il doit aussi faire attention à son propre environnement, qui est animé et dans lequel il est actif. Garder les yeux rivés sur un écran lorsque que le corps est mobile peut amener à des incidents d'inattention comme bousculer un usager de la gare ou rater une marche. John Way, journaliste au *New York Times Magazine* exprime cette désorientation éprouvée à vouloir accéder aux deux mondes :

> The problem of the walk – the impossibility of being in two times and places at once – was also the point of the walk, and it touched a deep ontological nerve. My mind demanded synthesis, but no synthesis was possible. "It's hard for me to be in the present," Cardiff's voice sighs at one point in the piece, and by the time I took my earphones out, I seemed to know exactly what she meant. It took me the better part of the evening to reassure my stunned brain that the walk was over[3].

7 Cette œuvre pousse les participants à être attentifs à tout ce qui s'y passe et demande indirectement un ajustement de la coordination du corps dans deux temporalités différentes. L'expérience mise en place par les artistes réclame une attention particulière accordée aux

informations communiquées par nos sens et particulièrement aux sens de la vue et de l'ouïe. Contrairement aux critiques faites au sujet des dispositifs technologiques audio et visuels comme le sont les casques audio et les écrans, qu'on accuse de couper du monde réel et de participer à l'aliénation de l'être humain, ces dispositifs agissent comme des outils de reconnexion avec le monde réel et avec notre propre corps en encourageant l'écoute de nos sensations. Janet Cardiff explique cette démarche lors d'un échange avec le cinéaste Atom Egoyan en 2002 :

> I do think that unconsciously the walking pieces are a strange attempt to join our separate worlds through a mediated one, to create a symbiotic relationship between the participant and my voice and body but also to heighten the senses so that you can experience or be part of the environment in which you're walking. Walkmans have always been criticized for creating alienation, but when I first discovered the walking binaural technique I was attracted to the closeness of sound and the audio bridge between the visual, physical world and my body. To me it was about connection rather than alienation [...]. But there is something else that connects you to the environment : the narrative information, which is always mixed with a layer of description. "There's a green door to your right, turn left at this corner, around the post. Watch out for the bike !" Some of what I say reinforces what you see in front of you so that my description parallels the voice inside your own head [4].

8 Le discours de la voix-off est constitué d'indications mais également de fragments de narration qui orientent l'attention sur tel ou tel événement ou élément. Le niveau de l'attention est particulièrement élevé lorsqu'un son hors-champ se fait entendre. On entend par exemple un orchestre jouer, l'artiste attire notre regard sur ce qui se passe à gauche nous indiquant dans quelle direction regarder : « Move the screen up to the left as I do. [...] Do you see the musicians ? There're between the pillars now ». Soudain, à ce moment précis, un groupe de musiciens en train de jouer, apparaît entre deux colonnes à notre gauche et traverse la gare. Après quelques minutes, c'est un chien qu'on entend, il vient de la droite mais il est impossible de dire à quel monde il appartient jusqu'à ce qu'il entre à droite de l'écran s'approchant de nous en aboyant. Ces éléments sonores hors champ viennent désorienter le participant qui se trouve entre deux

mondes et qui peine à différencier les sources sonores provenant de l'un et de l'autre. Finalement, ces éléments sonores situés hors du champ visuel du participant, qu'ils appartiennent au monde virtuel ou au monde présent, font partie de l'expérience de l'œuvre. Ils ont été déclenchés à un moment et sont donc réels. En fait, ils sont la représentation même d'un événement ou d'une personne. Chaque son est provoqué par une action, il a une origine. À partir du moment où le son est identifié, il est associé à une image mentale. En clair, lorsque nous entendons des aboiements, nous les associons automatiquement à la présence d'un chien, que la source soit visible ou non. Nous créons des associations d'images aux sons. Nous associons donc ces aboiements à sa source, qui devient soudainement visible. Cette connaissance acquise par l'expérience auditive ne peut être valable sans la contribution du système optique, qui associe le son à une image ou à un être (on reconnaît la voix d'une personne par exemple). En ce sens, le simple fait d'entendre un son reconnaissable sans avoir un aperçu de la source sonore suffit à marquer la présence d'une personne, d'un événement ou d'un tout autre élément.

Les « effets de présence » dans *The Paradise Institute* de Janet Cardiff

9 Le son hors-champ est une manière de matérialiser une présence, il devient illustration et convoque l'imagination. On parle alors d'un « effet de présence », une impression de présence reconnue par le docteur Gerald Oster de la faculté de Médecine du Mont Sinaï de New York dans son article « Auditory Beats in the Brain », paru en 1973. Cet article fait le lien entre cet effet et la technique de spatialisation audio dite binaurale. Le terme « effet » a son importance car il introduit l'idée même de l'illusion de présence alors que ce n'est concrètement pas le cas. C'est ce que l'on observe dans le monde du cinéma ou du théâtre, où le bruitage est largement utilisé. Les « effets de présence » font l'objet de plusieurs études menées par un groupe de chercheurs issus de différentes disciplines (musique, arts du spectacle, arts visuels et médiatiques) réunissant les universités de Québec à Montréal, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris 8 Saint Denis et

Paris Ouest-La Défense. Ce groupe de recherche nommé « Théâtralité, performativité et effets de présence » cherche à définir le concept d'effet de présence et ses enjeux liés à la création artistique et technologique. Josette Féral et Edwige Perrot dans l'ouvrage collectif *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, qui est l'un des résultats de ces travaux de recherche, donnent une définition de l' « effet de présence » :

> Il faut comprendre par là tout effet, tout procédé, qui donne l'impression au spectateur qu'il y a présence. L'effet de présence est le sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même espace et le même temps que ceux dans lequel il se trouve alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont absents [5].

10 La sensation de présence semble réelle car la technique binaurale possède la particularité de donner à l'auditeur l'impression que les sons proviennent directement de sa tête et non de l'extérieur. Gerald Oster souligne également cet effet dans son article : « Listening to binaural beats produced the illusion that the sounds are located somewhere within the head [6]. » Cet effet brouille les perceptions de la réalité, le spectateur est comme transporté dans une sorte de « schizophrénie perceptive [7] ». Il doit séparer le vrai du faux. En ce qui concerne l'œuvre de Janet Cardiff et de George Bures Miller, « l'effet de présence » est créé par le biais du son de façon évidente mais le visuel peut parfois y contribuer, comme on peut le voir dans l'œuvre *The Paradise Institute* au Pavillon du Canada à la 49e édition de la Biennale de Venise en 2001. C'est une installation qui se présente sous la forme d'un espace clos, un box construit en contreplaqué dans lequel le spectateur est invité à entrer par un escalier. L'intérieur est plongé dans la pénombre, seize sièges en velours rouge, munis de casques audio, sont disposés sur deux rangées. À l'écran, un décor en trompe-l'œil représentant la réplique d'un vieux cinéma réalisé en hyper-perspective donne l'illusion d'un balcon situé en hauteur de la salle. Le décor de la pièce rappelle les salles de cinéma des années 1930. Dans ce décor en trompe-l'œil, un écran diffuse un film en noir et blanc. Les scènes se succèdent mais la trame narrative est difficilement discernable. Tout à coup, le spectateur entend des sons autour de lui : des chuchotements, des bruits

d'agitations, des commentaires, de bruits de papier et de pop-corn mâchés, un téléphone portable qui sonne. En se retournant pour chercher la provenance de ces sources sonores, il comprend très vite qu'il s'agit de sons fictifs, complétement mis en scène. Ces sons ajoutés à la bande-son du film créent une illusion auditive. Le spectateur a l'impression de ne pas être seul mais que des personnes autres que celles présentes dans la pièce sont là avec lui, comme des fantômes prenant part à la séance. Cette impression de présence d'origine sonore et spatiale, envahit complétement l'espace personnel du spectateur. Et pour cause, ces sons introduis à la bande-son ont été enregistrés de façon binaurale, exactement comme l'œuvre précédente des artistes *Alter Bahnhof Video Walk*. Ces sons binauraux présentent une dimension spatiale tridimensionnelle qui transmet aux oreilles du spectateur des indices acoustiques directionnels qui lui donnent la localisation de ces sons dans l'espace (le spectateur peut dire si le son vient de la gauche, de la droite ou de derrière lui) et des indices acoustiques liés à la distance (est-ce que le son se situe tout près ou loin de lui ?). La notion de distance se confirme lorsqu'une voix de femme s'adresse directement au spectateur et lui chuchote à l'oreille comme si elle se trouvait juste à côté de lui : « Did you check the stove before we left ? ». La présence de cette femme visuellement absente est d'autant plus surprenante que tous les effets sonores sont présents pour donner l'impression que chacun de ses mouvements est réel. Après avoir fait l'expérience de l'œuvre, Ken Johnson décrit cette sensation de réalité auditive dans son article paru dans le *New York Times Magazine* à la chronique « Art In Review » en 2002 :

> A woman – your date, it seems – arrives after the movie has begun. She speaks into your left ear to almost embarrassingly intimate effect. […] what is happening on screen is mixed up with that seems to be going on around you in the theater. Your date worries that she has left a burner on at home, and on screen you see a house in flames. A menacing man with a thick accent appears in the movie and then sits down behind you and whispers insinuatingly into your ear. After a stunning, surrealistic climax, you leave feeling mystified and exhilarated [8].

11 Le monde virtuel et le monde sonore construits autour du spectateur se mélangent. Autrement dit, la fiction déborde de l'écran jusqu'à atteindre la réalité du spectateur. Cet effet volontaire est dû à la technique binaurale utilisée par les artistes. L'écoute binaurale au casque est un effet de spatialisation très convaincant, surtout dans un environnement simulé. La mise en scène de cet espace en salle de cinéma manipule les sens et accentue l'illusion auditive. La binauralité de la bande-son brouille les frontières entre le réel et la fiction : le spectateur ne sait plus faire la différence entre les sons qui appartiennent aux images qui défilent à l'écran, les sons des autres participants présents dans la salle et les sons binauraux qui s'intègrent parfaitement au contexte et qui créent des « effets de présence » persuasifs. Ainsi le contexte visuel a un rôle à jouer dans la concrétisation de cette expérience auditive fictive. Ces illusions perceptives visuelles (décor en trompe-l'œil à l'écran) et sonores (spatialisation sonore binaurale) associées à des éléments réels (présence et son des autres participants et sièges rouges de cinéma) permettent l'immersion du spectateur dans ce monde fictif.

Une complémentarité entre le sens de la vue et de l'ouïe

12 La relation entre les sens de la vue et de l'ouïe est un point important dans le travail de Janet Cardiff et de George Bures Miller. Le contexte visuel est complémentaire des éléments sonores, ils se nourrissent mutuellement. Et cela est aussi valable dans la vie de tous les jours. En effet, lorsque nous entendons un son, il nous arrive de chercher une confirmation visuelle en regardant dans la direction de la provenance du son en question. Ainsi, lorsque nous sommes dans l'espace urbain et que nous entendons par exemple une voiture s'approcher, notre attention visuelle, pour des questions de sécurité entre autres, nous amène à chercher sa provenance. Dans cette œuvre, le même phénomène est observé, le spectateur cherche une confirmation visuelle de ce qu'il entend. Mais voilà, dans le cas des « effets de présence » utilisés dans cette installation, il n'y en a pas. Dans le domaine cinématographique, on qualifie ces sons de nondiégétiques [9], c'est-à-dire des sons dont la source n'est potentiellement pas visible. La question dès lors se pose en ces termes :

l'absence de visuel signifie-t-il que ces objets sonores que le spectateur entend ne sont pas réels ? Visiblement, ils ne le sont pas. En tout cas, pas dans le temps présent. En revanche, ces événements sonores ont bien existé. Ils appartiennent à une temporalité antérieure, qui correspond au temps de la captation sonore.

> L'artiste compose une réalité sonore en partant d'une situation concrète qu'elle transplante dans un nouvel univers. Elle fait appel à notre mémoire corporelle des sons [...]. En fait, l'artiste travaille en strate et fait entrer la dimension réelle du lieu physique [...] et une dimension fictive sans créer d'opposition entre les deux, mais plutôt en les liant[10].

13 Ainsi, les artistes donnent aux participants l'accès à deux temporalités différentes, une temporalité sonore antérieure qui coexiste avec sa propre temporalité. La présence sonore de ces événements enregistrés leur donne vie et les matérialise. Ces « effets de présence » convoquent la mémoire et l'imagination du spectateur, qui dans sa recherche d'identification des sources sonores engendre des associations référentielles. Les sons entendus se réfèrent à une image et ce processus passe par la mémoire sonore et visuelle qui identifie un son comme la résultante de telle ou telle action ou événement. « Pour percevoir, il faut aller chercher dans sa mémoire une concordance entre les sons entendus et une image, une représentation. Cette représentation passe par la pensée[11] », affirment Josette Féral et Edwige Perrot. En effet, un son (dont l'origine n'est pas électronique), est considéré comme la manifestation auditive d'un événement, il est provoqué et provient donc d'une cause. Ces associations référentielles ou représentations sont influencées par le contexte visuel dans un premier temps mais aussi par la matérialité des sons émis. Dans son ouvrage de 1991 sur le son et l'image au cinéma, Michel Chion, compositeur de musique concrète et théoricien du cinéma, définit cette matérialité sonore par ce qu'il nomme des « indices sonores matérialisants » dans son ouvrage de 1991 sur le son et l'image au cinéma :

> Dans un son, nous baptisons indices sonores matérialisants ceux qui nous renvoient au sentiment de la matérialité de la source et au processus concret de l'émission du son. Ils sont susceptibles entre autres de nous donner des informations sur la matière (bois, papier,

> métal, tissu) qui cause le son, ainsi que la manière dont le son est entretenu (par frottements, chocs, oscillations désordonnées, allers et retours périodiques, etc.) [...] Il y a autour de nous dans les bruits les plus quotidiens, certains qui sont pauvres en indices matérialisants et qui, entendus séparés de leur source et acousmatisés [12], deviennent des énigmes : tel bruit de moteur ou grincement d'objets aura tout d'un coup une qualité abstraite et dépourvue de référence. Dans beaucoup de cultures musicales, le but visé par l'instrumentiste ou le chanteur, est [...] d'épurer au maximum les sons qu'il produit de tout indice sonore matérialisant. Même s'il veille à conserver, au minimum, un reste exquis de matérialité et de bruit dans l'envol du son, l'effort du musicien vise bien à dégager ce dernier de sa causalité [13].

14 Les indices sonores matérialisants sont des composantes acoustiques qui permettent au spectateur de ressentir la nature matérielle de la source, par exemple le bruit du souffle dans la voix, le bruit du parquet qui grince ou du gravier lors de la marche. Dans ce dernier exemple, les indices sonores matérialisants donnent des indications sensorielles sur les matières du sol. Ils sont vecteurs de sensations, de textures et donnent du relief aux sons. Précisons que les effets de spatialisation sonore comme la technique d'enregistrement binaurale utilisée dans les œuvres de Janet Cardiff et George Bures Miller font aussi partie de ces indices sonores matérialisants. En effet, ils contribuent à cette matérialité sonore par le « sentiment d'une distance entre source et micro, et [la] présence d'une réverbération caractéristique dénonçant le son comme produit dans un espace concret [14]. » Les sons qui composent les œuvres de Janet Cardiff et George Bures Miller ne sont pas des sons abstraits, mais des sons pleins d'indices sonores matérialisants qui nourrissent la mise en scène et accentuent la confusion entre les différents mondes. Les effets de présence sont donc le résultat d'une association entre le son et la mise en scène d'un contexte visuel convaincant, mais ils sont rendus possibles par la présence d'indices sonores matérialisants, dont la technique de spatialisation sonore tridimensionnelle utilisée par les artistes. Autrement dit, la technique binaurale permet la création d'effets de distance et de localisation des sons dans un espace concret.

15 Après avoir expérimenté les œuvres de Janet Cardiff et de George Bures Miller, le trouble règne chez les spectateurs car leurs sens ont

été déstabilisés et mis à l'épreuve. Dans notre quotidien, le sens de la vue et le sens de l'ouïe communiquent entre eux en permanence. L'artiste américain Max Neuhaus a travaillé sur la complémentarité de ces deux sens dans ses installations en dissimulant des sources sonores dans l'espace. L'œuvre la plus représentative est l'œuvre *Sans titre*, elle aussi présentée à Cassel en 1977 lors de la Documenta 6, où il cache des sources sonores derrière les radiateurs installés le long des murs d'une pièce vitrée. En traversant l'espace, les passants détectent ce son inhabituel et surprenant mais ne savent pas d'où il provient. Il y a deux raisons à ceci : d'abord, les sources sonores ne sont pas visibles et ensuite, elles projettent les ondes acoustiques contre le verre, qui les réfléchit, ce qui donne l'impression que ce son provient des vitres. L'artiste parle de ce trouble de la perception observé dans cette œuvre lors d'une conversation avec Greg Desjardins en 2003 :

> En projetant le son contre le verre, l'oreille entendait le son venir du milieu des vitres. Mais l'œil regardait et disait : mais non, il n'y a rien ici ! Cette contradiction entre ouïe et vue faisait que le son, que les sources disparaissaient, et pour la perception, le son était vraiment diffusé à travers toute la pièce. Ce désaccord entre l'œil répondait : n'importe quoi, il n'y a rien du tout[15] !

16 En ce sens, les sources sonores sont aussi bien cachées de la vue que de l'oreille puisqu'elles ne sont pas détectables ni pour l'un ni pour l'autre sens. La distribution du son dans l'espace et l'absence de localisation créent la confusion chez le spectateur car rien ne correspond à ce qu'il perçoit. Cette œuvre rejoint l'installation *The Paradise Institute* de Cardiff et Miller à bien des égards : dans la spatialisation des sons, dans l'absence visuelle des sources sonores et dans la création d'une présence sonore palpable. Par cela, les artistes jouent avec les limites de nos capacités perceptives et prouvent combien notre perception de la réalité dépend du dialogue entre nos sens. Les sens de la vue et de l'ouïe sont d'ailleurs considérés comme les sens principaux sollicités dans notre appréhension de l'espace : « Nous percevons les lieux autant par l'ouïe que par la vue, même si nous n'en avons pas conscience[16] », dit Max Neuhaus. Partant de là, ce n'est pas uniquement notre réalité visuelle et sonore qui se trouve altérée mais

toute notre réalité spatiale, avec tout ce que comporte notre environnement.

L'absence de visuel dans l'installation sonore : l'exemple de Dans *le noir…* de Digital Flesh

17 Si notre réalité spatiale dépend du dialogue entre le sens de la vue et de l'ouïe, on peut considérer que l'altération de l'un engendre des répercussions sur notre rapport à l'espace. On pourrait se demander quelle expérience de l'espace engendre une cécité. Le duo d'artistes Digital Flesh, composé de Christian Delécluse[17] et d'Armando Menicacci[18], s'est penché sur la question de l'absence totale d'indices visuels. En 2007, le groupe crée un espace immersif et sonore intitulé *Dans le noir…* Cette œuvre invite le spectateur à entrer seul dans un espace complètement obscur en pénétrant par un sas afin de ne pas dévoiler la structure de l'environnement. Une fois arrivé dans cet espace, le spectateur entend des sons de corps qui circulent autour de lui, faisant penser à une présence humaine. Ces sons émis sont très concrets et réalistes car ils contiennent des indices sonores matérialisants qui sont à l'origine d'une impression de présence. À ce travail de texture sonore, s'ajoute un travail de spatialisation du son créé par la disposition des sources sonores. En effet, la conception de cet espace requiert la présence de huit enceintes amplifiées qui encerclent le spectateur. Le son est spatialisé de façon à toujours venir de l'enceinte la plus proche du spectateur, ce qui est déroutant et rend cette présence réelle et inquiétante.

18 Cette situation rappelle les scènes d'écrans noirs accompagnées d'une bande-son au cinéma. Ces scènes souvent inquiétantes privent le spectateur d'indices visuels mais le son encore présent convoque directement son imagination. C'est le cas dans le film *Tesis* (1995) du cinéaste Alejandro Amenábar, un thriller dont la séquence d'ouverture plonge le spectateur dans le noir. L'écran noir le prive d'images, laissant la bande-son donner des indices sur la scène qui est en train de se jouer dans cet espace hors-champ. Nancy Berthier met en avant l'utilisation de la non-image comme source d'angoisse et d'attention auditive. « Précédant le générique, un écran noir s'impose, plongeant

la salle dans une obscurité angoissante. Une voix masculine surgit d'on ne sait où [et] réclame notre attention, suscit[ant] naturellement notre désir de voir et excit[ant] notre désir scopique[19]. » Priver le spectateur d'indices visuels lui retire la possibilité de certifier ce qu'il entend. Le spectateur ne peut que se fier à ce qui se donne à son ouïe. Son attention est dans l'attente de plus de clarté, ce qui peut être très frustrant. L'écran noir est une technique du hors-champ très présente dans les thrillers ou films à suspense. Plus récemment, dans cette catégorie, on peut citer le film *Creep* (2004) de Christopher Smith, où une femme tente d'échapper à un tueur traversant des pièces sombres avec une lampe à la main. On peut distinguer quelques éléments visuels tels que des meubles éclairés par la lumière vacillante de la lampe, quand tout à coup, c'est le noir complet, un moment qui dure sept secondes où seul le son nous donne des indications sur ce qui se passe. De ce point de vue, le hors-champ au cinéma ne se limite pas au cadre mais inclus ce qui n'est pas donné à voir.

19 Dans cette œuvre de Digital Flesh, on retrouve cette perte visuelle constatée au cinéma, un aveuglement qui déroute et qui ne rassure pas. Ainsi, dans les œuvres cinématographiques comme dans les installations sonores, le trouble du spectateur n'est pas dû à ce qu'il voit mais au contraire à ce qu'il lui est interdit de voir. Cette cécité trouble le dialogue entre la vue et l'ouïe. Cependant, dans les installations sonores, ce trouble se trouve décuplé car l'espace personnel du spectateur est directement visé. Cette dimension spatiale place le spectateur au centre des événements, d'autant plus que le caractère tridimensionnel de la bande-son mise en place par les artistes agit sur la perception de l'espace, donnant des indications directionnelles sur la localisation des sources sonores. Dans la suite de cette expérience d'écoute créée par Digital Flesh, la dimension spatiale se précise. En étant attentif aux sons émis autour de lui, le spectateur comprend rapidement que cette présence humaine agit comme un double de lui-même qui l'accompagne dans ses gestes. Les mouvements de son propre corps dans cet espace sonore spatialisé activent des sons qui lui donnent l'impression de ne pas être seul. Dans leur document informatif, les artistes expliquent le choix de cette technique de spatialisation à l'origine du double sonore : « Ainsi on renforce l'impression de double sonore, et on recrée un repère spatial

inconscient, d'autant plus prégnant qu'il vient pallier une perte des repères visuels très désorientante [20]. » En l'absence de visuel, les sons présents agissent comme des repères spatiaux et permettent au spectateur de s'orienter et de se déplacer dans l'espace. Cette situation centre son attention sur le corps en tant que corps sensible et mouvant. La présence de ce double sonore fait que chaque geste et mouvement du spectateur entre en interaction avec l'espace et déclenche des sons, ce qui l'encourage à être actif dans l'espace. Ainsi, le spectateur crée sa propre composition sonore avec son corps comme un musicien joue d'un instrument. Il est impliqué physiquement dans l'espace sensible, et cela, jusqu'à ce que le double sonore prenne son indépendance et désoriente une fois de plus le spectateur dans son rapport à l'espace.

> Le double s'autonomise petit à petit, les sons évoquent des dynamiques corporelles qui indiquent clairement qu'il s'agit du corps d'un autre. Puis, l'univers sonore varie peu à peu du concret vers la distorsion. Le volume sonore devient important, les sons très présents et très réactifs aux gestes du spectateur. En parallèle la spatialisation du son perd peu à peu sa logique rassurante et confortable. Le son se met à tourner de façon aléatoire dans l'espace, de plus en plus vite. Le visiteur a ainsi la sensation de ne plus se déplacer dans l'espace mais que l'espace se déplace autour de lui, qu'il est plongé dans un tourbillon sensoriel [21].

20 Jusque-là, les sons émis par son corps servaient de repères spatiaux, il était seul avec son corps déclencheur de son. Cette perte de contrôle sonore issue de l'affranchissement du double sonore perturbe le spectateur dans ses propres mouvements et met à l'épreuve ses sens, qui se trouvent complétement perturbés. Le spectateur prend conscience de sa dépendance sensorielle dans son rapport à l'espace et prend conscience de son corps en tant qu'être sensible.

21 Cette œuvre repose sur la gestion de l'espace de façon physiologique (les déplacements, les différents mouvements du corps et les attitudes). Les artistes notent que certaines personnes en entrant dans ce lieu éprouvent le besoin de faire le tour pour en découvrir les limites avant de se prendre au jeu de cette expérience : « Une partie des gens qui pénètrent dans l'espace de l'installation commencent par

baliser l'espace en faisant le tour de la zone délimitée par des pendrillons, alors que d'autres se mettent directement à bouger dans un espace donné[22]. » Cette attitude démontre que certains participants ont besoin d'informations supplémentaires sur leur environnement, qui passent par le sens du toucher, qui vient combler le manque de repères visuels. De plus, cette plongée dans le noir total annule les rapports de distance, les limites de l'espace, mais aussi la vue de notre propre corps. Cette situation sollicite indirectement le sens du toucher et donne l'impression de ne faire qu'un avec l'espace sonore. Cela donne une sensation de déploiement dans l'espace, ce qui permet au spectateur de se l'approprier plus facilement. Cette expérience sensorielle proposée par les artistes offre une autre perception spatiale basée sur la cécité, qui active notre attention et met en alerte nos autres sens, les rendant disponibles pour une autre lecture de l'espace dans un phénomène de compensation sensorielle.

22 Le hors-champ ne se limite pas au cadre et définit aussi ce qui n'est pas donné à voir. Les artistes privent le spectateur d'éléments visuels en empruntant un langage proche du cinéma afin de procéder à la création de ces œuvres sonores : sons hors-champ, voix-off, écran noir. Ces trois pratiques du hors-champ sont mises en œuvre dans des environnements sonores tridimensionnels à l'aide de techniques de spatialisation sonore qui immergent le spectateur (technique binaurale, audio multi-canal ou « son surround », technique de réflexion audio, etc.). L'association des techniques de spatialisation audio aux techniques cinématographiques du hors-champ plonge le spectateur dans un environnement qui trouble ses perceptions spatiales. En effet, les sources sonores sont dissimulées ou complètement absentes du champ de vision. La présence de ces sons dont on ne voit pas la cause déstabilise le spectateur, qui ne peut s'assurer de ce qu'il entend. Cela est dû au dialogue permanent opéré entre les sens de la vue et de l'ouïe, qui interviennent dans la représentation tridimensionnelle de l'espace.

23 Dans cette privation visuelle, c'est l'attention auditive qui est mise à l'honneur. Les artistes montrent l'importance de l'écoute, et plus précisément du système auditif, dans la lecture de l'espace grâce à son ubiquité. Autrement dit, les sons hors-champ orientent et activent un niveau d'attention plus accru chez le spectateur. Cette attention éveillée se focalise sur toutes les informations que peuvent

lui fournir ses sens pour appréhender l'espace. En ce sens, l'utilisation du son spatialisé dans les œuvres sonores ne serait-elle pas un moyen de convoquer toute la sensibilité du participant ? Bien que ces œuvres traitent de l'espace, n'est-ce pas le corps le véritable sujet ? Tout au long de l'histoire de l'art, la réception des œuvres d'art par le public est une préoccupation majeure. La façon dont sont perçues les œuvres et les réactions qu'elles provoquent ont une importance. Le son est un médium qui interpelle directement l'attention auditive du spectateur, mais sa mise en scène dans l'espace dépasse l'écoute pour une expérience sensible plus globale. C'est la sensibilité qui semble être au cœur du processus de création.

NOTES

1 Cardiff Miller, « Alter Bahnhof Video Walk », 23 juillet 2012, https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw.

2 Brigitte Kölle, *The Paradise Institure - Janet Cardiff & Georges Bures Miller*, 06 octobre au 04 novembre 2001, Wayne Baerwald (dir.), Canada XLIX Biennale Di Venizia, p. 16.

3 John Way, « Janet Cardiff, George Bures Miller and the power of sound », *The New York Times Magazine*, 26 juillet 2012.

4 Atom Egoyan, « Janet Cardiff by Atom Agoyan », *BOMB Magazine*, n° 79, 1er avril 2002, https://bombmagazine.org/articles/janet-cardiff.

5 Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 136.

6 Gerald D. Oster, « Auditory beats in the brain », *Scientific America*, n° 229, octobre 1973, pp. 94-102.

7 Carolyn Christov-Bakargiev, *Janet Cardiff: A Survey of Works Including Collaborations with Georges Bures Miller*, New York, P. S. 1 Contemporary Art Center, 2001, p. 25.

8 Ken Johnson, « Janet Cardiff and George Bures Miller, "The Paradise Institute" », *The New York Times*, 12 avril 2002.

9 « Sons qui ne sont pas de sources visibles ou potentiellement visibles mais employés de façon narrative, illustrative, émotive, par exemple : voix

divines, sons d'ambiance, musique atmosphérique, etc. Son subjectif. On peut parler d'emploi métaphorique du son. » (Charles de Mestral, Cégep du Vieux Montréal, « Vocabulaire sonore », 2004, http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Mediacomm/Articles/vocabulairesonore.htm).

10 Manon Tourigny, Review of « Janet Cardiff et Atom Egoyan au MAC : Du dispositif à l'œuvre », *Ciné-Bulles : le cinéma d'auteur avant tout*, vol. 21, n° 1, 2003, p. 46.

11 Josette Féral et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence : écarts et enjeux », *in Pratiques performatives : Body Remix*, Québec/Rennes, PUQ/PUR, 2012, p. 21.

12 « Terme repris par Pierre Schaeffer et Jérôme Peignot pour désigner une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu connue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone etc., des sons dont la cause est invisible ». Michel Chion., *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet-Chastel, INA, 1983, p. 18.

13 Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Éditions Nathan-Université, 1991, pp. 98-100.

14 *Ibid.*, p. 100.

15 Greg Desjardins, « Conversation avec Max Neuhaus », Bergerie de Kerguéhennec, colloque « Écrire, décrire le son », 24 mai 2003, *in* Max Neuhaus, *Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 116.

16 « La conception de Max Neuhaus d'une sculpture sonore. Discussion avec Max Neuhaus, 1998 », *in* Max Neuhaus, *op. cit.*, p. 269.

17 Christian Delécluse est ingénieur des Ponts et Chaussées, architecte et artiste visuel. Ses premières collaborations artistiques ont été réalisées au Canada entre 1998 et 2002 sur le thème des perceptions. Depuis, il multiplie ses collaborations avec différents artistes (plasticiens, musiciens, chorégraphes, architectes) sur des projets impliquant les nouvelles technologies de façon sensible et s'intéresse en parallèle à l'impact des nouvelles technologies sur les évolutions de la société actuelle.

18 Armando Menicacci a étudié la danse et la musique. Il est aujourd'hui professeur à l'École Media Art de Châlons-sur-Saône et fondateur et directeur de « Médiadanse », un laboratoire de recherche, pédagogie et création sur les rapports entre la danse et les technologies numériques.

19 Nancy Berthier, « Voir ou ne pas voir : la fonction du hors-champ dans *Tesis* », *in* Nancy Berthier (dir.), *Le cinéma d'Alejandro Amenábar*, Toulouse, PU du Mirail, 2007, p. 46.

20 Digital Flesh, « *Dans le noir…* Installation sonore interactive », [Document d'artistes], 2009, p. 6.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 12.

RÉSUMÉ

Français
Au-delà du cadre des arts de la scène et des arts visuels, la présence du hors-champ, défini par ce qui n'est pas donné à voir, se manifeste dans une sphère de l'art contemporain, celui des « arts sonores ». Des artistes qui utilisent le médium son, comme Janet Cardiff, Max Neuhaus ou encore le groupe Digital Flesh, créent des environnements sonores et immersifs à l'aide de techniques de spatialisation acoustique où le spectateur est invité à se déplacer afin d'explorer ce qui s'offre à lui. Entre les sons appartenant à l'espace et les sons diffusés par les artistes, deux espaces sonores se superposent, créant la confusion chez les spectateurs. Ces sons spatialisés, dont on ne peut voir la source, convoquent notre mémoire et notre imagination par la création « d'effets de présence ». Un effet de présence est défini comme une illusion, une impression de présence d'un corps ou d'un objet dans un espace par le son alors qu'il n'en est rien. Le son prétendument immatériel et intangible a la capacité de matérialiser des objets et la présence humaine. Il permet de créer un nouvel espace hors-champ mais bien présent. Le spectateur situé au cœur de l'expérience d'écoute fait l'expérience sensorielle des déplacements du son dans l'espace, de l'acoustique du lieu et de son propre corps en tant qu'être sensible dans un monde situé entre le réel et le fictif.

INDEX

Mots-clés
installation sonore, spatialisation sonore, effet de présence, Cardiff (Janet), hors-champ, art sonore, indices sonores matérialisants, perceptions, Neuhaus (Max), interactivité, Digital Flesh

AUTEUR

Ève-Marie Monfort
Université Rennes 2

Cacher le visage, montrer le non-dit : Termes tacites et clauses implicites du contrat photographique

Céleste Haller

PLAN

Prélude : 1839-1880, l'ère de la concertation
L'irruption de la soudaineté : depuis 1880, la pragmatique de l'accord tacite
Depuis 1920, les clauses implicites de la diffusion médiatique
La satisfaction médiatique du spectateur pour horizon
Vers un rééquilibrage médiatique : exploiter l'implicite ou interroger le non-dit

TEXTE

1 Qui n'a jamais vu une photographie dont le principal motif est un visage qui se refuse à la prise de vue – depuis les célébrités masquant l'objectif de leur main jusqu'aux personnes en état d'arrestation enfouissant leur visage dans leur manche, en passant par les adolescents détournant timidement le visage au moment d'une photo de groupe ? Quels que soient le contexte et les conditions de prise de vue, ces gestes qui manifestent un refus d'être photographié semblent sans ambivalence apparente. Cependant, pour aussi explicites qu'ils soient, peut-on saisir précisément sur quelle compromission photographique porte le refus ?

2 Toute photographie relève d'un contrat, le plus souvent tacite, qui associe de nombreux participants : un sujet photographié y expose ses traits, un opérateur en paramètre la prise de vue, un diffuseur/éditeur en oriente le contexte éditorial, et un spectateur y projette son regard et son imaginaire. Bien que l'apparence du photographié soit pleinement impliquée à chacune de ces étapes, les « termes » de ce contrat lui échappent le plus souvent car ils sont supervisés au moment de la prise de vue par le seul photographe, tandis que ses « clauses » de diffusion sont remaniées après coup en fonction de recadrages, de légendes et des cercles de diffusion successifs. Cet

article propose d'observer attentivement ces images refusées, d'en reconstituer les contextes et les enjeux à différentes périodes de l'histoire de la photographie, afin de distinguer tout ce qui, au sein de ce contrat, relève d'un non-dit. Ce bref panorama propose plus précisément de cerner ce qui demeure tacite au moment de la prise de vue et ce qui repose sur de l'implicite au cours de l'édition, afin de souligner comment ces deux non-dits s'enchâssent l'un dans l'autre. J'appellerai tacite ce qui, au moment de l'acte photographique, ne fait l'objet d'aucun échange formel élaboré, ou alors sous la forme d'un simple échange de regards, et implicite ce qui, dans l'utilisation de l'image elle-même, relève de l'exploitation délibérée des éléments qui ont échappé à la volonté du photographié.

Prélude : 1839-1880, l'ère de la concertation

3 En raison de contraintes techniques, la période qui s'étend de l'invention de la photographie, en 1839, à celle de la photographie instantanée, vers 1880, se distingue par une pratique de prise de vue collaborative. La faible photosensibilité des procédés d'exposition requérait des temps de pose longs[1]. À l'occasion d'une prise de vue, le photographe disposait méticuleusement les sujets situés en face de la chambre photographique sur pied et émettait de nombreuses recommandations. Le moment de l'exposition proprement dite exigeait l'immobilité du photographié et par conséquent son entière adhésion à la pose choisie, qu'il devait soutenir résolument un certain temps afin que l'image soit nette.

Fig. 1: William Edward Kilburn, *La Reine Victoria et ses enfants*, 1852 (source: Royal Collection Trust).



Fig. 1: William Edward Kilburn, La Reine Victoria et ses enfants, 1852 (source: Royal Collection Trust).

4 Sur ce portrait de groupe (fig. 1), une famille est disposée avec soin, de manière à ce que tous ses membres soient en contact les uns avec les autres, afin de manifester l'intimité affective des personnes par la proximité de leurs corps. Une jeune fille accroupie au premier plan

pose sa tête sur les genoux de la figure centrale, dont on peut supposer qu'il s'agit de la mère des enfants réunis, même si son visage brouillé rend impossible toute reconnaissance de ses traits.

5 Lors d'une prise de vue collaborative, comme celle dont résulte cette image, le sujet photographié accepte de se conformer aux recommandations du photographe, qui se plie lui-même aux lois de la photosensibilité, afin que l'un comme l'autre obtiennent une image qui les satisfasse. Il est alors tacitement attendu qu'en échange de cette coopération le photographe parvienne à inscrire sur l'image les qualités intrinsèques de son sujet ; c'est là que résident sa technique, son expertise et son art. L'image est donc élaborée non pas seulement sur la base d'enjeux esthétiques, mais bien à l'aune d'attentes conjointes et d'une relation de confiance qui lient *a priori* le photographe et le photographié. Il est même d'usage, dans le cadre de la photographie de studio, devenue une pratique très concurrentielle dès les années 1860, que le photographe soit amené à rembourser le sujet, à détruire les négatifs et éventuellement à procéder à une nouvelle prise de vue dès lors que l'image n'apporte pas satisfaction à sa clientèle.

6 Dans le cas de ce portrait de famille, c'est au nom d'une insatisfaction *a posteriori* que le sujet de l'image, la reine Victoria, s'est autorisée à défigurer elle-même sa propre image. Dans une entrée de son journal, elle raconte qu'à la réception du portrait elle s'est aperçu qu'elle avait gardé les yeux fermés durant l'exposition, lui rendant ainsi son image très déplaisante [2]. Elle a ainsi jugé bon d'effacer son visage de la plaque, en brouillant la surface de l'émulsion d'un coup de mouchoir, tout en y laissant les visages de ses enfants, car l'image, de ce point de vue, méritait à ses yeux d'être conservée.

7 Les contraintes techniques des procédés photographiques prédisposaient ainsi à des pratiques de concertation entre les différents protagonistes d'une prise de vue, laissant aux sujets photographiés à la fois une grande marge de manœuvre au moment de la pose et une certaine maîtrise sur le devenir des images. Durant cette ère de la photographie concertée, la question de l'indétermination des débouchés médiatiques des images peut d'ailleurs être ponctuellement envisagée, non seulement dans le cas de portraits privés pouvant

éventuellement circuler hors du cercle intime sans l'assentiment de leur sujet.

Fig. 2: Anonyme, *Deux femmes nues*, c. 1860 (source: coll. part.)


Fig. 2: Anonyme, Deux femmes nues, c. 1860 (source: coll. part.)

8 Sur cette photographie (fig. 2) deux femmes posent entièrement nues. La sobriété du mobilier et le fond uni indiquent que la prise de vue a lieu dans un studio photographique. Les deux sujets adoptent une posture qui ne semble pas naturelle sans pour autant paraître académique ; elle leur permet d'exposer leur corps tout en prenant soin de camoufler leur visage, blotti respectivement dans les bras ou la poitrine de leur consœur.

9 Cette image a été produite dans le but d'offrir au regard le spectacle des corps dénudés, mais la pose des jeunes femmes, entre sophistication et maladresse, atteste d'une autre préoccupation : la participation à la production d'images érotiques étant à l'époque passible de poursuites judiciaires, les protagonistes de l'image ont pris soin d'épargner les visages afin qu'ils ne puissent être l'objet d'une identification formelle[3]. Dans ce contexte législatif, photographes et modèles produisent ensemble une image destinée à circuler clandestinement tout en se protégeant mutuellement, en vertu d'un accord explicite qui conditionne les paramètres mêmes de la prise de vue. En effet, même si le photographe n'apparaît pas à l'image, ce qui le place *a priori* à l'abri du caractère illicite de sa propre prise de vue, il est dans son intérêt de protéger l'anonymat photographique de ses modèles, de manière à pouvoir diffuser cette image sans les compromettre et sans se voir lui-même compromis au travers de leur éventuel témoignage.

10 Que le visage soit camouflé *a posteriori* par insatisfaction esthétique ou *a priori* par précaution juridique, il s'agit dans les deux cas de reconnaître que l'image puisse *in fine* porter préjudice. Ainsi, dans les années allant de 1839 à 1880, la plupart des cas d'occultation du visage relèvent de précautions envisagées dès la prise de vue et parfois aménagées durant celle-ci, c'est-à-dire d'une négociation

élaborée entre les deux parties, afin de contrebalancer la possibilité d'une utilisation de l'image préjudiciable à ses sujets.

11 Par contrecoup, les rares autres cas d'images où se manifeste clairement la volonté de dérober un visage à la saisie photographique proviennent de prises de vues contraintes, effectuées de manière délibérément coercitive à des fins d'identification judiciaire. Aucune saisie photographique du visage ne pouvant être effectuée sans la collaboration du photographié, il était nécessaire d'exercer, sur le visage lui-même, une emprise physique dont cette image témoignent, conscientes par ailleurs du préjudice qu'elles cherchent à exercer, avec préméditation, sur leur « victime » photographique (fig. 3).

Fig. 3: Anonyme, *Edward McCarthy, portrait d'identification policière*, 1896 (source: Library of Congress)



Fig. 3: Anonyme, Edward McCarthy, portrait d'identification policière, 1896 (source: Library of Congress)

L'irruption de la soudaineté : depuis 1880, la pragmatique de l'accord tacite

12 Dès 1880, la mise au point de plaques plus sensibles ainsi que d'appareils légers et discrets rend possible, pour le photographe, de saisir des sujets à la volée, voire à leur insu, favorisant l'apparition de comportements relevant davantage de l'irruption ou de la furtivité que de la concertation. Pour la première fois, et à grande échelle, la prise de vue d'une personne peut relever d'une décision totalement unilatérale du photographe. C'est l'une des conséquences de l'instantané au sein de la pratique photographique, relevée d'ailleurs par tous les manuels photographiques de l'époque : « Les procédés actuels exigent une pose très courte, ils permettent donc de surprendre les personnages sans que ceux-ci s'en doutent[4]. » Il devient plus commode pratiquement et plus intéressant esthétiquement de ne pas avertir le sujet photographié du déclenchement de l'appareil. Dans cette pragmatique renouvelée de la prise de vue, où la pose devient

saisie, en vertu de ce que l'on présente comme un impondérable technique, habitude est prise de considérer que les photographes peuvent s'appuyer sur un accord présumé du photographié. Dès lors, les sujets pris dans ces situations d'affût photographique, tout en étant éminemment concernés par la prise de vue, ne sont plus impliqués dans les paramètres de leur figuration dans l'image, ni même dans la décision de procéder au déclenchement.

Fig. 4: H.H. Carter, *Woman Hiding Her Face (1)*, c. 1910 (source: Lewis University)



Fig. 4: H.H. Carter, Woman Hiding Her Face (1), c. 1910 (source: Lewis University)

13 De fait, la simple faculté de saisir peut devenir le principal motif d'une photographie. Dans cette image (fig. 4) qui cadre une portion de trottoir, une femme est surprise dans sa marche en avant, le talon arrière soulevé pour amorcer le pas suivant. Vêtue d'un manteau, elle porte à son visage un sac de manière à le dissimuler du photographe. Figée dans une pose réflexe qu'elle n'a pas eu le temps de préméditer, elle est pourtant la figure principale de l'image, qui s'affranchit par ailleurs d'une composition sophistiquée. Le paramétrage de la prise de vue, qui se réduit ici à la mise au point et au temps de pose, n'a été guidé que par la volonté photographique de « saisir » une passante sur le trottoir.

14 Les rapports de vis-à-vis entre photographe et photographié s'en trouvent brusquement modifiés : ces déclenchements photographiques unilatéraux contredisent quarante ans de pratique collaborative en conférant aux uns une mainmise technique et en imposant aux autres une soudaineté à laquelle ils sont sommés de se soumettre ou au mieux de réagir, soit en acceptant, bon gré mal gré, d'être pris sur le fait, soit en se dérobant *in extremis*, rendant par là explicite le fait que le photographe a usurpé leur consentement. Les cas de figure où l'on prend le temps de négocier les « termes » du contrat photographique, comme il en était d'usage auparavant, ne sont plus la règle mais l'exception.

15 Parce qu'il touche à des enjeux de rapports sociaux, ce brusque revirement relationnel au sein de l'acte photographique s'est d'abord

heurté à des notions de bienséance et de bonne conduite. Il a été l'objet d'un débat qui a largement résonné dans l'opinion publique au cours des années 1890 : nombreux sont les récits parus dans la presse situant d'emblée le problème dans la sphère des mœurs et appelant à réguler les usages photographiques au nom d'une bonne tenue de la société :

> En ces belles journées de printemps, les photographes amateurs envahissent l'intimité que l'on peut espérer à la campagne [...]. Nous sommes plusieurs à commencer à nourrir une rancune envers leurs incursions. Nous ne savons jamais à quel moment ou dans quelles attitudes nous serons pris en otage. Il n'est pas juste que nous soyons ainsi dématérialisés sans notre consentement. Nous n'aimons pas être attrapés subrepticement sans avoir eu l'occasion de nous apprêter [5].

16 Les personnes qui font l'objet d'une prise de vue jugée intempestive se trouvent impliquées dans une situation où la relation de confiance avec le photographe, dont l'irruption est perçue à la fois comme importune et opportuniste, est perdue. En d'autres termes, elles déplorent une pratique qui relèverait régulièrement de l'abus de confiance. Ainsi, lorsque les sujets bafoués n'ont pas le réflexe de se dissimuler lors du déclenchement, ils en contestent, après-coup, le protocole, au nom d'une relation sociale inconvenante, manifestent leur réprobation, exigent que la plaque leur soit restituée, ou font preuve parfois de violence envers le photographe (fig. 5).

Fig. 5: Anonyme (agence Montauk Photo Concern), J.P. Morgan, 1910 (source: Library of Congress)



Fig. 5: Anonyme (agence Montauk Photo Concern), J.P. Morgan, 1910 (source: Library of Congress)

17 On assiste également à l'apparition des premières « interdictions de photographier », soit par précaution préalable en amont de la prise de vue, au nom par exemple d'un secret-défense, soit par respect de la décence des relations humaines au moment de la prise de vue (fig. 6 et 7). Ces considérations reçoivent par ailleurs un écho juridique dans les premières discussions autour de l'idée de vie privée, traduc-

tion française de la notion de *privacy* qui a été développée par les juristes américains Samuel Warren et Louis Brandeis dès 1890, en réaction directe à l'apparition et la dissémination des procédés de photographie instantanée [6].

Fig. 6: Da Cepperello-Pasquali, *À bord du Barfleur, cuirassé anglais, manœuvres de torpille, défense de photographier*, 1898 (source: *Annuaire général et international de la photographie*)



Fig. 6: Da Cepperello-Pasquali, À bord du Barfleur, cuirassé anglais, manœuvres de torpille, défense de photographier, 1898 (source: Annuaire général et international de la photographie)

Fig. 7: Anonyme (Agence Paris-photo), *Arrière... pas les photographes* [L'assassinat du président de la république], 1932 (source: magazine *VU*)



Fig. 7: Anonyme (Agence Paris-photo), Arrière... pas les photographes [L'assassinat du président de la république], 1932 (source: magazine VU)

18 Force est toutefois de constater que, malgré une réprobation quasi-unanime au moment de l'apparition de cette intrusion photographique sur la place publique, cette pragmatique du contrat photographique unilatéral s'est *de facto* imposée à toute la société sans cadre législatif régulateur et protecteur, et a encore cours aujourd'hui. Cet *habitus*, qui s'est diffusé par acculturation à l'emprise technique offerte par l'instantané, s'est finalement instauré sans discussion des enjeux publics ou privés ni remise en question des usages, si ce n'est sous la forme de jurisprudences ponctuelles et limitées. Comment passe-t-on de ces frémissements de résistance, soucieux de ne pas voir les règles sociales altérées par une emprise de la technique et espérant une prise de conscience juridique, à une norme comportementale qui protège à grande échelle l'unilatéralisme photographique en présumant tacitement l'accord du sujet plutôt que de penser le préjudice potentiel de la prise de vue ? Pourquoi et comment, ou plutôt au nom de quelle satisfaction ou de quelle complicité a-t-on reconnu au photographe le droit d'opérer librement sur les trottoirs, pouvant prendre en photo quiconque se présente sous son objectif, sans se devoir d'entrer en relation avec lui ?

Depuis 1920, les clauses implicites de la diffusion médiatique

19 Dès les années 1920, le développement des procédés d'impression par rotogravure facilite la publication massive de journaux largement illustrés de photographies. La question de la circulation indéterminée des images imprimées, dorénavant susceptibles de se retrouver littéralement sous n'importe quel regard, connu ou inconnu des personnes photographiées, devient alors plus prégnante pour ceux qui sont l'objet d'une prise de vue. Alors que les images instantanées saisies par des amateurs enthousiasmés par la technique n'étaient guère destinées à être vues en-dehors de cercles relativement restreints, les journaux en élargissent soudain le champ de diffusion. La probabilité pour une image, dès lors qu'elle saisit une personne dans une situation de vulnérabilité, de lui devenir préjudiciable augmente statistiquement avec sa diffusion médiatique.

20 À cette occasion, un nouvel acteur, l'éditeur, apparaît de plus en plus central dans l'orientation et la connotation de ces débouchés. La grammaire de l'attention, maîtrisée très tôt dans ses aspects les plus sophistiqués, implique d'intervenir éditorialement pour refaçonner en profondeur la manière de proposer des images au regard des lecteurs au travers de la mise en page. D'un point de vue pratique, temporel et économique, ce maillon éditorial ne peut guère, lui non plus, se permettre d'impliquer l'avis rétrospectif du sujet photographié dans cette chaîne de décisions qui viennent requalifier son image et qui fonctionne de fait comme un second volet du contrat tacite et unilatéral de la prise de vue, libre de remanier sans cesse et sans contrainte les clauses du contrat photographique initial. Une fois l'image matérialisée sous forme de tirage, chaque éditeur est en effet libre de la recadrer, de la recontextualiser éditorialement, d'en réécrire la légende, de la connoter graphiquement et de la répercuter sémantiquement au sein de la mise en page sans consulter au préalable les personnes impliquées lors de la prise de vue, qu'il s'agisse d'ailleurs du sujet ou du photographe. Les compensations juridiques qu'obtiendra progressivement la corporation des photographes de presse en termes de droit de regard, protection du droit d'auteur et décence des usages ou *fair use*, notamment grâce à la création

d'agences photographiques[7], ne concernent que de manière fragmentaire le « droit du photographié », encore largement inexistant aujourd'hui ou alors réservé à une élite médiatique susceptible de défendre son « image de marque ».

21 Les images de Weegee incarnent parmi tant d'autres, dans les années 1930, les enjeux d'extorsion médiatique qui se nouent lors de chaque prise de vue. Sur celle-ci (fig. 8), trois hommes sont saisis dans l'embrasure d'une porte ; l'image les montre autant contraints par les battants fermés dans leur dos que repoussés par la présence d'une ou plusieurs personnes qui leur font front, dont le photographe qui déclenche son flash. Sans possibilité de se dérober à cette présence inquisitrice, ils se trouvent bel et bien soumis à l'emprise explicite de la prise de vue instantanée, tout en parvenant, en dernier recours, à éviter de laisser leurs traits apparents.

Fig. 8: Weegee (Arthur Fellig, dit), *Henry Rosen et Harvey Stummer arrêtés pour corruption de basketteurs*, 1945


Fig. 8: Weegee (Arthur Fellig, dit), Henry Rosen et Harvey Stummer arrêtés pour corruption de basketteurs, 1945

© International Center of Photography

22 Dans cette joute médiatique un nouvel élément s'ajoute ici aux considérations précédentes : cette image dans laquelle les personnes photographiées sont manifestement piégées dans une situation d'affût médiatique est destinée à être soigneusement choisie et largement publiée telle quelle dans les journaux du lendemain. C'est d'ailleurs ce qui rend l'affrontement photographique d'autant plus déloyal : quelle que soit l'aptitude du photographié à opposer un refus explicite, ce refus lui-même sera l'objet d'une exposition médiatique contre laquelle il n'a aucun recours.

23 Pour comprendre le ressort médiatique de cette image, il faut envisager sa parution aux côtés de photos conventionnelles, permettant d'identifier clairement les sujets (fig. 9).

Fig. 9: Une page de PM Daily, 31 janvier 1945`


Fig. 9: Une page de PM Daily, 31 janvier 1945`

24 La publication de cet affrontement médiatique, qui peut dès lors sembler excessive, atteste en réalité uniquement de leur présence dans une situation compromettante. En manifestant un refus de se soumettre à la prise de vue, les sujets laissent présumer un potentiel préjudice photographique qui viendrait redoubler et amplifier la situation précaire qui est déjà la leur. C'est en quelque sorte une esthétique médiatique du préjudice photographique qui se met en place ou, plus simplement, une forme de vengeance médiatique à laquelle le spectateur est invité à adhérer par son regard. Face à des personnes qui ont déjà eu le tort de contrevenir aux bonnes mœurs par leur comportement, l'exhibition d'une situation d'emprise, pour photographique qu'elle soit, peut paraître non seulement excusable mais presque désirable, comme un juste rééquilibrage envers la société [8].

25 Ainsi, quelque chose de plus insidieux et de plus général se joue dans les rouages de l'exposition médiatique. Chacune des actions éditoriales, de la sélection d'une image à sa mise en page, repose entièrement sur un travail d'induction, formant un réseau de relations implicites entre plusieurs éléments, à l'intérieur de l'image ou entre l'image et un contexte. Par l'entremise du travail d'édition, ces relations implicites peuvent être simplement mises en lumière, davantage appuyées ou parfois créées de toutes pièces par un éditeur peu scrupuleux. En tout état de cause, chaque action éditoriale propose au spectateur d'induire de l'image certains discours, tout en retranchant plus ou moins partiellement l'image de son contexte de production.

26 Permettons-nous ici un rapide détour par la critique des années 1970, afin de mieux cerner les enjeux de l'implicite médiatique. Dans *Letter to Jane*, un film-essai de 1972, Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin se sont attachés à décrire ses mécanismes. Décrivant une photo de l'actrice Jane Fonda (fig. 10) en déplacement à Hanoï pendant la guerre du Vietnam, ils cherchent à formuler la façon dont les éditeurs des magazines qui l'ont largement publiée invitent à la percevoir : « Qu'est-ce qui fait que [notre regard] fonctionne comme ça et pas

autrement ? Et (…) qu'est-ce qui fait que notre voix traduit notre regard muet de cette façon, et pas d'une autre [9] ? »

Fig. 10: Une page de L'Express, 31 juillet 1972


Fig. 10: Une page de L'Express, 31 juillet 1972

© L'Express (image: Joseph Kraft, *Jane Fonda interroge des habitants de Hanoï*, 1972)

27 Sans rentrer dans le détail de leur analyse, prenons simplement, avec eux, l'exemple de l'ajout d'une légende, qui semble d'autant plus pertinent qu'il pose d'emblée la question de ce qui est dit et de ce qui ne l'est pas :

- Cette photo, comme toute photo, est physiquement muette. Et elle parle par la bouche de la légende inscrite en dessous. (…) Cette légende dit que « Jane Fonda interroge des habitants de Hanoï. » Mais le journal ne publie pas les questions posées ni les réponses données par les représentant sur cette photo du peuple vietnamien.
- On peut déjà remarquer que cette légende, en fait, ment techniquement. En effet, la légende n'aurait pas dû être : Jane Fonda interroge, mais : Jane Fonda écoute. Cela crève les yeux (…). Et peut-être que cette écoute n'a duré qu'1/250^{e} de seconde, mais c'est ce 250^{e} qui a été enregistré et diffusé.
- Sans doute la légende, en parlant ainsi, veut-elle simplement dire qu'il s'agit d'un instantané pris au cours d'une discussion où l'actrice/militante interrogeait réellement des habitants de Hanoï, et qu'il ne faut pas attacher d'importance à ce détail de la bouche fermée. Mais (…) il ne s'agit pas d'un hasard, ou plutôt, s'il s'agit d'un hasard, il est ensuite exploité (…) [10].

28 Ainsi la légende s'attache à éloigner l'image des conditions qui l'ont produites, d'autant plus qu'elle est rédigée par quelqu'un qui n'était pas présent lors de la prise de vue, afin de mieux y substituer un autre discours, qu'elle cherchera à lier, plus ou moins subrepticement, à l'image. Pour tous les autres éléments éditoriaux, le même mécanisme est à l'œuvre. On feint de laisser au spectateur le soin de lier plusieurs éléments en un faisceau de connotations homogènes, tout en s'assurant, en amont, qu'ils sont concordants. En déconstruisant cette logique inductive, il s'agit pour Godard et Gorin de souli-

gner, dans ce cas de figure, l'étendue de la complaisance éditoriale implicite qui se nourrit de l'image de marque de l'actrice et vient la nourrir en retour, au bénéfice d'un imaginaire politique que dément pourtant l'observation plus rigoureuse de la prise de vue elle-même.

Fig. 11: Une page de *VU*, 9 janvier 1935 (image: anonyme, *Mais oui... C'est elle...* [Greta Garbo], c. 1935)



Fig. 11: Une page de VU, 9 janvier 1935 (image: anonyme, Mais oui... C'est elle... [Greta Garbo], c. 1935)

29 Regardons à présent cette photographie (fig. 11) publiée en pleine page dans un magazine des années 1920. On y voit une femme qui court, passant de profil devant l'objectif. Elle est fixée par l'instantané dans une attitude étonnamment dynamique. Vêtue d'un élégant manteau et d'une robe longue, elle se couvre le visage avec un bout de son châle. La présence qu'on voulait attester, ou exhiber, par l'image, se dérobe. Pourtant, le spectateur est invité à la reconnaître sans ménagement. La légende fonctionne même, dans un premier temps, par ellipse, en sous-entendant que cette identification est évidente et susceptible de se passer d'explicitation : « Mais oui… c'est elle… » L'attestation dont l'image voudrait être le vecteur repose d'abord et avant tout sur une induction, et le nom de la fameuse actrice, Greta Garbo, n'apparaît que dans la légende qui se trouve écrite en petits caractères en bas de l'image, et que le lecteur lira sans doute en dernier.

30 De la même manière que pour l'image de Jane Fonda évoquée plus haut, le traitement éditorial donne l'impression au lecteur-spectateur de pouvoir percevoir implicitement les tenants et les aboutissants d'une situation, sous couvert de l'exhibition formelle de quelques indices d'une scène, à travers une lecture qui escamote cependant les conditions de production de l'image. Si la légende évoque « l'horreur maladive » de l'actrice envers les photographes, elle se garde de mentionner la prédation photo-médiatique à laquelle elle est continuellement assujettie. Pourtant, une grande partie du pouvoir d'évocation des images par laquelle les personnes photographiées se voient médiatiquement qualifiées relève pour tout ou partie d'une réaction à l'affût photographique dont elles sont l'objet tacite.

31 Il reste à nous interroger sur la raison pour laquelle ce type d'images peut se trouver relayé auprès d'un large public malgré l'absence de visage, et ce que cela dévoile, en filigrane, de nos habitudes de regard.

La satisfaction médiatique du spectateur pour horizon

32 Force est de constater que ces images satisfont le regard autrement que celles qui font l'objet de processus de reconnaissance et d'identification plus immédiats. Ce qui, depuis l'avènement de l'ère médiatique, fait la singularité des images refusées, c'est qu'elles regorgent d'éléments interprétables, sur lesquels le regard est invité à s'attarder. Quelles sont au juste les satisfactions esthétiques et médiatiques qu'apportent au spectateur les reflets ondoyants du velours réfléchissant la lumière du flash ou l'effacement du pied gauche dans sa fuite ? Devant l'image, en effet, chaque spectateur est libre, subjectivement et indépendamment de tous les autres acteurs de l'image, d'en apprécier et d'en commenter le contenu, d'y projeter ses pulsions et ses répulsions, et *in fine* d'en réinterpréter la portée. C'est pourquoi ce ne sont pas nécessairement les images les plus porteuses d'informations qui seront sélectionnées et mises en avant à l'étape éditoriale, mais aussi les plus phénoménales et les plus sensationnelles. Ici, dans sa fuite, l'actrice remonte même un pan de sa robe pour courir plus à l'aise et dévoile, malgré elle, et alors même qu'elle cherche à ne pas montrer son visage, une partie de sa jambe. Or, tous ces éléments visuels sont directement liés aux circonstances de la prise de vue, autrement dit au fait que l'actrice cherchait à se soustraire du champ d'un photographe qui l'avait prise au dépourvu. La quasi totalité de la surface de l'image manifeste esthétiquement à la fois la furtivité de la prise de vue et la condition de fugitive de l'actrice. Ainsi les fugitifs, les repliés, les occultés, parce qu'ils ne peuvent s'empêcher d'exhiber photographiquement leur vulnérabilité à travers une infinité de réactions symptomatiques, manifestent plus que tout autre sujet photographié l'emprise médiatique à laquelle ils tentent de se dérober, et la communiquent implicitement au regard du spectateur [11].

33 Cette jouissance du spectateur, à laquelle nous sommes tous sujets, indépendamment de notre volonté ou de notre conscience des enjeux, scelle l'enchâssement de la pragmatique tacite de la prise de

vue et de la maîtrise de l'implicite dans la diffusion de l'image. Pour les photographes qui, au sein de cette économie particulière, cherchent à s'adapter aux débouchés des médias, il s'agit bien de provoquer, lors de la prise de vue, par la traque ou l'affût, la manifestation de ces symptômes dans l'image, pour en augmenter le sensationnalisme, plutôt que de se contenter de recueillir des indices qui susciteraient une simple reconnaissance. La raison pour laquelle les photographes ne refusent pas à leurs sujets le droit de refuser d'être photographié, c'est justement parce que l'attitude de ces derniers est exploitable à l'échelle médiatique : plus un sujet cherche à se protéger de l'ascendant tacite du photographe au moment de la prise de vue, plus il s'expose aux rouages de l'implicite au cours du traitement médiatique de l'image [12].

34 Dans le premier cas comme dans le second, ces rouages sont les mêmes. Ils assurent la maîtrise des connotations de l'image par l'exhibition et la requalification médiatique des aléas de la situation dans laquelle a été saisie la personne photographiée. Tout photographié est ainsi susceptible d'être la proie d'une mainmise éditoriale, libre de modeler la valeur d'attestation et d'évocation des situations et des symptômes photographiques par lesquels il est figuré, tantôt pour son bénéfice, comme c'est le cas de la complaisance médiatique orchestrée autour de la figure de Jane Fonda, tantôt pour son préjudice, comme celui de l'exhibition de Greta Garbo en fugitive. Plus le contrat photographique semblera relever d'une situation tacite, plus la relativité de la valeur médiatique de l'image sera laissée libre à l'intervention éditoriale et à l'interprétation du spectateur.

35 On saisit mieux, dès lors, l'ampleur des non-dits qui structurent et régissent l'ensemble de nos relations médiatiques, et comment toute prise de vue organise un possible guet-apens. C'est parce que nous jouissons en tant que spectateur de la spontanéité expressive des postures réflexes photographiées tacitement, et mises en formes en vertu de codes implicites, qu'il paraît difficile simplement de formuler une contestation concernant la pragmatique de la prise de vue elle-même. Comment remettre en cause un paradigme dont l'efficience repose sur des non-dits ?

Vers un rééquilibrage médiatique : exploiter l'implicite ou interroger le non-dit

36 Est-il alors possible, en tant que sujet, photographe ou spectateur, d'échapper à cette norme comportementale et de proposer d'autres formes de contrats médiatiques ? Comment photographes et photographiés peuvent-ils remettre la main sur ces lectures implicites dont l'omniprésence confère une trop grande relativité médiatique aux images ? Deux postures photographiques plus récentes s'attachent, parmi d'autres, à cerner les contours de ce vaste impensé collectif, soit en l'exploitant, soit en l'interrogeant.

37 Dans certaines situations médiatiques particulièrement compromettantes, les sujets photographiés apprennent à s'exposer médiatiquement tout en recourant au masque pour préserver leur anonymat. Cette stratégie n'est pas nouvelle[13], mais devient remarquablement constante à partir de la fin des années 1970 lors de mouvements de revendications politiques comme les manifestations, les guérillas ou les attentats. Les sujets prennent ainsi leurs précautions en ce qui concerne un détournement, notamment policier, des images qui pourraient être enregistrées à leur insu, avec cette particularité qu'ils prennent soin de porter tous le même masque, choisi selon des critères plus ou moins signifiants, adoptant ainsi une sorte d'uniforme médiatique prémédité dont la fonction est d'affirmer tout à la fois l'unité et la singularité d'un mouvement. Les photographiés reprennent ainsi la main sur la diffusion médiatique de l'image, maîtrisant une partie de son contenu implicite (fig. 12).

Fig. 12: Une page de *GEO Magazine*, Charter Issue, 1979 (image: Susan Meiselas, *Rebelles du barrio de Monimbó*, 1979)



Fig. 12: Une page de GEO Magazine, Charter Issue, 1979 (image: Susan Meiselas, Rebelles du barrio de Monimbó, 1979)

38 Par ailleurs, et plus récemment, une nouvelle génération de photographes sensibles à ces enjeux cherche à réinstaurer la coopération

comme fondement des relations photographiques, aboutissant ainsi à faire du geste de se cacher une décision partagée. C'est le cas d'un photographe comme Eric Gottesman qui, dans les années 2000, au cours d'une série de portraits de personnes atteintes du VIH en Éthiopie, a éprouvé le besoin de modifier sa démarche de prise de vue. En observant cet ensemble d'une trentaine d'images, nous sentons à quel point la photographie n'est pas le fruit d'un ascendant médiatique professionnel exercé aux dépens de la personne photographiée, mais bien, à nouveau, la manifestation d'une concertation. Dans le portrait intitulé *Beletu* (fig. 13), une femme se tient debout contre un mur. Soigneusement vêtue et apprêtée, les bras le long du corps, elle se laisse couvrir le visage par les deux mains parallèles, émergeant du bord de l'image, d'une tierce personne située hors cadre. La prise de vue est visiblement non seulement posée mais réfléchie.

Fig. 13: Beletu et Eric Gottesman, *Beletu*, 2000


Fig. 13: Beletu et Eric Gottesman, Beletu, 2000

© Eric Gottesman

39 Le photographe décrit ces images comme résultant d'une initiative partagée avec ses sujets, qui acceptent, aux termes de longs entretiens, de poser pour lui à la condition qu'ils ne puissent pas être identifiables. Les attitudes, les décors, les accessoires et tout autre élément susceptible de rendre les sujets reconnaissables font l'objet d'aménagements et de discussions. Gottesman use également d'un tirage instantané qu'il obtient en même temps que son épreuve, et qu'il soumet au sujet. Si elle n'est pas jugée satisfaisante, l'épreuve est détruite sur place.

40 Tout ici indique le souhait marqué de revenir à une pratique de la prise de vue antérieure à l'irruption du contrat unilatéral, tout en proposant aux sujets de s'exposer médiatiquement. En exhibant les signes porteurs d'intentions plus ou moins explicites et en limitant d'autant la manifestation de symptômes spontanés, cette démarche photographique soutient un arbitrage concerté entre photographe et photographié et tente de contrer les rouages implicites de l'exposition médiatique, dans l'espoir que cette démarche de précaution

recueille la juste attention du spectateur. De fait, elle ne peut aboutir que si le spectateur accepte en retour de se déprendre de ses propres réflexes interprétatifs. Dérouté dans ses habitudes médiatiques, celui-ci est en effet invité à scruter dans la photographie ce qui fait la singularité de chaque situation.

41 Ainsi, dans son premier âge, la photographie, cette image extérieure et contraignante, a été globalement l'enjeu d'échanges explicites entre photographe et photographié afin que chacun trouve son compte dans la prise de vue. L'irruption de l'instantané a renversé cet équilibre, accordant au photographe la possibilité d'exercer une emprise visuelle tacite sur le photographié. Or, les manifestations iconographiques de cette ascendance technique sont omniprésentes dans l'exploitation médiatique des images, car elles incitent à une grande variété de lectures implicites qui s'exercent chacune aux dépens du photographié. Plus récemment, ce déséquilibre, dont on perçoit progressivement le caractère préjudiciable, semble être l'objet d'une prise de conscience. De plus en plus de photographes aménagent leur pratique afin de rééquilibrer les positions de tous les protagonistes de l'image. Anticipant les conditions de production et de diffusion des images, et souhaitant en redonner, en partie du moins, la maîtrise aux sujets photographiés, ces précautions photographiques autour des visages révèlent en creux l'étendue des non-dits qui régissent l'ensemble des relations médiatiques dont nous sommes, chacun, à la fois sujets et vecteurs.

NOTES

1 Qu'il s'agisse du daguerréotype, du calotype ou du collodion humide sur verre, les premières techniques photographiques, bien que différemment lentes, exigeaient chacune des temps de pose minimaux de l'ordre de deux à trente secondes.

2 « Went back to the Gardens, where a Daguerreotype by Mr. Kilburn was taken of me & 5 of the children. The day was splendid for it. Mine was unfortunately horrid, but the children's were pretty. » (« Suis retournée aux Jardins, où M. Kilburn a pris un daguerréotype de moi et cinq des enfants. Le temps était splendide pour l'occasion. Malheureusement, mon portrait était horrible, mais ceux des enfants étaient jolis. ») Source : Royal Collec-

tion Trust, https://www.rct.uk/collection/2932491/queen-victoria-with-the-princess-royal-the-prince-of-wales-princess-alice.

3 Xavier Demange, « Nu et nudité devant la loi », *in* Sylvie Aubenas (dir.), *L'art du nu au* XIX*e siècle : le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, 1997, p. 39.

4 Josef Maria Eder, *La photographie instantanée, son application aux arts et aux sciences* [trad. O. Campo], Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 41.

5 Je traduis. (« The amateur photographer is invading the privacy of the country these bright spring days […]. Some of us are beginning to look upon the incursions with a feeling of resentment. We don't know at what moment or in what kind of attitudes we are going to be kidnapped. It isn't more than fair that we should be dematerialized without our consent. We don't like to be surreptitiously caught without having had the chance to tidy up. » Anonyme, « Feeling Against Tramp Photographers », *Rock Island Daily Argus*, Rock Island, Ill., 24 août 1887, p. 1.)

6 Samuel Warren et Louis Brandeis, « The Right to Privacy », *Harvard Law Review*, vol. 4, n° 5, 1890, pp. 193-220.

7 L'agence Magnum Photos, coopérative de photographes créée en 1947 dans l'optique de permettre à ses membres de conserver leurs droits sur leurs images, en a été l'un des premiers exemples.

8 Le même raisonnement peut, à cet égard, s'appliquer tout aussi bien aux personnes présumées coupables, en vertu d'un préjudice qu'elles auraient fait subir à la société civile, qu'aux célébrités, en vertu d'un excès de privilège dont elles bénéficieraient aux dépens de la même société, justifiant que ces deux catégories de sujets photographiés soient soumises aux mêmes rouages d'emprise photo-médiatiques, produisant, d'ailleurs, des images frappantes par leurs similarités.

9 Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t.1*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 350-362, p. 354.

10 *Ibid.*, p. 355.

11 Je me permets à ce stade d'éclairer le sens d'implicite par son étymologie : « implicite » provient en effet du latin *implicitus*, qui signifie « enveloppé », soit littéralement pris dans tous les plis contingents de la robe du réel. (Alain Rey (dir.), « Implicite », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1793.)

12 Godard et Gorin remarquent : « Il est important d'ajouter aussi que si le journal peut mentir, c'est que la photo le lui permet. En fait *L'Express* profite (…) de l'autorisation implicite de cette photo pour dissimuler le fait que la militante écoute. » (*op. cit.*, p. 355.)

13 Rappelons par exemple la prédominance, dès les années 1860, de l'usage du masque ou du foulard qui occultaient les traits des modèles nus qui posaient pour les photographies destinées à la pratique des beaux-arts, ou ceux des patients dont les institutions médicales enregistraient les symptômes.

RÉSUMÉ

Français
Nombreux sont les cas de figure où des personnes refusent explicitement la prise de vue dans les conditions établies par le photographe. Quels sont au juste les termes de ce contrat photographique unilatéral qui les dérangent au point de vouloir s'y soustraire ? S'agit-il des circonstances de la prise de vue qu'ils jugent intimes ou dégradantes, des paramètres techniques de l'image qui leur échappent en partie, ou de sa diffusion à venir dont ils redoutent les retombées auprès de certains spectateurs ? Observer ces images refusées et tenter d'en reconstituer les enjeux nous oblige à poser des mots sur ce qui, dans les usages photographiques, relève habituellement d'un non-dit. Nous découvrons alors dans toute rencontre photographique deux contrats tacites enchâssés l'un dans l'autre. Le premier, d'ordre comportemental, concerne la relation sur le vif entre photographe et photographié durant la prise de vue. Le second, d'ordre médiatique, relève de la publicité et de l'interprétation de l'image obtenue, aux conséquences difficilement maîtrisables. L'un et l'autre dessinent un vaste impensé collectif sur lequel repose une grande partie de l'économie médiatique de nos sociétés et dans lequel nous sommes impliqués en tant que spectateurs.

INDEX

Mots-clés
contrat photographique, implicite, consentement

AUTEUR

Céleste Haller
Université de Paris

VI - Articles hors-thème

Quand *Objectif Nul* s'inspirait de l'*Odyssée*

Benoît Quinquis

PLAN

Le premier pas de l'intertextualité
Le passage à l'hypertextualité

TEXTE

1 L'ouverture de l'antenne de Canal+ en 1984 marqua un tournant majeur pour la télévision française. En tant que première chaîne payante en France, elle mettait *de facto* un terme au monopole d'État et manifesta très tôt sa liberté vis-à-vis de la tutelle étatique, comme en témoigna Olivier de Kersauson qui y anima, dès 1984, « Le radeau d'Olivier » :

> Dans les autres chaînes, « faire de la télé », c'était rentrer dans une organisation tentaculaire, piégée, l'imagination cotisant à la Sécurité sociale. Pour la moindre idée nouvelle, il fallait signer vingt-cinq papelards. À « Canal Plus », il n'y avait aucun papier, quelques rencontres suivies d'échanges d'idées, et hop, ça tournait ! [...] J'ai cherché l'expérience de la communication directe, sans « chichis » ni alibis[1].

2 Canal+ s'était donc dotée d'une organisation souple afin de débrider la créativité de son équipe, assurant ainsi une liberté de ton alors impensable sur les chaînes contrôlées par l'État. Ce fonctionnement a été comparé par Alain Chabat à celui du journal *Pilote* :

> J'aime la façon dont [René Goscinny] a dirigé *Pilote* et tous les talents qu'il a lancés. C'est assez proche de Canal+ dans le fonctionnement : d'un seul coup, Lescure et De Greef ont fait confiance à une quarantaine de crétins dans mon genre en nous disant : « Voilà, vous avez l'outil, essayez de pas merder avec mais on vous fera pas chier sur le contenu et maintenant surprenez-nous et amusez-vous[2] ! »

3 L'un des effets les plus visibles de cette souplesse organisationnelle fut donc la liberté accordée aux humoristes : dès 1985, Canal+ donna carte blanche à Coluche pour une émission quotidienne intitulée *Coluche 1 faux* qui déblaya, avant la création des *Guignols de l'info*, le terrain de la satire « éditorialisante », alors un territoire inexploré pour la télévision française, et consolida ainsi la réputation de Canal+ en tant que chaîne délivrée de la tutelle étatique, où les humoristes pouvaient donner libre cours à leur créativité. Aussi, lorsqu'en 1986, Coluche annonce qu'il ne poursuivra pas *Coluche 1 faux*, Alain De Greef, directeur de la production, cherche une idée pour combler la place vacante. Il se tourne vers un comique de la maison, Alain Chabat, alors déjà connu des abonnés de la chaîne, notamment en tant qu'animateur de 4C+, et lui demande de développer un projet d'émission comique. L'animateur ne suit pas l'exemple de Coluche et délaisse la piste de la satire « éditorialisante » au profit d'un humour absurde inspiré des humoristes anglo-saxons qui l'ont influencé :

> J'ai pété les plombs avec *Groove Tube*, qui a vraiment été un choc. C'était un film parodique sur la télé ; après, il y a eu *Kentucky Fried Movie* et puis les films des Monty Python, *Sacré Graal* et tout ça. Sans oublier le *National Lampoon Animal House* [3].

4 Il tourne donc, avec trois complices (Laurent Berthollier, Franck Rozenblum et Nanou Garcia), trois pilotes d'une émission intitulée *Objectif Nul* [4]. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre ce titre, et en dépit de la passion de Chabat pour la bande dessinée, ce projet ne cherchait pas à parodier les *Aventures de Tintin*, dont il reprenait pourtant un titre sous forme de contrepèterie et ne traitait même pas d'aventure spatiale : il s'agissait d'un magazine parodique proposant des informations farfelues et des divertissements maladroits, présenté par une équipe incompétente qui concluait le programme en disant « bonjour » au public. Le titre devait donc être compris comme la revendication d'une nullité proclamée et recherchée.

5 Tandis qu'Alain Chabat et son équipe tournent leurs pilotes, De Greef descend à Monaco à l'occasion d'un salon de la télévision et y rencontre un duo comique déjà populaire sur la Côte d'Azur, Chantal Lauby et Bruno Carette, qui animent une émission de

sketches intitulée *BZZZ* sur l'antenne régionale de FR3. Leur programme est très apprécié du public méridional, mais la direction de la chaîne publique refuse de leur accorder des moyens supplémentaires pour le développer, aussi Alain De Greef leur propose-t-il de « monter » à Paris pour se joindre à Chabat et participer à la création d'un programme humoristique.

6 Après quelques pas hésitants, le premier épisode de la série *Objectif Nul* est diffusé sur Canal+ le 2 février 1987 : la référence aux aventures spatiales contenue dans le titre trouve alors une justification nouvelle dans cette parodie potache et absurde des séries et films de science-fiction, avec une forte influence du film *Alien*, notamment pour les décors et les costumes. L'équipe d'auteurs, qui travaille alors de manière très artisanale, est composée notamment, mais pas exclusivement, de Bruno Carette, de Chantal Lauby, d'Alain Chabat et d'une quatrième plume recrutée par ce dernier. Musicien de formation, Dominique Farrugia travaille à Canal+ depuis sa fondation mais n'envisage pas alors d'apparaître à l'écran et ne jouera donc que dans un seul épisode pour remplacer au dernier moment un invité, mais il contribue bien à l'écriture de toute la série. Ainsi fut formé un quatuor qui ne s'est pas tout de suite appelé officiellement « Les Nuls » : seuls les employés de Canal+ les surnommaient ainsi par raccourci. Quand le groupe co-animera *Nulle Part Ailleurs* avec Philippe Gildas, ce dernier les appellera à l'antenne comme dans les couloirs de l'entreprise, ce qui, au début, ne plaisait guère à Chabat, comme en témoignait Alain De Greef, non sans romancer l'anecdote :

> Un jour Alain Chabat monte dans mon bureau me saluer […], on se dit trois ou quatre banalités, puis il fait mine de sortir. Je lui demande s'il avait quelque chose à me dire, bien évidemment oui, il avait un truc important à me dire : « Tu pourrais dire à Gildas de ne plus nous appeler les Nuls, si ça continue ça va nous coller à la peau ! » Évidemment je n'en ai rien fait, bien au contraire. J'avais le sentiment que cette appellation contre-nature était exactement celle qu'il leur fallait [5]…

7 De fait, ce nom recoupait la revendication de nullité affichée dès les premiers pilotes d'Alain Chabat et situait le groupe dans une lignée d'associations d'humoristes revendiquant leur incompétence dans leur nom, tels les Incohérents ou les Branquignols. L'apport majeur du

groupe, sans doute le plus déterminant à une époque où l'humour à la télévision française était dominé par les figures de Philippe Bouvard et Stéphane Collaro, fut un niveau d'exigence technique et esthétique accru, porté notamment par Bruno Carette et Chantal Lauby, comme l'expliquait cette dernière commentant ses premiers essais avec l'équipe de Canal+ :

> Quand on est arrivé, le seul truc qu'on a demandé à De Greef, c'était : est-ce qu'on pourrait avoir un réalisateur qui filme bien ? Parce qu'on aimait bien les émissions de Collaro, tout ça, mais le dommage, c'était que c'était filmé souvent devant une incruste et on aimait bien avoir de jolies images [6].

8 Le procédé des images incrustées, presque systématique chez Collaro, ne sera donc employé que de façon ponctuelle pour les effets spéciaux d'*Objectif Nul*, l'intérieur du vaisseau spatial étant figuré par un décor fabriqué avec des matériaux de récupération, suffisamment élaboré pour être crédible. Il n'était plus davantage question de jouer la comédie en amateur, comme le souligna Alain Chabat en évoquant l'exigence de Bruno Carette :

> Bruno nous a apporté plus de rigueur. Je n'avais pas une passion particulière pour la comédie : il y a un gag, tu le joues, il est efficace et ce n'est pas la peine de se prendre la tête. Bruno, lui, réfléchissait, recherchait la bonne manière de l'interpréter. […] Est-ce que ce sont des trouvailles de comédie ou d'écriture ? Avec Bruno c'était toujours mêlé [7]…

9 Cette volonté de surclasser sur le plan artistique les « modèles » préexistants s'explique aisément : quand *Objectif Nul* commence à être diffusé sur Canal+, les auteurs ont tous trente ans ou moins, à part Chantal Lauby qui a « déjà » 38 ans. Stéphane Collaro en a alors 44, et Philippe Bouvard en a 58 : les Nuls représentent donc déjà une nouvelle génération.

10 Cinquante épisodes d'*Objectif Nul* furent écrits et réalisés : les sept premiers furent considérés comme des bouts d'essai, l'un d'eux ne fut même pas diffusé. La série « officielle » compte donc exactement quarante-trois épisodes dont un, intitulé « Les Sirènes », s'inspire du chant XII de l'*Odyssée*, où Ulysse et ses compagnons croisent ces

créatures qui charment les marins par leurs chants et les mènent à leur perte – elles sont souvent décrites comme des femmes-oiseaux anthropophages, mais le texte homérique ne mentionne pas explicitement ces caractéristiques. L'*Odyssée*, telle qu'elle nous est parvenue, compte vingt-quatre chants : le chant XII occupe donc une place centrale, d'autant qu'Ulysse y termine son récit chez Alcinoos avant d'enfin rentrer à Ithaque et raconte les dernières péripéties qu'il a vécues avant d'arriver chez la nymphe Calypso. Le chant XII joue ainsi un rôle crucial au sens fort du terme (du latin *crux*, la croix), celui de boucler la boucle narrative, ce qui explique en grande partie pourquoi il a marqué les esprits : l'épisode de Charybde et Scylla a donné lieu à une expression française bien connue et celui des Sirènes a énormément inspiré la postérité bien qu'il n'occupe en fait qu'une petite place. En effet, le chant XII compte 453 vers : ne sont consacrés aux Sirènes que les vers 39 à 54, où Circé met en garde Ulysse contre le danger qu'elles représentent, et les vers 154 à 200, où Ulysse donne les consignes à ses compagnons puis croise les Sirènes, soit 63 vers sur 453, un peu moins de 14 % du chant. Si l'on ne tient compte que des vers où la nef passe à côté de l'île des Sirènes, on tombe à 21 vers, soit à peine plus de 4,6 % du chant. Ce n'est donc pas son étendue mais son pouvoir d'évocation et sa position centrale qui ont rendu l'épisode des Sirènes marquant au point d'être repris dans une série comique n'affichant pas de haute prétention intellectuelle. Chantal Lauby disait que Bruno Carette venait « d'une école d'attachés de presse[8] » sans donner plus de précisions. À la question « As-tu fait des études ? » elle répondait : « Absolument pas[9] ». Alain Chabat affirmait pour sa part, non sans ironie : « J'ai été jusqu'au bac, le bac lettres, je dirais plutôt le bac escroc[10]. » Dominique Farrugia avouait enfin : « J'ai redoublé très petit, j'ai redoublé la onzième et la neuvième année, arrivé en seconde je me suis dit que c'était pas la peine de persévérer[11] ». Les Nuls ont donc peu étudié : sont-ils néanmoins restés fidèles à l'esprit du texte homérique, et dans ce cas, quel statut peut-on reconnaître à leur réécriture de l'épisode des Sirènes ?

Le premier pas de l'intertextualité

11 L'épisode débute évidemment par le générique de la série avec, tout d'abord, le jingle de Canal+, conçu par Mathias Ledoux et Étienne Robial, lequel échangeait en ces termes avec Gilles Verlant sur l'habillage de la chaîne – le Futura est une police de caractères :

> - Le logo de Canal+ et tout ce qui en découle est en Futura, un Futura que j'ai retravaillé, évidemment, mais en respectant l'esprit de son auteur. […] Pour que le signe + ait l'air parfaitement symétrique, il a fallu le dessiner avec des corrections optiques. C'est l'irrégularité des branches qui lui donne son assise et sa stabilité. […] Je propose une typo en blanc sur fond noir, du jamais vu en télé où le « noir à l'écran » est la hantise des chefs d'antenne !

> - On dit aussi que vous aviez choisi le noir pour signifier discrètement que Canal+ était réservé à des privilégiés…

> - Quant à l'ellipse, ce que peu de gens savent, elle était supposée suggérer l'idée que Canal+ diffusait vingt-quatre heures sur vingt-quatre, un des principaux arguments de vente au lancement de la chaîne cryptée, en 1984, par rapport aux trois chaînes du service public pour qui l'extinction des feux se situait vers 23 heures [12].

12 D'autre part, le mouvement circulaire de l'ellipse représente le cycle des multidiffusions, une autre innovation de Canal+ qui proposait au public plusieurs horaires pour un même film.

13 Apparait ensuite, sur fond de vide intersidéral, la vaisseau Libérator (ainsi nommé en hommage au dessinateur italien Gaetano Liberatore, qui en avait dessiné les plans), à bord duquel sont censés se dérouler les événements rapportés dans la série. On entend alors la voix d'Alain Chabat résumant le ressort dramatique (au sens large) de la série :

> À des millions d'années-Burosse de la Terre, un équipage, Zeitoun, Panty, Syntaxeror, le mercenaire et le capitaine Lamar dérivent toujours dans le cosmos à bord du Libérator. Leur objectif : nul [13].

14 L'expression « années-Burosse » est un hommage à Alain Burosse, responsable des « programmes courts » de Canal+. Le titre, au vu du contexte narratif ainsi posé, signifie désormais que l'équipage du vaisseau dérive dans le cosmos sans poursuivre de but précis, même si les autorités, désignées par l'expression « Le grand conseil » sans donner plus de précisions quant à leur nature et leur organisation, peuvent lui confier ponctuellement des missions – un épisode présente le « maître du monde », joué par Tom Novembre, qui s'avère être un ami d'enfance du capitaine Lamar et dont le pouvoir semble plus limité que son titre ne le suggère puisqu'il se fait arrêter pour trafic de champignons hallucinogènes. Dans les bonus du DVD, un texte de présentation des personnages précise que le capitaine « ment depuis des années à son équipage, leur faisant croire qu'il sait parfaitement où il va ». De ce point de vue, la situation du vaisseau Libérator peut donc déjà rappeler celle de la nef d'Ulysse, mais caricaturée jusqu'à en devenir absurde (Ulysse errait lui aussi mais n'en avait pas moins un but bien déterminé, le retour à Ithaque) et dérisoire. D'autre part, le choix des directions que pouvait prendre le héros grec était limité par le fait qu'il errait sur mer, où l'on ne peut se déplacer que latéralement ou horizontalement, tandis que le voyage dans l'espace ajoute à ces deux dimensions une troisième, verticale. Enfin, alors que la mer reste, malgré son immensité, un espace limité, l'univers, lui, est probablement infini. L'espace intersidéral est donc la zone de tous les possibles au même titre que la mer pouvait l'être jadis, mais ces possibles sont démultipliés par la nature même de cet espace, donnant ainsi le champ libre à l'imagination pour y situer toutes ses chimères, y compris les plus absurdes : il constitue ainsi un terrain de jeu du plus haut intérêt pour les fantaisistes. La situation du Libérator est donc similaire mais non égale à celle de la nef d'Ulysse, l'égalité étant censurée par le miroir déformant de l'absurde. Il n'y a probablement rien de délibéré dans cette similitude situationnelle car la situation du Libérator ne varie pas d'un épisode à l'autre et celui-ci est déjà le trente-deuxième de la série « officielle » sur quarante-trois : les auteurs semblent donc n'avoir pris conscience qu'après coup de cette similitude. On peut parler d'une simple coïncidence qui rend toutefois pertinente l'insertion de la référence homérique.

15 Après le générique, l'épisode proprement dit s'ouvre sur un long plan-séquence monté à l'envers qui passe en revue les cinq membres de l'équipage du Libérator avec une voix off qui n'est autre que celle de Bruno Carette ; cette précaution peut surprendre car, pour les raisons qui viennent d'être invoquées, le téléspectateur est déjà censé connaître ces protagonistes, on peut donc s'interroger sur la nécessité de les présenter une nouvelle fois, fût-ce de manière fugace : peut-être leurs caractéristiques respectives vont-elles avoir une importance décisive qui légitime leur individualisation, ce qui n'était pas le cas dans l'*Odyssée* où, face aux Sirènes, les compagnons d'Ulysse, dont les oreilles sont bouchées à la cire, sont tous logés à la même enseigne, seul Ulysse se distinguant en étant attaché au mât, sans bouchons de cire. Quant au montage à l'envers, il permet de donner l'illusion que les personnages tirent profit, à leur façon, de l'apesanteur censée régner dans l'espace. Ainsi, Bruno Carette, dans le rôle du cuisinier pied-noir Zeitoun, laisse croire que sa boule de pâte lui revient dans la main. Carette adopte un air assez indifférent qui trahit le caractère blasé de son personnage : Zeitoun, dont le nom signifie « olive » en arabe, est en effet passionné par la cuisine, qu'il pratique suivant des conceptions très personnelles, rien d'autre ou presque ne semblant compter pour lui. Cela dit, cette impression est ici renforcée par le fait qu'au moment du tournage, Carette était grippé et fiévreux : dans leurs commentaires audio de l'épisode, disponibles sur le DVD, les Nuls ont surtout insisté sur cet aspect qui les a marqués, l'envisageant sans doute comme une preuve du zèle de leur défunt camarade, et ont très peu parlé de leur réécriture de l'*Odyssée* – leur évocation de cet hypotexte se limite à cette seule précision d'Alain Chabat : « Variation libre sur le thème d'Ulysse ».

16 Alain Chabat, justement, joue le capitaine Lamar, dont le nom permet des jeux de mots tels que « Lamar, ti niques ? » ou « Lamar, Michel de son prénom ». Ce personnage semble user ici de l'apesanteur pour rattraper sa cigarette au vol après l'avoir jetée, ce qui trahit la trivialité de ses préoccupations malgré la position élevée qu'il est censé occuper : c'est d'ailleurs une constante chez Chabat qui joue volontiers de hauts personnages indignes de leur rang, qu'il s'agisse de Jules César dans *Mission Cléopâtre* ou du « guérissologue » assassin de *RRRrrrr ! ! !*. Il ne faut pas s'en étonner : selon Gilles Verlant, Chabat avait « changé neuf fois de lycée entre la sixième et la

terminale pour des raisons diverses, dont une allergie carabinée à l'autorité[14] ». Il était logique qu'un comédien détestant l'autorité la tourne en dérision en jouant des chefs incompétents : le capitaine Lamar occupe donc au sein de l'équipage le même rôle qu'Ulysse à bord de son navire, mais il en est indigne, même son nom qui attire les pires calembours peut être envisagé comme une marque d'infamie, comme pour constituer un oxymore avec son grade qui y est juxtaposé.

17 Le mercenaire est interprété par Jean-Guy Ruff, qui avait aussi tenté une carrière dans la chanson et est crédité au générique de la série sous le pseudonyme de Blats – les Nuls ne l'appellent d'ailleurs pas autrement dans leurs commentaires audio : son parcours après *Objectif Nul* est mal connu, sa carrière fut des plus discrètes. Ce personnage occupe une place à part dans l'équipage : il est le seul à ne pas porter de badge « ON » sur le visage et, surtout, son nom est inconnu, il est appelé tout simplement « le mercenaire ». Il n'est donc désigné que par sa fonction, celle d'un combattant qui n'est pas un soldat régulier mais est rémunéré à titre privé pour assurer la sécurité à bord du vaisseau. Son comportement dans cette scène trahit un caractère fanfaron, qui se veut viril et combatif mais parait plutôt enfantin – le commentaire de Bruno Carette, qui dit qu'il « parade », se trouve teinté d'une ironie dénonçant la vanité de ses gesticulations : à travers ce protagoniste, les Nuls tournent en dérision l'attitude militaire dans une tradition française qui remonte au moins au *Sapeur Camember* de Christophe – il n'est cependant pas inutile de préciser qu'Alain Chabat n'est resté que « deux mois[15] » à l'armée et que son allergie à l'autorité s'est donc manifestée aussi sous les drapeaux, même s'il est excessif de parler d'antimilitarisme militant.

18 L'androïde est interprété par Alexandre Pottier, qui allait poursuivre sa carrière de comédien après la fin de la série – les téléspectateurs de Canal+ l'ont notamment retrouvé dans d'autres sketches des Nuls et dans l'émission pour enfants *Canaille Peluche*. Ce robot s'appelle Syntaxeror, ce qui le place sous le signe de la défaillance technique, et il est qualifié de « banal » : il n'est donc pas présenté comme un cyborg ultra-perfectionné. Pourtant, il ressemble parfaitement à un véritable être humain et il se révèle doté de pouvoirs surhumains : le montage à l'envers permet de donner l'illusion que sa cigarette se roule toute seule dans ses mains mécaniques. Il peut donc rendre des

services malgré ses limites, on peut parler d'une efficacité modérée mais réelle : de fait, il est le co-pilote du vaisseau, le bras droit du capitaine, et il s'est déjà plusieurs fois manifesté comme le plus cérébral des personnages, même s'il ne fait pas montre d'une grande curiosité culturelle dans cet épisode.

19 L'infirmière de bord Panty, enfin, est la seule femme au sein de cet équipage très masculin : cette singularité est clairement soulignée dans son nom, qui plus est avec une allusion sexuelle potache très claire, par le renvoi au terme anglais *panties* désignant la culotte féminine. De fait, Chantal Lauby, dans ce rôle, est très féminine et n'a pas encore adopté l'apparence plus androgyne qui allait la caractériser ultérieurement dans le JTN. Avec les festons roses de sa combinaison et sa main manucurée, son apparence contraste violemment avec celle de ses camarades masculins. De surcroît, on la surprend en train de feuilleter un livre assez épais, trahissant une soif de culture qu'elle est la seule à manifester. C'est en effet par elle que la référence homérique va être introduite et c'est ce qu'annonce la voix off de façon caricaturale en parlant de « fantasmes » et de « perturbations », après quoi commencent les dialogues proprement dits :

> ZEITOUN : Alors j'fais tout, moi, ici ! J'fais à manger et… Et qui c'est qui va mettre la table, pendant qu'mademoiselle, style, bouquine ? Oh, oh, oh, oh !

> LAMAR (*soupirant*) : Laissez-moi faire, Zeitoun… Panty, mettez la table, c'est un ordre !

> Panty ne réagit pas. Le mercenaire arrive, lui arrache le livre des mains et le jette par terre.

> PANTY : Mon *L'Iliade et l'Odyssée* ! Mais ça va pas, sale brute !

> LE MERCENAIRE : Quand on reçoit un ordre, on s'exécute ! Yes, sir !

> PANTY : Ta gueule, c'est un ordre !

20 Ce passage met en valeur l'indignité du capitaine : la trivialité de l'ordre donné ne justifie certainement pas la brutalité avec laquelle il

l'exprime, qui parait donc disproportionnée, d'autant qu'elle reste sans effet. Inversement, Panty, malgré ses dehors trompeusement fragiles, fait montre d'une force de caractère inattendue : même si ce paradoxe relève davantage de l'esthétique burlesque du « monde à l'envers » que de la critique féministe structurée, il est patent qu'en reprenant à son compte l'expression « c'est un ordre », qu'elle juxtapose à une autre injonction nettement plus grossière, Panty expose l'inanité de la locution militaire, présentée ainsi comme un « cache-misère » destiné à donner de la force à une exhortation qui en est intrinsèquement dépourvue. La disproportion entre « ta gueule » et « c'est un ordre » est clairement une répétition, volontairement outrée, de celle qui existait entre « mettez la table » et « c'est un ordre ». Panty rend ainsi vaine non seulement la prétention du capitaine à incarner l'autorité mais aussi la discipline aveugle du mercenaire prêt à exécuter n'importe quelle tâche, même la plus triviale, pourvu qu'elle fasse l'objet d'un « ordre » présenté comme tel, s'attaquant ainsi au principe même de toute relation hiérarchique dont elle propose une vision inversée et caricaturale.

21 Néanmoins, la discipline aveugle du mercenaire aura eu l'utilité de donner à Panty un prétexte pour révéler ce qu'elle lisait : à partir du moment où l'œuvre littéraire a été nommée, il devient envisageable d'instaurer, entre les poèmes homériques et l'épisode *d'Objectif Nul*, une relation d'intertextualité. L'intertextualité est la première des relations transtextuelles énumérées par Gérard Genette à l'ouverture de *Palimpsestes* : Genette la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre[16] ».

22 Cette relation peut prendre la forme de la citation ou de l'emprunt et, de fait, on est bien dans le cas d'une citation, sous sa forme minimale, quand Panty dit qu'elle en était « au Cyclope », c'est-à-dire au chant IX où Ulysse rencontre Polyphème.

23 Cette évocation du monstre à l'œil unique est prétexte à un jeu de mots potache[17] : Zeitoun, personnage manifestement peu cultivé, décompose le mot « cyclope » en deux mots (six clopes) : « Le Six-clopes ? C'est un type qui fumait beaucoup ! J'vous l'fais quand vous voulez ! » Zeitoun s'affuble donc de six cigarettes pour imiter ce que,

d'après lui, doit être ce « Six-clopes » qui n'existe que dans son imaginaire. Bruno Carette reprenait alors une pitrerie de son cru dont se souvenait Dominique Farrugia : « Le Six-clopes, il nous l'avait fait à table, tu te rappelles ? Il nous emmerdait, le Six-clopes, je suis le Six-clopes ». La pitrerie de Zeitoun trahit bien entendu sa méconnaissance de l'œuvre antique : on ne sort donc pas encore de la relation intertextuelle, la relation avec le texte homérique n'est pas d'un autre ordre, on ne peut même pas parler de métatextualité comprise comme « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer[18] ».

24 Cette clownerie de Zeitoun, qui dérange Panty dans sa lecture, donne néanmoins à cette dernière l'occasion de dire une nouvelle fois où elle en est, c'est-à-dire « aux Sirènes » : elle est donc passée en peu de temps du chant IX au chant XII, ce qui indique qu'elle lit vite ou que son édition est abrégée, mais l'humour absurde de la série ne s'embarrasse pas de vraisemblances. Panty affirme ensuite que « dans le livre, ils disent que ceux qui entendent le chant des Sirènes sautent du vaisseau et se noient » : voilà qui ne correspond pas exactement, de prime abord, à ce que l'on croit savoir de la légende. En fait, le texte homérique ne dit pas exactement ce que les Sirènes font aux marins charmés par leurs chants : que ce soit dans les avertissements de Circé ou dans les consignes d'Ulysse, il n'est pas fait explicitement mention d'une anthropophagie des Sirènes. On sait seulement, grâce à Circé, que leur terre est recouverte de restes humains en putréfaction :

> ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ
>
> ἥμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ᾽ ἀμφ᾽ ὀστεόφιν θὶς
>
> ἀνδρῶν πυθομένων[19].

25 Aussi, quand Panty affirme que les victimes des Sirènes meurent par noyade, cela n'entre pas en contradiction avec le texte homérique ; si l'on considère les Sirènes comme une représentation mythique, parmi d'autres, des risques auxquels s'exposent les marins qui relâchent leur attention en pleine navigation, la lecture de Panty n'en

est que d'autant plus pertinente, peut-être ne fait-elle qu'interpréter les propos attribués à Circé, qui peuvent laisser penser que les marins charmés par les chants des Sirènes meurent noyés et que leurs corps sont rejetés sur le rivage. Cette lecture ne contredit même pas radicalement la thèse des créatures anthropophages car rien n'interdit de penser que les corps des marins noyés seraient dévorés par des animaux nécrophages. Cependant, on ne sort toujours pas de l'intertextualité car Panty ne revendique pas la maternité de cette interprétation qu'elle prétend tirer de son livre : peut-être a-t-elle lu une note de bas de page, en tout cas il ne s'agit pas d'un commentaire, auquel cas nous serions dans une relation de métatextualité, mais bien d'une lecture littérale d'un texte suffisamment vague pour laisser entendre ce que la lectrice affirme comprendre. Quant aux commentaires désinvoltes du capitaine Lamar et, surtout, de Syntaxeror, ils trahissent leur méconnaissance de l'œuvre évoquée et leur désintérêt :

> PANTY : Elles chantent une chanson merveilleuse qui envoûte les voyageurs.
>
> SYNTAXEROR : Ah, tu les entends ?
>
> LAMAR : Boh, évidemment, elle est pas sourde !
>
> PANTY : Dans le livre, ils disent que ceux qui entendent le chant des Sirènes sautent du vaisseau et se noient. C'est triste, hein ?
>
> SYNTAXEROR : Boh ben c'est con, surtout…

26 Ultérieurement, Lamar enfoncera le clou en qualifiant de « balivernes » les mythes rapportés dans le texte homérique. On ne peut évidemment pas envisager de tels commentaires comme des marqueurs d'une relation métatextuelle mais bien au contraire comme autant de refus affichés de nouer une telle relation. À ce stade, la situation du Libérator est donc assez proche de celle de la nef d'Ulysse pour laisser envisager une relation transtextuelle qui va au-delà de la seule intertextualité mais, étant donné que Panty, en tant que lectrice, ne propose qu'une interprétation littérale du texte homérique et que les autres membres de l'équipage ne manifestent

qu'indifférence pour cette référence, on ne sort pas encore de l'intertextualité.

Le passage à l'hypertextualité

27 Les choses changent dès que l'équipage s'est mis à table : Panty raconte l'histoire à ses commensaux, mais cette fois, elle revisite le mythe à sa façon. En effet, quand elle dit que « tout l'équipage d'Ulysse était envoûté par le chant des Sirènes » et se jette à la mer, ça ne correspond déjà plus à la lettre du texte homérique tel qu'il nous est parvenu. Ainsi, elle entre déjà dans un autre type de relation transtextuelle, celle-là même qui mobilise toute l'attention de Genette dans *Palimpsestes*, l'hypertextualité. Sans entrer dans le détail de la taxinomie, il y a hypertextualité quand une œuvre s'inspire, sans s'en cacher, d'une œuvre antérieure tout en restant autonome. Pour prendre un exemple bien connu, beaucoup de fables de La Fontaine sont des hypertextes de fables d'Ésope et, inversement, bon nombre de fables d'Ésope sont des hypotextes de fables de La Fontaine. Dans le même ordre d'idée, on peut donc envisager le texte interprété par Chantal Lauby comme un hypertexte du poème homérique. Cependant, Panty, pour reprendre une expression d'exégèse biblique, s'éloigne de la lettre mais pas de l'esprit. Il est envisageable qu'elle propose ici une version personnelle du mythe, dans laquelle Ulysse et son équipage n'auraient pas bénéficié de l'avertissement de Circé, et qui ne contredit pas le sens du texte homérique : l'essentiel de la signification du mythe est sauvegardé, à savoir le fait que le chant des Sirènes charme irrésistiblement les mortels au point de les mener à leur perte, ce qui peut constituer une mise en garde contre les fortunes de mer. On sort donc de l'intertextualité pour rentrer de plain-pied dans l'hypertextualité, mais il en ressort une version du mythe qui ne contredit pas fondamentalement, d'un point de vue sémantique, celle qui nous est parvenue. De surcroît, avant d'être interrompue par le mercenaire qui lui lance crânement « Moi, j'me serais pas laissé prendre, tu rigoles », Panty avait commencé une phrase (« Alors Ulysse… ») dans laquelle elle aurait dû présenter ce qu'Ulysse, après avoir vu ses compagnons sauter à la mer, aurait fait pour mettre un terme à leur fuite, ce qui laisse à penser que les bouchons de cire et les liens auraient toujours leur place dans cette version, à ceci près qu'ils seraient désormais les

fruits d'une action improvisée dans l'urgence et non plus le résultat des avertissements de Circé.

28 Cela étant, la relation d'hypertextualité ne devient vraiment évidente que quand la réalité de la vie à bord du Libérator se met à rejoindre la fiction homérique, c'est-à-dire quand le scénario actualise les possibles créés par la similitude situationnelle : ce qui n'était encore qu'un récit rapporté par Panty devient alors véritable péripétie pour l'équipage. La chanson qui se met à résonner n'est autre que « Chaud Cacao », un succès de la fantaisiste belge Annie Cordy, ce qui produit un décalage humoristique certain : les Nuls ont volontairement pris une chanson à danser, peu élaborée sur le plan musical, et la présentent comme « une chanson merveilleuse qui envoûte les voyageurs », créant ainsi un décalage entre la nature de la chanson et le discours tenu à son sujet. Il semblerait donc que les Sirènes adaptent le contenu de leur chant en fonction de la personnalité des mortels qu'elles tentent d'attirer, et l'équipage du Libérator ne faisant pas montre d'une culture très étendue, elles interprètent une chanson pouvant satisfaire un auditoire peu exigeant – cette explication semble validée par les propos que le texte homérique attribue aux Sirènes, lesquelles s'adressent à Ulysse en l'appelant par son nom et en lui faisant des promesses susceptibles d'intéresser ce héros avide de savoir :

> δεῦρ᾽ ἄγ᾽ ἰών, πολύαιν᾽ Ὀδυσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
>
> νῆα κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὄπ ἀκούσῃς.
>
> οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
>
> πρίν γ᾽ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ᾽ ἀκοῦσαι,
>
> ἀλλ᾽ ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
>
> ἴδμεν γάρ τοι πάνθ᾽ ὅσ᾽ ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
>
> Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
>
> ἴδμεν δ᾽, ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ[20].

29 Mais surtout, les Nuls tiennent compte du fait que l'attrait irrésistible suscité par le chant des Sirènes le rend proprement inaudible : ce charme interdit toute audition raisonnée qui rendrait ce chant analysable comme toute autre musique. « Chaud Cacao » est donc mobilisé comme un chant de remplacement, utilisé faute de mieux, par lequel l'impossibilité de faire entendre l'inaudible est assumée. Pourtant, ce choix par défaut reste un choix conscient car « Chaud Cacao » a un double avantage : premièrement, elle est connue du grand public, ce qui rend la référence immédiatement reconnaissable pour le téléspectateur et, deuxièmement, elle semble dépourvue de toute prétention artistique et se présente comme une chanson de pur divertissement, pour ainsi dire proche d'un « degré zéro » de la musique. Car la musique n'est pas prise à la légère par les Nuls : outre la formation musicale de Dominique Farrugia, Alain Chabat avait été chanteur de rock dans son adolescence et Chantal Lauby a enregistré en 1978 un disque parodiant l'opéra *Carmen* de Bizet sous le titre *Bizet Come Back*. Ils ont donc choisi ce qui leur semblait le plus éloigné de la beauté musicale parfaite pour figurer un chant censé ensorceler les voyageurs : le décalage se situe donc non seulement entre la nature de la chanson et le discours dont elle est l'objet mais aussi entre la représentation spontanée du chant des sirènes et la nature de ce qui en tient lieu, de sorte que la plaisanterie s'opère aux dépens de l'attente du public. Le chant des Sirènes est surhumain, la chanson d'Annie Cordy est humaine, trop humaine.

30 Les Nuls se sont bien gardés de faire apparaître les Sirènes à l'écran, sans doute pour des raisons budgétaires car la production de la série avait été assez économique : la proximité géographique des créatures mythiques n'est donc que suggérée par leur chant. Il est néanmoins impossible de ne pas penser à la polémique qui s'éveille dès qu'il est question de la représentation des Sirènes : quand Arte a diffusé la version animée de 50 *nuances de Grecs* où le dessinateur Jul revisite la mythologie grecque et latine, certains internautes n'ont pas manqué de fustiger la représentation des Sirènes sous la forme de femmes-poissons, qui relève plutôt de la tradition nordique. La chaîne franco-allemande a même pris la peine, peu après la diffusion de la série, de publier sur YouTube une vidéo expliquant les références mythologiques exploitées dans le générique et dans laquelle la voix off exprimait le *mea culpa* de l'équipe à ce sujet [21]. Mais les rares

vers de l'O*dyssée* consacrés aux Sirènes ne contiennent aucune indication précise sur l'apparence de ces créatures et tout se passe comme si Ulysse les entendait sans les voir : en prenant le parti de ne pas représenter les Sirènes, les Nuls ne cherchent donc pas à contourner un débat houleux et se bornent à respecter la lettre du texte homérique en évitant d'en proposer une interprétation tirée de nulle part.

31 Quand le chant des Sirènes se fait entendre, chacun des personnages réagit à sa façon, ce qui justifie *a posteriori* la présentation individuée dont ils ont fait l'objet à l'ouverture de l'épisode : Zeitoun ayant gardé des cigarettes dans les oreilles, il n'entend rien et n'est donc pas charmé. Syntaxeror, qui n'avait qu'indifférence pour le récit de Panty, a pourtant le réflexe de se boucher les oreilles et de ligoter le capitaine : il fait donc exactement ce que font Ulysse et ses compagnons alors même qu'il n'a pas lu cette histoire qui ne l'intéresse pas et Panty n'a pas eu le loisir d'expliquer ce qu'Ulysse faisait pour ne pas succomber. L'attitude de Syntaxeror est pourtant logique : il a senti que le chant l'attirait et, comme il avait du pain à portée de main, il n'avait qu'à se servir de la mie pour confectionner des bouchons d'oreille improvisés. En ce qui concerne son attitude envers le capitaine, l'explication est simple : si Ulysse se fait attacher par son équipage pour ne pas succomber au chant des Sirènes tout en l'écoutant, ce n'est pas seulement par curiosité comme le suggère Charles Pépin :

> Ulysse se connait : il se sait profondément curieux, explorateur dans l'âme, cherchant toujours à élargir son horizon. […] Cette curiosité n'est toutefois pas sans risque. […] C'est pourquoi il demande à ses marins de l'attacher au pied du mât et de ne l'en détacher sous aucun prétexte [22].

32 Ulysse sait surtout qu'en tant que commandant du vaisseau, il doit garder les sens éveillés en toutes circonstances. D'ailleurs, Ulysse a beau être πολυμήτις, doté de nombreuses ruses, ce n'est pas lui qui a eu l'idée de se faire attacher au mât, et quand il donne l'ordre à ses compagnons de le faire, il se borne à appliquer un conseil qui lui avait été donné par Circé :

> περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσι.

> ἀλλὰ παρεξελάαν, ἐπὶ δ᾽ οὔατ᾽ ἀλεῖψαι ἑταίρων
>
> κηρὸν δεψήσας μελιηδέα, μή τις ἀκούσῃ
>
> τῶν ἄλλων : ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἴ κ᾽ ἐθέλῃσθα,
>
> δησάντων σ᾽ ἐν νηὶ θοῇ χεῖράς τε πόδας τε
>
> ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ᾽ αὐτοῦ πείρατ᾽ ἀνήφθω,
>
> ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ᾽ ἀκούσῃς Σειρήνοιιν.
>
> εἰ δέ κε λίσσηαι ἑτάρους λῦσαί τε κελεύῃς,
>
> οἱ δέ σ᾽ ἔτι πλεόνεσσι τότ᾽ ἐν δεσμοῖσι διδέντων [23].

33 Donc, si Syntaxeror attache son capitaine malgré sa méconnaissance du texte homérique, c'est parce qu'il a le bon réflexe : il sait que le commandant doit garder ses sens éveillés et qu'il serait suicidaire pour le vaisseau que le capitaine ait les oreilles bouchées.

34 Panty n'est pas affectée, ce qui indique que les femmes sont immunisées contre ce charme mais, là encore, le texte homérique ne dit rien de précis à ce sujet. Quand Circé affirme que tous les hommes sont charmés par le chant des Sirènes, elle emploie le mot ἄνθρωπος qui peut désigner n'importe quel être humain sans distinction de genre :

> Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἵ ῥά τε πάντας
>
> ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται [24].

35 Dans la traduction de Victor Bérard, le terme a été restitué par « mortel », ce qui n'est pas tout à fait exact puisque c'est le mot βροτός qui se traduit ainsi d'ordinaire, par opposition à ἄμβροτος (immortel) qui qualifie notamment les dieux de l'Olympe, mais cette traduction a l'intérêt de mettre en avant le fait qu'il n'est pas présupposé que les Sirènes ne charment que les individus masculins. Toutefois, la seule idée qu'une femme puisse prendre part à une expédition

maritime n'effleurait sans doute même pas l'esprit des poètes homériques, *a fortiori* à bord d'un navire rentrant de la guerre de Troie, et il devait leur sembler logique que seuls les hommes puissent être exposés à la menace que représentaient les Sirènes. En montrant une femme échapper au charme du chant des Sirènes, qu'elle entend pourtant, les Nuls se permettent cependant une interprétation du texte homérique qui n'est soutenue par aucun motif tangible, mais on ne peut pas dire que les femmes n'en sortent pas grandies puisqu'elles se révèlent capables de résister à ce à quoi les hommes ne peuvent échapper.

36 Le mercenaire, faisant mentir sa fanfaronnade, ne peut s'empêcher de vouloir rejoindre les Sirènes et les tentatives conjuguées de Syntaxeror et de Panty pour l'en dissuader restent sans effet : la cause première de cette situation n'est pas tant le chant des Sirènes en tant que tel que l'absence de préparation de l'équipage face à cette menace. En effet, Panty proposait une version de l'*Odyssée* où Ulysse n'aurait pas bénéficié des avertissements de Circé et aurait donc été obligé d'improviser dans l'urgence une solution pour échapper à l'envoûtement : il s'agissait d'une mise en abyme puisque c'est justement la situation dans laquelle se retrouve l'équipage du Libérator. Ils ont pourtant eu leur Circé, en la personne de Panty qui leur avait presque tout dit des Sirènes, mais ils ont refusé de l'écouter et en paient les conséquences. Ici se situe donc la principale différence avec l'hypotexte homérique ; dans l'*Odyssée* telle qu'elle nous est parvenue, la marche à suivre pour résister au chant des Sirènes est expliquée précisément à deux reprises, d'abord par Circé quand elle conseille Ulysse et ensuite par Ulysse lui-même quand il donne les consignes à ses compagnons – cette répétition ne doit pas étonner dans un texte de tradition orale. La stratégie consistant à boucher les oreilles des marins et à ligoter le capitaine au mât a donc été mûrement pensée et tout se fait de façon calme et méthodique. Dans la version des Nuls, au contraire, l'équipage n'a pas écouté Panty qui aurait pu expliquer comment échapper au charme des Sirènes et, en lieu et place d'une stratégie exécutée dans le calme et la méthode, deux garanties d'efficacité, nous avons une action précipitée, bâclée et, à ce double titre, impuissante à sauver tous les équipiers. Un signe qui ne trompe pas est l'attitude du capitaine Lamar, confirmant une fois encore son indignité : contrairement à Ulysse, s'il est attaché, ce

n'est pas sous son propre ordre mais suite à l'action spontanée de son subalterne.

37 Les Nuls proposent donc une réécriture du poème homérique qui subvertit moins le texte original qu'il ne met en avant l'incapacité des personnages d'*Objectif Nul* à égaler un modèle mythique. Le décalage entre la nature de la chanson attribuée aux Sirènes et le discours tenu à son sujet n'était que la première manifestation d'un décalage, beaucoup plus fondamental, entre la gravité de la situation et l'incapacité des personnages à y faire face efficacement. À ce titre, pour nommer le statut de leur réécriture, on évitera volontiers le terme galvaudé et beaucoup trop général de « parodie » : le terme serait d'ailleurs inconvenant puisqu'on n'y reprend pas les personnages des poèmes homériques. Il sera plus judicieux de parler d'une anti-épopée, ce terme étant ici forgé sur le modèle du mot « antiroman » utilisé par Genette pour définir *Don Quichotte* et, de façon générale, les œuvres littéraires mettant en scène un ou plusieurs personnages qui essaient vainement d'égaler un modèle prestigieux :

> Comme dans la parodie [...], il arrive aux héros vulgaires de l'antiroman des aventures analogues à celles des héros de genres nobles. Mais dans les parodies il s'agit d'une analogie réelle, inconsciente et purement diégétique [...]. Dans l'antiroman au contraire, l'analogie est métadiégétique, entièrement située dans l'esprit et le discours du héros, qui la perçoit non seulement comme une analogie mais comme une identité, et dénoncée (ou reçue) comme illusoire par l'auteur et par le public [25].

38 Les Nuls ne sont assurément pas les inventeurs de l'anti-épopée en tant que genre : outre le film *Sacré Graal* des Monty Python que Chabat cite parmi ses références, le terme siérait au *Don Quichotte* de Cervantès et la subversion du style épique remonte au moins à la *Batrachomyomachie* qui relève cependant davantage du pastiche héroï-comique dans la mesure où un style « noble » y est appliqué à un sujet « vulgaire ». Dans un épisode antérieur, Panty, excédée par ses camarades masculins, les avait traités de « pâles copies de héros de l'espace », et c'est effectivement en tant que tels qu'ils se manifestent ici, avec leur imprudence qui leur fait sous-estimer les risques auxquels on s'expose en voyageant dans le cosmos et leur incapacité à prévoir une stratégie pour y faire face autrement que dans la préci-

pitation. Il y a anti-épopée dans la mesure où des personnages se retrouvent plongés dans une situation similaire à celle de héros épiques sans avoir la capacité d'y faire face efficacement – de ce point de vue, l'appellation « anti-épopée » peut s'appliquer à la série *Objectif Nul* toute entière, l'antiroman n'étant pas nécessairement à hypotexte singulier :

> L'antiroman est donc une pratique hypertextuelle complexe, qui s'apparente par certains de ses traits à la parodie, mais que sa référence textuelle toujours multiple et générique (…) empêche de définir comme une transformation de texte. Son hypotexte est en fait un hypogenre [26].

39 Dans le cas précis de cet épisode, l'anti-épopée en tant que pratique permet de rendre hommage au poème homérique, présenté comme une référence indépassable à laquelle il reste judicieux de se référer quand on entreprend un lointain voyage.

40 Quand le mercenaire revient, ce soldat fanfaron a perdu beaucoup de sa superbe et avoue même avoir été émasculé. C'est là le seul point où les Nuls se permettent d'introduire une interprétation moderne du mythe qui explique et englobe l'immunité supposée des femmes contre leur chant : le texte homérique ne précise pas clairement si les Sirènes sont bien des créatures féminines, même si le genre du mot grec σειρήν est féminin. Rien ne permet donc de les présenter comme des puissances féminines castratrices menaçant la puissance sexuelle des hommes : cette lecture serait cohérente avec la thèse de l'anthropophagie des Sirènes, mais le texte homérique n'atteste pas davantage cet aspect. Il s'agit donc du point sur lequel les Nuls s'éloignent le plus de l'esprit du texte homérique : sans doute faut-il y voir une astuce potache de leur part pour permettre que le mercenaire se tire vivant de cette épreuve sans pour autant prétendre qu'il en soit sorti complètement indemne. Mis à part ce point anecdotique, les Nuls proposent une lecture cohérente, dans ses grandes lignes, du texte homérique qu'ils érigent au rang de référence indépassable dont leurs personnages sont les héritiers indignes. À la fin de l'épisode, le capitaine Lamar exige d'être détaché mais n'obtient pas satisfaction, ce qui achève de le situer aux antipodes d'Ulysse qui n'avait même pas besoin de donner un ordre pour que ses compagnons le libèrent :

> αἶψ᾽ ἀπὸ κηρὸν ἔλοντο ἐμοὶ ἐρίηρες ἑταῖροι,
>
> ὄν σφιν ἐπ᾽ ὠσὶν ἄλειψ᾽, ἐμέ τ᾽ ἐκ δεσμῶν ἀνέλυσαν [27].

41 Zeitoun et Syntaxeror ne font guère mieux : contrairement aux ἑταῖροι d'Ulysse, ils ne se débouchent pas les oreilles dès que le chant des Sirènes ne se fait plus entendre ; l'androïde reste sourd aux ordres du capitaine, le cuisinier n'enlève ses cigarettes qu'après avoir enfin compris pourquoi il n'entendait rien et il sera resté inconscient du danger du début à la fin – la grippe dont souffrait Bruno Carette ne fait qu'accentuer l'air absent du personnage. Cette astuce est peut-être une réminiscence de Franquin qui, dans *Le voyageur du Mésozoïque*, avait montré le personnage de Fantasio passer totalement à côté de l'intrigue, dont il n'avait rien suivi à cause d'un mauvais rhume. :

> PANTY : Elles ont fini de chanter.
>
> ZEITON : Qui ?
>
> PANTY : Ben les Sirènes !
>
> ZEITOUN : Vous avez appelé la police ?

42 Le simple fait que les équipiers n'aient pas tous eu la même attitude face au danger et n'aient donc pas affiché l'unité de l'équipage d'Ulysse confirme leur incapacité à égaler ce modèle épique. D'ailleurs, la voix off, à la toute fin de l'épisode, est interrompue tout de suite après avoir qualifié les personnages de « héros », ce qui illustre une dernière fois leur illégitimité à porter un tel titre et confirme, *a contrario*, leur statut d'anti-héros. En somme, les Nuls jouaient déjà les Nuls avant de s'appeler officiellement « Les Nuls », ce qui légitime ce nom, mais comme le dira Chantal Lauby dans une parodie de *La petite maison dans la prairie*, « Je vous rappelle qu'il faut être drôlement intelligent pour jouer des rôles de cons [28] » !

43 La présence du texte homérique dans cet épisode d'*Objectif Nul* se situe à deux niveaux : premièrement à un niveau intertextuel quand,

malgré la similitude situationnelle entre la nef d'Ulysse et le vaisseau Libérator, elle se limite à une lecture littérale, par Panty, du texte homérique que ses camarades masculins accueillent avec indifférence et mépris, censurant ainsi la possibilité d'une hypertextualité ou même d'une métatextualité. Deuxièmement, à un niveau hypotextuel, d'abord quand Panty se met à imaginer ce qui se serait passé si Ulysse avait dû croiser les Sirènes sans bénéficier des conseils de Circé et ensuite quand l'équipage du Libérator se retrouve précisément dans cette situation, générant ainsi une anti-épopée fondée sur un décalage flagrant entre la gravité de la situation et l'incapacité des personnages à y faire face : cette incapacité pourrait être tragique, mais son traitement potache et absurde suffit à la rendre drolatique. À ces deux niveaux, il ressort que les Nuls avaient retenu l'essentiel de l'esprit du texte homérique, à savoir une mise en garde contre les dangers auxquels s'exposent les voyageurs et la nécessité de se donner les moyens d'y faire face. Les Nuls avaient-ils lu et étudié le texte homérique ? Certainement pas de façon pointue, mais il n'empêche que leur réécriture, bien qu'ayant pour finalité le divertissement, est cohérente vis-à-vis de l'esprit du texte homérique, ne serait-ce justement que parce que l'humour s'exerce aux dépens des personnages qu'ils incarnent et ne subvertit pas l'hypotexte en tant que tel, présenté au contraire comme une référence utile dont il est dangereux de se désintéresser. Ainsi, les Nuls, non contents d'avoir introduit à la télévision française un niveau d'exigence technique et esthétique accru par rapport à leurs prédécesseurs, auront sans doute été les derniers humoristes français à oser évoquer la référence homérique sur le petit écran sans forcément présupposer qu'elle serait inconnue de leur public.

NOTES

1 Olivier de Kersauson, *Mémoires salées*, Robert Laffont, Paris, 1985, pp. 232-233.

2 Gilles Verlant, *L'histoire de Les Nuls*, Canal+, Paris, 1995, pp. 16-17.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 Ces pilotes ont été repris dans les bonus du DVD d'*Objectif Nul* édité en 2006 sous le label StudioCanal.

5 Alain De Greef, « Préface », *Fluide Glacial* hors-série collector : *Les Nuls* (2013), p. 3.

6 Extrait des commentaires des Nuls repris dans les bonus du DVD d'*Objectif Nul*.

7 Gilles Verlant, *L'histoire de Les Nuls*, *op. cit.*, p. 30.

8 *Ibid.*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 6.

10 *Ibid.*, p. 14.

11 *Ibid.*, p. 22.

12 Gilles Verlant, *Canal+ de bande dessinée avec Étienne Robial*, Canal+, Paris, 1996, pp. 22, 25, 56.

13 Toutes les citations de la série sont tirées du DVD d'*Objectif Nul*.

14 Gilles Verlant, *L'histoire de Les Nuls*, *op. cit.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.

17 Par souci de synthèse, les fausses publicités et les faux flashes d'information qui ponctuent et rythment l'épisode sont volontairement éludés.

18 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 11.

19 *Odyssée* XII, 44-46. Traduction de Victor Bérard (CUF, 1959) : « Car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent… »

20 *Odyssée* XII, 184-191. Traduction de Victor Bérard (CUF, 1959) : « Viens ici ! viens à nous ! Ulysse tant vanté ! L'honneur de l'Achaïe !… Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les chants de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière. »

21 « Brève histoire de la mythologie grecque », 1er janvier 2019, https://youtu.be/qNxpOfGTDfg.

22 Jul et Charles Pépin, 50 *nuances de Grecs : encyclopédie des mythes et des mythologies*, tome 1, Dargaud, Paris, 2017, p. 13.

23 *Odyssée* XII, 46-54. Traduction de Victor Bérard (CUF, 1959) : « Passe sans t'arrêter ! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles : que pas un d'eux n'entende ; toi seul, dans le croiseur, écoute, si tu veux ! Mais, pieds et mains liés, debout sur l'emplanture, fais-toi fixer au mât pour goûter le plaisir d'entendre la chanson, et, si tu les priais, si tu leurs commandais de desserrer les nœuds, que tes gens aussitôt donnent un tour de plus ! »

24 *Odyssée* XII, 39-40. Traduction de Victor Bérard (CUF, 1959) : « Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. »

25 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, *op. cit.*, pp. 206-207.

26 *Ibid.*, p. 209.

27 *Odyssée* XII, 199-200. Traduction de Victor Bérard (CUF, 1959) : « Mes braves gens alors se hâtent d'enlever la cire que j'avais pétrie dans leurs oreilles, puis de me détacher. »

28 « La petite maison dans la niaiserie », repris dans le DVD *L'intégrule* édité en 2003 sous le label Canal+ Vidéo.

RÉSUMÉ

Français

En 1987, Canal+ diffusa la série humoristique *Objectif Nul*, qui parodiait les films et séries de science-fiction et marquait les débuts d'un groupe comique qui ne s'appelait pas encore « Les Nuls ». L'un des quarante-trois épisodes de la série s'inspirait du chant XII de l'*Odyssée*, plus précisément de l'épisode où la nef d'Ulysse croise les Sirènes. Le texte homérique est présent à deux niveaux : premièrement, pour reprendre la terminologie de Genette, à un niveau intertextuel, quand l'infirmière Panty rapporte à ses coéquipiers, de façon littérale, ce que raconte le poème homérique tel qu'il nous est parvenu ; deuxièmement à un niveau hypotextuel, d'abord quand ce même personnage propose sa version personnelle du mythe et ensuite quand le *Libérator* croise à son tour les Sirènes, de sorte que l'équipage de ce vaisseau spatial se retrouve exposé au même danger qu'Ulysse et ses compagnons. Il serait tentant de désigner comme une « parodie » cette réécriture potache du texte homérique, mais il apparait que les Nuls sont

plus fidèles qu'il n'y parait au contenu du chant XII de l'*Odyssée* : quel statut peut-on reconnaître à cette relecture du mythe grec ?

INDEX

Mots-clés
Objectif Nul, Odyssée, parodie, relecture, mythe

AUTEUR

Benoît Quinquis
Université de Bretagne Occidentale

Pourquoi et comment publier au XVIII^e siècle les *Tabulae anatomicae Eustachii* ? Les enjeux de l'édition de Lancisi

David Soulier

PLAN

D'Eustache à Lancisi
Lancisi et la redécouverte des plaques d'Eustache
La préparation de la publication des *Tabulae Anatomicae*
Le succès de l'édition princeps des *Tabulae Anatomicae*

TEXTE

Le contenu du présent article a fait l'objet d'une communication donnée à un colloque « Libros+ » ayant pour thème *Pourquoi et comment traduire au* XXI^e *siècle les* Tabulae Anatomicae Eustachii *publiées par Lancisi en* 1714 ? et organisé par M. Benoît Jeanjean à l'Université de Brest les 6-7 mai 2019. Nous tenons à remercier sincèrement M. Jeanjean lui-même d'avoir relu notre article.

1 À cause de son caractère fragmentaire et posthume, l'œuvre anatomique de Bartolomé Eustache n'a pas attiré la même attention que le célèbre *De humani corporis fabrica* d'André Vésale et a longtemps été cantonnée à l'histoire italienne de la médecine [1], avant de faire l'objet d'études récentes privilégiant l'activité de l'anatomiste italien à Rome [2] ainsi que ses *Opuscula Anatomica* parus de son vivant [3] et dernièrement ses *Tabulae Anatomicae* publiées à titre posthume [4]. Or les raisons et les circonstances de la mise au jour tardive de cet instrument iconographique complet d'Eustache restent sommairement évoquées et laissent encore des zones d'ombre [5].

2 En fait, l'histoire de la recherche et de la publication des *Tabulae Anatomicae* de Bartolomé Eustache est celle de la redécouverte romaine d'une œuvre romaine car l'auteur est un anatomiste réputé qui a enseigné au *Studium Urbis* de la capitale italienne et s'est chargé de la fonction de proto-médecin à la Curie pontificale ; l'insti-

gateur de la publication des *Tabulae*, Giovanni Maria Lancisi, est un lointain successeur et émule de l'auteur à la faculté romaine, qui avait le statut équivalent d'archiatre papal. Pour Lancisi, mettre enfin au jour l'œuvre iconographique d'un éminent prédécesseur, œuvre qu'on croyait à jamais perdue, relève d'enjeux cruciaux qui l'ont incité à entreprendre et concrétiser par lui-même un projet éditorial qui allait rencontrer un succès rapide et continu auprès de la communauté scientifique du siècle des Lumières. Les étapes de l'avancée du projet de ce qui devait être l'édition princeps des *Tabulae* d'Eustache peuvent être connues à travers la correspondance publiée et manuscrite de Lancisi, jusqu'à présent non défrichée par les historiens qui ont traité des *Tabulae*. Cette quête et divulgation d'une œuvre vainement recherchée cent cinquante ans durant et à l'origine d'une admiration croissante, au point de pratiquement détrôner Vésale comme fondateur de l'anatomie moderne, allait marquer l'anatomie du XVIII[e] siècle. Or on ne saurait apprécier la particularité de cette redécouverte sans essayer d'imaginer ce que représentait Bartolomé Eustache pour Lancisi et les collègues qu'il a invités à jouer un rôle dans son entreprise éditoriale, et ce à travers un bref rappel biographique de l'auteur.

D'Eustache à Lancisi [6]

3 Bartolomé Eustache est né vers 1510 à San Severino dans les Marches. Il fait des études de médecine au *Studium* de Rome et est nommé physicien de sa ville natale, avant d'entrer à la cour du duc d'Urbino, Guidobaldo della Rovere, dont il devient le médecin personnel. C'est aussi à Urbino qu'Eustache rencontre l'étudiant Piermatteo Pini, qui sera son unique collègue de toujours.

4 Vers 1549, Eustache s'installe à Rome, à la suite du frère du duc, Giulio della Rovere, qui a été élu cardinal par le pape Paul III. Dans l'*Urbs Aeterna*, la réputation médicale et scientifique d'Eustache est telle qu'il est alors nommé *medicus ordinarius* par le cardinal Charles Borromée, neveu du pape Pie IV, et puis *protomedicus* de l'État pontifical. C'est pourquoi Eustache bénéficie du soutien de plusieurs ecclésiastes et médecins célèbres. En plus de Borromée, Eustache dédiera ses *Opuscula Anatomica* successivement à Francesco Alciato, évêque de Milan et dataire de Pie IV, au cardinal

Marcantonio Amulio, ainsi qu'à Fabio Amicio et Antonio Berberio, éminents philosophes et médecins de la ville. Fort de sa réputation dans la capitale, Eustache est à la tête d'une chaire d'anatomie et de médecine au *Studium Urbis* de 1553 à 1567, un poste privilégié qui lui permet de perfectionner ses connaissances anatomiques en pratiquant ses propres dissections sur de nombreux corps provenant des *Ospedali dello Santo Spirito e della Consolazione*. Il dira avoir eu affaire à certains espions à la solde de son rival, l'anatomiste Realdo Colombo [7], qui avait des partisans répandant de mauvaises rumeurs sur son illustre collègue [8]. Eustache entretient également une correspondance avec des princes et des médecins de différentes nationalités, comme le portugais Amatus Lusitanus [9].

5 Eustache publie les résultats de ses investigations anatomiques et de son enseignement à la faculté romaine dans une série d'opuscules. Cependant, il doit faire face à la seconde autorité anatomique qu'était, après Galien, son contemporain flamand André Vésale, dont le traité *De humani corporis fabrica* (Bâle, 1543) volumineux et richement illustré par un élève du Titien, faisait partie des lectures personnelles de ses étudiants romains et continuait de faire débat car l'auteur y avait réfuté l'enseignement séculaire du médecin grec, qui aurait été induit en erreur par les structures des singes et autres animaux dont on autorisait la dissection à Rome mille cinq cents ans plus tôt. Eustache agit en redoutable concurrent de l'anatomiste flamand en lui reprochant un usage erroné et irrespectueux de l'autorité galénique toujours en vigueur au *Studium* [10], non sans rester prudent en désignant l'auteur de la *Fabrica* par précaution de façon codée avec des expressions telles que « les anatomistes récents » ou « restaurateurs de l'anatomie » lorsqu'il apporte des sévères corrections à son *opus magnum*.

6 C'est donc pour corriger Vésale et excuser Galien qu'Eustache publie ses *Opuscula Anatomica* en 1563 à Venise, sa seule production anatomique parue de son vivant, qui connaîtra un succès immédiat justifiant une réédition l'année suivante. Ces opuscules sont au nombre de cinq : un traité sur les reins, où il démontre que Vésale a disséqué seulement des reins canins et où il expose, pour la première fois, les glandes surrénales ; une lettre sur l'organe auditif, où il décrit les trois osselets et le canal qui porte son nom ; un examen des os, où à maintes reprises il défend Galien contre Vésale en ostéologie ; une

discussion sur la veine azygos, où il réfute avec brio Vésale ; un traité sur les dents, où il apporte des observations ignorées de Vésale et de Gabriel Fallope, une nouvelle autorité croissante. Ces opuscules amorcent déjà la marche vers l'anatomie microscopique, plus loin que là où était allé Vésale. Ils sont dotés d'une longue série d'annotations faites par le collègue et *sector* d'Eustache au *Studium*, Piermatteo Pini, qui lui consacre une épigramme publiée à titre posthume dans l'édition princeps de Lancisi et où il porte aux nues son professeur au mépris du Vésale « *impudens* [11] ». Dans l'avis au lecteur d'une publication philologique [12], Eustache informe en 1564 que Vésale, toujours sous-entendu de façon codée, a été frappé par sa publication, si bien qu'il a décidé de lui répondre par un *Examen*, comme il l'avait fait contre le traité de Fallope. Cependant, cet examen restera littéralement lettre morte : la même année, Vésale, pour des raisons qui restent mystérieuses, part pour Jérusalem en un pèlerinage sans retour, puisqu'il meurt de maladie sur l'île de Zante.

7 Outre ces opuscules, Eustache projette de publier non seulement un traité d'anatomie complète visant à corriger Vésale qui restera sous la forme d'un manuscrit inachevé et aujourd'hui conservé à la Biblioteca Comunale de Sienne [13], mais aussi et surtout une série de 46 planches sur cuivre [14], qu'il dit avoir préparées en 1552 [15] et qu'il ne pourra pas toutes publier de son vivant, à cause de son âge, de la goutte et de la faiblesse de ses moyens. Toutefois, il a inclus dans son premier opuscule les 8 premières planches sur les reins, dont la plus importante est sûrement celle qui offre la première représentation des glandes surrénales, une découverte dont il s'enorgueillit au détriment de Vésale [16]. Outre les reins, ces quelques planches montrent d'autres éléments inédits, comme le troisième osselet de l'oreille dit l'étrier, omis par Vésale et dont Eustache s'attribue la découverte, qu'il refuse au professeur anatomiste de Naples, Giovanni Filippo Ingrassia, auquel Fallope a attribué honnêtement la primauté de cette observation inédite. Eustache n'aura ni le temps, ni la possibilité de publier ses autres planches. Vers 1568, en raison de son âge avancé et de sa santé déclinante, il ne peut plus enseigner au *Studium* et il se contente d'un certain *otium* à la cour ducale en donnant des consultations. Sa santé se dégrade de plus belle et il ne peut plus écrire. En 1574, il doit se rendre à Fossombrone pour rendre visite à son patron le cardinal Della Rovere qui est malade, comme lui. Il trouve la mort

au cours du voyage, à l'âge de 64 ans. Plus de vingt ans après, son assistant Pini promet de publier enfin les planches tant attendues [17], mais sa promesse ne se concrétisera pas car il tombera dans une profonde dépression.

8 En conséquence, les *Tabulae* d'Eustache seront jugées perdues pendant un siècle et demi, au cours duquel toutefois la mémoire de l'anatomiste italien a été perpétuée par l'œuvre de certains anatomistes célèbres, à commencer par le professeur de Paris Jean Riolan fils, dont le traité d'anatomie, le plus lu du XVII[e] siècle, fait mention des opuscules d'Eustache en déplorant la perte d'une anatomie universelle qui aurait bien fait oublier Vésale et Fallope [18]. En outre, l'on aurait réédité les *Opuscula* d'Eustache l'année de sa mort en 1574 et au siècle d'après en 1653 [19] mais, à en juger par l'absence d'exemplaires recensés en bibliothèques, il ne peut que s'agir de rééditions fantômes.

9 Le regain d'intérêt pour l'œuvre d'Eustache n'a pas commencé au début du siècle suivant avec Lancisi. Toujours au XVII[e] siècle, un cas d'intérêt local dans la région natale d'Eustache est démontré par le médecin et collectionneur Romolo Spezioli à la *Sapienza* dirigée alors par Carlo Cartari, qui lui a demandé de rédiger une biographie de leur illustre prédécesseur. C'est ce qu'on apprend dans une lettre datée de 1685, qui comporte déjà des éléments qui seront plus tard mis en avant par Lancisi, à savoir la lutte d'Eustache contre Vésale pour le bien de Galien, la grande admiration de ses contemporains pour son œuvre et l'anticipation de découvertes faites par des anatomistes du XVII[e] siècle comme Bellini et Pecquet, sans que mention soit faite des planches prétendument disparues [20].

10 Or au début du nouveau siècle, se produit un fait qui a sûrement incité Lancisi à partir à la recherche du trésor sur cuivre d'Eustache. Une réédition des *Opuscula* paraît en 1707 à Leyde à l'initiative de Hermann Boerhaave, grand anatomiste qui a largement contribué à l'éclat de l'université de la ville – une réédition qui paraîtra de nouveau à Delft en 1726. Comme il le dit en préface, Boerhaave explique son entreprise comme conçue non seulement pour le bien de la dignité d'Eustache, mais aussi pour remédier au sérieux manque d'exemplaires des *Opuscula* et ainsi dévoiler l'injustice de ceux qui se sont attribué des découvertes sur le dos d'Eustache. Il ajoute que,

dans les exemplaires originaux qu'il a pu consulter, les huit premières planches étaient manquantes, jusqu'à ce qu'il ait mis la main sur un exemplaire complet qui lui a été confié par Dominico Guglielmini, professeur de médecine à Padoue. « Celui qui mettra au jour [les *Planches anatomiques* d'Eustache] aura sans doute les mânes d'un si grand homme très attachées à lui ! », déclare Boerhaave [21], qui incite ainsi certains lecteurs comme Lancisi à se lancer dans la quête du trésor.

Lancisi et la redécouverte des plaques d'Eustache

11 En gardant à l'esprit l'image d'un Eustache qui a anticipé plusieurs découvertes anatomiques récentes, des scientifiques, parmi lesquels figure l'éminent médecin romain, Giovanni Maria Lancisi (1654-1720), grand émule d'Eustache [22], vont, vers 1700, littéralement jouer le rôle de détectives enquêtant sur la localisation des plaques anatomiques d'Eustache.

12 Le parcours de Lancisi n'est guère différent de celui d'Eustache. Comme celui-ci, il a décrit quelques découvertes en anatomie qui lui ont valu une réputation, il a enseigné à la faculté de l'*Urbs* et tenu une chaire d'anatomie, il était archiatre du pape Clément XI. Au tout début des années 1710, Lancisi est dans les mêmes conditions physiques que son lointain modèle : il est âgé de 58 ans et tourmenté par une fièvre récurrente, il doit rester à la Curie et suivre son grand patron au palais de Castello Gandolfo près de Rome. Cela ne l'empêche pas, pour autant, d'entreprendre une quête de l'œuvre iconographique de son illustre prédécesseur, quête dont l'issue est renseignée dans sa correspondance entretenue de 1713 à 1714 et composée de lettres qui ne sont pas seulement celles qui seront incluses dans sa future édition princeps des *Tabulae* d'Eustache.

13 En effet, Lancisi n'a pas pu entreprendre seul sa redécouverte. Pour mener à bien son entreprise, il adopte une stratégie qui consiste à s'entourer non seulement de son illustre patron à la Curie, mais aussi des plus célèbres savants anatomistes de son époque. La première lettre qui nous renseigne sur la redécouverte des plaques d'Eustache est celle qu'il adresse au professeur d'anatomie de Turin, Giovanni

Fantoni, datée du 1er février 1713 à Rome, celle qui fera suite à la dédicace au pape et à l'épître au lecteur dans l'édition princeps [23]. Dans sa lettre, Lancisi commence par rappeler que les plaques tant convoitées avaient été cachées pendant cent cinquante ans et qu'il a été incité par feu Guglielmini, qui avait aidé Boerhaave à la réédition des *Opuscula*, à se lancer dans la quête desdites plaques. Après de vaines recherches effectuées dans les bibliothèques de Rome, Lancisi a ensuite appris des écrits d'Eustache et de Pini que ce « trésor caché » avait été laissé en héritage à Pini lui même. Il a alors demandé conseil à son protecteur, le pape Clément XI, qui l'informe qu'une descendante de Pini vivait encore à Urbino dans la famille des Rubeis. En 1712, le pape y envoie une légation : les plaques sont retrouvées dans un ancien coffret de Pini et envoyées par le seul héritier de celui-ci, son arrière-petit-fils et chanoine d'Urbino, Paolo Andrea de Rubeis, au pape, lequel en fait un don gracieux à la bibliothèque de Lancisi.

14 À l'instar de Spezioli, Lancisi ajoute des exemples montrants qu'Eustache a anticipé des découvertes faites au XVIIe siècle, comme sur les reins avec par exemple Bellini. Outre Riolan et Boerhaave, il cite le grand anatomiste Marcello Malpighi : « s'il avait exploré les structures des autres vaisseaux et des viscères non seulement au scalpel, mais aussi au microscope et à l'injection de liquides, Eustache aurait sans doute détourné tous ses successeurs de l'étude de l'anatomie [24]. » Il précise que cette redécouverte servirait certes au progrès de l'anatomie, mais il aussi avoue qu'il voit en Eustache un lointain prédécesseur au *Studium*, voire un maître qui lui a ouvert la voie et qui avait les mêmes faiblesses physiques, se faisant ainsi une sorte d'auto-assimilation. Lancisi a annexé à sa lettre à Fantoni des exemplaires des planches destinés à leur ami commun, l'anatomiste génevois Jean-Jacques Manget, dans l'espoir que celui-ci les insérerait dans son prochain traité d'anatomie encyclopédique.

15 Lancisi s'entoure de plusieurs autres collègues anatomistes pour partager et rehausser sa découverte et finalement la publier. L'autre pivot de sa stratégie consiste à diffuser la nouvelle par quelque publicité. C'est pourquoi il écrit ensuite le même mois une lettre en italien, datée du 11 février 1713 à Rome, à un professeur de médecine de Padoue, Antonio Vallisnieri, en lien avec le *Giornale de' Letterati d'Italia*, qui publie sa lettre en question [25] – laquelle ne sera incluse dans aucune édition des *Tabulae*. En fait, cette lettre n'est

guère différente de celle de Lancisi à Fantoni. Elle rapporte les mérites d'Eustache en anatomie, son anticipation de découvertes faites par Pecquet ou par Lower, le « *ritrovamentodeltesoro* » laissé par Pini chez sa famille d'Urbino avec l'aide du pape. Cependant, nous apprenons que les précieuses plaques, une fois acheminées à Rome, ont été numérotées et restaurées, par ordre du pape, à la Bibliothèque Vaticane, avant d'être remises à Lancisi. Celui-ci a commencé à préparer une légende pour ces planches muettes, en imitant les légendes annexées aux huit premières planches incluses dans les *Opuscula*. Lancisi a envoyé à Fantoni ses annotations, qui accompagnent les exemplaires de chaque plaque et la lettre précédente, qu'il compte placer comme préface. En effet, Lancisi révèle son intention de publier les planches retrouvées d'Eustache et demande donc à Vallisnieri de diffuser la nouvelle de cette redécouverte à ses amis et à son université par le biais du *Giornale*.

La préparation de la publication des *Tabulae Anatomicae*

16 Une fois informé de la parution prochaine de sa lettre dans le *Giornale*, Lancisi en remercie son ami Vallisnieri en mars 1713 et il lui promet un exemplaire imprimé de ses notes ainsi que des planches d'Eustache pour les soumettre à son examen[26]. C'est alors que Lancisi sollicite la collaboration de certains grands collègues pour étudier et annoter les planches avant leur publication. En plus de Fantoni et de Vallisnieri, Lancisi fait appel, en avril, à l'expertise de Giovanni Battista Morgagni, prestigieux professeur d'anatomie à Padoue, qui l'a contacté après avoir lu sa lettre parue dans le *Giornale*[27]. Dans sa lettre à Morgagni, Lancisi l'informe que, après avoir écrit les deux lettres à Fantoni et Vallisnieri, il a reçu une réponse aussi de l'évêque de la ville natale d'Eustache, San Severino, pour lui dire que, dans cette quête, il avait été précédé vingt ans plus tôt par Marcello Malpighi, qui s'était rendu dans cette ville pour essayer de retrouver les planches chez les héritiers d'Eustache, en vain. Lancisi signale également qu'il s'est mis à préparer des annotations aux plaques et invite aussi son destinataire à participer à leur analyse.

17 Deux mois plus tard, Fantoni répond enfin à Lancisi dans une lettre datée du 1er juin 1713 à Turin, qui sera incluse dans l'édition princeps [28]. Il témoigne sa gratitude ainsi que son admiration pour les exemplaires des planches d'Eustache. À son tour, il admet qu'Eustache a devancé des anatomistes récents comme Willis et Ridley sur le cerveau et les nerfs. Ces plaques d'Eustache sont un « monument en or, et non en cuivre » qui aurait même comblé le sévère Riolan [29]. Il approuve les notes rédigées par Lancisi et il ajoute que certains collègues de l'université turinoise souhaitent décrire les planches avec ses notes si bien qu'ils ne savent pas s'il faut remercier Eustache ou Lancisi. Tous, Fantoni y compris, incitent Lancisi à publier au plus vite les planches d'Eustache.

18 Lancisi est donc plus qu'encouragé à poursuivre son projet de publication des planches d'Eustache, mais il a toujours besoin d'aide pour parfaire ses annotations. C'est pourquoi le même mois il se tourne de nouveau vers Morgagni et propose de lui confier les planches et de les examiner attentivement de la neuvième à la dernière pour lui indiquer toute remarque ou ajout à signaler dans ses notes [30]. Aussi, il lui demande de lui envoyer un exemplaire de la réédition des *Opuscula* d'Eustache publiée par Boerhaave depuis 1707. En juillet, Lancisi remercie Morgagni de lui avoir fait parvenir ledit exemplaire, dont il apprécie la préface, dans laquelle Boerhaave souhaitait qu'on retrouve les planches qu'il a maintenant entre les mains et est mentionné feu Guglielmini, qui l'avait encouragé à les rechercher. Lancisi rapporte qu'il a déjà fait tirer les premiers exemplaires des planches, exemplaires qu'il enverra prochainement à Morgagni afin de connaître ses opinions [31].

19 En août, Lancisi informe Morgagni qu'il lui a envoyé les fameuses planches, de la neuvième à la quarante-sixième [32]. Il lui demande d'analyser brièvement surtout les planches exposant les canaux, les vaisseaux, les nerfs, qui ont été mieux étudiés à la suite d'Eustache. Il annonce qu'il publiera les planches et à l'occasion de l'inauguration imminente de sa bibliothèque qu'il les dédiera au pape. Le même jour, Lancisi informe Vallisnieri de l'envoi des planches à Morgagni et de son projet de les publier pour l'inauguration [33]. Il précise qu'il a demandé à Morgagni de les lui remontrer au cas où il aurait quelque remarque à formuler. Il promet qu'il enverra à eux deux un exemplaire de l'édition complète. Au fur et à mesure qu'approche le jour de

l'inauguration de sa bibliothèque, Lancisi, malgré son âge, ne reste jamais inactif et il continue de solliciter et de relancer les mêmes destinataires qui tardent à lui répondre.

20 Le mois suivant, toujours à l'affût de nouvelles trouvailles, il se tourne vers l'évêque de San Severino, qui avait répondu à sa lettre parue dans le *Giornale* [34]. À l'instigation du pape, il lui fait une requête qui consiste à chercher à savoir si chez des héritiers d'Eustache dans sa ville se trouvait le manuscrit du traité d'anatomie complète que ce dernier projetait d'annexer aux planches, car Lancisi reste préoccupé pour ses annotations. Il lui récapitule tout sur Eustache, son œuvre admiré, ses planches perdues puis retrouvées à Urbino grâce à l'aide du pape qui les lui a ensuite offertes. Or il précise que ces planches restent « *senza anima* », puisqu'elles sont privées des légendes correspondantes qu'Eustache aurait faites dans un écrit intitulé *De dissentionibus & controversiis anatomicis*, qui semble être resté de nos jours à l'état de manuscrit inachevé. Lancisi demande donc à cet évêque de faire le nécessaire pour permettre dans sa ville cette recherche de documents autographes qui lui apporteraient de la lumière à travers l'obscurité de certaines planches.

21 En octobre, Lancisi est de plus en plus impatient d'obtenir une réponse de Vallisnieri [35] et de Morgagni sur leurs opinions concernant ces planches. Quant à Morgagni, Lancisi a appris que les planches lui sont parvenues et il resollicite son expertise [36]. Ne recevant pas de réponse, Lancisi réitère sa demande à Morgagni [37] en précisant qu'il désespère d'obtenir une réponse de Vallisnieri, lequel sera le grand absent de l'édition princeps. Il fait reposer tous ses espoirs sur Morgagni et il lui fait comprendre qu'il est censé présenter bientôt les planches sous la meilleure forme possible, car ce sont des présents du pape, qui a souhaité les voir retrouvées. Il dit qu'il a même fait appel à un collègue de plus, le médecin romain Antonio Pacchioni, avec lequel il examine ces planches tout en disséquant des corps à l'archi-gymnase de Rome.

22 Le mois suivant, Lancisi reçoit enfin de Morgagni la réponse tant attendue, datée du 13 novembre 1713 à Padoue et qui sera incluse dans l'édition princeps [38]. Morgagni a enfin eu le temps de jeter un œil aux trente-huit planches d'Eustache que lui avait envoyées Lancisi, et il lui propose de montrer ce qui est particulier à Eustache

dans ces planches et en quoi il a su anticiper des découvertes faites par ses successeurs. Mais le professeur de Padoue est préoccupé d'abord par la question de savoir si la plupart des découvertes représentées par Eustache dans ses planches sont bel et bien originales. Par le biais d'une petite enquête, il se demande si certaines de ces découvertes ont été tirées de l'anatomiste contemporain d'Eustache, Fallope, dont les *Observationes Anatomicae* avaient été publiées deux ans avant les *Opuscula* d'Eustache : « Puisque personne ne peut nier que les *Observations* [de Fallope] sont parues en 1561, ceux qui jugeraient bon avec moi de croire qu'[Eustache] a gravé ses Planches en 1552 peuvent mettre en doute s'il y a mis la dernière main avant cette période [39]. » Ensuite, Morgagni entame une longue analyse de chacune des planches, en privilégiant, selon le vœu de Lancisi, les vaisseaux et les nerfs, comme les nerfs cérébraux dans la pl. XVIII, où il en déduit qu'Eustache a anticipé Willis, Ridley, Vejussen, et, bien sûr, surpassé Vésale et Fallope. Or Morgagni avoue avoir vu certaines choses assez obscures et difficiles à interpréter dans ces planches. C'est pourquoi il incite Lancisi à poursuivre encore les recherches dans les fonds des héritiers de Pini pour trouver le manuscrit correspondant, qui apporterait quelque clarté sur ces ambiguïtés – recherches dont on connaît l'issue.

23 Lancisi est si comblé par la lettre de Morgagni qu'il lui répond cinq jours plus tard [40] pour l'informer qu'il l'imprimera dans sa publication des planches avec sa propre réponse officielle, et qu'il a déjà amendé ses annotations d'après les remarques contenues dans la lettre de Morgagni. Le 30 novembre 1713 à Rome, Lancisi rédige sa réponse officielle, qui sera également ajoutée à l'édition princeps [41]. Il remercie chaleureusement Morgagni pour ses remarques, il avoue que sa lettre lui a apporté une « torche » permettant d'éclairer les endroits obscurs des planches, et il apprécie avant tout les passages où Eustache a corrigé ses contemporains et prévenu certains anatomistes récents. Il est encouragé de plus belle à publier ses annotations, qui sont alors consolidées par Morgagni, et il lui garantit que le pape pourvoira à la recherche des manuscrits qu'Eustache aurait laissés.

24 Juste avant Noël 1713, Lancisi remercie Morgagni de ses vœux et lui informe que la publication des planches d'Eustache et de ses annotations commencera l'année suivante [42]. Il tâchera, avant l'inauguration

de la Bibliothèque, de peaufiner ses notes et la préface, et de rédiger la dédicace au pape, éléments préliminaires pour lesquels il a besoin d'aide. Il demande à Morgagni si, hormis Lusitanus, un écrivain a laissé un éloge à Eustache qu'il pourrait ajouter à la préface. Il espère que tout sera prêt pour Pâques et qu'il pourra enfin ouvrir sa Bibliothèque et divulguer l'édition des planches avec la lettre de Morgagni. En effet, le début de la nouvelle année est pour Lancisi le moment de faire les derniers préparatifs pour la publication des planches d'Eustache avant l'inauguration. Entretemps, il émerge un débat épistolaire entre Lancisi, Morgagni et Pacchioni, portant sur les ventricules gauche et droit du larynx représentés par Eustache dans les planches (pl. XLII, fig. 11). Dans une lettre datée du 20 janvier 1714 à Rome, Lancisi se demande si Eustache a voulu dessiner le ventricule gauche, et non le droit comme l'a suggéré tout récemment Morgagni [43]. Ce petit débat se poursuivra jusqu'en février avec Morgagni, ainsi qu'avec le médecin Pacchioni, en s'étalant sur au moins cinq lettres au total [44]. Également en février, Lancisi reçoit enfin une réponse de l'évêque de San Severino [45] sur la recherche des manuscrits d'Eustache chez les héritiers de sa famille, bien sûr, avec déception. L'évêque lui rappelle les vaines pérégrinations antérieures de Malpighi à San Severino et il a appris que la famille Eustache ne vivait plus dans cette ville : deux filles se sont mariées hors de leur patrie. À l'instigation du pape, Lancisi encourage l'évêque à faire le nécessaire pour savoir dans quelles villes ces filles vivent désormais, faisant ainsi preuve d'une ténacité exemplaire.

25 En mars, Lancisi remercie Morgagni pour avoir contribué à l'enrichissement de la Bibliothèque, qui ouvrira à la Pentecôte avec la publication des planches d'Eustache avec ses notes et la longue lettre de Morgagni [46]. Par précaution, il demande à son destinataire de vanter la qualité de ces planches à ses amis qui seraient intéressés par cette édition, car la publication a nécessité une « *grave spesa* », en espérant qu'elle sera profitable tant aux médecins qu'aux chirurgiens. Quelques jours plus tard, il l'informe que les notes sont imprimées d'avance dans une belle édition, qui contiendra la fameuse lettre de Morgagni qui, dit-il, se démarquera des autres éléments [47].

26 Enfin, le 21 mai 1714, a lieu l'inauguration de la Bibliothèque de l'O*spedale del Santo Spirito*, aujourd'hui *Biblioteca Lancisiana* [48], présidée par le pape en personne, Clément XI, à qui son protégé Lancisi dédie

à la fin les fameuses planches d'Eustache par un discours qui n'est autre que la lettre initiale au pape [49], qui est dédicataire en tant que garant de la redécouverte et de la publication des planches. Il attribue volontiers au pape les planches d'Eustache ainsi que ses propres notes, en rappelant que ces planches avaient été jugées perdues pendant cent cinquante ans, et que le pape lui même a contribué à leur redécouverte avant de les offrir gracieusement à la Bibliothèque. Il rappelle aussi ses vaines tentatives de recherche des manuscrits d'Eustache auprès de l'évêque de San Severino ainsi que les pérégrinations antérieures de Malpighi.

27 Lancisi a aussi inséré un avis au lecteur dans lequel il rappelle avec emphase l'activité romaine d'Eustache, les deux cardinaux romains qu'il avait servis, son enseignement à Rome, son œuvre qui a éclairé l'Italie entière, dans une optique de sentiment compatriotique [50]. Il fait mention des collègues qui ont collaboré avec lui à l'explication des planches, à savoir les médecins romains Antonio Pacchioni et Francesco Soldato, et naturellement Fantoni et Morgagni (Vallisnieri ne répond pas à l'appel). Il signale cependant qu'il a dû préparer ces notes dans l'étroitesse de temps qui lui était accordé selon ses obligations à la cour papale, ce qui l'amène à avouer la certaine perfectibilité de son travail et à espérer pouvoir retrouver un jour les manuscrits perdus d'Eustache avec l'assistance du pape.

Le succès de l'édition princeps des *Tabulae Anatomicae*

Fig. 1. Page de titre des *Tabulae Anatomicae* d'Eustache, Rome, 1714 (collection particulière)



Cliché de l'auteur

28 Lors de la cérémonie, Lancisi remet au pape et aux cardinaux présents un exemplaire symbolique de l'édition princeps des *Tabulae Anatomicae* d'Eustache, imprimée en 1714 à Rome par l'éditeur papal Francesco Gonzaga, avec un frontispice monumental illustré d'une gravure exécutée par l'artiste italien Pietro Leone Ghezzi. Cette gravure représente Eustache appliqué à pratiquer une dissection publique sur un humain à l'amphithéâtre du *Studium* sous les yeux d'un auditoire aux réactions diverses et engagé dans une *disputatio*. On y voit également, debout sur un piédestal à droite, le squelette philosophique, héritage vésalien, et, gisant sur le sol, des corps de chiens et singes, ce qui sous-entend qu'Eustache démontre des cas d'anatomie animale dans l'œuvre de Galien et de Vésale, d'autant plus que l'anatomiste représenté désigne sur le cadavre, étendu et à

l'abdomen ouvert, les reins et leur position respective, qui font partie des erreurs célèbres de la *Fabrica*.

29 Il est patent que, par le frontispice, cette édition princeps est toute à l'honneur du pape Clément XI, à en juger par la taille des caractères de son nom au centre, aussi grande que ceux du titre *Tabulae Anatomicae*, et aussi pour son médecin Lancisi dont les lettres sont aussi grandes que celles d'Eustache, en suggérant une assimilation, comme s'il s'agissait d'une œuvre de Lancisi même, voire d'une « recréation » d'une œuvre du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. Dans les éditions ultérieures – y compris la réédition romaine – la taille des lettres changera et Eustache aura sa place supérieure méritée. Cette assimilation est davantage favorisée aussi dans la préface par la présence successive de deux épigrammes, celle de Pini à Eustache, parue à titre posthume, et une autre par Francesco Soldati à Lancisi, qui affiche cette assimilation : « Le monde doit à Lancisi les planches et Eustache [51]. » Dans le frontispice également, Lancisi a pris soin de préciser que les *Tabulae* sont « finalement sorties des ténèbres », qu'elles ont été gracieusement données par le pape et consacrées à celui-ci le jour de l'inauguration de sa Bibliothèque.

30 Le contenu de l'édition princeps offre donc toute la série des quarante-sept planches d'Eustache, incluant les huit premières sur les reins, chacune dotée d'une légende proposée par Lancisi et d'un cadre millimétré, dit gnomon géométrique, appliqué par Soldati et imitant celui des planches parues du vivant d'Eustache, un instrument de localisation des parties exposées qui permet de les repérer plus aisément à la règle d'après les indications dans la légende – alors que, dans la *Fabrica*, les signes de légende sont éparpillés sur les figures, ce qui a gêné la lecture de son appareil et apparat iconographique lors de sa réception immédiate.

Fig. 2. Série des *Tabulae Anatomicae* d'Eustache, Rome, 1714 (collection particulière)



Cliché de l'auteur

31 En passant des planches de Vésale à celles d'Eustache, l'on serait étonné d'y constater une précision exceptionnelle du détail pour l'époque où l'on entrait dans l'anatomie microscopique. De plus, certains organes représentés ont été repris suivant des critères différents. Enfin, on note le choix judicieux d'avoir représenté des écorchés plutôt jeunes et dotés d'une musculature plus raisonnable face aux « hommes-muscles » de Vésale. Cependant, les *Tabulae* ont été placées dans un ordre qui semble inversé et qui n'est pas sans rappeler celui du manuel médiéval de Mondino. Cet ordre toutefois se veut plus pratique en tenant compte de la putréfaction des parties disséquées : on débute avec la splanchnologie pour finir sur l'ostéologie, en passant par des écorchés mutilés qui montrent leurs viscères et nerfs, puis entiers pour voir les muscles externes, ensuite de plus en plus mutilés pour voir les muscles internes, et enfin le squelette. Vésale, lui, avait respecté l'ordre galénique en commençant par le squelette, pour continuer avec les muscles externes et internes, et finir sur les nerfs, vaisseaux et viscères. L'ordre suivi par les *Tabulae* n'a probablement pas été voulu par Eustache, ni Lancisi, mais par les bibliothécaires du Vatican qui ont été chargés de restaurer les vieilles plaques reçues d'Urbino.

32 Toutefois, il est à craindre qu'il y ait eu des pertes, puisque les planches offertes sont incomplètes : nous en voyons quarante-sept, ce qui est presque le nombre indiqué par Eustache dans l'avis au lecteur des *Opuscula*, mais parmi elles se présentent les huit petites sur les reins. Il manque donc sept grandes planches, ce qui en donne un total de trente-neuf – le maxillaire inférieur, par exemple, est

absent. Malgré cela, comme l'a affirmé Lancisi, Eustache s'est démarqué surtout dans les planches des nerfs et des viscères, les reins et le cœur y compris, où il a anticipé, voire dépassé certains anatomistes du XVII[e] siècle. En ce qui concerne Vésale, il l'a surpassé sur plusieurs points, non seulement sur les reins et le cœur, mais aussi sur le larynx, les yeux, les nerfs du cerveau et l'appareil génital féminin, qui était le principal point faible de la *Fabrica* car son auteur, faute de corps féminins en nombre suffisant, a dû se rabattre sur des utérus canins et caprins, ce dont Eustache était bien conscient. Aussi, à l'inverse des planches vésaliennes, Eustache a préféré la précision du détail à la beauté iconographique, un choix qui ne manquera pas de diviser les futurs critiques.

33 La réception immédiate des *Tabulae*, renseignée pareillement à travers les lettres de Lancisi, reflète un succès rapide et général qui va s'étendre et persister durant tout le siècle. Cinq jours après la cérémonie, Lancisi informe Morgagni du succès de l'évènement et de la dédicace du livre enfin imprimé [52]. Cependant, il doute de la perfection des notes qu'il a annexées aux planches car sa profession de médecin papal ne lui laissait guère de temps libre. La parution des *Tabulae* fait alors l'objet d'un nouvel article publié dans le *Giornale*, lequel garantit que les planches nouvellement imprimées serviront tant à l'anatomie qu'à la médecine [53].

34 En juillet, dans un premier temps, Lancisi dit à Morgagni qu'un exemplaire à Rome se vend 25 jules, l'équivalent de 2,5 écus [54]. Quelques jours plus tard, Lancisi apprend avec joie que l'exemplaire qu'il lui avait envoyé est parvenu et le remercie de son bon accueil, malgré plusieurs errances dans ses notes [55]. Il dit que déjà son maître Valsalva lui a suggéré quelques corrections. Il choisit Morgagni comme son principal réviseur en lui demandant de lui dresser une liste des erreurs qu'il pourra déceler dans ses annotations. Lancisi aura soin, dans plusieurs lettres suivantes, de mettre à jour la liste d'errata.

35 En octobre, Lancisi demande à Morgagni s'il a reçu ses exemplaires d'errata et il lui rappelle son projet d'une réédition [56]. Pour ce faire, il lui demande de rédiger une nouvelle lettre en latin sur l'édition princeps, lettre dont il ne verra jamais la couleur [57]. En novembre, Lancisi écrit à Vallisnieri que le coût total de l'impression des planches s'était

élevé à 600 écus [58], un montant largement supérieur au salaire annuel moyen d'un professeur de médecine à la *Sapienza* et qui a été acquitté par le pape lui-même – et qui pourtant a été confondu par certains historiens avec celui auquel ce dernier aurait acquis les planches, alors qu'elles lui avaient été envoyées par le chanoine d'Urbino.

36 Malheureusement, le projet de réédition augmentée et corrigée par Lancisi semble ne pas avoir eu de suite. Il est possible qu'il ait été découragé dans ses intentions à la vue de la reproduction audacieuse, doublée d'une réduction en taille et d'une mutilation partielle, des *Tabulae* par Jean-Jacques Manget en annexe de sa *Bibliotheca Anatomica* (Genève, 1716-1717). Alors qu'au départ Lancisi estimait Manget comme celui qui pouvait diffuser pour la première fois les planches d'Eustache au monde des sciences, il le voit, dès lors, avec une certaine appréhension. Déjà en 1715, il s'adresse à la fois à Vallisinieri et à Morgagni pour leur dire qu'il faut écouler, au plus vite et à bas prix, les exemplaires restants de son édition princeps avant que la « *tempesta* » de Manget ne s'abatte sur eux [59]. Mais en même temps, Lancisi joue double-jeu : de l'autre côté, il s'exprime avec la plus pure diplomatie devant Manget, comme le montrent certaines lettres échangées entre les deux hommes, qui ont été incluses dans la réédition de Manget. En fait, Lancisi sera occupé ensuite par la publication de la *Metallotheca* de Mercati en 1717 et il mourra trois ans plus tard, à 66 ans, presque à l'âge auquel mourut son lointain modèle. Une réédition romaine paraîtra seulement en 1728, en reprenant l'édition princeps quasiment à l'identique, sans les ajouts et modifications souhaités par le découvreur des *Tabulae*.

37 En définitive, la redécouverte des *Tabulae* d'Eustache est typique d'un siècle caractérisé par la redécouverte des œuvres d'antan, et donc les enjeux de l'entreprise éditoriale de Lancisi étaient non seulement cruciaux, mais aussi contrastés. Les acteurs de l'entreprise avaient certes conscience que l'œuvre iconographique retrouvée d'Eustache pouvait contribuer à la progression du savoir anatomique en ayant anticipé de loin plusieurs découvertes faites au XVII^{e} siècle et en en offrant d'autres tout à fait inédites. Mais l'on ne saurait nier que la figure d'Eustache était la source d'une tradition anatomique romaine qui a longtemps perduré, si bien que sa personnalité avait quasiment une influence viscérale dans l'esprit vieillissant de Lancisi, qui s'est

même fait une auto-assimilation à la fois scientifique et psychologique à son illustre prédécesseur, si bien qu'il s'est senti poussé à se lancer dans la quête de son trésor perdu.

38 De même, outre une certaine fierté compatriotique, Lancisi était animé sans doute par l'intention, avec sa découverte, de faire en sorte que le *Studium* romain pût rivaliser avec les autres universités italiennes comme celle de Padoue, qui restait la plus prestigieuse. Il ne faut pas omettre non plus que Lancisi était un médecin papal et qu'il était de son devoir de faire honneur à son éminent protecteur ainsi qu'à son lointain prédécesseur, Eustache, qui avait également pratiqué à la Curie romaine. C'est pourquoi il a trouvé dans ces *Tabulae* une plus-value inestimable pour sa Bibliothèque, qui devait être inaugurée par le pape, auquel il dédie cette découverte. Ce fut donc l'occasion pour lui de se ménager une réputation extra-romaine qui avait déjà commencé à se diffuser grâce à l'annonce de sa redécouverte dans un journal national.

39 Si on considère attentivement les circonstances et étapes de cette redécouverte, on ne peut qu'être étonné du rôle important joué par l'Église dans cette entreprise de recherche et de redécouverte d'une œuvre scientifique. Nous avons réalisé l'importance de l'intermédiaire exceptionnel qu'ont offert le pape Clément XI, le chanoine d'Urbino et l'évêque de San Severino dans l'enquête et l'envoi des planches d'un acteur à l'autre. On ne saurait rester indifférent non plus face à cette dynamique de collaboration, d'échange, d'entraide qui s'est développée entre Lancisi et ses collègues, quand il leur demande leurs opinions sur les planches et leur contenu, un exemplaire des *Opuscula*, une petite promotion pour sa trouvaille.

40 Ce qu'il faut avant tout retenir, c'est l'extension géographique qu'a connue cette redécouverte, qui a mobilisé plusieurs agents italiens à Rome, à Urbino, à San Severino, à Padoue, à Turin. Ce travail à l'origine romain est ensuite devenu européen avec les nombreuses rééditions dont ont fait l'objet les planches redécouvertes par Lancisi. On pourrait dire que lesdites planches ont eu un impact assez similaire à celui du célèbre traité de Vésale deux siècles plus tôt, qui était ainsi quasiment supplanté. En fait, l'on persiste à croire que l'autorité scientifique de Vésale en anatomie a perduré pendant toute l'époque moderne jusqu'à nos jours, or l'œuvre résurgente de son contempo-

rain italien à cette époque semble l'avoir littéralement détrôné. L'édition princeps sera donc la première d'une longue série de publications et commentaires qui seront produits tout au long du siècle par les plus prestigieux savants anatomistes, qui jugeront ces planches supérieures à celles de Vésale, considéré dès lors comme l'anatomiste « *impudens* » selon Pini, et ce d'autant plus que celles-ci ont vu le jour non seulement hors de Rome mais aussi hors de l'Italie. Le succès des *Tabulae* d'Eustache éditées par Lancisi est tel qu'il éclipse l'intérêt scientifique et éditorial pour Vésale et que leur découverte passe de l'état de redécouverte romaine à celui de redécouverte européenne.

Fig. 3. Lieux d'édition des *Tabulae Anatomicae* d'Eustache en Europe au XVIII^{e} siècle



Carte de l'auteur

> **Giovanni Maria Lancisi**, *Tabulae Anatomicae* (édition princeps, Rome, éd. Francesco Gonzaga, 1714)

> **Jean-Jacques Manget**, même titre (Cologne/Genève, éd. Cramer & Perachon, 1716/1717 ; inclus dans le *Theatrum anatomicum*

de Manget)

Lancisi, même titre (Amsterdam, éd. Rodolphe & Gerard Wetstenius, 1722 ; dédiée par les éditeurs à Boerhaave et Albinus)

Lancisi, même titre, *Editio romana altera* (Rome, éd. Lorenzo & Tomaso Pagliarini, chez Rocco Bernabo, 1728)

Gaetano Petrioli, *Riflessioni anatomiche sulle note di Lancisi…* (Rome, éd. Giovanni Zempel, 1740 ; rééd. latine, 1741)

Idem, *Corso anatomico o sia Universal Commento nelle tavole del celebre Bartolomeo Eustachio…* (Rome, éd. Giovanni Zempel, 1742)

Idem, *Anatomicae Tabulae octo quinquaginta figuris ornatae quae inter Eustachianas desiderantur…* (Rome, éd. Giovanni Zempel, 1748)

Bernard Siegfried Albinus, *Explicatio Tabularum Anatomicarum Bartholomaei Eustachii* (Leyde, éd. Johann Arnold Langerak, chez Johann et Hermann Verbeek, 1744 ; rééd. 1761)

George Martine, *In Bartholomaei Eustachii Tabulas anatomicas Commentaria* (Edimbourg, éd. W. Sands, A. Murray, & J. Cochran, 1755, éd. posthume)

John Knapton, *A compleat system of the blood-vessels and nerves taken from Albinus's edition of Eustachius* (Londres, 1754/1758, trad. anglaise du commentaire d'Albinus)

Lancisi, *Tabulae Anatomicae* (Venise, éd. Bartolomeo Locatello, 1769)

Andrea Massimino, *Tabulae Anatomicae novis explicationibus illustratae…* (Rome, éd. Paolo Junchi, 1783)

Andreas Bonn, *De Ontleedkundige Platen van B. Eustachius* (Amsterdam, 1798/1800/1830 ; rééd. allemande, 1800)

41 Jamais l'histoire de la médecine n'aura par la suite connu un tel engouement pour la pertinence scientifique non dépassée d'une œuvre anatomique de la Renaissance à laquelle ses publications successives confèrent le statut de best-seller anatomique du siècle des Lumières, engouement ressenti non seulement par des anatomistes de renom qui ont comparé l'œuvre de Vésale à celle de ses contemporains, par des professeurs qui en ont fait des cours, par des étudiants qui ont annoté leurs exemplaires des *Tabulae*, et même par des faussaires qui ont tenté de profiter de cet engouement. Même à Padoue, où Vésale avait autrefois enseigné, l'on consultait au XVIII[e] siècle les commentaires de B. S. Albinus sur les *Tabulae* d'Eustache, alors que les exemplaires de la *Fabrica* ou des *Opera omnia* de Vésale publiés en 1725 à Leyde restaient sur leurs étagères [60].

42 En un mot, les *Tabulae Anatomicae* de Bartolomé Eustache étaient, pour les érudits du siècle des Lumières, le vrai chef-d'œuvre anatomique de la Renaissance. Cependant, cette redécouverte romaine continue de rester dans l'ombre de l'hagiographie vésalienne persistante. Le seul élément qui a étouffé ces planches jusqu'à récemment, c'est sans conteste leur caractère posthume [61].

NOTES

1 Guglielmo Bilancioni, *L'opera anatomica di Bartolomeo Eustachi*, Roma, Tipografia del Campidoglio Eredi D'Antonis, 1910. Ettore Marchiafava, Niccola Crivelli (dir.), *Memorie e documenti riguardanti Bartolomeo Eustachi*, Sanseverino-Marche, Fabriano, 1913. Alberto Pellegrino (dir.), *Bartolomeo Eustachio* 1574-1974, San Severino Marche, Tipografia Bellabarba, 1974.

2 Elisa Andretta, *Roma Medica* : anatomie d'un système médical au XVI[e] *siècle*, Rome, EFR, pp. 517-534.

3 Elisa Andretta, « Bartolomeo Eustachi, il compasso e la cartografia del corpo umano », *Quaderni storici*, 2009, vol. 44, n° 130(1), pp. 93-124. Elisa Andretta, Rafael Mandressi, « "Anatomia artificiosa" : Usages et manipulations du corps à l'époque moderne », *L'Atelier du CRH*, 2013, n° 11.

4 Stefania Fortuna, « Le Tabulae anatomicae di Bartolomeo Eustachio », *Medicina e Chirurgia - Quaderni delle Conferenze Permanenti delle Facoltà di Medicina e Chirurgia*, 2014, vol. 64, pp. 2913-2916. Saliha Seda Adanır & İlhan

Bahşi, « The giant anatomist whose value is later understood: Bartolomeo Eustachi », *Child's Nervous System*, mars 2019, https://doi.org/10.1007/s00381-019-04107-1. Alessandro Dario, Giuseppe Ottavio Armocida & David Locatelli, « An ancestor of the stereotactic atlases: the *Tabulae Anatomicae* of Bartolomeo Eustachio », *Neurosurgical Focus*, septembre 2019, vol. 47(3), https://doi.org/10.3171/2019.6.FOCUS19339. Benoît Jeanjean, « La vision du XVIII[e] siècle sur la science du XVI[e], un regard rétrospectif et admiratif : le cas des planches anatomiques d'Eustache publiées par Giovanni Maria Lancisi » (à paraître). La deuxième édition des *Tabulae* (Rome, 1728) fait actuellement l'objet d'un projet collaboratif de traductions « Libros+ » à l'Université de Bretagne Occidentale, projet prometteur dirigé par M. Benoît Jeanjean et dont les premiers résultats sont consultables sur le site de l'université (www.univ-brest.fr/libros).

5 Une première étape toutefois a été franchie avec l'article de Maria Conforti, « The Biblioteca Lancisiana and the 1714 Edition of Eustachi's Anatomical Plates, or Ancients and Moderns Reconciled », in Maria Pia Donato & Jill Kraye (dir.), *Conflicting Duties: Science, Medicine and Religion in Rome, 1550-1750*, London, Warburg Institute, 2009, pp. 323-337.

6 Pour une notice biographique plus détaillée d'Eustache, cf. Maria Muccillo, « Bartolomeo Eustachi », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1993, vol. 43 ; Stefania Fortuna, « Bartolomeo Eustachio (m. 1574) : medico e anatomista di San Severino », *Bollettino della Facoltà* di *medicina e chirurgia dell'Università politecnica delle Marche*, 2003, vol. 6, n° 9, pp. 25-31.

7 Bartolomé Eustache, *Opuscula Anatomica*, Venise, 1563, p. 289.

8 *Ibid.*, pp. 165-166, 226.

9 Amatus Lusitanus, *Curationum Medicinalium Centuriae*, Bordeaux, 1620 (rééd.), p. 528.

10 Bartolomé Eustache, *Opuscula…*, *op. cit.*, avis au lecteur, f. *2r.

11 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae Anatomicae… Bartholomaei Eustachii*, Rome, 1714, p. xxxix.

12 Bartolomé Eustache, *Erotiani Graeci Scriptoris vetustissimi vocum… Collectio*, Venise, 1566, avis au lecteur daté du 1[er] juillet 1564 à Rome, f. I iiij r – I iiij v.

13 Cote : C IX 17.

14 Bartolomé Eustache, *Opuscula…*, *op. cit.*, avis au lecteur, f. *2r – *2v.

15 *Ibid.*, p. 68.

16 *Ibid.*, pp. 39-40.

17 Piermatteo Pini, *Compendium instar indicis in Hippocratis opera omnia*, Venise, 1597, n. p. (fin).

18 Jean Riolan fils, *Anthropographie*, Paris, 1628, p. 70.

19 Antoine Portal, *Histoire de l'anatomie et de la chirurgie*, T. I, Paris, 1770, p. 609. Albrecht von Haller, *Bibliotheca anatomica*, T. I., Zürich, 1774, p. 224.

20 Archivio di Stato di Roma, Fondo Cartari-Febei, serie 2, b. 66, cc. 152r-152v. Cf. Fabiola Zurlini, *Cultura scientifica, formazione e professione medica tra la Marca e Roma nel Seicento. Il caso di Romolo Spezioli*, Studio Firmano dell'Antica Università per la Storia dell'Arte Medica e della Scienza, 2009, pp. 32-33.

21 Hermann Boerhaave (éd.), Bartolomé Eustache, *Opuscula anatomica*, Leyde, 1707, avis au lecteur daté du 27 mai 1707, ff. *3r-*4r.

22 Pour une notice biographique plus détaillée de Lancisi, cf. Cesare Preti, « Giovanni Maria Lancisi », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2004, vol. 63 ; Maria Conforti, « Giovanni Maria Lancisi », *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero – Scienze*, 2013.

23 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, pp. viij-xiv.

24 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, p. x.

25 *Giornale de' Letterati d'Italia*, Venise, 1712, T. XII, p. 448 suiv.

26 Lettre de Lancisi à Vallisnieri, Rome, 31 mars 1713, in Antonio Roncetti, *Lettere inedite scientifico-letterarie*, Milan, 1845, n° XXIII, p. 190.

27 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 8 avril 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere di Lancisi a Morgagni e parecchie altre dello stesso Morgagni ora per la prima volta pubblicate*, Pavie, 1876, n° XIX, pp. 45-46.

28 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, pp. xv-xvj.

29 *Ibid.*, p. xv.

30 Lettre de Lancisi à Morgagni, Castello Gandolfo, 10 juin 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XX, pp. 48-49.

31 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 9 juillet 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXI, p. 54.

32 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 19 août 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXII, pp. 55-56.

33 Lettre de Lancisi à Vallisnieri, Rome, 19 août 1713, in Antonio Roncetti, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXX, pp. 198-199.

34 Lettre de Lancisi à l'évêque A. Organi, Rome, 8 septembre 1713, transcrite dans la biographie d'Eustache par B. Gentile dans la préface de la réédition des *Tabulae* par Gaetano Petrioli (Rome, 1740).

35 Lettre de Lancisi à Vallisnieri, Rome, 7 octobre 1713, in Antonio Roncetti, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXI, p. 199.

36 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 14 octobre 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXIV, p. 59.

37 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 21 octobre 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXV, pp. 60-61.

38 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, pp. xvj-xxxij.

39 *Ibid.*, p. xxj.

40 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 18 novembre 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXVI, pp. 63-64.

41 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, pp. xxxij-xxxiij.

42 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 23 décembre 1713, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXVII, pp. 65-66.

43 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 20 janvier 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXVIII, pp. 67-68.

44 Biblioteca Palatina di Parma, mss. Morgagni, 1157. Cf. Enrico Benassi, « Carteggi inediti fra il Lancisi, il Pacchioni ed il Morgagni », *Rivista di Storia delle scienze mediche e naturali*, 1932, pp. 145-169.

45 Lettre de Lancisi à l'évêque A. Organi, Rome, 22 février 1714, transcrite dans la biographie d'Eustache par B. Gentile dans la préface de la réédition des *Tabulae* par G. Petrioli.

46 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 3 mars 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXX, pp. 70-71.

47 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 21 mars 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXI, p. 72.

48 Sur l'inauguration de la Biblioteca Lancisiana, cf. Cristoforo Carsughi, *La biblioteca Lancisiana, ovvero distinto ragguaglio della pubblica libreria eretta*

nell'anno 1714 nel sacro pontificio archiospedale del Santo Spirito di Roma, Roma, de Martiis vicino alla Pace, 1718.

49 Giovanni Maria Lancisi, *Tabulae anatomicae…*, *op. cit.*, pp. iv-vj.

50 *Ibid.*, avis au lecteur, p. vii et suiv.

51 *Ibid.*, pp. xxxix-xl.

52 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 26 mai 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXII, pp. 75-76.

53 *Giornale de' Letterati d'Italia*, Venise, 1714, T. XVIII, p. 31 suiv., fin.

54 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 7 juillet 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXIII, p. 77-82.

55 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 21 juillet 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXIV, pp. 84-87.

56 Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 6 octobre 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXIX, p. 100.

57 Lettre de Lancisi à Morgagni, Castel Gandolfo, 20 octobre 1714, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XL, p. 102.

58 Lettre de Lancisi à Vallisnieri, Rome, 17 novembre 1714, in Antonio Roncetti, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XXXVI, p. 204.

59 Lettre de Lancisi à Vallisnieri, Rome, 25 mai 1715, in Antonio Roncetti, *Lettere…*, *op. cit.*, n° XLIII, p. 209. Lettre de Lancisi à Morgagni, Rome, 7 septembre 1715, in Alfonso Corradi, *Lettere…*, *op. cit.*, p. 109.

60 Stefania Villani, « Il primo registro del prestito nella Pubblica Libreria padovana (1773-1793) », *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 2002, vol. 35, pp. 185-212.

61 Boerhaave & Albinus (éds.), André Vésale, *Opera omnia*, Leyde, 1725, au lecteur, ff. ******v-*******r.

RÉSUMÉ

Français

Les *Tabulae Anatomicae* du prestigieux anatomiste du XVI^{e} siècle Bartolomé Eustache, publiées seulement en 1714 par Giovanni Maria Lancisi, ont finalement suscité un intérêt récent face à la fascination persistante pour la *persona* du grand contemporain de l'auteur, André Vésale. Or cet intérêt a ciblé plus le contenu et la valeur scientifiques des *Tabulae* que les circons-

tances dans lesquelles elles ont été mises à la disposition du lectorat savant après un siècle et demi de vaines espérances. Le but du présent article consistera à dévoiler les grands enjeux de l'entreprise éditoriale de Lancisi sans laquelle ces planches inédites n'auraient probablement jamais été mises au jour.

INDEX

Mots-clés
Eustache (Bartolomé), Tabulae Anatomicae, Lancisi (Giovanni Maria), Vésale (André), Clément XI, Pini (Piermatteo), Morgagni (Giovanni Battista), anatomie, Rome

AUTEUR

David Soulier
CMMC – Université Côte d'Azur