Motifs
ISSN : 2726-0399

5 | 2022
Normal, anormal, anomal

Lionel Souquet

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=519

Référence électronique
« Normal, anormal, anomal », *Motifs* [En ligne], mis en ligne le 01 novembre 2022, consulté le 15 juillet 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=519

blabliblou présentation

NOTES DE LA RÉDACTION

blabliblou la rédaction

I - Philosophie, histoire, sociologie

Benoît Quinquis
Le cas Socrate ou l'anomalie logique

David Jousset
Aux rebords de la vie : des vies anomales entre littérature et philosophie

Jean Manuel de Queiroz
Les sciences sociales aux prises avec l' « anomal »

Luis Santarsiero
Le (dés)ordre alimentaire et l'ordre du quartier

Bertrand Duménieu, Danièle Poublan, Jean-Damien Généro, Francine Filoche et Patricia Bleton
Lettresfamiliales.ehess.fr : reprendre et enrichir l'édition scientifique d'une correspondance en état d'obsolescence technique

Stéphanie Noirard
Quelques notes bleues dans un cantique : Xavier Grall sur la route de Jack Kerouac

II - Littérature

Anthony Remy
La Recherche de la beauté dans la dénormalisation

Andrés Cobo de Guzmán Medina
La question de la norme et du genre dans *Línea de fuego* (2020) de Pérez-Reverte

III - Image

Raphaël Rigal
Rétablir l'écart

Fátima Rodríguez
José Agrippino de Paula, *Hitler III mundo*

IV - À la croisée des chemins

I - Philosophie, histoire, sociologie

Le cas Socrate ou l'anomalie logique

Benoît Quinquis

PLAN

L'inutilité de l'élégance
L'anti-sophistique : plus de questions que de réponses
À quête anomale, conduite anomale

TEXTE

1 Curieuse figure que celle de Socrate qui, par ses questionnements incessants, ébranlait les idées les plus solidement ancrées de ses concitoyens athéniens ; l'étonnement que sa conduite inspirait déjà au v^e^ siècle avant notre ère semble d'ailleurs ne pas connaître de limite dans le temps, à tel point qu'elle continue aujourd'hui à être envisagée comme un paradigme de l'attitude philosophique, comme pourrait en témoigner, par exemple, Roger-Pol Droit parlant d'un personnage de bande dessinée (Le Chat de Philippe Geluck) en des termes qui semblent s'appliquer parfaitement à Socrate lui-même : « Cet énergumène, systématiquement, déconcerte et détraque nos évidences. N'est-ce pas là une partie essentielle de la tâche des philosophes ?[1] » Cette attitude, encore nouvelle pour les contemporains de Socrate, les déroutait à tel point qu'ils ont fini par le condamner à mort en 399 – cette condamnation, il est vrai, avait été prononcée dans un contexte particulier, marqué par la débâcle militaire et la déréliction politique d'Athènes.

2 Socrate était-il « anormal » ou « anomal » ? Est « anormal » ce qui est contraire ou extérieur à la *norma* qui, en latin, désigne l'équerre et, par extension, la règle ou la loi ; est « anomal » ce qui constitue une ἀνωμαλία, une inégalité, donc une aspérité ou une irrégularité[2] : l'anormalité peut donc être envisagée comme un écart par rapport à la norme, qui suppose donc déjà la connaissance de cette dernière pour être identifiée comme telle, tandis que l'anomalie se caractériserait par l'affranchissement de toute référence à la norme voire par son ignorance pure et simple – la différence serait donc de nature

plutôt que de degré, l'écart de l'anomalie par rapport à la norme n'étant pas nécessairement plus grand que celui de l'anormalité. Si l'on prend cette tentative de définition à la lettre, peut-on reprocher à Socrate d'agir à l'encontre des lois athéniennes, auquel cas son comportement serait « anormal » au sens strict ? Certainement pas : citoyen zélé, il ne se dérobe pas à ses obligations militaires quand il faut défendre sa cité – dans un célèbre passage du *Banquet*, Alcibiade, reconnaissant envers Socrate de lui avoir sauvé la vie sur le champ de bataille, ne manque pas de saluer non seulement le courage dont le philosophe fait montre au combat mais aussi son désintéressement, qu'il manifeste en refusant toute récompense :

> εἰ δὲ βούλεσθε ἐν ταῖς μάχαις—τοῦτο γὰρ δὴ δίκαιόν γε αὐτῷ ἀποδοῦναι—ὅτε γὰρ ἡ μάχη ἦν ἐξ ἧς ἐμοὶ καὶ τἀριστεῖα ἔδοσαν οἱ στρατηγοί, οὐδεὶς ἄλλος ἐμὲ ἔσωσεν ἀνθρώπων ἢ οὗτος, τετρωμένον οὐκ ἐθέλων ἀπολιπεῖν, ἀλλὰ συνδιέσωσε καὶ τὰ ὅπλα καὶ αὐτὸν ἐμέ. καὶ ἐγὼ μέν, ὦ Σώκρατες, καὶ τότε ἐκέλευον σοὶ διδόναι τἀριστεῖα τοὺς στρατηγούς, καὶ τοῦτό γέ μοι οὔτε μέμψῃ οὔτε ἐρεῖς ὅτι ψεύδομαι : ἀλλὰ γὰρ τῶν στρατηγῶν πρὸς τὸ ἐμὸν ἀξίωμα ἀποβλεπόντων καὶ βουλομένων ἐμοὶ διδόναι τἀριστεῖα, αὐτὸς προθυμότερος ἐγένου τῶν στρατηγῶν ἐμὲ λαβεῖν ἢ σαυτόν. [3]

3 Socrate ne combat donc pas par désir de gloire militaire mais simplement par devoir de citoyen ; son civisme est au-dessus de tout soupçon, à tel point que quand la cité le condamne à mort, il se plie à cette décision et refuse de s'évader, justifiant ce choix par la fameuse prosopopée des lois – il est vrai que la vie d'éternel fuyard serait incompatible avec l'activité philosophique :

> αὐτὸς δὲ πρῶτον μὲν ἐὰν εἰς τῶν ἐγγύτατά τινα πόλεων ἔλθῃς, ἢ Θήβαζε ἢ Μέγαράδε— εὐνομοῦνται γὰρ ἀμφότεραι—πολέμιος ἥξεις, ὦ Σώκρατες, τῇ τούτων πολιτείᾳ, καὶ ὅσοιπερ κήδονται τῶν αὐτῶν πόλεων ὑποβλέψονταί σε διαφθορέα ἡγούμενοι τῶν νόμων, καὶ βεβαιώσεις τοῖς δικασταῖς τὴν δόξαν, ὥστε δοκεῖν ὀρθῶς τὴν ’ δίκην δικάσαι [4] :

4 Socrate s'efforce donc d'être un citoyen » normal », mais il est incontestable qu'il enfreint, par son comportement, des lois qui ne sont pas les ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν νόμιμα [5] chères à l'Antigone de Sophocle mais d'autres lois non-écrites, humaines et éphémères, dont le non-

respect ne représente même pas un danger pour la cité mais qui peuvent vouer à l'ostracisme quiconque s'en rend coupable. Ainsi, Socrate est peu soucieux d'élégance, il ne respecte pas les règles de la rhétorique et, enfin, pratique l'investigation philosophique désintéressée dans une cité qui se méfie de la pensée pure sans visée pratique : en effet, dans l'Athènes démocratique du v^e^ siècle, le citoyen se réalise dans sa participation active aux débats politiques, « art subtil et empirique, dépendant des circonstances[6] », pour reprendre la définition de Francis Wolff.

5 Dès lors, si l'on écarte l'idée d'une anormalité de Socrate pour le définir, à titre d'hypothèse, comme un personnage anomal, son anomalie est cependant sans malice, ne serait-ce que parce qu'elle n'est pas systématique – telle est peut-être, d'ailleurs, la caractéristique qui la fonde en tant qu'anomalie : Socrate ne cherche nullement à se singulariser en affichant une étrangeté ostentatoire comme le ferait aujourd'hui quelqu'un que l'on pourrait qualifier de dandy, sa non-conformité aux usages ne découle pas d'une volonté de choquer mais bien de sa conviction que sa conduite est logique ; *a contrario*, c'est donc la conduite de ses concitoyens, bien qu'érigée en norme, qui pourrait paraître irraisonnée : le philosophe s'affirmerait ainsi comme une figure dont l'anomalie a la vertu de révéler efficacement les limites des normes en usage au sein de la cité. Partant de cette hypothèse, nous examinerons successivement les trois aspects de cette éventuelle « anomalie socratique » qui viennent d'être énumérés, du moins tels qu'ils ont été mis en avant dans les dialogues de Platon qui nous sont parvenus.

L'inutilité de l'élégance

6 La question du paraître est centrale dans la Grèce classique où prévaut l'idéal du καλὸς κἀγαθός, l'homme « beau et bon » dont le physique équilibré est à l'image de sa vertu ; il en va ainsi à plus forte raison dans une cité démocratique comme Athènes où il faut se faire « bien voir », dans tous les sens du terme, pour se faire entendre.

7 Socrate, de toute évidence, s'éloigne de cet idéal : le nez camus, les yeux à fleur de tête, les lèvres épaisses, marchant pieds nus et dépenaillé, il ne fait aucun effort pour amoindrir sa laideur devenue presque aussi légendaire que celle d'Ésope ou du dieu Héphaïstos, à

tel point que quand on le voit se « faire beau » au début du *Banquet*, ceci constitue un événement assez singulier pour être remarqué : ἔφη γάρ οἱ Σωκράτη ἐντυχεῖν λελουμένον τε καὶ τὰς βλαύτας ὑποδεδεμένον, ἃ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίει : καὶ ἐρέσθαι αὐτὸν ὅποι ἴοι οὕτω καλὸς γεγενημένος[7]. De ce point de vue, Socrate peut donc préfigurer les philosophes cyniques réputés eux aussi pour faire peu de cas de l'élégance ; pour que Platon, d'après Diogène Laërce, se sente légitimé à définir Diogène le cynique comme un Σωκράτης […] μαινόμενος[8], un « Socrate devenu fou », il fallait bien qu'il y ait au moins cette ressemblance, dût-elle se réduire à l'apparence, même si l'attitude de Socrate à l'égard de ce que l'on appellerait aujourd'hui les « questions d'image » trahit moins un rejet délibéré des conventions qu'une indifférence envers de telles questions.

8 Ainsi, dans la *République*, quand il décrit ce à quoi doit idéalement ressembler la cité à sa fondation, Platon nous le présente soulignant les bienfaits d'une vie ascétique, où l'élégance vestimentaire, entre autres, n'est pas une préoccupation – il convient de bien préciser « idéalement » car la *République*, ce grand dialogue que l'on qualifie erronément de « politique », a pour objet premier l'âme humaine dont la cité n'est que l'image agrandie :

> πρῶτον οὖν σκεψώμεθα τίνα τρόπον διαιτήσονται οἱ οὕτω παρεσκευασμένοι. ἄλλο τι ἢ σῖτόν τε ποιοῦντες καὶ οἶνον καὶ ἱμάτια καὶ ὑποδήματα ; καὶ οἰκοδομησάμενοι οἰκίας, θέρους μὲν τὰ πολλὰ γυμνοί τε καὶ ἀνυπόδητοι ἐργάσονται, τοῦ δὲ χειμῶνος ἠμφιεσμένοι τε καὶ ὑποδεδεμένοι ἱκανῶς : θρέψονται δὲ ἐκ μὲν τῶν κριθῶν ἄλφιτα σκευαζόμενοι, ἐκ δὲ τῶν πυρῶν ἄλευρα, τὰ μὲν πέψαντες, τὰ δὲ μάξαντες, μάζας γενναίας καὶ ἄρτους ἐπὶ κάλαμόν τινα παραβαλλόμενοι ἢ φύλλα καθαρά, κατακλινέντες ἐπὶ στιβάδων ἐστρωμένων μίλακί τε καὶ μυρρίναις, εὐωχήσονται αὐτοί τε καὶ τὰ παιδία, ἐπιπίνοντες τοῦ οἴνου, ἐστεφανωμένοι καὶ ὑμνοῦντες τοὺς θεούς, ἡδέως συνόντες ἀλλήλοις, οὐχ ὑπὲρ τὴν οὐσίαν ποιούμενοι τοὺς παῖδας, εὐλαβούμενοι πενίαν ἢ πόλεμον. (…) καὶ οὕτω διάγοντες τὸν βίον ἐν εἰρήνῃ μετὰ ὑγιείας, ὡς εἰκός, γηραιοὶ τελευτῶντες ἄλλον τοιοῦτον βίον τοῖς ἐκγόνοις παραδώσουσιν[9].

9 L'élégance vestimentaire préoccupe si peu les habitants de cette cité primitive qu'ils ne s'habillent que quand le froid hivernal l'exige et travaillent nus (et non demi-nus comme l'ont laissé croire certaines

traductions excessivement chastes) en été. Socrate dépeint alors une vie saine et pacifique qui lui conviendrait parfaitement et il s'en tiendrait probablement quitte dans l'édification « en pensée » de la cité idéale si l'un de ses jeunes interlocuteurs, Glaucon, ne réagissait pas d'une manière typique de la jeunesse dorée d'Athènes (et d'ailleurs) en l'accusant de vouloir faire vivre les citoyens comme des ὗες[10] (porcs) : ce reproche est clairement infondé dans la mesure où la description de la vie dans la cité primitive, si elle n'est pas luxueuse, n'est pas non plus inconfortable : loin d'être rude, cette vie est douce et paisible, et l'ascèse qui y règne n'est que relative dans la mesure où elle n'est pas marquée par la pénurie mais plutôt par le non-excès, les citoyens se bornant à faire coïncider leur vie avec ce qu'ils savent être bon pour eux.

10 Socrate n'est cependant pas naïf au point de prétendre que cet idéal de frugalité civique soit applicable en l'état ni même qu'il ne l'ait jamais été : dans le contexte du dialogue, ce n'est qu'une fiction présentée comme telle, que l'on peut même envisager comme une hypothèse de laboratoire – l'évocation des bergers d'Arcadie, si elle n'était anachronique, serait plus appropriée, pour décrire cette vie, que la référence porcine. Aussi, le philosophe accepte sans difficulté de reprendre à nouveaux frais la recherche et reconnaît qu'on ne mettra plus les maisons, les chaussures et les vêtements au rang du nécessaire et que leur aspect utilitaire passera au second plan des préoccupations au profit de leur aspect esthétique, au sens où on les emploiera d'abord dans l'idée de se faire « bien voir » d'autrui plutôt que dans l'optique de sa propre conservation, désormais perçue comme assurée : on consommera les mets en tenant compte du plaisir gustatif qu'ils procurent plutôt que du bénéfice que notre santé peut en tirer, avec les risques que cela comporte, et on mettra des chaussures conçues dans un but esthétique plutôt que pratique, à tel point qu'elles ne faciliteront même plus la marche ou, du moins, que ce ne sera plus leur but premier :

> ταῦτα γὰρ δή τισιν, ὡς δοκεῖ, οὐκ ἐξαρκέσει, οὐδὲ αὕτη ἡ δίαιτα, ἀλλὰ κλῖναί τε προσέσονται καὶ τράπεζαι καὶ τἆλλα σκεύη, καὶ ὄψα δὴ καὶ μύρα καὶ θυμιάματα καὶ ἑταῖραι καὶ πέμματα, καὶ ἕκαστα τούτων παντοδαπά. καὶ δὴ καὶ ἃ τὸ πρῶτον ἐλέγομεν οὐκέτι τἀναγκαῖα θετέον, οἰκίας τε καὶ ἱμάτια καὶ ὑποδήματα, ἀλλὰ τήν τε ζωγραφίαν

> κινητέον καὶ τὴν ποικιλίαν, καὶ χρυσὸν καὶ ἐλέφαντα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα κτητέον. ἦ γάρ[11] ;

11 Socrate, en bon débatteur, rentre dans le jeu de l'adversaire pour mieux le vaincre par la suite ; il consent à tenir compte des objections de Glaucon, mais il n'abandonne pas l'espoir de faire triompher la légitimité de la vie ascétique dont il vantait la salubrité : il conclut avec la formule καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα κτητέον qu'il serait tentant de traduire familièrement par « et toutes ces bêtises », et il est difficile de ne pas l'imaginer accompagner le ἦ γάρ (« n'est-ce pas ») final du clin d'œil malicieux et ironique que l'on adresserait à un enfant désirant réclamer une faveur mais n'osant pas faire sa demande – si l'on tient compte du fait que Glaucon n'est autre que le frère de Platon et constitue donc, au sein du dialogue, une image de ce que ce dernier aurait pu devenir s'il avait mené la carrière « brillante » qui lui tendait les bras au lieu de suivre l'enseignement de Socrate, alors l'attitude de ce dernier envers Glaucon apparaît comme une représentation des rapports que le maître pouvait se permettre d'entretenir avec l'élève ; Alain, notamment, défend cette thèse :

> Il y eut entre Socrate et Platon une précieuse rencontre, mais, disons mieux, un choc de contraires, d'où a suivi le mouvement de pensée le plus étonnant qu'on ait vu. C'est pourquoi on ne peut trop marquer le contraste entre ce maître et ce disciple. La vie de Socrate fut celle du simple citoyen et du simple soldat, telle qu'elle est partout. […]
> Platon ne s'est pas mis en scène dans ses Dialogues ; mais on peut voir, au commencement de La République, comment ses deux frères, Adimante et Glaucon, mettent au jeu leur ambition, leur puissance, tout leur avenir. Ce sont deux images de Platon jeune. Platon, descendant des rois, puissant, équilibré, athlétique, ressemblait sans doute à ces belles statues, si bien assurées d'elles-mêmes[12].

12 Quoi qu'il en fût, Platon nous présente donc Socrate méprisant le superflu : il envisage l'aspect utilitaire comme premier au détriment de l'aspect esthétique, ce qui n'est pas illogique, et il n'y a donc pas de place pour une recherche soutenue d'élégance dans ce cadre ; mais la réaction de Glaucon montre qu'une telle conception est insolite aux yeux d'un citoyen athénien de l'époque, même si elle est défendue par des arguments logiques comme le fait Socrate dans la description de la cité primitive.

L'anti-sophistique : plus de questions que de réponses

13 Si Socrate juge la recherche d'élégance superflue, c'est notamment parce qu'il n'éprouve pas le besoin de se faire « bien voir », sa démarche différant radicalement de celle de la sophistique.

14 Contrairement à ce que l'on pourrait hâtivement penser, les sophistes, même s'ils sont souvent les contradicteurs de Socrate, ne sont pas systématiquement ses adversaires et ils peuvent d'autant moins l'être qu'ils ne « jouent » pour ainsi dire jamais sur le même terrain : alors que les sophistes cherchent à persuader leurs auditeurs avec des arguments frappants et enseignent leurs techniques de persuasion, le philosophe, lui, recherche la vérité en collaboration avec ses interlocuteurs. Toute la différence entre Socrate et les sophistes est ici : alors que les sophistes ont des auditeurs, Socrate n'a que des interlocuteurs ; pour le sophiste, la vérité est une donnée qu'il prétend détenir et éventuellement enseigner tandis que, pour le philosophe, elle est un but, rarement atteint. Socrate respecte si peu les règles de la rhétorique qu'il en néglige son apparence, précisément parce que sa démarche est sans rapport et même sans commune mesure avec celles des maîtres de rhétorique itinérants avec lesquels il converse néanmoins pour la bonne raison qu'ils sont lettrés, instruits, et donc, *a priori*, à même de pouvoir l'aider dans sa recherche – cette proximité avec les sophistes est à la source d'un malentendu majeur ayant présidé à la création de la comédie *Les nuées* : Aristophane voulait tourner en dérision la sophistique et a choisi la figure de Socrate pour la représenter parce que le philosophe avait l'avantage, contrairement aux « vrais » sophistes de ne pas venir d'ailleurs et d'être bien connu des Athéniens.

15 En tout état de cause, l'espoir que Socrate place dans la fréquentation des sophistes est loin d'être toujours satisfait ; beaucoup de dialogues de jeunesse se terminent sur une aporie liée, entre autres facteurs, à la mauvaise volonté de l'interlocuteur sophistique et, même dans le *Gorgias*, Calliclès se débarrasse assez cavalièrement des questions du philosophe, faisant montre d'une impatience qui trahit son manque d'investissement dans la conversation : ἔστω σοι τοῦτο, ὦ Σώκρατες, οὕτως, ἵνα διαπεράνῃς τὸν λόγον.[13] Dans sa quête de vérité, toute la

stratégie du philosophe est de feindre l'ignorance et de questionner son interlocuteur afin de l'amener à formuler lui-même les connaissances dont il est porteur sans s'en rendre compte – le questionneur peut avoir déjà une certaine idée de ce qu'il cherche, mais elle peut être vague et il attend alors de la personne interrogée qu'elle l'aide à préciser cette pensée aux contours flous ; cette pratique est la maïeutique, que Socrate compare, non sans ironie, à l'art de sa mère Phénarète qui était accoucheuse : τὴν δὲ μαιείαν ταύτην ἐγώ τε καὶ ἡ μήτηρ ἐκ θεοῦ ἐλάχομεν.[14] Dans le cadre d'une telle démarche, l'apprentissage de la philosophie ne saurait donc en aucun cas se résumer à une réception passive ni à une mémorisation mécanique mais demande au contraire à l'élève un investissement réel et actif dans la recherche de la vérité, ce qui suppose que le cours soit en réalité une discussion à part entière, à l'opposé de la conception de l'enseignement dénoncée par l'échange avec Agathon dans le *Banquet* où Socrate se refuse à penser la transmission orale du savoir sur le modèle du remplissage d'une coupe, en réponse au jeune poète tragique victorieux qui se trouve ainsi accusé de rabaisser l'enseignement philosophique à cette activité matérielle des plus basiques :

> ἔφη φάναι, Σώκρατες, παρ᾽ ἐμὲ κατάκεισο, ἵνα καὶ τοῦ σοφοῦ ἁπτόμενός σου ἀπολαύσω, ὅ σοι προσέστη ἐν τοῖς προθύροις. δῆλον γὰρ ὅτι ηὗρες αὐτὸ καὶ ἔχεις : οὐ γὰρ ἂν προαπέστης. καὶ τὸν Σωκράτη καθίζεσθαι καὶ εἰπεῖν ὅτι εὖ ἂν ἔχοι, φάναι, ὦ Ἀγάθων, εἰ τοιοῦτον εἴη ἡ σοφία ὥστ᾽ ἐκ τοῦ πληρεστέρου εἰς τὸ κενώτερον ῥεῖν ἡμῶν, ἐὰν ἁπτώμεθα ἀλλήλων, ὥσπερ τὸ ἐν ταῖς κύλιξιν ὕδωρ τὸ διὰ τοῦ ἐρίου ῥέον ἐκ τῆς πληρεστέρας εἰς τὴν κενωτέραν[15].

16 Non que toute valeur soit niée à la transmission orale du savoir de maître à élève : le *Banquet* en réaffirme même toute la légitimité puisque Socrate ne revendique à aucun moment la paternité de ses idées sur Eros et affirme les avoir acquises au cours d'un entretien avec une prêtresse, mais il faut justement noter qu'il s'agissait bien d'un entretien au sens plein du terme, au cours duquel l'élève n'est pas resté passif face au maître ; il semble même que le jeune Socrate se soit permis de répliquer à Diotime, qui plus est avec une vigueur certaine, ce qui témoigne que la réussite de la transmission orale est assurée quand le savoir est transmis à un élève tel que Socrate qui fait l'effort d'agir en philosophe et participe activement à la conversa-

tion : καὶ ἐγώ, πῶς λέγεις, ἔφην, ὦ Διοτίμα ; αἰσχρὸς ἄρα ὁ Ἔρως ἐστὶ καὶ κακός ; καὶ ἥ, οὐκ εὐφημήσεις ; ἔφη : ἢ οἴει, ὅτι ἂν μὴ καλὸν ᾖ, ἀναγκαῖον αὐτὸ εἶναι αἰσχρόν ;[16] Il est fort probable que Diotime soit un personnage fictif, mais ceci n'enlève rien au fait que Socrate développe une conception de l'enseignement qui n'est pas à sens unique et consiste en une collaboration à part entière entre l'enseignant et l'apprenant : la réaction très vive de l'élève y est ainsi présentée comme un bienfait pour l'initiatrice qui peut la saisir comme une opportunité pour repréciser son propos et adopter une formulation plus adéquate qui n'en défrichera que mieux le chemin vers la découverte de la vérité.

17 Le rôle du maître en philosophie tel que nous le présente Platon à travers la figure de Socrate n'est donc pas d'asséner une vérité que l'élève n'a plus qu'à assimiler mais d'initier l'élève à la recherche de cette vérité : s'il est un « maître à penser », c'est au sens où son action ne consiste à remplir des têtes mais à les aider à développer les capacités intellectuelles qu'elles renferment déjà ; en d'autres termes, il enseigne moins une vérité qu'il n'apprend à chercher la vérité. Cette conception de l'enseignement ne manque pas de dérouter les interlocuteurs de Socrate : en effet, toujours dans le *Banquet*, après avoir dénoncé la conception de l'enseignement que défend Agathon, Socrate se fait traiter d'ὑβριστὴς[17] par ce dernier. Léon Robin a traduit ce terme par « insolent », ce qui peut se justifier au vu du contexte mais reste très en-deçà de la signification que devait recouvrir cet adjectif construit à partir du substantif ὕβρις désignant le péché de démesure, la pire faute dont on pouvait accuser un Grec – il est vrai qu'il est difficile de trouver un terme français vraiment adéquat pour traduire de façon satisfaisante, avec tout son poids originel, le terme ὕβρις, tant il est vrai qu'aucune langue n'est le décalque exact d'une autre, à plus forte raison avec vingt-cinq siècles d'écart. En tout cas, la présence de ce terme gravement connoté dans les propos d'un interlocuteur de Socrate suffit à montrer à quel point la conception socratique de l'investigation et de l'enseignement philosophique devait être déconcertante pour la cité athénienne où l'on cherchait avant tout à savoir produire de beaux discours afin de vaincre, au sens militaire du terme, ses contradicteurs sur l'Agora et où il fallait donc se poser en détenteur de la vérité plutôt qu'en chercheur : Socrate était anomal parce qu'il n'avait que des questionne-

ments à proposer à une cité qui attendait des réponses toutes faites ; à tout prendre, les Athéniens se seraient mieux accommodés de réponses extravagantes !

À quête anomale, conduite anomale

18 Il a déjà été souligné en introduction que la quête de Socrate s'éloigne de l'ordre politique : la vérité, au singulier, qu'il recherche est d'un tout autre ordre que les vérités, au pluriel, que défendent les rhéteurs sur l'Agora, et Athènes se méfie des « interrogations radicales, qui lui semblent a priori marquées du péché d'orgueil contre l'ordre divin[18] » et peuvent donc être accusées d'ὕβρις – ce qui donne un poids supplémentaire aux propos attribués à Agathon. Socrate n'est d'ailleurs pas le premier penseur de l'histoire athénienne à être inquiété puis condamné au motif officiel d'impiété, mais sa condamnation a deux aspects qui en font un événement exceptionnel (et révélateur du contexte particulier dans lequel elle a été décidée) : premièrement, il s'agit d'une condamnation à mort et, deuxièmement, elle a été prononcée contre un citoyen athénien de plein droit. Anaxagore, Protagoras et Mélos avaient eux aussi été victimes de procès semblables, mais ils s'en étaient tirés avec l'exil, une peine d'autant plus légère qu'il s'agissait d'étrangers pour lesquels cet ostracisme n'équivalait donc pas à un déracinement – alors que Socrate, pour sa part, envisage, dans le *Criton*, l'exil comme un sort pire que la mort[19].

19 La mort, en revanche, ne l'effraie pas dans le *Phédon*, et son attitude à l'approche du trépas déroute encore une fois les témoins, à commencer par le personnage éponyme qui met l'accent sur le caractère insolite des sentiments que cet instant lui inspirait, de même que l'ensemble de l'assistance :

> Οὔτε γὰρ ὡς θανάτῳ παρόντα με ἀνδρὸς ἐπιτηδείου ἔλεος εἰσῄει· εὐδαίμων γάρ μοι ἀνὴρ ἐφαίνετο, ὦ Ἐχέκρατες, καὶ τοῦ τρόπου καὶ τῶν λόγων, ὡς ἀδεῶς καὶ γενναίως ἐτελεύτα, ὥστε μοι ἐκεῖνον παρίστασθαι μηδ᾽ εἰς Ἅιδου ἰόντα ἄνευ θείας μοίρας ἰέναι, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖσε ἀφικόμενον εὖ πράξειν εἴπερ τις πώποτε καὶ ἄλλος. (…) ἀλλ᾽ ἀτεχνῶς ἄτοπόν τί μοι πάθος παρῆν καί τις ἀήθης κρᾶσις ἀπό τε τῆς

> ἡδονῆς συγκεκραμένη ὁμοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λύπης, ἐνθυμουμένῳ ὅτι αὐτίκα ἐκεῖνος ἔμελλε τελευτᾶν. καὶ πάντες οἱ παρόντες σχεδόν τι οὕτω διεκείμεθα, τοτὲ μὲν γελῶντες, ἐνίοτε δὲ δακρύοντες[20].

20 Non contente de ne pas être une priorité pour ses concitoyens, l'investigation philosophique telle que la pratique Socrate amène donc ce dernier à adopter une conduite tout aussi déconcertante ; en effet, la réflexion philosophique nécessite, pour être menée à bien, une sérénité qui ne peut être atteinte qu'en faisant le plus abstraction possible des circonstances matérielles, ce qui a, dans la vie pratique, des résultats surprenants, dont la sérénité de Socrate à l'heure de la mort n'est pas le moindre : en présentant son maître envisageant son décès avec une sérénité qui n'a rien à voir avec une calme résignation et affichant au contraire une mine presque réjouie, Platon montre que le jugement dont le philosophe a fait l'objet, aussi injuste et cruel puisse-t-il paraître, n'est finalement rien pour lui, étant donné que celui qui s'est entraîné durant toute sa vie à philosopher en faisant abstraction le plus possible des circonstances matérielles, s'il a mené à bien cet entraînement, reste capable de mener une réflexion philosophique même quand lesdites circonstances le rattrapent au point de menacer son intégrité physique voire sa vie, et tel serait donc le sens véritable de « l'entraînement à la mort » que Socrate, répondant à Cébès, revendique avoir suivi pendant tout sa vie, non sans ironie puisqu'il réutilise les termes des détracteurs de la philosophie, qui plus est avec des redondances qu'il est relativement aisé de restituer au travers d'une traduction et qui seraient étonnantes de la part d'un styliste tel que Platon si ces formulations méritaient d'être prises au pied de la lettre :

> Κινδυνεύουσι γὰρ ὅσοι τυγχάνουσιν ὀρθῶς ἁπτόμενοι φιλοσοφίας λεληθέναι τοὺς ἄλλους ὅτι οὐδὲν ἄλλο αὐτοὶ ἐπιτηδεύουσιν ἢ ἀποθνῄσκειν τε καὶ τεθνάναι. εἰ οὖν τοῦτο ἀληθές, ἄτοπον δήπου ἂν εἴη προθυμεῖσθαι μὲν ἐν παντὶ τῷ βίῳ μηδὲν ἄλλο ἢ τοῦτο, ἥκοντος δὲ δὴ αὐτοῦ ἀγανακτεῖν ὃ πάλαι προυθυμοῦντό τε καὶ ἐπετήδευον.[21]

21 Par la notion d'entraînement à la mort, il faut en fait comprendre une expression volontairement caricaturale pour désigner, dans le vocabulaire de l'adversaire sophistique représenté par Simmias et Cébès (dont la présence aux côtés de Socrate durant ses derniers instants

confirme qu'il n'y a pas d'inimitié systématique entre le philosophe et les sophistes), une notion plus subtile, à savoir l'entraînement à penser en faisant le plus possible abstraction des circonstances matérielles – Socrate, par la suite, décrit plus précisément ce que doit être la vie du philosophe :

> - Ἆρ᾽ οὖν οὐκ ἐν τῷ λογίζεσθαι εἴπερ που ἄλλοθι κατάδηλον αὐτῇ γίγνεταί τι τῶν ὄντων ; - Ναί. - Λογίζεται δέ γέ που τότε κάλλιστα, ὅταν αὐτὴν τούτων μηδὲν παραλυπῇ, μήτε ἀκοὴ μήτε ὄψις μήτε ἀλγηδὼν μηδέ τις ἡδονή, ἀλλ᾽ ὅτι μάλιστα αὐτὴ καθ᾽ αὑτὴν γίγνηται ἐῶσα χαίρειν τὸ σῶμα, καὶ καθ᾽ ὅσον δύναται μὴ κοινωνοῦσα αὐτῷ μηδ᾽ ἁπτομένη ὀρέγηται τοῦ ὄντος. - Ἔστι ταῦτα. - Οὐκοῦν καὶ ἐνταῦθα ἡ τοῦ φιλοσόφου ψυχὴ μάλιστα ἀτιμάζει τὸ σῶμα καὶ φεύγει ἀπ᾽ αὐτοῦ, ζητεῖ δὲ αὐτὴ καθ᾽ αὑτὴν γίγνεσθαι ; - Φαίνεται [22].

22 Une telle vie ne saurait ressembler à la mort que du point de vue d'un jeune homme impétueux comme Cébès car l'ascèse qu'elle nécessite n'est pas aussi radicale qu'il serait tentant de le penser : Socrate emploie d'ailleurs l'expression καθ᾽ ὅσον δύναται que l'on peut traduire par « dans la mesure du possible », ce qui indique que Socrate n'ignore pas que couper totalement la communication entre l'âme et le corps est impossible aussi longtemps que l'on est vivant et relèverait d'une forme d'ὕβρις. À aucun moment, du reste, Socrate ne censure radicalement les besoins corporels : bien au contraire, il apparaît qu'il est important de les satisfaire, mais seulement de les satisfaire, justement pour permettre au corps de se taire suffisamment longtemps afin que l'activité noétique puisse s'épanouir dans les meilleures conditions, sans être perturbée par lesdits besoins. Un signe qui ne trompe pas est que Phédon affirme que Xanthippe était accompagnée du petit enfant qu'elle avait eu avec Socrate, ce qui indique que ce dernier ne pratiquait pas l'abstinence sexuelle totale, malgré son déjà grand âge : il ne pratiquait que le strict nécessaire en matière de sexualité mais tout le strict nécessaire, il n'en faisait pas une fin en soi mais n'oubliait pas qu'elle était le moyen en vue de la reproduction et accomplissait ce que lui imposait la nature. Ce détail qui n'en est pas un (dans un dialogue philosophique, le contexte a au moins autant d'importance que le contenu des propos échangés par les interlocuteurs) a pu décider Kenneth Dorter à mettre en avant la non-radicalité de l'ascèse socratique :

> First, he is not arguing against pleasure in general here but only the false or "so-called" pleasures (τὰς ἡδονὰς καλουμένας) we discussed earlier and for which he shows disdain in the Republic and Philebus as well. He does not advocate the unnecessary and non-natural pleasure of adorning oneself with especially elegant clothing, but there is nothing unusually ascetic for him in that view. [...] The pleasures of food, drink, and sex may be enjoyed as long as no importance is attached to them, which entails moderation [23].

23 À l'appui de cette thèse, rappelons que dans la *République*, Socrate cite le vin parmi les productions de la cité primitive, au même titre que le blé, les vêtements et les chaussures, ce qui revient à considérer le jus de la treille comme un produit de première nécessité [24] ! Peu de chercheurs francophones ont vraiment osé mettre en avant même cette non-radicalité, comme si elle entrait excessivement en contradiction avec l'image topique de « l'idole » philosophique, à moins que, tels Simmias et Cébès, notre époque persiste à se laisser impressionner par l'ascèse socratique et à la juger étrange au point de ne pouvoir l'envisager autrement que comme radicale, même si l'analyse du contenu du *Phédon* par Dorter rejoint la description du comportement de Socrate par Francis Wolff :

> Cet homme que l'on dit tempérant parle vert et boit sec. Cet intellectuel que l'on imagine toujours perdu dans ses nuages gris et méprisant la couleur des choses sait mieux qu'un autre croquer la vie de ses larges mâchoires : il danse et joue de la lyre ; si ses yeux sont à fleur de tête, c'est pour mieux voir de tous les côtés, assure-t-il ; si ses narines sont retroussées, c'est pour mieux sentir. Et ses lèvres épaisses, ne font-elles pas des baisers plus sensuels ? On le veut chaste : on le décrit restant de marbre face aux avances du bel Alcibiade qui s'était glissé dans son lit ; mais on le voit souvent entouré d'une foule de mignons dont il ne dédaigne pas la compagnie : troublé par la beauté de Charmide, il veut, dit-il, en déshabiller l'âme avant d'en effeuiller le corps [25].

24 En somme, quand Socrate avance que la philosophie est un entraînement à la mort, il reprend ou, plutôt, feint de reprendre à son compte les critiques dont il a fait l'objet pour en dénoncer l'inanité et tendre ainsi à ses interlocuteurs un piège dans lequel ces derniers ne manquent pas de tomber, à commencer par Simmias qui se trahit en

montrant, par ses propos, que s'il pleure l'ami qu'aura été Socrate pour lui, il n'a cependant pas compris ce que ce dernier avait à lui apprendre puisqu'il n'éprouve pas d'intérêt réel pour la philosophie, en tout cas pas suffisamment pour éviter de reprendre à son compte les propos de la foule à ce sujet – l'expression οἱ φιλοσοφοῦντες, basée sur l'usage du participe présent, mérite d'être traduite par « ceux qui font de la philosophie » plutôt que par « les philosophes », la première formule ayant l'avantage sur la seconde de mettre en avant le mépris de la foule envers la philosophie, comme une préfiguration à très long terme de l'expression « faiseurs de vers[26] » que Verlaine attribue à Monsieur Prudhomme parlant des poètes :

> καὶ ὁ Σιμμίας γελάσας, νὴ τὸν Δία, ἔφη, ὦ Σώκρατες, οὐ πάνυ γέ με νυνδὴ γελασείοντα ἐποίησας γελάσαι. οἶμαι γὰρ ἂν τοὺς πολλοὺς αὐτὸ τοῦτο ἀκούσαντας δοκεῖν εὖ πάνυ εἰρῆσθαι εἰς τοὺς φιλοσοφοῦντας—καὶ συμφάναι ἂν τοὺς μὲν παρ᾽ ἡμῖν ἀνθρώπους καὶ πάνυ—ὅτι τῷ ὄντι οἱ φιλοσοφοῦντες θανατῶσι, καὶ σφᾶς γε οὐ λελήθασιν ὅτι ἄξιοί εἰσιν τοῦτο πάσχειν[27].

25 Léon Robin fait dire à Simmias que les philosophes « sont des gens en mal de mort », ce qui ne rend pas tout à fait justice à l'usage du verbe θανατεῖν qui désigne simplement le fait d'être déjà mort – la réplique de Simmias est donc au moins aussi dure que celle de Glaucon jugeant, dans la République, que les habitants de la cité primitive, qui peuvent être envisagés comme une représentation de Socrate lui-même, vivaient comme des porcs.

26 Simmias et Glaucon ont ainsi en commun de mettre en accusation le philosophe, ou au moins son mode de vie, d'une manière typique de la jeunesse dorée pour laquelle seule la vie de plaisirs a de la valeur et qui envisage donc l'ascèse philosophique, aussi relative soit-elle, comme une censure déjà excessive de leurs appétits. Faute d'avoir commis un quelconque acte illégal, Socrate est donc accusé de passer à côté de la vie, ou du moins de ce que la majorité considère comme étant « la » vie : cette critique est tristement intemporelle, elle peut rappeler le reproche que l'on adresse à l'enfant qui préfère lire paisiblement chez lui au lieu d'aller jouer au football, à l'étudiant qui se passionne pour ses études au lieu de faire la fête jusqu'aux petites heures de la nuit, à l'artiste ou à l'intellectuel qui trouve son bonheur dans la création ou dans la méditation plutôt que dans les monda-

nités, privilégiant le savoir-faire au faire-savoir. On dit souvent, avec plus ou moins de mépris, que de tels individus « vivent dans leur monde », comme s'ils étaient exclus de la cité, voire, justement qu'ils « ne vivent pas », comme s'il n'y avait qu'une seule manière de vivre sa vie : ceci est d'autant plus regrettable que, loin d'être innocentes, de telles formules légitiment, consciemment ou inconsciemment, le bannissement voire la mise à mort des personnes auxquelles elles s'appliquent.

27 Le comportement de Socrate a beau être logique pour un philosophe menant des recherches sans visée pratique immédiate, il n'en est pas moins anomal pour une cité qui se méfie justement de tels questionnements et a laissé la jeunesse envisager la recherche du plaisir comme une priorité : à une jeunesse athénienne qui voudrait, pour reprendre un célèbre slogan du XX^{e} siècle, « jouir sans entraves », Socrate réplique que sa recherche de vérité est une source de jouissance qui nécessite certaines entraves.

28 Loin d'être anormale, la conduite de Socrate est très cohérente : il juge superflu de soigner son apparence parce que son but, qui n'est pas de persuader des auditeurs mais de chercher la vérité en collaboration avec des interlocuteurs, le dispense de se faire « bien voir » et la quête de cette vérité, qui n'a pas de visée pratique immédiate, nécessite de faire abstraction le plus possible des circonstances matérielles, ce qui suppose de censurer non pas tous les plaisirs corporels mais au moins ceux qui sont inutiles voire contre-productifs. La démarche de Socrate est donc parfaitement logique, et si elle déroute à ce point ses concitoyens athéniens, ce n'est pas parce qu'elle est contraire aux usages de la cité au sens où elle en serait un reflet inversé. Socrate n'est pas anticonformiste, il est non-conformiste et même a-conformiste : sa conduite n'est pas seulement anormale, ce qui permettrait encore à la cité de l'assimiler, elle est bien anomale et, à ce titre, insaisissable pour la πόλις ; si Socrate allait systématiquement à rebours de leurs usages, les Athéniens pourraient encore le comprendre, mais il corse lui-même les choses en respectant encore les lois de la cité et en se bornant à ne pas se conformer à certaines règles envisagées comme évidentes bien qu'elles n'aient pas valeur de lois. En apparaissant comme anomal aux yeux de sa cité, Socrate révèle ainsi les limites et l'imperfection des normes en usage : il dénonce, presque malgré lui, le poids trop

important accordé au paraître, la sclérose de l'enseignement en vigueur et l'hédonisme de la jeunesse, autant de maux dont souffre alors Athènes et qui ne seront pas étrangers, *in fine*, à sa débâcle militaire face aux Lacédémoniens en 404 puis à sa déréliction politique dont Platon allait être le témoin. En condamnant à mort Socrate, les Athéniens ont fait montre de leur refus d'admettre leurs propres erreurs : quand ce qui est logique apparaît comme anomal au point de devoir être éliminé, cela démontre que les normes en vigueur sont justement, au moins pour certaines d'entre elles, illogiques. La figure de Socrate est d'autant plus intéressante qu'il n'a pas démontré cet état de choses en écrivant un traité ou un discours : ce penseur qui n'a laissé aucun écrit a fait de sa propre vie une démonstration du mal qui rongeait sa cité, montrant du même coup que le terrain premier de la philosophie n'est pas la seule littérature mais bien la vie humaine dans son entièreté.

NOTES

1 Roger-Pol Droit, « Le Chat est-il philosophe ? », *Télérama hors-série*, *Le Chat, quel cabot !* (2008), pp. 52-57, p. 55.

2 *Cf. Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, 1982.

3 Platon, *Banquet* [220d-e] « Maintenant, si vous voulez, concernant les combats – car il faut aussi lui rendre justice pour ça – au moment du combat à la suite duquel les stratèges m'ont donné le prix de la vaillance, nul autre parmi les hommes ne m'a sauvé à part lui, qui ne voulait pas m'abandonner alors que j'étais blessé et sauva à la fois mes armes et ma personne. J'ai alors demandé aux stratèges, Socrate, de te donner le prix de la vaillance, et à ce sujet tu ne me feras pas de reproches ni ne diras que je mens : mais les stratèges avaient les yeux fixés sur ma seule valeur et voulaient me donner le prix, et tu étais toi-même plus empressé que les stratèges pour que ce soit moi plutôt que toi qui le reçoive. » Sauf mention contraire, toutes les traductions de textes grecs ou anglais sont dues à l'auteur de l'article.

4 Platon, *Criton* [53b-c] « Mais toi-même d'abord si tu vas dans l'une des cités voisines, à Thèbes ou à Mégare, – l'une et l'autre sont régies par de bonnes lois – tu y arriveras en ennemi de leur constitution, Socrate, et tous ceux qui prennent soin de leur cité te regarderont avec méfiance, te

prenant pour un destructeur des lois, et tu consolideras la réputation de tes juges, de sorte qu'ils paraîtront avoir rendu justice droitement. »

5 Sophocle, *Antigone*, v. 454-455. « Les lois non-écrites et inébranlables des dieux. »

6 Francis Wolff, *Socrate*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 20-21.

7 Platon, *Banquet* [174a] « Il dit qu'il rencontra Socrate qui avait pris un bain et enfilé des sandales, ce qu'il faisait rarement, et qu'il lui demanda où il allait, si bien mis. »

8 D. L. 6.2. [54]

9 Platon, *République II* [372a-d] « D'abord, considérons de quelle manière vont vivre les gens disposés ainsi. Ne vont-ils pas produire du blé, du vin, des vêtements et des chaussures ? Et après avoir bâti des maisons, la plupart travailleront l'été nus et sans chaussures, et l'hiver suffisamment vêtus et chaussés ; ils se nourriront en préparant de la farine d'orge ou de froment qu'ils feront cuire et qu'ils pétriront, servant de belles galettes et des pains sur du chaume ou sur des feuilles pures, couchés sur des lits de feuillage jonchés de couleuvrée ou myrte, eux et leurs enfants se régaleront, buvant du vin, couronnés et chantant les louanges des dieux, vivant ensemble agréablement, ne faisant pas plus d'enfants que ne le leur permettent leurs ressources, prenant gare à la pauvreté ou à la guerre. […] Et menant ainsi leur vie dans la paix et en bonne santé, comme il convient, atteignant la vieillesse ils transmettront la même vie à leurs descendants. »

10 Platon, *République II* [372d]

11 Platon, *République II* [373a] « Ceci en effet, à ce qu'il semble, ne suffira pas à certains, pas plus que le régime lui-même, alors seront ajoutés des lits, des tables et toutes sortes de meubles, puis des plats cuisinés, des parfums, des essences à brûler, des courtisanes, des friandises, chaque chose sous toutes les formes possibles. Ce dont j'ai parlé premièrement, les maisons, les vêtements et les chaussures, on ne le mettra plus au rang du nécessaire, mais on emploiera la peinture et les combinaisons de couleurs, on acquerra de l'or, de l'ivoire et toutes ces sortes de matières. N'est-ce pas ? »

12 Alain, *Idées, introduction à la philosophie : Platon, Descartes, Hegel, Comte*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 35-37.

13 Platon, *Gorgias* [510e] « Qu'il en soit ainsi pour toi, Socrate, afin que tu mènes à terme ton discours. »

14 Platon, *Théétète* [210c] « Moi et ma mère avons obtenu du dieu cet art d'accoucher. »

15 Platon, *Banquet* [175c-d] « Il lança : "Viens, Socrate, prends place près de moi afin que je tire profit de ce que tu as découvert de savant, ce qui s'est présenté à toi dans le vestibule. Car il est clair que tu l'as trouvé et que tu le possèdes ; tu ne serais pas parti avant." Socrate s'assied et dit : "Ce serait heureux, semble-t-il, Agathon, si le savoir était tel qu'il pût couler du plus plein vers le plus vide pour peu que nous fussions en contact l'un avec l'autre, comme l'eau dans les coupes, grâce à la laine, coule de la plus pleine vers la plus vide." »

16 Platon, *Banquet* [201e] « Je demandai : "Que dis-tu, Diotime ? Eros est donc laid et mauvais ? – Tu ne parles pas pieusement, répliqua-t-elle : est-ce que tu penses que ce qui n'est pas beau est nécessairement laid ?" »

17 Platon, *Banquet* [175e]

18 Francis Wolff, *Socrate*, *op. cit.*, p. 20.

19 *Cf. supra.*

20 Platon, *Phédon* [58e-59a] « Et de fait, alors que j'assistais à la mort d'un homme qui m'était cher, la pitié ne vint pas ; car un homme heureux apparut, Échécrate, dans sa conduite comme dans ses paroles, venant vers la fin sans crainte et noblement, de sorte qu'il me sembla que cet homme qui partait pour la demeure d'Hadès n'y allait pas sans décret divin mais plutôt, une fois arrivé là-bas, s'attendait à y être heureux comme nul autre ne l'a jamais été. [...] En vérité, des sentiments inhabituels m'habitaient, un mélange inaccoutumé de plaisir mêlé de peine lorsque je pensais que, dans peu de temps, ce serait sa fin. Et tous ceux qui étaient présents éprouvaient à peu près la même chose, tantôt riant, tantôt pleurant. »

21 Platon, *Phédon* [64a] « Il est à craindre en effet que quiconque s'attache à la philosophie en s'y appliquant droitement, il échappe à autrui qu'il ne s'occupe que de mourir et d'être mort. Si telle est donc la vérité, il serait sans doute étrange de ne point avoir d'ardeur pour rien d'autre que cela pendant toute sa vie et, quand cela arrive, de s'indigner contre ce pour quoi on avait de l'ardeur et dont on s'occupait. »

22 Platon, *Phédon* [64b-d] « N'est-ce donc pas dans l'acte de raisonner, si jamais c'est le cas, que se manifeste clairement à l'âme quelque chose de l'être ? – Oui. – Et elle raisonne sans doute mieux quand rien ne la trouble, ni l'ouïe ni la vue, ni une souffrance ni un plaisir, quand au contraire elle est

le plus possible repliée sur elle-même, ayant donné congé au corps et quand, ayant coupé la communication et le contact avec lui dans la mesure du possible, elle tend vers l'être. – C'est tout à fait ça. – N'est-ce pas aussi dans cet état que l'âme du philosophe méprise le plus le corps et le fuit, et qu'elle cherche à se replier sur elle-même ? – Il semble bien. »

23 Kenneth Dorter, *Plato's Phaedo: an interpretation*, Toronto, University of Toronto press, 1982, p. 26-27. « Premièrement, il ne plaide pas contre le plaisir en général mais seulement contre les faux ou prétendus plaisirs dont nous avons parlé plus haut et pour lesquels il fait également montre de dédain dans la *République* et le *Philèbe*. Il ne préconise pas le plaisir non-nécessaire et non-naturel de s'orner de vêtements spécialement élégants, mais il n'y a rien d'ascétique de sa part dans ce point de vue. […] Il est licite de jouir des plaisirs de la nourriture, de la boisson et du sexe aussi longtemps qu'on n'y accorde pas d'importance, ce qui suppose de la modération. »

24 *Cf. supra.*

25 Francis Wolff, *Socrate*, *op. cit.*, p. 12.

26 Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, « Caprices », V. *Cf. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 77.

27 Platon, *Phédon*. [64a-b] « Et Simmias, en riant, dit : "Par Zeus, Socrate, dit-il, moi qui n'avais toute à l'heure aucune envie de rire, tu m'as fait rire. Je crois que la foule, entendant ceci, penserait que c'est tout à fait à bon droit qu'on s'en prend à ceux qui font de la philosophie – et les gens de chez nous seraient tout à fait d'accord avec nous – que ceux qui font de la philosophie, en vérité, sont [déjà] morts, et qu'il ne leur échappe pas qu'ils méritent de subir ce sort." »

RÉSUMÉ

Français

Par ses questionnements incessants, Socrate ébranlait les idées les plus solidement ancrées des Athéniens : ces derniers en furent si déroutés qu'ils le condamnèrent à mort. Était-il « anormal » ou « anomal » ? Du point de vue des lois athéniennes, il avait tout du citoyen « normal », mais il était « anomal » au sens où il faisait coïncider son zèle civique avec une claire ignorance de règles non-écrites qui semblaient évidentes pour ses concitoyens : il était peu soucieux d'élégance, ne respectait pas les règles de la rhétorique et pratiquait l'investigation philosophique désintéressée dans

une cité qui s'en méfiait. Son anomalie n'était donc pas systématique (ce qui en aurait pu le rendre simplement anormal), mais surtout, elle était tout à fait cohérente, justement, vis-à-vis du but qu'il poursuivait : il lui était superflu de soigner son apparence car il ne voulait pas persuader des auditeurs mais chercher la vérité avec des interlocuteurs. Le philosophe n'était donc pas l'ennemi des normes en usage à Athènes : il leur était tout simplement étranger car ses préoccupations étaient d'un autre ordre que celles de ses concitoyens, mais sa conduite dénonçait presque malgré elle la faillite des normes en vigueur.

INDEX

Mots-clés
Socrate, Platon, élégance, rhétorique, sophistes, maïeutique, recherche, vérité, anomalie, cohérence

AUTEUR

Benoît Quinquis
Laboratoire HCTI

Aux rebords de la vie : des vies anomales entre littérature et philosophie

David Jousset

PLAN

Introduire des vies anomales
Le normal et le génial : contrepoint généalogique
L'anomal comme exception ?
Des anomalies du vivant à la créativité normative
De la personnalité anomique au peuple des anonymes
L'anomal dans la machine d'écriture de Deleuze
De l'Original à l'universelle fraternité
L'anomal et la puissance pure de la langue
La symbiose des devenirs anomaux
Le partage anomalique de l'espace politique
De la littérature comme anomalie

TEXTE

Introduire des vies anomales

1 Depuis sa mise en valeur dans la réflexion de Canguilhem en histoire de la connaissance de la vie, la notion d'anomalie du vivant présente un écart entre le discours sur l'anormalité pathologique du positivisme et la valorisation, dans un certain héritage nietzschéen, d'une « normativité biologique[1] ». Entre l'anormal et le normatif capable de nouvelles normes ou formes de vie se situe l'interstice de l'anomal : une singularité inclassable, hors typologie ; une excentricité imprévisible et ingouvernable ; une marginalité dans le discours savant aussi bien biologique que philosophique. Ce vivant que voici en tant qu'une vie accidentelle fait irruption dans le cours de la vie générale.

2 L'enjeu est de penser ces vies anomales comme dérangement de l'ordre du discours nomothétique comme conceptuel. Or souvent coïncide avec l'évocation de l'anomalie le surgissement d'une figure dans le discours philosophique, une figure littéraire (Bartleby de Melville chez Giorgio Agamben, l'ami commun de Dickens pour

penser la vie immanente dans sa singularité chez Deleuze, l'inconnu suivi par Malte Laurids Brigge de Rilke comme « existence suspensive » d'un singulier ordinaire chez Jacques Rancière). Cette figure à son tour n'est ni un prototype incarnant une essence, ni une illustration du concept par un personnage conceptuel consistant, ni non plus un trope identifiable par une grammaire rhétorique. C'est plutôt une figure passante, un être de fuite, un insaisissable qui vient par surprise dans le cours du concept, qui entre-ouvre par sa silhouette une autre perspective de pensée.

3 Je fais l'hypothèse, suite notamment aux travaux de Jacques Rancière conceptualisant « l'inadmissible », qu'en ces figures coïncident l'anomalie de la littérature et celle des vies ordinaires, coïncidence qui est un lieu de rencontre entre des régimes hétérogènes de la pensée du monde. Ces figures anomales ne relèvent plus du régime de la norme : *anomalos* en grec ou *anomalus* en latin ne signifie pas d'abord ce qui n'est pas conforme aux normes (*enormis*, *denormis*) ou entaché d'irrégularité (*vitiosus*) ; c'est plutôt l'inégal d'un terrain non aplani, l'inhabituel d'une forme qui surprend nos classifications (telle l'*anomalocaris*, « crevette étrange » dont la bouche ressemble à un corps de méduse), voire l'exceptionnel d'un comportement qui est incomparable à force de n'être pas pareil (de *an*, privatif, et *omalos* « uni, pareil »). Ainsi je m'oppose ici à la lecture classificatoire voyant en l'anomal, l'irrégulier encore prévu par la règle (telle la notion grammaticale de « verbe anomal ») réduisant l'anomal à n'être qu'une forme faible d'anormal.

Le normal et le génial : contre-point généalogique

4 Mais il faudrait préciser ici la conceptualisation de la normalité qui autorise un discours sur l'anormal. Nous sommes habitués au présupposé que la norme a une réalité transcendant toute situation depuis le discours positiviste identifiant la norme à l'état moyen d'un système, en fusionnant le sens descriptif (moyenne quantifiable, état observable) et le sens évaluatif (la norme est ce qui doit être) voire le sens prescriptif (la norme est à appliquer ou à rétablir). Or il y aurait matière à toute une généalogie de la « normation », du travail de la norme dans la vie culturelle : en deçà de la transgression romantique

des règles (du théâtre classique) et des genres [2], en deçà des systèmes des beaux-arts proposés depuis le classicisme jusqu'aux Lumières où la norme est le canon impliquant un rapport rationnel de composition des facultés par opposition au génie. Le génial comme type incarnant le génie serait alors cet anormal inimitable car posant lui-même une nouvelle norme. Ainsi chez Kant le génie est tout à la fois un exemplaire original inimitable, car il possède le don naturel de règles qui lui sont propres et à la fois il est celui qui a la capacité d'éveiller l'originalité des autres dans leur « liberté vis-à-vis de la contrainte des règles » (à condition d'être de « bons cerveaux »…) donc le génial communique une liberté créative, la communicabilité étant la dimension universelle et rationnelle de l'expérience esthétique. Ainsi Kant préserve la source transcendante du beau (c'est la nature qui donne ses règles via le génie) et maintient le génie comme « phénomène rare » du talent de constituer un modèle [3].

L'anomal comme exception ?

5 L'anomal provoque des désaccords (anômalia) car il est lui-même en position liminale : ni hors-la-loi, ni complètement intégré. Faut-il y voir le sens de l'exception saisie pour être maintenue au dehors (excapere) chez Agamben ? Ce serait sans doute définir l'anomal plutôt comme anormal, produit par un régime d'application de la loi sur la vie nue [4]. Mon hypothèse à l'inverse est que l'anomal relève davantage du mode d'existence sociale de la vie ordinaire en tant qu'elle résiste à sa capture dans les normes d'un genre ou les formes d'une argumentation, ni type ayant une fonction dans l'ordre du discours comme le type de « l'homme du peuple », ni héros transgresseur des codes.

6 La pensée littéraire a médité cette figure du marginal par exemple dans la peau du métisse qui ne sait rien de lui-même mais trouble le regard des autres par un indéfinissable « presque rien » qui le rend inclassable. Devant l'injonction normative de l'identification (devenir quelqu'un, c'est-à-dire un individu identifiable, localisable, appartenant), le métisse se révèle multiple et non pas seulement un croisé de deux cultures. Si certains personnages semblent entrer dans un processus d'imitation, d'autres « se métamorphoseront de manière continue et imprévisible, souvent chaotique. Devenir soi-même lorsqu'on est contradictoire, devenir quelqu'un lorsque l'on est

multiple, voilà le défi[5] » où les personnages semblent échouer alors que cette multiplicité fait la fécondité des œuvres. Car ce sont ces « êtres à identités multiples » qui font vivre les marges comme « espace commun » au cœur des sociétés. Il y a ici une créativité du marginal : en racontant un être mélangé (en arabe *mukhallat*, participe passif de *khallata*, « mélanger »), l'auteur s'invente comme un *mukhallit* « acteur de son propre métissage, tisseur des cultures qui, en lui, s'entrecroisent[6] » et par là ouvre un espace où une mêlée d'autres différents pourront s'entremêler et tisser leur histoire.

7 Ces vies ordinaires anomales sont encore visibles, elles se singularisent par leur être multiple. Qu'en est-il des vies invisibilisées, qui sont maintenues dans l'innommable du dehors, dans l'exclusion des récits ? Les normes sociales comme les codes ou les ordres du discours peuvent-elles laisser une place aux vies exceptionnelles de ceux qui survivent à leur effacement de la société ? L'étude de la figuration du Quart Monde dans les récits de Joseph Wresinski vient sans doute proposer un autre régime de discours, où se rejoue la littérature comme espace social et la philosophie éthico-politique comme pensée du social.

Des anomalies du vivant à la créativité normative

8 Au commencement du discours sur l'anomalie, s'inscrivant dans ce qui deviendra le paradigme de la norme positiviste, l'anomalie est une caractéristique anormale, une difformité signalant une déviation du type normal voire une déviance, une excentricité à redresser en lui appliquant l'orthopraxie, la correction par la rectitude. L'équerre (*norma* en latin) est celle du grand architecte du monde des formes (démiurge archaïque, Dieu créateur ou ingénieur biotechnologique), à l'opposé du fil souple servant à mesurer les formes irrationnelles chez Aristote, les individus accidentés pour lesquelles la règle fait défaut. Le risque ici est de confondre l'anomalie avec l'anormalité, une divergence par rapport à la droite règle (*orthos logos*) qui est à la fois un écart dans l'inconnu et dans l'immoral. La normalisation positiviste est cet acte qui consiste à réduire l'anomalie à une variation mesurable du déjà connu, la norme toujours déjà présupposée comme raison du monde. Or il semble que si l'anomalie résiste à son identifi-

cation à une anormalité, ce n'est pas par une différence quantitative (excès ou défaut [7]) mais par une intensité qualitative. L'anomalie est une « autre allure de la vie », une intensité qui change tout l'être et non pas une différence ordonnée selon une échelle préétablie. Certes, le discours de Canguilhem sur l'anomalie est pour une part dépendant d'un héritage médical et biologique où l'anomalie se présente dans une continuité avec le mutant, le monstrueux, le maladif [8].

9 Depuis Geoffroy Saint-Hilaire, l'anomalie est objet d'une science qui se présente essentiellement comme « la science des monstres [9] », l'anomalie devenant la forme visible d'un syndrome composite souvent relié à une ou plusieurs mutations génétiques. Canguilhem évoque ces anomalies considérées comme des infériorités (par exemple l'albinisme), produites par des mutations génétiques dans l'ensemble du vivant (l'absence de mélanine touchant des mammifères mais aussi des poissons ou des oiseaux) qui révèlent que les normes sociales d'usage se substituent aux seules normes biologiques dans le milieu humain (selon les univers de croyance, les albinos seront assassinés pour récupérer leurs pouvoirs ou reconnus comme des médiateurs avec les puissances invisibles). Canguilhem identifie par endroit l'anomalie avec la variation, faisant l'hypothèse de « "microanomalies" à découvrir, dont on peut attendre qu'elles révèlent un jour une médiation entre la tératologie et la pathologie [10] ». Dès lors l'anomal n'est que la substantialisation d'une potentielle norme vitale, l'anomal n'est que le sujet porteur d'anomalies, reconnu d'abord comme un « mutant d'abord toléré » puis s'il devient « envahissant, l'exception deviendra la règle au sens statistique du mot », l'anomal devenant la norme au sens descriptif. Or la liste proposée par Canguilhem mélange des formes reconnues comme des affections congénitales liées à une mutation sans transmission héréditaire (l'hémophilie), des déficiences sensorielles plus ou moins complètes (le daltonisme), une malformation congénitale issue d'un trouble du développement (la syndactylie) : l'anomalie est donc une catégorie transitoire, aux limites imprécises, fortement orientée vers la notion de norme entendue comme une forme de vie viable, c'est-à-dire productrice de nouveautés.

10 C'est là que Canguilhem ouvre une autre perspective sur l'anomal. Ce n'est plus « un irrationnel provisoire [11] », dont on ne sait si la « singu-

larité individuelle » est à interpréter comme « un échec ou comme un essai, comme une faute ou comme une aventure », ce qui suppose de pouvoir évaluer un vivant par rapport à un type de vie à atteindre (par exemple la fécondité reproductive). Mais ce n'est pas seulement « une inégalité, une différence de niveau » qui fait dire à Canguilhem, reprenant le discours naturaliste de Buffon, « l'anomal c'est simplement le différent ». Car si cette différence n'est pas évaluable par rapport à un canon extérieur, c'est que sa valeur est « référée à [sa] réussite de vie éventuelle », autrement dit l'anomal est l'individuel qui porte en lui une valeur de vie incomparable : « il n'y a même pas à proprement parler de formes manquées. Il ne peut rien manquer à un vivant, si l'on veut bien admettre qu'il y a mille et une façons de vivre ».

11 Certes, on suppose ici une vie en phase d'individuation : un embryome apparaît comme un amas incapable de vie autonome par rapport à la matrice où il se forme ; un acormien présente une ébauche d'organes, souvent disproportionnés, et ne compose en rien un « corps sans organes[12] ». On distinguera le complexe d'anomalies comme une individuation arrêtée dans sa métamorphose et l'anomal comme un existant singularisé, capable de devenir dans son être anomalique.

12 On retient donc de Canguilhem cette ouverture vers un anomal qui ne soit pas qu'un potentiel normal mais bien un original créateur de valorisation vitale. Ceci ouvre notamment un tout autre regard sur le handicap, non plus défini par des déficiences mais par des différences dans la mise en forme de la vie, un autre style du vivre imprégnant de façon indissociable les capacités psychophysiologiques, les capabilités sociopolitiques, les pouvoirs de se rapporter à l'existence. La créativité normative n'est pas seulement une capacité d'adaptation aux altérations de la vie par tolérance au changement de normes, adoption de nouvelles normes (c'est-à-dire de nouvelles formes de vie où la puissance du vivre se rejoue). La créativité normative comprend une phase où la norme est déjouée, n'a plus cours.

De la personnalité anomique au peuple des anonymes

13 Dans sa sociohistoire des discours, l'écrivain et sociologue Duvignaud, une des références utilisées par Deleuze lorsqu'il traite de l'anomal, fait apparaître le concept d'anomal sous celui de personnalité anomique. L'anomie désigne avant tout la transition de phase avec suspension des normes, ce sont des faits d'anomie quand ont lieu « des courts-circuits entre les divers discours, brouillant la cohérence des systèmes, provoquant les configurations inédites, non encore conceptualisées, toujours périssables mais dont la mémorialisation, après la disparition, engendre d'infinies conséquences collectives et individuelles[13] ». Ainsi les livres de Louise Michel transmettent quelque chose du discours du peuple ; même si son roman-feuilleton (*La Misère*, 1880-1886) a des côtés didactiques bien datés, il permet à un peuple de se reconnaître dans la narration de son quotidien, dans l'histoire bien banale de cette Angèle qui aurait pu devenir un « être harmonique » sans la pression de la « fatalité moderne, c'est-à-dire la misère[14] ». C'est bien cette créativité collective qui fait irruption lors de la Commune comme champ d'expérience du discours anomique propre à la pensée libertaire, là où Duvignaud se focalise sur des individus hérétiques qui « découvrent leur propre individualité comme un champ d'expérience inédit, original », tel Babeuf parlant aux ouvriers pauvres du Faubourg Saint-Antoine en « agitateur qui ne continue rien et qui n'annonce rien, qui ne sera le précurseur de personne[15] ». Certes, on peut critiquer chez Duvignaud la focalisation sur l'individuel : par exemple, le personnage de Vautrin chez Balzac est présenté comme « l'homme a-social contestataire de tout ordre » alors que ce personnage incarne aussi la métamorphose sociale (c'est un ancien forçat devenu chef de la Sûreté) et l'ambivalence identitaire, en tant que prêtre et homosexuel non déclaré. Dès lors une interrogation revient : qu'en est-il de la parole des ouvriers pauvres eux-mêmes, quel recueil fait-on de leur pensée, de leurs pratiques de résistance ? N'y a-t-il pas ici une injustice essentielle à garder la mémoire des originaux inclassables qui ont fait œuvre (Sylvain Maréchal et son *Manifeste des égaux* en 1796, Philippe Buonarroti et sa *Conspiration des égaux* en 1828, Auguste Blanqui

et sa *Critique sociale* en 1886) tout en ayant perdu les traces de tant de vies anonymes désœuvrées ? Ces vies invisibles ont pourtant chacune leur singularité et ont fait œuvre de leur vie même dans son inaliénable inventivité.

L'anomal dans la machine d'écriture de Deleuze

14 La section de *Mille plateaux* où Deleuze thématise l'anomal, « individu exceptionnel[16] » prolonge paradoxalement une section sur le « peuplement » comme propagation contagieuse du multiple qui rend compte du devenir animal en tant que phénomène anomique : « si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs[17] », telle Virginia Woolf qui ne se vit pas comme un loup isolé mais comme un « lupulement », non comme un poisson comme un « banc de poissons » c'est-à-dire des blocs de devenirs entre éléments hétérogènes qui n'ont pas de rapports de correspondance, de ressemblance ni d'identification. Comment penser que « l'anomal n'est pas simplement un individu exceptionnel[18] », un sujet unique par sa nature, son identité substantielle ? Il convient ici de resituer la pensée de l'anomal dans la stratégie d'ensemble de Deleuze, à la fois ontologie de l'être multiple et logique de la différence. Pour Deleuze, l'être est multiplicité de multiplicités, alliage de multiples extensifs (les sept personnages du roman *Les Vagues* de Woolf que l'on peut différencier au moins par leurs noms et positions dans le roman) et de multiples intensifs. Ces intensités sont l'ensemble des virtualités que chaque personnage actualise toujours partiellement mais absolument, comme autant de dimensions enveloppées les unes dans les autres, tout comme chez Bergson les moments d'une symphonie composent une durée indivisible, présente dès le premier thème, tout comme chaque vague est une singularité par son intensité, chaque vague se composant des autres et dans les autres, à la fois fragment et masse. Une telle composition de différenciations, de passages, de métamorphoses ne se laisse jamais identifier à une partition, à une analyse de l'Un total, archaïque, transcendant et final, pas plus que le roman n'est la représentation d'un système, n'est la mise en forme d'une idée souveraine.

15 Dès lors un problème survient : comment fonctionne ce devenir incessant, pourquoi les vagues ne se concentrent pas en une seule Vague ou Machine abstraite ? Comment une multiplicité se divise en d'autres multiplicités sans s'anéantir, sans perdre ses dimensions passées ? Il y a là deux dangers corrélés : faire du multiple une multiplication indéfinie dans l'informe n'ayant d'autre horizon que de fuir vers le néant (la ligne de fuite qu'est l'écriture de la quête d'Achab devenant « ligne d'abolition, d'anéantissement, d'autodestruction, Achab, Achab [19]… ») ; faire de la multiplicité un déploiement de l'unité, une explication de l'Un qui se maintiendrait souverain, hors devenir (présupposer que le cachalot n'est que le totem du sujet Achab, voire l'image du refoulé, de la nature pulsionnelle appelant l'affirmation d'un Ego souverain qui est l'auteur).

16 L'anomal fonctionne donc comme un concept pivot qui va articuler multiplicité et singularité, le chapitre de *Mille plateaux* sur le « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » étant celui où Deleuze, par le renouvellement d'un concept dynamique de multiplicité [20], opère un tournant par rapport au vitalisme bergsonien pour penser l'être comme disjonction synthétique, rencontre créative.

17 Comment fonctionne l'anomal ? Prenons Moby Dick. Il apparaît comme « choix anomal [21] », par lequel Achab rompt avec la loi des baleiniers (poursuivre la meute) et entre dans son devenir-animal en faisant « alliance monstrueuse avec l'Unique ». Cela signifie que Moby Dick n'est pas ici une particularité (un prolongement symbolique d'Achab) car cela l'entraîne dans un devenir imprévisible. Moby Dick n'est pas non plus un archétype, une « perfection typique incarnée » du Mal ou de la pureté ou de la nature inaccessible, etc., car c'est une Chose échappant aux classifications, à l'obsession taxinomique telle la « cétologie » burlesque d'Ismaël s'efforçant en vain de classifier les cachalots. L'anomal n'est pas une somme d'anomalies identifiables logiquement par des caractères ou des éléments typiques comme en toute tératologie.

18 Mais dès lors n'y a-t-il plus aucune logique dans ce vaste plan des multiples, comme la mer serait ce chaos innommable ? Deleuze propose pourtant non pas un ordre logique des devenirs mais des critères de transformations, critères immanents qui se découvrent au

fur et à mesure de ces transformations, selon le principe de l'empirisme transcendantal où les conditions de possibilité sont coextensives à l'expérience et non pas transcendantes ou surplombantes.

19 L'anomal est l'opérateur de ces « consistances alogiques » qui retiennent les multiplicités entre le néant et la pétrification. En effet l'anomal a trois fonctions. Premièrement, l'anomal est « phénomène de bordure » qui définit une multiplicité en en déterminant « la dimension maximale provisoire, la stabilité temporaire ou locale [22] » : le devenir-homme comme mâle adulte blanc et dominant est le prolongement de devenirs minorisés (devenir-enfant, femme ou homosexuel, implicite chez Ismaël, ou encore le devenir-indien, devenir-Parsi comme Fedallah, etc.) mais ces devenirs fuient à leur tour vers des devenir de plus en plus élémentaires, moléculaires, imperceptibles (devenir-mer, devenir-tel crépuscule). Dans cette fuite à l'indéfini, sans horizon prédéfini d'identités, l'anomal est une singularité qui assemble en traçant une ligne permettant de situer une périphérie toujours décentrée. Moby Dick apparaît comme cette « *Muraille blanche* qui borde la meute », le *nec plus ultra* sans au-delà de la quête.

20 Deuxièmement, Deleuze inscrit sa conceptualisation de l'anomal dans une réflexion sur le devenir-sorcier. L'anomal est « la condition de l'alliance nécessaire au devenir ». La notion d'alliance réfute ici la métaphysique de la participation (prendre part à une commune nature) ou de l'analogie : de même que Moby Dick est l'animal pourchassé, témoin silencieux des abysses insondables, de même Achab est la « personne » s'affirmant souveraine face à l'impersonnel [23] de la bête, mais toujours en quête des abîmes du monde intérieur. L'alliance est une dynamique de transformation par voisinage, sans rapports logiques : Deleuze évoque, sans distance critique quant à la pertinence anthropologique, l'initiation comme sorcier de Carlos Castaneda auprès d'un sorcier Yaqui au Mexique, l'alliance n'étant ni la transmission d'un savoir, ni un compagnonnage de formation, mais plutôt une suite de rencontres expérimentales permettant la perception de la réalité non ordinaire, notamment via la consommation de plantes psychotropes. Tout écrivain est engagé dans un devenir sorcier, non pas seulement qu'il s'identifie à ses personnages (« Madame Bovary, c'est moi ») mais qu'une co-évolution a lieu dans un parallèle non mesurable (au cours de l'écriture où la matière de sa

vie se tisse dans les *Essais*, Montaigne s'essaye à devenir lui-même jusque dans ses anomalies qu'il ne peut « contrôler », c'est-à-dire dans le français du XVI^e^ siècle vérifier par un enregistrement (un rôle, témoin de vérité), telle l'inconstance qui hante et déplace sans cesse la ligne de son écriture). L'écriture n'est plus le relevé, l'« enrôlement » des anomalies, mais l'espace où elles se fictionnent dans une peinture du singulier sans dessein, sans patron prédéfini.

21 Il est important de retenir que l'alliance désigne un principe de vie en partage, de « symbiose » : une interrogation, sur laquelle nous reviendrons, porte sur les conditions pour penser cette vie-avec, cette composition de l'anomal et de l'ensemble (meute, groupe, peuple).

22 Troisièmement, l'anomal est « ce qui conduit les transformations de devenir ou les passages de multiplicités toujours plus loin sur la ligne de fuite [24] ». L'expression « ce qui conduit » risquerait de faire entrer à nouveau l'anomal dans le discours du principe directeur, organisateur, commandant un ordre d'apparition des transformations, or Deleuze revendique une anarchie des devenirs, une absence d'*arkhè* (« fondement » et « principe » ordonnant l'être). L'anomal n'a pas d'origine transcendantale, il a lieu comme événement toujours déjà démultiplié. L'anomal n'a pas non plus de finalité, de *telos* (« but final » et « terme » mortel d'une vie), d'où l'ambiguïté du discours de Deleuze évoquant « la ligne de pêche » d'Achab comme « la ligne qui traverse le mur, et entraîne le capitaine jusqu'où ? au néant… ». En effet, l'anomal, on l'a vu, est censé éviter cet effondrement dans le rien et maintenir ouverte la ligne de fuite, comme la ligne de pêche est laissée libre. C'est bien ce qu'évoque le « toujours plus loin » : l'anomal empêche toute clôture identitaire ; l'anomal est ce qui reste libre, même quand le récit atteint son point final. Il vit encore de sa vie insituable (ni dans le réel, ni dans le seul imaginaire de la communauté de Melville et ses lecteurs). L'anomal recèle une vie virtuelle qui démultiplie les vies et les textes possibles.

23 Aller le plus loin possible au long de cette ligne où les devenirs fuient les uns en les autres, c'est suivre combien ces devenirs sont à dimensions croissantes ou décroissantes. Il ne peut s'agir ici d'une croissance qualitative selon une échelle de valeurs des êtres (telle une hiérarchie orientée vers une norme de vie spirituelle, intellectuelle, logique). La croissance en question porte sur des extensions de quan-

tités de puissance. Certains multiples deviennent plus intenses et donc plus individués. Entre les individus-sujets (personnages au sens métaphysique) et les individus-formes (les topos stylistiques, par exemple), il y a une tierce espèce d'individualités, ou plutôt de singularités pré-individuelles ou impersonnelles dont Moby Dick est la paradoxale incarnation. Deleuze nomme (h)ecceité ces singularités qui ne peuvent ni être attribuées à un sujet substrat ni être analysées comme résidus d'une individualisation matérielle. Eccéité (de *ecce*, « voici » en latin) serait-elle la singularité qui n'est que montrable, comme le monstre que voici, phénomène désigné à la limite de l'ineffable : « (le) voici ! » ? Ainsi y a-t-il des heccéités d'agencement (le corps de Mrs Dalloway chez Virginia Woolf comme un ensemble de vitesses et de lenteurs, « elle se sentait très jeune, en même temps vieille à ne pas le croire[25] ») et des heccéités d'interagencement (la promenade de Mrs Dalloway comme milieu où le chien devient la rue, où chacun peut devenir cinq du soir) avec à chaque fois une individuation d'un indéfini (une saison, un climat, un vent, « *une vie* »).

24 Deleuze opte cependant pour une autre approche, un autre signifiant, « haeccéité », qui nomme une singularité déliée de tout sujet, une singularité nomade et libre de l'opposition entre le monde impersonnel des choses et la norme de devoir personnifier des sujets[26]. Cette singularité s'inspire du concept de « transpersonnel » dans la théorie de l'individuation de Simondon mais elle s'oriente davantage vers la vie impersonnelle. En effet la notion d'haeccéité nomme une quatrième catégorie du singulier qui ne présuppose aucune personne énonciatrice (ni lui, ni elle, ni même le collectif d'un « on ») mais un énoncé impersonnel : « il meurt comme il pleut[27] ». Deleuze voit cette vie immanente dans un passage de Dickens où le sauvetage de Riderhood laisse voir « *une vie* jouant avec la mort. La vie de l'individu a fait place à une vie impersonnelle, et pourtant singulière, qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure[28]. » Il est frappant d'observer que Deleuze délaisse le discours manifeste qui entoure ce sauvetage : si cette vie intéresse les sauveteurs, alors que la « canaille » Ritherhood n'avait aucune valeur à leurs yeux ni dans ce monde, ni dans l'au-delà, c'est « probablement parce que c'est la vie, qu'ils sont vivants et qu'ils vont mourir[29] ». Derrière cette banalité s'exprime une solidarité de ceux qui s'efforcent de vivre, de maintenir l'étincelle fragile de la vie.

Tel est la vie sur le seuil d'un peuple anonyme confronté à l'anomalie d'être vivant dans un monde morbide, où la Tamise est devenue décharge et cimetière.

De l'Original à l'universelle fraternité

25 On ne peut qu'être frappé par la proximité entre les trois fonctions de l'anomal dans *Mille plateaux* et les trois caractéristiques de l'identification psychotique de Bartleby dans le commentaire de très haute densité que donne Deleuze de la célèbre nouvelle de Melville.

26 De même que l'animal anomal est un *Outsider* dans *Moby-Dick*, de même Bartleby est un subalterne placé en marge, mais qui résiste à toute forme exprimée par sa formule comme « trait d'expression informel[30] » : « Je préférerais ne pas » (*I would prefer not to*) qui laisse en suspens le référent de cette absence de préférence. Ce premier trait signifie que Bartleby par cette expression anomalique creuse dans la langue officielle l'ouverture pour une langue étrangée, « l'*outlandish*, ou le Déterritorialisé, la langue de la Baleine[31] ». Pour Deleuze, le scribe pousse à sa limite le langage pour en découvrir le Dehors, silence ou musique, tel le silence où Melville va se murer jusqu'à l'écriture de *Billy Budd*[32]. Ce passage à la limite de la langue consiste à en retirer tout présupposé et toute référence : la formule sans référent (« je préférerais ne pas ») surgit sans prétendre même avoir un effet de réalité. La formule exprime une position informelle et non pas une révolte, elle « fait de Bartleby un pur exclu auquel nulle situation sociale ne peut plus être attribuée[33] », en le situant comme « un homme sans références, celui qui surgit et disparaît, sans référence à soi-même ni à autre chose[34] ». C'est là une hypothèse limite que je conteste dans le présent travail : confondre la vie anomale avec la vie exclue me semble participer d'un brouillage politique des différences d'existence. On a vu plus haut pourquoi la vie anomale ne semble pas être saisie dans le paradigme de l'exclusion mais ouvrir au contraire sur un être en partage et donc un espace politique, comme nous y reviendrons en dernière partie.

27 Le deuxième trait de l'original est la « zone d'indistinction » décrite comme le marécage de la vie, c'est-à-dire le « point qui précède

immédiatement [la] différenciation respective » comme Achab « passe dans la zone de voisinage où il ne peut plus se distinguer de Moby Dick[35] ». On retrouve ici l'anomal comme être de seuil par lequel les devenirs communiquent. Cette zone d'indistinction peut amener à concevoir l'être anomal comme un être inqualifiable car échappant à toute qualification dans la mesure où il se maintient sur le seuil. Chez Musil, l'« homme sans qualités » semble rejoindre cette tradition littéraire, depuis Ulysse jusqu'à la polysynonymie de Fernando Pessoa (l'anomal en un sens serait le sans nom dont chaque désignation renvoie à d'autres synonymes) : l'effacement du personnage dans une plasticité de la vie où les expériences sont vécues sans sujet. Mais comme le souligne Jean-Pierre Cometti, la « déliaison de toute propriété » (*Eigenschaftlosigkeit*), ou l'amorphisme de l'humain chez Musil, s'inscrit dans une polarité, qui habite le personnage d'Ulrich, entre l'univocité du principe d'identité et la plurivocité de la métaphore, source de la complexité de la littérature comme de la vie dans son exubérance[36]. Loin de demeurer sur le seuil, dans l'apolitisme qu'on lui a reproché, Musil constate la puissance de la normalisation dans l'Histoire amorphe dont l'humain est la matière première mais il reconnaît aussi dans l'indifférence de l'esprit envers les qualités une puissance de détachement, capable de s'abolir dans une exigence éthique de rompre la répétition pour « vivre l'infini des possibles[37] », pour participer à une plénitude incommensurable, une mystique d'abandon du moi inspirée entre autres par Martin Buber et son concept d'Eros cosmique. La déliaison de l'être propre n'est en rien une indécision ou une indifférence éthico-politique.

28 Enfin, le troisième trait de l'original chez Deleuze paraît plus nouveau puisqu'il s'agit d'une notion davantage politique : la « fonction d'universelle fraternité ». Elle se construit sur la dissolution de toute image du père, suivant une « ligne d'alliance ou de voisinage ». Certes on retrouve ici, comme dans *Capitalisme et schizophrénie*, la critique de toute généalogie, de toute filiation, de tout engendrement. Le peuplement ou propagation par contagion se différencie de la filiation par hérédité, tout en se mêlant aussi à elle, car elle met en jeu des termes hétérogènes, des combinaisons contre nature[38].

29 Comment s'exprime cette fraternité depuis l'original qu'est Bartleby ? Comment poser que le grand problème de Melville serait de « *réconcilier l'original et l'humanité seconde*, l'inhumain avec l'humain[39] »

sans retomber dans une dialectique de la communauté qui intégrerait l'excentrique en annulant toute particularité, en totalisant les différences ?

30 Deleuze travaille tout d'abord sur la tension entre d'une part les « anomalies de l'avoué » (de l'attraction amoureuse à la pulsion de meurtre) qui semblent ressortir davantage à une folie que l'attitude en retrait du scribe Bartleby et d'autre part l'hypothèse que la formule de Melville – « faire fuir l'avoué » – ouvrirait une ligne de fuite au sens où, comme Achab qui « fuit de partout », « le sujet perd sa texture, au profit d'un patchwork qui prolifère à l'infini [40] » en un patchwork américain pensable ici comme un rhizome car dénué de « centre, d'envers et d'endroit ». Ce patchwork est l'équivalent rhizomatique du creuset fusionnel censé produire une nation neuve. La ligne de fuite est un vecteur de déterritorialisation qui amène un ensemble à ne pas se clore sur une prétendue complétude ou un corps (politique par exemple), à s'ouvrir sur d'autres connexions. Pour Deleuze, l'apport démocratique de la littérature américaine, et de la littérature anglo-saxonne plus généralement, est cette « morale de la vie où l'âme s'accomplit qu'en prenant la route (…) formant avec des égaux des accords mêmes furtifs et non-résolus, sans autre accomplissement que la liberté [41] ». Une ligne de fuite, c'est donc la « phrase-lande » de Thomas Hardy, c'est la grand-route de Kerouac, non pas comme une illusoire sortie du système mais comme sa déstabilisation interne. La littérature de langue anglaise est ainsi tout entière travaillée par cet « usage minoritaire de la langue [42] » que sont les *Black English*, *broken English* (depuis *Henry* V de Shakespeare), ou encore les anglais « contaminés » par d'autres langues : l'anglo-irlandais de John Millington Synge utilisant le « et » pour conjoindre les mondes gaélique et anglo-saxon. Ce « et » du « inter-être » à la place du « est » de l'ontologie germanique : tel est le « bégaiement », le vacillement empiriste de l'être supposant la réalité, l'extériorité et la primauté des relations sur leurs termes. La ligne d'écriture comme la route précède et met en rapport les voyageurs, les lieux, les différences.

31 Deleuze termine son article en invoquant un autre messianisme politique que le messianisme russe, celui du transcendantalisme américain prophétisant une « communauté des célibataires [43] », c'est-à-dire des Américains libérés de la fonction paternelle anglaise. Il ne

s'agit pas d'une communauté nationale mais d'une communauté ouverte à tous les migrants et explorateurs[44], ayant vocation à constituer une « fédération d'hommes et de biens, une communauté d'individus anarchistes » inspirée par Jefferson ou Thoreau. Ainsi la littérature mineure chez Kafka[45] comme la littérature américaine chez Melville ferait de l'écrivain le « porteur d'une énonciation collective[46] » qui « préserve les droits d'un peuple à venir ou d'un devenir humain[47] ». Mais comment ce peuple peut-il s'assembler ?

32 Avant d'en venir à cette lecture de critique politique de la pensée de l'anomal depuis Deleuze, je propose une dernière bifurcation vers un autre penseur de l'immanence de la vie, Giorgio Agamben. Ceci afin de montrer la corrélation entre l'évidement de la question politique (absence du conflit et des médiations de l'agir politique) et le repli de la pensée dans l'autoréférentialité du langage, ce qui prédispose à pratiquer un « détour » de la littérature.

L'anomal et la puissance pure de la langue

33 Giorgio Agamben explore son propre projet d'une ontologie de la puissance en se focalisant lui aussi sur la formule du scribe de Melville. En arrêtant de copier, Bartleby ne manifesterait ni une impuissance ni un refus mais une suspension qui libère aussi bien de la volonté d'agir que du passage à l'être. Comme souvent chez Agamben, c'est ce moment d'indiscernabilité des catégories qui est le point culminant de sa thèse, rejoignant la zone d'indistinction du marécage de la vie chez Deleuze. L'anomalie serait l'incompréhensibilité qui n'est ni affirmée, ni résolue mais simplement montrée. Non seulement « le copiste est devenu [...] sa propre feuille blanche », mais par là-même il se montre puissance pure de penser, selon la métaphore de la tablette identifiée à l'esprit chez Aristote ; de plus cette puissance serait puissance absolue, non ordonnée par une volonté, dans une anaphore absolue qui tourne sur elle-même. Agamben interprète en effet le *to* de *I would prefer not to* comme ne renvoyant à aucun terme antérieur, à aucune réalité qui lui donnerait sens, analogue au *ou mallon* caractérisant la suspension scep-

tique (*epokhè*) dans l'énoncé de Sextus Empiricus « Scylla n'existe pas davantage (*ou mallon*) que la Chimère [48] ».

34 Mais immédiatement Agamben incurve ce suspens sceptique pour en faire l'annonce du langage : « le langage devient ange du phénomène, pure annonce de sa « passion » [...] pure annonce de l'apparaître, intimation de l'être sans aucun prédicat [49] », en émancipant la puissance de sa connexion à une raison d'être comme de sa subordination à l'être, supposant que le « pas davantage » se situe au-delà du néant comme de l'être. Cette position de seuil fait de l'être anomal un être hors jugement, une vie irréparable et « insauvable », dans un état de dé-création où s'équilibre le monde des possibles réalisés dans la contingence et le monde des impossibles (les autres mondes possibles contenus dans les lettres mortes jamais acheminées que Bartleby incinérait dans un possible emploi antérieur).

35 On retrouve ici une tendance spéculative forte : faire de l'anomal un être injugeable car au-delà du jugement, ou en-deçà du jugement, dans la figure de l'innocence adamique à propos de Bartleby pour Deleuze, ou encore dans le puissant mythe littéraire de Perceval, repris dans *Parsifal*. La quête philosophique vise ici une déliaison par rapport à la loi, au jugement catégorisant et comparant à un devoir-être. Le paradoxe est peut-être de maintenir par là-même un rapport plutôt réactif à la loi ou à la norme dans la mesure où être absolument délié de la loi montre encore une fascination pour elle, de fuir en un sens toute forme de dialectique, là où, par exemple, le texte de Kafka « Devant la loi [50] », laisse ouvertes d'autres possibilités : une loi toujours singulièrement faite pour chacun, une loi impénétrable dans laquelle il faut rentrer toute sa vie, etc.

36 Par là le commentaire d'Agamben rend spéculativement nécessaire et fige une possibilité de fonctionnement du discours sans prêter attention aux conditions, c'est-à-dire aux médiations qui rendent possible ce discours dans son anomalité incomparable. L'effacement du contexte socio-historique (les références de Musil au monde économique, à la situation historique de l'Amérique), l'omission de la main qui a tracé Bartleby, c'est-à-dire tout le jeu de l'écriture de la vie (tissage du biographique, de l'autofiction, de l'hétérobiographique ou écriture de soi dans la ou les voix narratives). L'anomal apparaît comme puissance pure d'autocréation. Or la possibilité même de

l'autoréférentialité de la langue ouvrant l'espace d'indifférenciation de la lettre, cette possibilité est toujours déjà inscrite dans une configuration des possibles, donc suppose des médiations, par exemple une conception de l'allégorie qui se réfléchit, inspirée par la correspondance avec Nathaniel Hawthorne, lui-même reconnu comme maître de l'allégorie depuis *La Lettre écarlate* jusqu'au *Faune de marbre*.

37 Certes il s'agit d'un projet philosophique assumé par Agamben, la négation des médiations visant à penser une pure médialité, une pensée de la puissance médiane qui ne soit médiation de rien, notamment dans *Moyens sans fin* (1995). Mais comme le souligne Richard Pedot, la lecture philosophique risque dès lors d'hypostasier une formule (la formule à laquelle est identifiée le personnage, le récit, l'œuvre de Melville voire la littérature tout entière !) comme signe de la force poétique pure, en omettant tout le tissage entre la fiction et la réalité du monde comme autant de conditions d'énonciation du texte littéraire. Ainsi, en se focalisant sur le scribe, Agamben semble évacuer le conflit avec l'homme de loi (l'avoué), c'est-à-dire la rencontre performative entre la loi et la lettre. En ne voyant l'anomal que dans la créativité singulière d'une poéticité pure, le discours philosophique délaisse la tension entre poésie et narration qui serait le secret de la fiction. Or, c'est un « secret toujours bruyant, toujours déjà "partagé", divisé [51] ». En l'occurrence, ce secret de la fiction hante également le devenir fictionnel de la philosophie comme de la critique littéraire, qui à leur tour deviennent des rumeurs reportant l'écho de lettres mortes. Contrairement à la feinte de la philosophie, feignant de ne pas fictionner, comme à celle d'une critique littéraire irréfléchie, prétendant avoir l'assise d'un paratexte non contaminé par la fiction, tous les textes touchant à l'anomalie littéraire entrent dans le « système de distribution des lettres en souffrance [52] », dispositif singulier de l'adresse fictionnelle, irréductible à l'allégorie philosophiquement épurée de la fable concentrée en personnages, intrigue et formule [53].

38 Mais quel est ce secret que partage la littérature ? Ce serait l'anomalie comme *impertinence*, apparition inexplicable et esthétique (telle la « suave » impertinence de Bartleby). L'anomalie littéraire résiste à la pertinence, à la mise en sens. Là où la pensée spéculative d'Agamben est essentiellement attentive à la façon dont la littérature rend contingente la nécessité (interrompre l'incinération des lettres

donc le travail de la mort), la littérature, « cénotaphe du contingent » vient perturber toute la circulation (du courrier dans l'agence, mais aussi du sens dans la langue avec la contagion du verbe *to prefer* qui devient un verbe d'action agressif, « s'en prendre » dans le discours de Lagrinche [54]). L'anomalie est ainsi l'agencement textuel comme « énigmatique et insaisissable dispositif d'adresse qui devient questionnement, appel à questionner [55] ».

39 La question se relance ici : à qui s'adresse ce questionnement ? Comment cette adresse se prédispose à être recevable, partageable ? Peut-on identifier la puissance effective de la littérature à une expérience de la langue, fût-elle anomalique, toujours démultipliée et en différences ?

La symbiose des devenirs anomaux

40 Un des fils directeurs de la critique du fonctionnement de l'anomal chez Deleuze est d'interroger la possibilité d'un être ensemble des vies anomales. Dans son commentaire, François Zourabichvili soulignait que Deleuze ne valorise ni l'indéfinie métamorphose ni le devenir n'importe quoi (une équivalence généralisée des devenirs) mais qu'il propose un critère relationnel, un critère de mise en connexion : ainsi le devenir-femme de Pierre, dans *Pierre ou les ambiguïtés* de Melville, possède sur tous les autres un « pouvoir introductif particulier [56] ». Mais on peut s'interroger sur cette valorisation : pourquoi ce « privilège » féminin ? Qu'en est-il du devenir-homme d'Isabel, la sœur-épouse dont l'identité hante Pierre jusqu'à la fin ? Qu'en est-il d'une ambivalence plus profonde (la transposition des traits du père sur la fille et, du côté de la veuve, ses « grâces transposées étrangement dans l'autre sexe [57] ») ? Comment vérifier qu'un devenir peut ouvrir sur d'autres dimensions, donc recèle une capacité de connexion, quand Pierre s'interroge si son désir ne le conduit pas à l'inceste comme « péché anomalique et maudit [58] » impardonnable, que sa quête de justice l'amène à l'effondrement final dans le meurtre et le suicide désespéré ?

41 Ce critère à la fois ontologique et éthique permet de comprendre la valeur relative par intensification de chaque devenir : le devenir-

agrégat augmente les dimensions d'un simple devenir moléculaire ; à son tour le devenir-société augmente le devenir-agrégat, et ainsi de suite (devenir-meute, devenir-peuple). Il ne s'agit plus d'isoler un Anomal en principe de conducteur des devenirs ou de stase rythmant les métastases des devenirs mais d'envisager chaque multiplicité comme une symbiose, un ensemble de vies anomales en symbiose, et plus généralement des singularités en coexistence qui s'intensifient. Le « peuple à venir » n'est plus seulement un « peuple-masse » appelé par l'art mais aussi le « peuple-monde » de la philosophie, « peuple-cerveau » de la science, « peuple-chaos [59] » corrélé au plan d'immanence ou de consistance des anomalies.

42 Selon moi, Deleuze ne déduit pas cette primauté du devenir-peuple, d'une intensité traduite par la « corrélationalité » : pourquoi le vécu imperceptible d'une atmosphère de printemps ne recèlerait pas autant de dimensions que le devenir-tout-le-monde ? Comment évaluer qu'un haïku de Bashō a moins d'intensité qu'une fresque hugolienne épique comme *La Légende des siècles* ? Deleuze ne déduit pas davantage le primat de la vie sur le devenir-minéral, cosmique ou chaotique, l'expression de « peuple-chaos » ressemblant fort à un terme limite, un concept de bordure, ou encore une anomalie conceptuelle.

43 Les lectures de Deleuze se concentrent souvent sur des traits littéraires, certes informels, ne faisant pas structures, mais essentiellement individualisés, dont la valorisation peut faire perdre l'ambivalence que recèle le texte littéraire. Ainsi la lecture valorisante de Bartleby délaisse une part de la dimension mélancolique alliée au comique, mais aussi tout un ensemble de passions tristes, ce qui amènerait à se demander si Bartleby, plutôt qu'une figure de la résistance [60], ne serait pas davantage un naufrage ?

44 Je partage la thèse que toute vie anomale ne s'improvise qu'à plusieurs, qu'elle se compose avec d'autres pour devenir en sa singularité. Mais il faudrait ici étudier les pratiques de ces vies anomales qui se disposent et se composent, à la fois source de résistance aux totalisations, à la fois configurations revitalisées (pourquoi rejeter d'emblée certains agencements comme la famille, l'État ou la communauté spirituelle ?), et source de créativité dans l'entre-jeu des concepts, des prospects scientifiques et des affects esthétiques, tout

en maintenant la spécificité du vivant anomal comme insaisissable à la norme du vivant, irréductible à la Vie en général, parfois inconsistant à la pensée, si concevoir en philosophie, c'est donner de la consistance sans rien perdre de l'infini du chaos [61].

45 Pour Zourabichvili, le seul critère de sélection des devenirs est qu'un mode d'existence est supérieur lorsqu'il fait résonner les modes d'existences les uns dans les autres [62], donc qu'il les ordonne en une vérité comme création, à la fois auto-affirmation des puissances d'être et affirmation du nouveau, l'intensification de la vie se faisant joie. Mais comment conjoindre la créativité du vivant (d'où la « normativité biologique » déjà vue chez Canguilhem) et le rapport à la vie non-organique ? Deleuze s'inspire profondément de Bergson selon qui la vie créatrice à la fois se dépose et s'ouvre en chaque organisme à un ensemble de virtualités par lesquelles le vivant excède son organisation, les virtualités étant irréductibles à des potentiels ou à des facultés. L'anomalité serait-elle le nom de la métaphoricité qui déporte le vivant en ses virtualités ?

46 À nouveau l'articulation avec la dimension relationnelle n'est pas évidente. Certes Deleuze traite le vivant par la co-évolution ou mutualisme, montrant qu'un vivant n'est jamais orienté téléologiquement, ni pensable comme individu séparé de la vie transindividuelle et interindividuelle : c'est le rhizome commun de la guêpe et de l'orchidée [63], se déterritorialisant au-delà d'un simple mimétisme. Mais c'est au prix d'une concentration sur la vie non organique d'un « bloc de devenir » où les formes de vie organisées s'entrelacent et se présupposent mutuellement. Qu'en est-il dès lors de la singularité de tel vivant, de l'unicité de son expérience de la vie ? Qu'en est-il de la singularité de cette alliance, de cette composition vivante ? On retrouve ici le risque d'un retour à une composition apersonnelle des multiples dont on a vu que le concept d'anomal est la garantie fragile de sa décomposition en flux, tourbillons et autres marécages informes de la vie [64].

47 Quant à l'affirmation du nouveau, il recèle une autre difficulté de l'éthique ontologique de Deleuze. Comment distinguer l'anomal inventif d'une nouvelle façon de vivre de son envers, l'effondrement du singulier sur lui-même, le trou noir ? L'enjeu de l'anomal se retrouverait dans le schizophrène, autre phénomène de bordure car limite

de la société traitée comme anormale, « limite toujours conjurée, réprimée, abhorrée [65] » alors même que le « schizo » opère un voyage fascinant mais inquiétant car il se déterritorialise lui-même sans suivre les lignes massives de l'existence sociale. La question éthico-politique s'exprime dès lors ainsi : « comme faire pour que la percée (*breakthrough*) ne devienne pas effondrement (*breakdown*) ? Comment faire pour que le corps sans organes ne se referme pas, imbécile et catatonique [66] ? ».

48 Face à cette aporie chez Deleuze, il me semble essentiel de revenir à une étude plus immanente des pratiques qu'ont les vivants pour s'inventer tout en se reliant les uns aux autres dans leur vitalité même. Dès lors sans doute la créativité du vivant, et plus généralement la création dans la vie, n'apparaît plus comme surgissement d'un nouveau absolu (au risque d'une altérité pure abstraite, l'innommable) mais comme libération de possibles à vivre ensemble. Dans leurs pratiques de la vie, les vies anomales se rencontrent comme création en ce qu'elles libèrent des espaces de coexistence, incontrôlables, ingouvernables, imprévisibles. De cela découlent un certain nombre d'enjeux politiques : l'enjeu des modes de désidentification (par exemple le droit à l'anonymat, déjouant l'identification constante des dispositifs de la société de contrôle), l'enjeu de la défonctionnalisation (pratiques de vie où le vivant n'est plus assigné à des fonctions opératoires), l'enjeu corrélé d'espaces d'improvisation où l'inventivité n'est plus sous la gouvernance de pratiques culturelles normées, ce qui implique l'enjeu de valorisation des créativités improbables (à recueillir auprès de publics déconsidérés comme les prisonniers, les migrants illégaux, les exclus en grande précarité). Ces esquisses indiquent les enjeux d'une politique des vies anomales.

Le partage anomalique de l'espace politique

49 On peut reprendre ici l'analogie entre l'anomal et l'anomie dans la conception de Duvignaud. Si l'anomie se présente selon lui comme une situation de crise de transformation sociale par rupture des normes sociales antérieures [67], l'anomalie serait davantage un devenir imprévisible non relatif à la norme. Mon hypothèse initiale était que l'anomalie est échappement, est un débordement de vitalité qui ne se

laisse pas ramener à une logique, à une mesure (comme un terrain « non nivelé », *anomalos*), qui résiste à tout lissage esthétique du rugueux de la vie. La seconde hypothèse considérait que la composition des anomalies fait un ensemble multiple, imprévisible donc ingouvernable, d'où l'on pourrait déduire en retour une tendance socionormative au nivellement, à l'homogénéisation sociale, à la mise en ordre, en considérant que la normation sociocentrique fait des anomalies singulières des anomies transgressives. De là surgit la question transversale : comment des anomalies peuvent-elles vivre ensemble, voire constituer un ensemble (équipe, famille, entreprise, association, nation) ? Cela me paraît un défi aussi bien pour la philosophie politique que pour la philosophie sociale contemporaine. Certes les différentes théories de la communauté désappropriée (Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito) ou d'une communauté en partage entre égaux (Jacques Rancière) permettent d'éviter l'appropriation identitaire négatrice de toute altération, de toute anomalie, ou d'éviter le fantasme d'une socialité consensuelle, autorégulée en un corps policé, sans anomalie.

50 Ces recherches contemporaines permettent-elles de concevoir une société des anomaux, une composition socio-politique des existences anomaliques ? Il ne s'agit ni d'une socialisation des anomalies (sur le modèle de l'intégration des différences par catégorisation, quota, etc.) ni non plus d'une politisation (sur le modèle de l'affirmation identitaire, voire communautariste, de communautés subalternes, minoritaires). Il s'agit de concevoir une sociopolitique où le pouvoir entre ces vies se communique et où une forme de vie sociale s'invente qui ne soit jamais sujet d'une domination.

51 La thèse centrale de Jacques Rancière est que littérature et démocratie se jouent dans ce partage du sensible autour des vies qui n'ont pas de part au partage social des biens et des fonctions. C'est la critique principale faite à Deleuze : aucun peuple politique fraternel ne se déduit des existences multiples. Pour Rancière, Deleuze pourrait tomber dans le piège d'une lecture allégorique, symboliste, centrée sur l'original : « au lieu de se peupler du désordre des heccéités, elle se centre impérieusement sur la figure héroïque de l'original qui montre son sens en acte [68] ». La focalisation de Deleuze sur les héros de Melville comme personnages fabulateurs cache le combat de la communauté fraternelle contre le principe même de la

représentation (esthétique et politique), contre la pseudo-égalité des sujets exposés au style de l'écrivain dans son privilège de faire la fiction, car « la grande invention de la littérature, le discours indirect libre » exprime « l'invention du peuple[69] » capable de fictionner, de légender.

52 Flaubert est l'auteur qui a contribué à cette prolifération du discours indirect libre, troublant la posture du narrateur omniscient pour laisser d'autres voix narratives émerger, mais l'essentiel est cette » démocratie fictionnelle » que le roman moderne ouvre autour des vies anomales car quelconques. Il ne s'agit pas de figures d'exception mais de singularités banales, tel le temps quelconque des déjeuners ennuyeux dans la salle à manger humide de Madame Bovary, « entrée des individus quelconques dans ce temps vide qui se dilate en un monde de sensations et de passions inconnues[70] ». La grande révolution de la démocratie fictionnelle n'est pas que les masses deviennent le personnage principal de l'histoire mais qu'elles deviennent le tout là où elles n'étaient rien : « le tissu par lequel des événements tiennent les uns aux autres est celui-là même par lequel il arrive des événements à ceux et celles à qui il ne devrait rien arriver, ceux et celles qui sont censés vivre dans l'inframonde du temps de la reproduction ». Le moment quelconque, telle la journée de promenade londonienne de Mrs Dalloway, devient alors un temps inclusif de coexistence des moments et un « temps partagé qui ne connaît plus de hiérarchie entre ceux qui l'occupent », c'est-à-dire entre ceux à qui arrive l'histoire et ceux à qui rien ne peut plus arriver, telle la rencontre de Mrs Dalloway avec cette créature qui chante, « forme tremblante, semblable à une pompe rouillée, dont la voix sans âge ni sexe murmure un chant inintelligible sans commencement ni fin[71] ». Cette créature, n'est-ce pas l'anomal, l'être quasiment non identifiable, non reconnaissable, inclassable ?

53 Tel est le point de contact entre littérature et démocratie : inscrire « l'expérience de la multiplication vertigineuse du banal [...] extraordinaire[72] », écrire cette expérience de l'impropriété, du quasi-autre. Ainsi Rainer Maria Rilke rapporte dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* l'expérience de ce poète sans foyer, sans bien, qui se voit saluer dans la rue par les pauvres qui viennent se chauffer sur les banquettes du Louvre. C'est tout d'abord une communauté des marges : « l'inhabiter du poème vient se confondre avec l'inhabiter

de ces *polloï* (multiples) qu'on a envoyés coucher ailleurs, au point de cette quasi-disparition où la perte de monde de l'anonyme [...] renvoie à la désappropriation de l'écrire [73] ». Jusqu'au moment où l'un de ces pauvres s'assoit à la table du poète, intrusion de l'anomal où Rancière reconnaît le visage du « quelconque [qui] bascule déjà dans l'inexistence : en bref, toute la misère du monde ».

54 On peut certes contester cette équation de l'anomal et de l'être dans la misère. Toute vie en effet a cette dimension anomalique, conjuguant singularité de l'existence, irrégularité du parcours, imprévisibilité du devenir. Cependant, Rancière pointe un passage à la limite : certaines existences ne sont jamais régularisées, vivent en continu ou dans la durée aux rebords de la vie, vies à la ligne irrémédiablement brisée.

55 Que peut faire la littérature face à cette misère du monde ? « Naître avec elle à la singularité du dire qui invente des noms, des singularités, des multiplicités nouvelles [74]. » Il s'agit bien d'une co-naissance. Non pas d'une littérature sur les miséreux, eût-elle l'inspiration humaniste d'un Hugo dans *Les Misérables* (1862) ; non pas une littérature militante mettant en scène la lutte contre la misère : c'est le risque idéologique à l'horizon de tout roman social, tel *Le Compagnon du Tour de France* (1840) où George Sand incarne la théorie du socialisme fraternel de Pierre Leroux. Il ne s'agit pas non plus de considérer l'expression des personnes qui ont l'expérience de la lutte contre la misère, contre étant en tant que tel de la littérature car cette expression peut suivre d'autres voies, depuis les micro récits (*small stories*) où se dit la lutte au quotidien jusqu'aux récits de vie longtemps mûris [75]. Souvent l'œuvre littéraire sera collective, le fruit d'un accompagnement sur plusieurs générations des familles qui vivent sur le rebord de la vie sociale [76]. Ce qui fait littérature, l'effet littérature se situe bien plutôt dans l'espacement d'une écriture qui accueille d'autres vies [77]. C'est ce dérangement de l'ordre des discours et des logiques des places sociales qui est le point d'anomalie où se conjoignent l'expérience de l'exclusion et l'expérience de l'écriture littéraire. C'est ce que Rancière nomme l'existence suspensive dans un passage essentiel :

> J'appelle suspensive, en général, une existence qui n'a pas de place dans une répartition des propriétés et des corps. Aussi bien ne peut-

> elle se poser sans déranger le rapport entre l'ordre des propriétés et l'ordre des dénominations. Une existence suspensive a le statut d'une unité en plus, sans corps propre [78].

56 Cette part des sans-part introduit un dissensus. Or c'est le propre de la littérature que cette impropriété qui fait de l'exceptionnel avec du banal, telles les « vies quelconques d'Emma Bovary ou de Bouvard et Pécuchet ». Le génie de Flaubert, inventeur selon Rancière du roman moderne car réflexif sur ses conditions de possibilité, est de restituer la puissance commune de la langue, puissance de rendre extraordinaire l'ordinaire par une « mimesis intégrale des vies muettes, des vies radicalement indifférentes ». Telles seraient les vies anomales, vies sans histoire, sans corps d'appartenance, multiplicités singulières qui n'entrent sous aucune loi ou que toute loi conjure : Rancière suppose que cette hétéronomie du quasi-autre séparant toute identité d'elle-même est le trait d'égalité de la démocratie. Les vies anomales sont le peuple car *dèmos* désigne les pauvres, les « gens qui ne comptent pas, ceux qui n'ont pas de titre à exercer la puissance de l'*arkhè* [79] », du commandement, mais peuple qui pourtant « parle alors qu'il n'a pas à parler, [...] prend part à ce à quoi il n'a pas de part ». Cette participation est l'acte de surgissement politique des sans part, ouvrant l'espace du politique contre toutes ses clôtures normatives sous la loi d'une vie communautaire consensuelle car excluant les sans-part [80].

De la littérature comme anomalie

57 Au risque d'être au bord de ce discours trop généraliste, voire essentialiste, discourant sur la littérature en général, sans considérer la multiplicité de ses phénomènes (genres, domaines, courants, types d'expérience de la littérature), j'ose jeter un lien entre littérature et anomalie au terme de ce parcours, pour tenter de caractériser le discours littéraire. L'hypothèse serait que le littéraire est un discours anomal, au sens où ce discours suit de façon imprévisible sa propre règle, cette imprévisibilité affectant l'intention de l'auteur, le devenir des figures, le tracé de l'écriture. Par distinction, le discours philosophique quant à lui contiendrait davantage son autorégulation car ce discours philosophique produit ou s'efforce de penser sans cesse ses propres marges, discernant ses limites, posant ses fondations, trai-

tant de son en-dehors, mais toujours selon la constance d'une stratégie d'écriture, d'un tissage argumentatif, d'une logique de sa problématique (même si cette problématique est celle d'une équivocité du sens, d'une multiplicité de l'être, d'une polyphonie des voix philosophiques).

58 Inversement, le littéraire est ce discours qui se surprend jusque dans son autofiction : jouer avec ses effets perlocutoires, traversant la fiction pour se produire comme événement, telle *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau inaugurant une nouvelle sensibilité de la vie dans l'Occident de la fin XVIII^e^ siècle ; jouer avec son paratexte, intégrer son propre commentaire, comme dans les « métalepses » du narrateur de *Pierre ou les ambiguïtés*, qui s'adresse directement aux personnages comme aux lecteurs. Dans tous ces jeux, le littéraire déjoue la règle (la fonction censée être assumée par le discours) pour un détour, un plaisir du mot, un beau geste d'écriture, une incise de grâce pure. Cette anomalité du littéraire est la signature de sa libre expression, de son irréductibilité à toutes les téléologies, à tous les fonctionnements normalisés de la langue. En ce sens, le littéraire est anomal comme une vie est anomalique : c'est sans doute ainsi que la littérature recueille ce qui fait une vie, toute vie, dans son inépuisable poésie.

59 La spécificité de l'anomalie littéraire, par distinction avec l'anomalie d'un autre art comme le cinéma, ou de tout art, serait-elle que la littérature est composée de « lettres mortes » porteuses d'une vie immanente ? C'est en effet à même les lettres qu'une vie se compose, à la fois textuelle (explicite, figurative, sémantique), intertextuelle (connotative, transformation d'autres textes, sémiotique), métatextuelle (performative, produisant des effets dans d'autres vies, notamment les amenant à une narration de soi imprévue). Or, comme cela a été évoqué pour le croisement des lectures de Bartleby, l'anomal, l'original, l'outsider, l'être des marges, des bordures et des confins qu'est une vie anomale, entraîne les écritures à faire, non la seule expérience du langage ou du questionnement des limites, mais l'épreuve d'une traversée toujours recommencée qu'est la vie partagée.

NOTES

1 Voir le résumé de sa thèse « Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique » (1943) repris dans George Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, pp. 155-157.

2 Le génie peut être à la fois le singulier, l'éminent et le normal : ainsi, dans la *Poétique* de Scaliger formée à Padoue vers 1530, le normal, c'est Virgile, qui n'est pas hors norme mais « l'imitable par excellence » tout en demeurant « l'exception souveraine » (Jean Lecointe, « *Norma Virgiliana* : la *poétique* de Scaliger et la formation d'une critique littéraire "normative" au seuil de la modernité » in Victoire Feuillebois, Anne-Céline Michel, Élise Montel, Françoise Poulet (dir.), *Hors norme : pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012). Les *norma* chez Scaliger relèvent des « divines proportions » (*mensura* et *norma* traduisant *kanôn* (« règle ») et *metron* (« mesure ») du texte de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote) d'un « beau idéal » à reconstituer par l'art (comme la chimère de Zeuxis composant une belle archétypale qui ne se rencontre jamais), plutôt que de lois naturelles ou de règles conventionnelles, telles que les lois de la grammaire (la notion de norme dans l'*Art poétique* d'Horace).

3 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 1995, §49 : « Des pouvoirs de l'esprit qui constituent le génie », pp. 302-305. Ce livre n'est pas d'abord un traité esthétique mais il est frappant de voir le primat de la raison comme faculté de connaître jusque dans la définition du génie, Kant citant plus de scientifiques que d'écrivains, à l'exception du poème d'un « grand roi », en l'occurrence un extrait des *Œuvres de Frédéric le Grand*.

4 La thèse de Giorgio Agamben est que la vie, dénuée de toute dimension politique ou juridique, est précisément le dehors que la loi théologico-politique s'objecte dans le paradoxe de « ce qui doit être inclus par une exclusion » (*Homo sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, p. 15). C'est bien la loi qui est active dans la production de la vie nue, « *la norme s'applique à l'exception en se désappliquant à elle, en s'en retirant* […] l'exception est vraiment, selon

son étymologie, *prise dehors* (*ex-capere*) et non pas simplement exclue » (p. 25).

5 Inès Horchani, « Métissage et marginalité dans quelques œuvres emblématiques en langues française, arabe et anglaise (1946-1967) » in Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha, *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 2015, p. 286.

6 *Ibid.*, p. 280. Ainsi Ralph Ellison, auteur de *Invisible Man* en 1947, permet une écriture de l'histoire des Afro-Américains ou encore la femme hybride *Nedjma* (roman de Kateb Yacine, commencé en 1946, publié en 1956), ouvrant un espace d'autobiographie collective de la nation algérienne.

7 C'est la thèse positiviste, que Canguilhem critique chez Claude Bernard comme chez Comte, selon laquelle le pathologique est homologue à l'état normal dont il ne serait qu'une variation quantitative (Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1965, p. 213) alors que selon Canguilhem le pathologique est une normalité restreinte, incapable de tolérer les variations des normes là où l'être sain est « capable de plusieurs normes, […] il est plus que normal » (*Ibid.*, p. 215).

8 Pour une reconstitution philologique de la thématique, voir Pierre-Frérédic Daled, *Le concept d'anomalie chez Georges Canguilhem : médecine et Résistance (1904-1945)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

9 Etienne Wolff, *La science des monstres*, Paris, Gallimard, coll. « L'avenir de la science », n° 27, 1948.

10 Georges Canguilhem, La connaissance de la vie, *op. cit.*, p. 210.

11 *Ibid.*, p. 214.

12 Il s'agit d'un concept de Deleuze et Guattari désignant un corps expérimenté par le désir en tant qu'il est créateur, réalité intensive résistant à toute analyse en termes de fonctions et d'organes isolés.

13 Jean Duvignaud, *L'anomie : hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973, p. 87.

14 Louise Michel et Jean Guêtré, *La misère*, Première partie « Les victimes de la défaite », Paris, Fayard, 1882, p. 9.

15 Jean Duvignaud, *L'anomie*, *op. cit.*, pp. 135, 138.

16 Gilles Deleuze, « Souvenirs d'un sorcier, II » in *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 297 et *sq*.

17 Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit*., p. 293.

18 *Ibid*., p. 298.

19 *Ibid*., p. 306.

20 François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2004, pp. 52-53.

21 Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit*., p. 298.

22 Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit*., p. 305.

23 « Au milieu de l'impersonnel par toi personnifié se tient une personne. Rien qu'un point, mais d'où que je vienne et où que j'aille, tant que je vivrai ici-bas, cette personne royale vivra en moi, consciente de ses droits souverains » (Herman Melville, *Moby Dick ou le cachalot*, trad. Philippe Jaworski, *in Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 549).

24 Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit*., p. 305.

25 Cité *in ibid*., p. 321.

26 « Singularité libérée, anonyme et nomade qui parcourt tantôt les hommes, les plantes, les animaux, indépendamment du matériau de leur individuation et de la forme de leur personnalité » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 100). Deleuze détourne ici un concept de Duns Scot chez qui l'haeccéité est « le fait d'être ceci (*haec*), c'est-à-dire « non pas *une* chose singulière » (un humain parmi l'humanité) mais « telle chose singulière (cette chose comprise sous sa raison de singularité) […] ou encore son principe d'individuation » (Christophe Cervellon, « Duns Scot », *in* Jean-Pierre Zarader (dir.), *Le vocabulaire des philosophes - De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Ellipses, 2002, pp. 459-506.

27 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Edition de la Différence, 1984, vol. 2, p. 136. Dans son analyse de cette notion, Bracco souligne que cette singularisation se joue entre la « vie personnelle de l'individu et la dépersonnalisation de la mort. De lui il n'est plus possible de dire qu'il est le sujet de sa mort, en opposant l'impersonnalité de sa vie à un quelconque processus définitif d'identité » (Michele Bracco, « L'ecceità in Gilles Deleuze », *in* Giovanni Lauriola (dir.), *Scienza e filosofia della persona in Duns Scoto*, Bari, Alberobello, 1999, p. 261.)

28 Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie… », in *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, repris *in* Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous : textes et entretiens* 1975-1995, éd. David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 361.

29 Charles Dickens, *Un ami commun*, chap. 3, cité *in* Giorgio Agamben, « L'immanence absolue » *in* Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée : essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Rivages, 2006, p. 361. Dans ce commentaire, Agamben conforte la lecture deleuzienne en remontant à la vie nutritive capable d'autoconservation (Aristote), à la vie béate capable de reposer en elle-même (Spinoza) comme alternative à l'assignation du corps bio-politique. Il ne dit rien du potentiel de critique sociale et donc de la portée politique du texte de Dickens, à commencer par l'anomalie du titre *Our Mutual Friend*, qui laisse entendre une autre voix, un anglais distordu (*our common friend* serait l'expression plus conforme aux usages), faisant émerger le discours anomique d'un Londres populaire pour qui l'amitié et la mutualité sont des liens vitaux, selon l'interprétation de G. K. Chesterton, biographe important de Dickens (voir sa préface dans l'édition Dent de Dickens, collection Every Man's Library, 1907).

30 Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule » in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 99.

31 *Ibid.*, p. 93.

32 C'est historiquement faux dans la mesure où Melville a une abondante création poétique durant cette période. La méconnaissance du contexte biographique relève d'une stratégie de déconstruction du sujet auteur sur laquelle nous reviendrons.

33 Gilles Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 95.

34 Deleuze « Bartleby », *Ibid.*, citant Mathieu Lindon, « Bartleby », *Delta* 6, mai 1978, p 22.

35 Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 100.

36 Jean-Pierre Cometti, citant l'essai de Musil en 1913 « Analyse et synthèse », *in* Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil, de « Törless » à « L'homme sans qualités »*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1986, p. 65.

37 Robert Musil, *L'homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, tome III, chap. 38, p. 510. Voir Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil*, *op. cit.*, p. 237.

38 Il faudrait montrer comment tout ceci repose sur une logique de la différence où l'anomal pourrait être nommé simulacre en tant que « disparité constituante » de toute chose, puissance de l'informel se différenciant en se revenant éternellement différent de soi dans sa répétition de soi (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 92).

39 Gilles Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 107.

40 *Ibid.*, p. 99.

41 *Ibid.*, p. 111.

42 Gilles Deleuze et Claire Parnet, « De la supériorité de la littérature anglaise – américaine », in *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, pp. 71-73.

43 Gilles Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 109.

44 « Nous sommes moins une nation qu'un monde car à moins d'appeler, comme Melchisédech, le monde entier notre père, nous sommes sans père ni mère… Nous sommes les héritiers de tous les siècles, de tous les temps, et notre héritage, nous le partageons avec toutes les nations » (Herman Melville, *Redburn ou Sa première croisière, confessions et souvenirs d'un fils de famille engagé comme mousse dans la marine marchande américaine*, (1849), cité *in* Gilles Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 110). Là encore, on pourrait montrer que loin de congédier la question de la filiation et de la paternité, elle traverse toute l'œuvre de Melville, sans doute beaucoup plus aporétique que prophétique. Sur le caractère volontairement aporétique du discours de Melville, voir Olivier Rey, *Le testament de Melville : penser le bien et le mal avec Billy Budd*, Paris, Gallimard, 2011.

45 On pourrait analyser dans le texte sur Kafka de Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975), la présence de l'anomalie politique que serait le personnage de K, transversal aux œuvres, représentant dans son anonymat une conscience minoritaire démontant les agencements juridico-politiques figés, la matrice politique des romans de Kafka étant à mettre en regard des métamorphoses et des fuites dans l'animalité que l'on trouve dans ses nouvelles.

46 Gilles Deleuze, « Bartleby », *op. cit.*, p. 114.

47 Cette notion de « peuple à venir », à relier au devenir-peuple, est une des perspectives récurrentes du rapport à l'art chez Deleuze, voir en particulier la conclusion de son étude sur l'idée cinématographique : « il n'y a pas

d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore » (« Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence de 1987, *Trafic*, n° 27, automne 1998, repris *in* Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 302). La figure de l'anomal serait ici le samouraï de Kurosawa dans *Vivre*, tendu entre une situation impossible (montrer la vie) et un problème plus urgent (rejoindre l'invisible qui s'enfonce sous la terre… les spectateurs ?). L'anomalité spécifique de l'idée expressive au cinéma se situe ainsi dans la disjonction entre la parole et le visuel. L'anomal comme phénomène de bordure se retrouve notamment dans l'analyse du montage cinématographique, tel le faux-raccord comme coupure irrationnelle ou incommensurable chez Godard (Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 236-237).

48 Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, trad. Carole Walter, Paris, Circé, 1995, p. 45.

49 Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 47.

50 Franz Kafka, « Devant la Loi » (ou « Légende »), texte écrit en 1914. On relève sur le plan anomal le devenir-enfant et l'imploration des puces sur la veste du gardien (Franz Kafka, « Devant la loi », in *Récits, romans, journaux*, éd. et trad. Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, La pochothèque, 2000, p. 1055).

51 Philippe Pedot, *Ah, Bartleby ! Ah, philosophie ! Une rencontre critique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, p. 235. L'auteur analyse la « rumeur » concernant l'emploi de Bartleby au service des *dead letters* (« lettres en souffrance » ou au rebut), le terme anglais *report* signifiant également le « vague bruit » : Melville dans une seule page démonte la mise en récit (*recital*, *narrative*) d'une histoire (*history*) quasi-fictive comme épuisement de la voix narrative (« quand je songe à cette rumeur, je puis à peine exprimer l'émotion qui s'empare de moi… ») ne produisant qu'un assemblage de lettres mortes à la fois achevé et interminable (Herman Melville, *Bartleby*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1986, p. 77-78, cité *in* Philippe Pedot, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 227).

52 Philippe Pedot, *Bartleby*, *op. cit.*, pp. 196, 242. Ce commentaire a une position très fine sur les relations de seuil entre philosophie, littérature et critique littéraire, là où Gisèle Berkman semble guidée par une certaine vision de Foucault où la littérature serait pour la philosophie l'épreuve de son « dehors » (Gisèle Berkman, *L'effet Bartleby : philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011, p. 22).

53 Pedot s'inspire directement de la pensée de Derrida dans son séminaire non publié « Répondre du secret » (13 novembre 1991, archive consultable à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine de Caen). Présenter le rapport de Derrida à « l'étrange institution qu'est la littérature » déborde amplement notre propos. Sans doute pourrait-on retracer la question de l'anomal comme présente dans le concept du « spectral » (engageant le statut même de l'écriture dans *Pierre ou les ambiguïtés*) mais également incontournable dans la conception derridienne de « l'Animal », c'est-à-dire d'une mutation du rapport à l'animal qui engage les limites de l'humain (dans une trilogie de décades de Cerisy, « Les fins de l'homme », « Le passage des frontières », « L'animal que donc je suis ») transformant la bordure humain-animal en une « multiplicité hétérogène de vivants » et de rapports entre organique et inorganique (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 53). Bien en amont, Derrida avait nommé l'expérience philosophique comme « une certaine traversée questionnante des limites » dans l'insécurité des champs respectifs et dans la proximité et le partage avec la littérature d'une « expérience de la langue », aussi littéraire que philosophique (Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 80).

54 Herman Melville, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 47.

55 Philippe Pedot, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 244.

56 Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 304.

57 Herman Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, trad. Philipe Jaworski, *in Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 631. Dans sa notice, Marc Amfreville reprend l'hypothèse de Deleuze mais en montrant qu'il faut la compliquer, notamment vers une « hybridité identitaire » des personnages (Notice, p. 1294).

58 Herman Melville, *Ibid.*, p. 871.

59 Conclusion de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 206.

60 « Comment un personnage aussi mélancolique que Bartleby, voué à la mort, est-il devenu, à la suite de Deleuze et de quelques autres, la figure par excellence de la 'résistance' ? » (Jérôme Vidal, « Note sur la présente édition » *in* Herman, Melville, *Bartleby*, *Une Histoire de Wall Street*, *& autres récits*, trad. Jérôme Vidal, postface Mathieu Lindon, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 (2004), p. 13).

61 *Ibid.*, p. 45.

62 François Zourabichvili, *Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 86.

63 Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 17.

64 Il y aurait à étudier plus attentivement l'articulation entre l'impersonnel et l'individuation dans la confrontation de Deleuze à Simondon. Retenons que la figure de Bartleby, *homo tantum* ou « quelconque », pointe cette aporie chez Deleuze de la singularisation extrême tout en maintenant la dimension relationnelle, rhizomatique, de tout être : « cesser de se penser comme un moi pour se vivre comme un flux, un ensemble de flux, *en relation* avec d'autres flux, hors de soi et en soi » (*Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 68. Je souligne).

65 Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société » (1975) *in* Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 27. La citation suivante renvoie à Ronald David Laing, *La politique de l'expérience : essai sur l'aliénation et L'oiseau de paradis*, trad. Claude Elsen, Paris, Stock, 1969, p. 93.

66 *Ibid.*

67 Avec le risque chez Duvignaud de faire de l'anomique le non (encore) normal, en tant que virtualité utopique d'une autre société, « noyau utopique d'attitudes ou de sentiments virtuels qui peut-être deviendront des attitudes collectives et peut-être ne donneront jamais rien » (Jean Duvignaud, « Que signifie le terme d'anomie ? », *Revista* de Ciências Sociais, volume IV, n° 1, 1973, Département de sciences sociales, Université de Ceará, p. 17, http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v4n1/). Sans doute Duvignaud est-il influencé par sa lecture de Guyau, un des premiers penseurs à conceptualiser l'anomie. Pour Guyau, l'anomie est l'absence de loi unique, en morale comme dans la vie de la pensée en général (Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1884), Paris, Payot Rivages, 2012, p. 174). Mais sa systématisation l'amène à faire de l'anomie un signifiant quasi-total, la « loi qui régit le monde humain » aussi bien que l'univers, en tant que « grande loi d'évolution et de différentiation » (Jean-Marie Guyau, *La morale anglaise contemporaine : morale de l'utilité et de l'évolution* (1879), Paris, Alcan, 1885, p. 236), d'où son concept d'un monde social anomique où les créativités individuelles permettent le passage à un autre système de régulation sociale.

68 Jacques Rancière, « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », in *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 193.

69 *Ibid.*, p. 194. Rancière valorise ici le travail de Deleuze sur le « transfert des puissances de l'art vers celle du peuple fabulateur/fabulé » en ajoutant

la fonction médiatrice – et explicitement dialectique au sens hegelien – de la littérature, en citant *L'image-temps* : « devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner", quand il entre en "flagrant délit de légender", et contribue ainsi à l'invention de son peuple. » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 196 ; Deleuze commente ici *Dionysos* de Jean Rouch).

70 Jacques Rancière, « Le moment quelconque » in *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017, p. 151.

71 Jacques Rancière, « Le moment quelconque », *op. cit.*, pp. 152-154.

72 Jacques Rancière, « L'inadmissible » (1993) in *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004 (1998), p. 197.

73 *Ibid.*, p. 198.

74 *Ibid.*, p. 199.

75 Nelly Schenker, *Une longue, longue attente : mes souvenirs*, trad. Erica Forney, Paris, Éditions Quart Monde, 2018 ; Marcel Le Hir, *Ceux des baraquements*, Paris, Éditions Quart Monde, 2005, lui-même inspiré par la lecture d'Azouz Begag, *Le gone du Chaâba*, Paris, Seuil, coll. « Point virgule », 1986.

76 Je pense ici à la fiction collective *Ravine l'Espérance*, proposant le récit croisé de huit personnages de différents milieux dans leur dernière semaine précédant le séisme à Port-au-Prince du 12 janvier 2010, tragédie mettant à nu l'état anomique d'un pays aussi bien que la capacité des vies anomales, ici les habitants du bidonville de Nan Koton, à « affronter l'impossible » par la solidarité (Jean-Michel Defromont, Louis-Adrien Delva, Kysly Joseph, Laura Nerline Laguerre, David Lockwood, Jacques Petidor, Jacqueline Plaisir, *Ravine l'espérance : cette semaine-là à Port-au-Prince*, Paris, Éditions Quart Monde, 2017).

77 Le fondateur d'ATD Quart Monde, le Père Joseph Wresinski, a laissé des écrits sur la bordure interne du littéraire comme de la misère, recueillant ces vies suspendues par le malheur, dont l'emblème est ce chardonneret recueilli dont on s'aperçoit qu'il ne chante plus quand la vie reprend, car il est mort délaissé, tant le malheur rend impossible de prendre soin de ceux qu'on aime (Père Joseph Wresinski, « Jamais plus un oiseau mort comme signe de détresse », *Paroles pour demain*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, p. 137).

78 Rancière, « L'inadmissible », *op. cit.*, pp. 190-191.

79 Jacques Rancière, « Dix thèses sur la politique », *Aux bords du politique*, *op. cit.*, pp. 232-233.

80 Il faudrait ici étudier cette corrélation entre surgissement du peuple et émergence du roman social (voir plus haut George Sand et les journées de 1830), la conjonction du faire peuple et de l'invention d'une langue (Hugo dans *L'année terrible*, recueil écrit aux marges de la Commune), plus généralement la révolution de l'expérience sensible commune à l'art et au politique (thèse centrale du livre de Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000). En retour, il faudrait interroger ce purisme voire cet essentialisme de Rancière qui isole le politique des pratiques et des discours sociaux, si bien que la parole des sans-part ne pénètre que l'espace littéraire et jamais ne détourne le questionnement philosophique lui-même.

RÉSUMÉ

Français
Si l'anomalie est l'objet déroutant d'une science positive, l'anomal apparaît comme le concept d'une vie créative. L'enjeu de cette contribution est d'étudier ces étranges figures de la pensée de la vie qui échappent aux logiques scientifiques comme aux rationalités discursives de la philosophie. Tel le cachalot Moby-Dick ou le scribe Bartleby, l'anomal provoque le questionnement : est-il l'être d'exception ou l'exclu de tout discours ? Le génial ou le monstrueux ? Un échec asocial ou l'essai d'une société à venir ? La conceptualisation de Deleuze a profondément renouvelé ce concept d'anomal par la double thématisation de l'Outsider et de l'Original dans une interprétation profonde de la vocation politique de la littérature de langue anglaise. Mais peut-il y avoir une fraternité des vies anomales ? Quel rapport peut-on tisser entre l'espace littéraire et l'espace politique ? La pensée politique de Jacques Rancière propose une corrélation entre l'être sans propriété de la littérature et la condition des 'inadmissibles' mais comment recueillir et écrire ces existences aux rebords de la vie sans les fondre dans l'impersonnel des masses ou l'apersonnel des flux du vivant ?

INDEX

Mots-clés
vie, littérature, philosophie, politique, Deleuze, Melville, Rancière

AUTEUR

David Jousset
Maître de conférences habilité en philosophie
HCTI, université de Brest

Les sciences sociales aux prises avec l'« anomal »

Jean Manuel de Queiroz

PLAN

Formes de pratiques
Logiques non rationnelles du quotidien
Implications épistémologiques

TEXTE

1 Que la question des normes dans une société soit affaire de littérature ou d'autres œuvres expressives – un film, une chanson, un tableau, nul n'en doute. Les romans, les récits, les poèmes, les opéras nous donnent à voir et à sentir la vie multiple et conflictuelle de ces créatures étranges qui ont le pouvoir de tracer la frontière entre conduites « normales » et celles qui, y dérogeant, désignent les individus et les groupes d'individus « déviants », qui se conduisent « mal ». Mais ces œuvres, les plus puissantes en tout cas, détiennent aussi le pouvoir de nous faire sentir ce qui ne peut qu'être senti. C'est ce pouvoir particulier qui définit un art. Les artistes sont les ouvriers de tout ce qui peut défier l'intelligibilité des logiques purement rationnelles. Ainsi se confirme, dans ce domaine comme en d'autres, la précession de l'artiste.

2 Quant à la sociologie (et les sciences sociales en général), son affaire est avant tout de dénombrement et de classification. Elle catégorise. Ce n'est pas rien. Prétendre, comme Durkheim, que le crime, ou plus précisément, qu'un certain taux de crime, constitue, pour chaque société, un « fait social normal », dont s'écartent les formes pathologiques, c'est opérer par rapport aux morales dominantes une véritable révolution : il n'existe donc pas de morale absolue, mais seulement *des* morales, *toutes relatives à un certain état des sociétés* – de quoi, s'il était lu, se voir accuser de relativisme (procès qui fut fait, comme on sait, à Deleuze et Foucault). Ceci pour autant ne résout pas notre problème. À ce point en effet, la question

reste entière de savoir s'il existe une manière d'utiliser le langage et les procédures reçues du champ scientifique qui permettrait au lecteur de *percevoir* quelque chose d'autre que l'opposition entre les formes normales et pathologiques, entre les « normaux » et les « anormaux ». Or il existe de telles tentatives dans l'histoire de la sociologie, de façon soit directe, soit indirecte.

3 *Indirectement*, les travaux interactionnistes américains sur la déviance des années 1960-1970 y contribuent en effet, en ébranlant la frontière censée séparer les « déviants » des « normaux », dégageant en creux un espace pour l'« anomal ». Deux ouvrages parus la même année, en 1963, vont dans ce sens. Le premier est celui d'Erving Goffman, *Stigma*, consacré à l'étude des relations entre « stigmatisés » et « normaux ». Il y démontre qu'il existe une certaine continuité entre moi et autrui, entre « normaux » et « stigmatisés », de sorte que :

> [L]a notion de stigmate implique moins l'existence d'un ensemble d'individus concrets séparables en deux colonnes, que l'action d'un processus social omniprésent qui amène chacun à tenir les deux rôles, au moins sous certains rapports et dans certaines phases de sa vie. Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes, mais des points de vue [1].

4 En publiant *Outsiders* [2], Howard Becker s'attache de son côté à montrer que la déviance dépend fondamentalement d'un processus de désignation ou d'étiquetage (théorie du *labelling*). À cette époque, la plupart des études assument sans s'en rendre compte « les valeurs du groupe qui juge », et prennent les actes déviants comme une donnée et non comme un produit social : les actes déviants seraient une espèce d'actes, au sens naturaliste, et il existerait une personnalité déviante. Là aussi Becker détruit une ligne de démarcation établie et ouvre une perspective de recherche tout à fait nouvelle. Pour autant, si se trouvent ainsi dégagée de certains obstacles la possibilité d'interpréter les pratiques déviantes, dont certaines n'ont rien d'« extraordinaire » et sont même très ordinaires, en faisant un saut dans un autre ordre de réalité, on demeure dans l'ombre.

5 Certaines méthodes d'investigation, plus anciennes et largement utilisées dès les années 1920 dans l'école de Chicago, rendent

plus directement accessibles une intuition de l'« anomal ». Il s'agit d'enquêtes immersives, de descriptions ethnographiques, d'histoires de vie, de corpus de lettres entre les immigrés et leur famille au pays d'origine, ou d'une focalisation sur les pratiques les plus quotidiennes. C'est cette « sociologie de la vie quotidienne », développée d'abord aux États-Unis avant de gagner l'aire francophone, que nous prendrons pour fil conducteur, en exposant la manière dont Michel de Certeau, anthropologue, sociologue, historien, et accessoirement jésuite, n'ayant obtenu en France qu'une reconnaissance partielle et tardive, a thématisé l'irréductibilité des arts de l'« *everyday life* ».

Formes de pratiques

6 Le but serait atteint, écrit Michel de Certeau[3], si les pratiques du quotidien ou « manières de faire », cessaient de représenter la base nocturne de la vie sociale, et si toute une série de questions théoriques, de catégories et de perspectives, perçant la nuit, rendait leur articulation possible. Cette proposition établit très directement l'objet de l'analyse : il ne s'agit pas de telle ou telle activité se référant à un contenu socialement défini (faire des courses, regarder la télévision ou flâner), mais de *la manière* dont ces actes sont accomplis : les « arts de faire ». L'hypothèse pose qu'il existe un ordre des conduites dont les techniques d'interprétations scientifiques habituelles échouent à rendre compte. Prenons pour exemple la consommation des programmes de télévision en milieu ouvrier : on peut en connaître la quantité, la régularité, les préférences. Ces données nous en apprennent beaucoup sur la différenciation sociale des goûts. Et pourtant, ce que Richard Hoggart montre remarquablement bien, dans *La Culture du pauvre*[4], ce sont les formes concrètes d'usage de la télévision (le mode d'attention : coup d'œil occasionnel ou regards latéraux ; le type de public : ensemble, en famille…), par lesquelles se révèle la signification de ces activités. En bref, ce qui compte, c'est la manière de s'en servir, y compris les commentaires des spectateurs ponctuant les images. Hoggart ne nous propose pas simplement une description plus subtile et précise : il nous fait toucher un niveau de réalité sociale pourvu d'une logique propre (tout comme Goffman tout au long de son œuvre cherche à établir la consistance d'un ordre interactionnel *sui generis*).

7 Ces pratiques et façons de faire (Certeau se réfère explicitement aux « *speech acts* » de la philosophie du langage) sont-elles visibles et localisables ? Si l'on veut situer l'impact d'une sociologie de la vie quotidienne, c'est une question essentielle. Or les pratiques ordinaires ne disposent pas d'un espace propre et se déploient dans celui d'autrui. Au sens littéral du terme, elles sont aliénées. Cette proposition enveloppe plusieurs conséquences. Parce qu'elles sont « sans domicile » et jamais « chez soi », les formes pratiques sont simultanément partout, et donc n'importe où. Elles forment une sorte de doublure des pratiques sociales, un état omniprésent de « marginalité » :

> Cette marginalité-là ne concerne plus seulement les petits groupes, mais une marginalité de masse, où les non producteurs de culture ont pourtant une activité culturelle, non signée, non lisible, non symbolisée… mais qui devient universelle. Cet état marginal tend à former une majorité silencieuse [5].

8 Le paradoxe de l'expression « marginalité de masse » renvoie au statut paradoxal de ces performances partout agissantes, bien qu'il n'existe pas de théorie qui puisse les formaliser. Impossibles à localiser bien qu'omniprésentes, elles sont dès lors invisibles. Harold Garfinkel définit de façon très précise cette propriété des choses ordinaires quand il parle d'arrière-plans « vus bien qu'inaperçus » (« *seen but unnoticed* »), sorte d' « invisible visibilité ».

9 Pour toutes ces raisons, leur degré d'invisibilité n'est pas homogène. Il existe ce qu'on pourrait appeler des scènes privilégiées, où le regard myope et maladroit de l'observateur est guidé par l'objet lui-même. C'est ce qui se passe dans les rituels triviaux et minutieux de la vie quotidienne, dans ses apparences les plus théâtrales et les plus stéréotypées. On y trouve un « stock » de formes similaires à celles discernées par John Langshaw Austin dans le discours ordinaire :

> Les façons de parler habituelles, n'ont pas de contrepartie dans le discours philosophique et ne peuvent y être traduites, car il y a en elles plus que dans ce dernier. Considérées sous l'angle de performances linguistiques, elles nous révèlent des complexités logiques que les formalisations savantes ne peuvent soupçonner [6].

10 Pour rendre sensible le statut exact de la quotidienneté, on la comparera à celui des rêves dans la pensée de Freud : la « voie royale » d'accès à l'inconscient. Ce dernier est partout, invisible bien que sous nos yeux. Le rêve (tout comme le lapsus ou le mot d'esprit), offre donc une scène où les relations de désir et de pouvoir les plus cachées, affleurent à la conscience, fût-ce sous forme déguisée et matière à interprétation. De même, plutôt que de délimiter un champ spécifique laissant de côté intacts les champs voisins, *l'attention aux formes de la vie quotidienne* permet de percevoir intuitivement, là où elle est la plus accessible, une dimension de résistance aux pouvoirs coextensive à la vie sociale (tout comme, ainsi que l'a montré la « microphysique » de Foucault, les pouvoirs qui sont eux aussi dispersés).

Logiques non rationnelles du quotidien

11 Michel de Certeau ne prétend pas élaborer une théorie critique au sens habituel de ce mot dans les sciences sociales. L'analogie avec le « *linguistic turn* » et la philosophie du langage qui s'intéresse aux « contextes d'usage », nous montre qu'il faut distinguer deux niveaux de réalité : celui du système et celui des relations concrètes développées par les acteurs avec ce même système. Dans la même perspective, la compréhension des pratiques quotidiennes requiert de prendre en compte « l'art de faire » des acteurs au sein des institutions. La « perruque [7] » ouvrière, la pratique du braconnage, le bricolage des « sauvages » de Levi-Strauss, consistant dans un réemploi continu d'éléments recombinés, l'analyse du « pratiqueur » d'Emmanuel Mahé [8] en sont des exemples. Certeau accorde une importance particulière au syncrétisme des religions populaires, magnifiquement étudié par Nathan Wachtel dans *La vision des vaincus* [9], montrant comment les Indiens colonisés surent surmonter la destruction de leur culture et donner une nouvelle signification à un dispositif symbolique donné et institutionnellement établi, en l'occurrence le catholicisme. Le champ des études d'acculturation offre une inépuisable source de tels exemples. Mais la distinction entre un système et son utilisation ne suffit pas à rendre compte de sa nature : nous devons comprendre qu'il s'agit, entre un système et ceux qui y

agissent, d'une relation de pouvoir. Certeau tient pour acquise la prédominance d'une rationalité productiviste et technocratique dans nos sociétés. C'est à cette rationalité que « les logiques non logiques » de la vie quotidienne s'opposent. Mais saisir la nature de cette opposition n'est pas si facile. Il y a à cela plusieurs raisons.

12 La première est que, précisément parce qu'elles sont prises dans des relations de pouvoir et que les acteurs sont sous l'emprise des institutions dominantes, les pratiques quotidiennes sont *hétérogènes*, et varient selon le temps et le lieu. Ne disposant pas d'institutions pour les représenter officiellement, elles s'organisent en fonction des situations et des marges de liberté accordées par les circonstances, en particulier lorsqu'un groupe se sent « chez lui ». Le sentiment de se trouver « entre soi » (et donc relativement à l'abri des pressions sociales), représente une des conditions parmi les plus favorables à l'émergence de pratiques ordinaires dans les plus pures de leurs formes. On pourrait pour désigner ces espaces parler de « lieux francs ou d'« interstices ». Il n'est en fait jamais possible de saisir deux ordres de réalité séparés, mais, plus ou moins directement, les effets de l'un sur le fonctionnement de l'autre.

13 On doit comprendre ensuite que ces deux ordres ne sont pas dans une opposition semblable à celle qui sépare deux types d'organisation sociale. Il n'existe pas un point d'où l'on pourrait saisir les pratiques quotidiennes comme une totalité : *elles ne s'insèrent pas dans une vision politique globale*, mais sont dispersées dans le tissu social comme des fragments répétitifs toujours repris et jamais complets. On ne peut dès lors les considérer comme une contre-culture. Les formes contre-culturelles sont une expression parmi les plus faibles et les plus distantes des logiques pratiques, dans la mesure où elles demeurent très dépendantes de l'ordre existant dans le moment où l'on cherche à lui opposer une réponse systématique ou une alternative cohérente.

14 Il existe bien un conflit : celui de pratiques ordinaires opposant à l'ordre établi une résistance muette et obstinée. Mais celle-ci ne prend ni la forme d'un projet de réforme ni celle d'une quelconque doctrine du changement social. Cette absence de confrontation ouverte est inhérente à la vraie nature des pratiques ordinaires. Elles sont le fait de ceux qui sont sans pouvoir, ne possèdent ni institutions

propres, ni espace théorique où les exposer. Il s'agit là de la plus ancienne et immémoriale forme d'intelligence, peut-être enracinée dans la nature elle-même, et dont plantes et animaux sont capables d'utiliser les ruses. La *mètis* grecque en offre comme l'idéal type :

> Si vaste que soit le domaine où s'exerce la *mètis*, si importante sa position dans le système des valeurs, elle ne se manifeste pas ouvertement pour ce qu'elle est, elle ne se montre pas au grand jour de la pensée, dans la clarté d'un écrit savant qui se proposerait de la définir. Elle apparaît toujours plus ou moins « en creux », immergée dans une pratique qui ne se soucie, à aucun moment, alors même qu'elle l'utilise, d'expliciter sa nature ni de justifier sa démarche [10].

15 Certeau a tenté de penser ces particularités dans *l'opposition entre « stratégie » et « tactique »*. Son analyse montre pour l'essentiel que, privé de contrôle sur un champ institutionnel qui permettrait un calcul stratégique, les tactiques ordinaires sont des tactiques de l'occasion : comme Ulysse le « polytrope », littéralement « celui qui a mille tours dans son sac », elles « font avec » ce qu'à un moment donné on a sous la main, consacrant la primauté du « kairos » (savoir saisir une circonstance favorable, par opposition au temps long du stratège).

16 Si tant d'activités ordinaires paraissent obscures et illogiques à l'observateur, c'est que leur « rationalité » appartient à une logique d'opportunité et que leur projet s'épuise à l'instant même où elles sont accomplies, à l'inverse des puissances qui *capitalisent* dans le temps long. Pour ne pas s'inscrire dans une rationalité utilitaire, bien des rituels quotidiens apparaissent absurdes ou inintéressants aux yeux du savant. Dès lors rien n'est plus efficace que l'étude des « tactiques ordinaires » si l'on veut résoudre les dilemmes de la question hobbesienne.

Implications épistémologiques

17 La vraie nature de l'objet révélé par une sociologie de la vie quotidienne altère de l'intérieur la relation que le chercheur entretient avec ce qu'il connaît et l'idée de savoir qui prévaut dans son monde social. Quiconque s'intéresse de près aux logiques pratiques ressent la nécessité d'une telle transformation de soi, quand bien même il ne

parviendrait pas à l'accomplir lui-même. L' introduction de Pierre Bourdieu à son livre intitulé *Le sens pratique*[11] en offre une illustration convaincante. Son sous-titre (« Critique de la raison théorique ») se réfère intentionnellement et clairement à la révolution copernicienne dans le savoir opérée par Kant dans sa *Critique de la Raison pure* (1781), c'est dire l'ambition de Bourdieu. Kant établissait les limites infranchissables de la Raison théorique (ou « pure »), incapable d'atteindre autre chose que les apparences « phénoménales » et laissant place à la croyance. Bourdieu souligne les limites insurmontables qui séparent l'explication théorique de la pratique : la rationalité conceptuelle détruit jusqu'à un certain point son objet dont la logique est précisément et purement pratique. Il faut comprendre que le rationnel n'épuise pas entièrement le raisonnable et qu'il existe d'autres raisons que la raison analytique. Il est dès lors surprenant de voir que le reste du livre de Bourdieu opère un retour complet au plus orthodoxe des rationalismes. Mais dès lors, que faut-il faire, que faut-il penser d'autre ? Nous résumerons en quelques propositions la nouvelle orientation proposée par Certeau.

18 Comprendre les sciences sociales ne consiste pas simplement à questionner leurs conditions formelles de possibilité. Elle implique de les considérer elles-mêmes comme un fait socio-historique. De ce point de vue, la science apparaît comme une entreprise de conquête et d'arraisonnement, ne différant pas en nature de la société dont elle prétend rendre compte. Certeau (1974) explique, dans un autre texte, comment la science du social se construit en discréditant le savoir ordinaire, réduit au statut de préjugés et de superstition. Seule la transformation des pratiques étudiées en un corpus mort de propositions et de données coupées du contexte au sein duquel elles s'exercent réellement, permet de leur appliquer un statut négatif. C'est dans leur opérativité que repose l'essence des cultures ordinaires : elles sont ce qu'elles font. Les transmuter en un simple discours soumis aux normes de la rationalité implique une méconnaissance et un dénigrement de leur signification. De fait, l'histoire des sciences humaines et sociales émerge avec la production permanente d'un clivage entre les langages artificiels et transparents de la science et l'obscurité du langage ordinaire. Cette science prétendument neutre exhibe toutes les caractéristiques d'une stratégie. Elle crée des institutions assujetties aux standards de productivité et à

une hiérarchie d'experts. L'espace délimité de l'institution constitue un site de pouvoir à partir duquel le monde extérieur, c'est-à-dire l'objet, est analysé et devient visible.

19 Cette analyse générale de la science comme processus de rationalisation se combine avec une analyse de ses moyens spécifiques : l'écriture. Il n'y a, en elle, rien de purement instrumental et il serait naïf d'y voir de purs et simples moyens externes d'expressions des idées. La construction d'un texte se fonde sur un modèle de rationalité productive et, contrairement à la voix qui ne vise pas un progrès, la science recherche une efficacité sociale. En se séparant du « monde magique des voix » le mode scriptural accrédite l'existence d'un métalangage fictif : se tenant au-dessus de la parole, la langue écrite la survole et en crée une vision totale. Certeau considère la page blanche comme un espace cartésien, lieu hautement stratégique où le sujet qui à la fois contrôle sa propre pensée et s'auto-contrôle, peut s'imaginer qu'il contrôle aussi son objet. Il n'est dès lors pas surprenant que la production de sujets sociaux adaptés à l'imaginaire de nos sociétés technocratiques, suppose d'apprendre à écrire, condition aujourd'hui indispensable de tout « succès » social.

20 Ce qui s'oppose à cette conception dominante de la science n'est pas une théorie philosophique, mais une façon différente de faire de la science, supposant d'abandonner un certain nombre de croyances appartenant à l'idéologie scientifique. Bien loin d'avoir à rectifier ou redresser son objet, le savant se laissera tout au contraire guider par lui. « Pour lire et écrire la culture ordinaire, il est nécessaire d'apprendre à nouveau les façons d'agir communes faisant de sa propre analyse une variante de son objet [12]. » On peut par exemple se souvenir que Freud, pour comprendre les rêves et comme il le dit explicitement, dut prendre position contre les savants en faveur de l'opinion populaire. La science sociale ne découvre ni ne dévoile jamais quoi que ce soit qui ne soit déjà connu du sens commun d'une manière pratique, ce qui signifie deux choses différentes.

21 D'abord, cela implique qu'il n'existe pas de métalangage : comme n'importe qui d'autre, le savant travaille dans l'enceinte infranchissable du langage commun. La langue scientifique n'a pas l'universalité abstraite à laquelle elle prétend ; elle aussi est liée aux singularités et particularités d'une « *Lebensform* ». Il me semble que la leçon de

Wittgenstein trouve ici un écho comme dans toute sociologie de la vie quotidienne. En second lieu, toute la théorie de la rupture épistémologique se voit reformulée par une telle approche. L'opposition entre discours commun et discours scientifique ne peut plus longtemps être pensée en termes d' « erreur » et de « vérité ». La rupture ne consiste pas à passer de quelque chose de faux à quelque chose de vrai, mais, *via* une performance culturelle historiquement limitée, à imposer une nouvelle manière de lire le monde. Dans cette perspective, la science constitue simplement un mode spécifique de construction d'un nouveau « sens commun » par une société technocratique qui pense sa propre nature et tend à l'imposer comme nouvelle norme du vrai. Cette analyse doit être confrontée à des points de vue voisins, même si ceux-ci sont exprimés de manière légèrement différente. On doit toujours souligner la continuité entre connaissance ordinaire et sciences plutôt que leur discontinuité.

22 Quand Garfinkel étudie les ethnométhodes mises en œuvre dans le travail scientifique, quand il refuse de donner à la sociologie toute forme de fonction curative qui corrigerait le sens commun, il partage la même perspective. Maffesoli quant à lui restaure la parenté essentielle entre pensée ordinaire et l'élaboration scientifique [13] :

> À l'expérience du monde communément vécue, correspond une expérience de pensée qui souligne simplement telle ou telle caractéristique, comparée à d'autres, sous forme de tableau ou de métaphore, en bref l'attitude idéal-typique appliquée diachroniquement ou synchroniquement : voilà ce qu'est une « sens-communologie [14] ».

23 Quatrième proposition : repenser le statut des sciences implique une autre conception du sujet connaissant. L'idéologie de la science fait du savant un maître, et du savoir un pouvoir.

24 En reconduisant les langages et les pratiques savantes à leur foyer natal, c'est-à-dire à la vie quotidienne, l'étude de ce quotidien ne découvre pas seulement un nouvel objet dans le champ de tous les objets possibles, mais réalise une opération qui resitue et redéfinit la nature du discours sur ces objets – un discours qui n'est pas simplement « objectif », mais « objectivant ». Une telle appréhension de la vie quotidienne ne laisse pas intact le système de position soutenant

la science, car le sujet de la connaissance y est ramené à la place commune, ou, pour utiliser une expression familière, » remis à sa place ». L'idée même d'« auteur » et d'« autorité », expression la plus forte accréditant l'existence d'un sujet individuel doté de ses « propriétés propres », paraît alors pour ce qu'elle est en réalité : une fiction. Ce qu'un individu pense ou écrit n'est jamais rien d'autre que le résultat de son inscription dans une longue histoire dont il bénéficie. Ce qu'il accumule et croit posséder, le chercheur le doit à de nombreux et bien souvent anonymes créanciers. Mais comment, lui qui en ce monde est devenu un spécialiste coupé du commun troupeau et un expert, tirant de cette autorité des bénéfices symboliques et matériels, comment ce savant peut-il retrouver sa vraie place, celle de l' « homme sans qualités » ? Pour une sociologie évoluant à l'écart des théories dites critiques (il en existe évidemment plusieurs versions), ce n'est pas le moindre paradoxe que d'offrir néanmoins, en prenant la réalité telle qu'elle est, ce qu'on pourrait appeler une « politique de la recherche ». Il ne s'agit pas tant d'élaborer une nouvelle théorie que d'agir dans le champ scientifique de façon tacticienne : produire des effets sur la science, y faire entendre de nouvelles voix conduisant au sentiment et à l'intime conviction que quelque chose ne cesse de nous échapper, et qui, ne pouvant être exprimé ou dit dans le registre du conceptuel, peut seulement être fait, agi.

25 Cet « art de faire » peut s'investir à la fois dans la production écrite et dans un style de relations sociales. Les méthodes déjà mentionnées, prennent ici toute leur signification : descriptions ethnographiques, études de cas, histoires de vie, intégration du roman dans l'analyse, et tant de procédures proches de la narrativité, qui font surgir de l'intérieur du texte savant quelque chose de comparable aux contes dont la vie quotidienne est tissée. Dans son rapport aux institutions, le chercheur du quotidien oppose au productivisme académique une économie de l'échange et du don, dont les anthropologues ont démontré la persistance autant dans les sociétés anciennes que modernes [15] :

> En comparaison du système économique dont les règles et hiérarchies se retrouvent dans les institutions scientifiques, essayons le détournement… On peut, dans le champ scientifique, faire un nouvel usage du temps dû à l'institution : construire des objets

> textuels qui font signe vers un art et une forme de solidarité, fomenter des voies de connivence et de ruse, répondre aux présents par des dons et, dès lors, subvertir la loi qui, dans la fabrique scientifique, subordonne le travail à la machine et, dans la même logique, finit par anéantir la nécessité de créer et le « devoir de donner[16]. »

NOTES

1 Erving Goffman, *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps* [trad. A. Kihm], Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 160-161.

2 Howard S. Becker, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press of Glencoe, 1963. Howard Becker, *Outsiders : études de sociologie de la déviance* [trad. J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie], Paris, Métailié, 1985.

3 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9.

4 Richard Hoggart, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* [trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et de Jean-Claude Passeron, prés. J.-C. Passeron], Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

5 Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 18-19.

6 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [trad. Gilles Lane], Paris, Éditions du Seuil, 1970. Voir aussi Bruno Ambroise, « La philosophie du langage de J. L. Austin : ce que la parole fait », *Philopsis*, 2015, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01246820/document.

7 Le « travail en perruque » ou « faire la perruque » est l'utilisation du temps de travail et/ou des outils de travail de l'entreprise par un employé pour effectuer des travaux qui ne correspondent pas à ceux pour lesquels il est payé. Voir notamment : Michel Anteby, *Travail, Sens et Identité : une étude d'interactions semi-clandestines en usine / Work, meaning, and identity: a study of semi-clandestine factory interactions*, thèse de doctorat de sociologie, dirigée par Florence Weber et Amy Wrzesniewski, Paris, EHESS en cotutelle avec New York University, soutenue en 2005.

8 Emmanuel Mahé, « Les pratiqueurs », *in* J.-P. Fourmentraux (dir.), *L'Ère post-média Humanités digitales et Cultures numériques*, Èditions Hermann, Coll. Cultures Numériques, Paris, juin 2013.

9 Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole (1530-1570)*, Collection Bibliothèque des Histoires, Paris, Gallimard, 1971.

10 Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la* mètis *chez les Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 12-13, https://excerpts.numilog.com/books/9782081421707.pdf.

11 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

12 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 7.

13 Voir Thibault Huguet, *La société connectée : contribution aux analyses sociologiques des liens entre technique et société à travers l'exemple des outils médiatiques numériques*, thèse de doctorat dirigée par Philippe Joron, sociologie, Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2017, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01582952/document.

14 Michel Maffesoli, « Annexe : la pensée de la place publique », Le temps des tribus, Paris, La Table ronde, 2000, p. 283. Voir aussi Ji Eun Shin, « "La tâche du traducteur" et la sens-communologie », Sociétés, De Boeck Supérieur, 2015, n° 127, pp. 97-106, https://www.cairn.info/revue-societes-2015-1-page-97.htm.

15 Voir notamment Dominique Meunier, François Lambotte et Sarah Choukah, « Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales ? », *Questions de communication*, vol. 23, 2013, pp. 345-366.

16 Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 73. Voir aussi Patrick Royannais, « Michel de Certeau : l'anthropologie du croire et la théologie de la faiblesse de croire », *Recherches de Science Religieuse*, vol. 91, n° 4, 2003, pp. 499-533 https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2003-4-page-499.htm et Tiago Pires Marques, « Introduction. Michel de Certeau et l'anthropologie historique de la modernité », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 23, n° 2, 2010, pp. 3-18, https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2010-2-page-3.htm.

RÉSUMÉ

Français

Si les formes de création expressives – les arts, font émerger une catégorie d'action échappant à la dichotomie normal/anormal (ou « pathologique » ou

« déviant ») au profit d'un « anomal », il n'en va pas de même pour les sciences sociales. En examinant le cas de l'œuvre de Michel de Certeau, on montrera sous quelles conditions et par quels moyens une « sociologie de la vie quotidienne » et ses pratiques les plus ordinaires peuvent donner à voir et à sentir les « anomalies » de résistance aux pouvoirs : les arts de faire.

INDEX

Mots-clés
normal, anormal, anomal, ordinaire, quotidien, arts de faire.

AUTEUR

Jean Manuel de Queiroz

Le (dés)ordre alimentaire et l'ordre du quartier

Cantines communautaires, quartiers et assistance alimentaire en Argentine.

Luis Santarsiero

Traduction de Lionel Souquet

PLAN

L'ordre alimentaire de proximité et ses zonages
Conclusions

TEXTE

1 En Argentine, le problème alimentaire des foyers pauvres occupe depuis bien longtemps une place centrale dans les politiques de l'État[1]. C'est aussi un problème dans les quartiers pauvres où l'aide alimentaire est organisée dans des cantines communautaires, jour après jour, sous la coordination de différentes organisations politiques, sociales, religieuses et étatiques qui fournissent un cadre territorial et politique impossible à ignorer.



Fig. 1. Zone pauvre de Villa Elisa
(localité située à 15 km du centre de La Plata et à 45 km de Buenos Aires) :
fin 2020, 65 % des moins de 17 ans vivaient dans des foyers pauvres,
https://www.villaelisaaldia.com.ar/ampliada.php ?cual =informacion_general&id =6010

2 Face à cette réalité quotidienne, notre article pose la question suivante : qu'est-ce qui motive, dans toute l'Argentine, les habitants (eux-mêmes démunis) de différents quartiers à accueillir d'autres familles chez eux afin de leur offrir de la nourriture ? Cette question est liée à une recherche antérieure[2], que j'ai développée ces dernières années, sur l'aide alimentaire publique, la politisation et la sociabilité de quartier et qui a pour épicentre la compréhension du fonctionnement des cantines solidaires de quartier et du travail quotidien de leurs gestionnaires.

3 En Argentine, le (dés)ordre alimentaire – qui implique le manque d'accès à la nourriture – a un arrière-plan étroitement lié à une normalité alimentaire attendue et prétendue pratiquement au cœur de l'identité nationale. La « normalité » serait, au sein d'une société qui produit et exporte des aliments dans le monde entier, le plein accès à la nourriture pour ses propres habitants. Cette situation

d'(a)normalité, observée au quotidien, est un sujet de préoccupation de la politique de l'État depuis des années. En ce sens, les réponses aux pénuries alimentaires ont leur trajectoire formelle au sein des politiques sociales mais, comme nous l'avons dit auparavant, nous trouvons également dans ces espaces de pénurie des réponses informelles, apportées par la société civile elle-même, grâce aux cantines des quartiers populaires.



Fig. 2. Cantine populaire « Centro Recreativo y comedor Los Carreros », Calle 122 y 521, quartier de Tolosa, La Plata, Argentine. Préparation du repas. (Toutes les photos du centre « Los Carreros » proviennent de leur page Facebook : https://www.facebook.com/CentroRecreativoLosCarreros/photos/a.901289799982907/1706504142794798/ ?type =3&theater)

4 Nous nous intéresserons ici à l'aide alimentaire fournie par les soupes populaires, supposant une commensalité collective et quotidienne qui, dans des situations de vulnérabilité, tentent de fournir une forme de normalité face au (dés)ordre alimentaire. Nous analyserons les perceptions des responsables des cantines communautaires en tant

que médiateurs de différents contextes et scénarios d'aide alimentaire. Nous nous appuyons principalement sur une étude de cas d'un quartier de la ville de La Plata [3], mais en nous permettant également certaines généralisations sur l'intervention alimentaire, à partir de cet exemple concret. Ainsi, nous considérons, comme axe central d'analyse, que l'espace du quartier se constitue par rapport aux cantines comme lieux de vie quotidienne favorisant les liens politiques et sociaux, établissant ce que nous appelons « l'ordre » possible au sein du quartier. Ces dimensions (voisinage, sociabilité et aide alimentaire) de l'espace du quartier ont été intégrées dans les observations et les visites du quartier, établissant les zones d'influence et d'extension de chaque cantine. La dimension de la spatialité est ainsi récupérée comme la possibilité de consolider un ordre alimentaire de quartier déployé et représenté par les cantines et leurs gestionnaires.



Fig. 3. Cantine « Los Carreros » : distribution des repas.

L’ordre alimentaire de proximité et ses zonages

> La normalité – quelle que soit sa forme – représente un mode nécessaire auquel les acteurs font appel afin de définir le monde dans lequel ils vivent et le cours de leurs propres actions et de celles des autres. Le sens commun occupe une place cruciale dans la constitution de cet ordre connu sous le nom de réalité du monde de la vie quotidienne, rendant possible l’expérience immédiate des événements et leur donnant le caractère d’évidence [4].

5 Comprendre et appréhender cet ensemble de motivations de l’aide alimentaire informelle implique d’aborder l’analyse de l’ordre alimentaire de quartier par la compréhension de ses frontières, de ses limites d’action et d’intervention définies par les responsables des cantines de quartier, qui « dessinent » la carte territoriale de cette aide. Comment ces délimitations sont-elles respectées dans le travail de chacun d’entre eux, compte tenu de leurs zones d’influence respectives ? Autrement dit, avec qui (voisins, autres responsables, assistants et organisations) la cantine est-elle « faite » ? Le zonage des cantines, évoqué plus haut, façonne cette territorialité et définit le parcours de l’aide, les connexions avec les programmes d’assistance formelle et les liens avec les organisations politiques, étatiques ou non. Les zonages les plus établis dans les quartiers présentent des symétries et des asymétries avec l’étendue territoriale des référents dans leur action quotidienne. Du point de vue du scénario d’intervention alimentaire du quartier, les référents se mobilisent et se constituent comme des références spatiales quotidiennes. Ce sont les référents et leurs activités d’obtention et de préparation des aliments qui « spatialisent » le quartier selon les catégories et les divisions établies par eux. Lors de l’un de ses parcours habituels, l’un des référents a expliqué comment, dans les deux pâtés de maisons qui suivent sa cantine, se sont noués la plupart de ses contacts, qui ont répondu directement à ses initiatives et aussi à la mise en place de revendications, de mobilisations et d’événements organisés par la cantine.



Fig. 4. Cantine « Los Carreros » : repas servi à table.

6 Les limites, les espaces communs et les centralités où se déroule l'intervention alimentaire vont au-delà des espaces physiques où la nourriture est distribuée ou les familles nourries. En ce sens, la spatialité du quartier se configure à travers l'institutionnalisation de ces espaces, qui commencent par être informels et auto-organisés et qui, au fil du temps, étendent la gestion de différents capitaux politiques et sociaux, établissant des réseaux et des références d'assistance pour les habitants.

7 Chaque cantine du quartier est positionnée, par rapport aux autres, pour répondre aux besoins des habitants du quartier dans des extensions et des chevauchements différents. Ces espaces délimités s'ajoutent à l'idée d'une cantine ouverte à la communauté pour tout le quartier. Cependant, les responsables de la cantine interrogés ont identifié certaines zones de plus grande influence en fonction de la connaissance mutuelle entre voisins et de leurs propres trajectoires

dans le quartier. L'analyse de l'espace constitué au sein du quartier et des médiations et activités quotidiennes des responsables des cantines peut être repensée à partir des enjeux de l'espace social, des asymétries du pouvoir social et de la distribution du capital tels que présentés dans les travaux de Bourdieu [5] et d'autres auteurs comme une perspective relationnelle pour reconnaître et analyser ce champ déterminé en termes d'intervention alimentaire des cantines. De ce point de vue, la considération des actions des sujets sociaux, jugées raisonnables et donc raisonnées, se présente à partir d'un certain positionnement, qui surgit dans leur vie quotidienne et entre dans le cadre de ce que nous avons appelé leur spatialité au sein de l'ordre alimentaire du quartier.



Fig. 5. Affiche de l'association « Comedor Los Carreros de La Plata » publiée à l'occasion de la « Journée des enfants » : « Viens partager un moment spécial avec nous et apporte, si tu peux, de la nourriture ou des vêtements pour enfants qui seront donnés à la cantine "Los Carreros de La Plata" […] chocolat, ballons gonflables, gourmandises, jeux, clowns, musique et plein d'autres choses […] Nous nous installons dans le quartier pour apporter de la joie aux enfants qui en ont le plus besoin. »

8 Ainsi, le fait d'être « en dehors » (« *afuera* »), « plus près » (« *más cerca* ») ou « au-delà » (« *más allá* ») des pénuries alimentaires et des habitants constitue les coordonnées essentielles de cette spatialité. On le voit, par exemple, à travers ce qui s'est passé avec les agences municipales et nationales lorsqu'elles ont essayé d'interférer dans les activités des cantines ou, encore, dans la comparaison que font les acteurs sociaux avec l'aide fournie dans d'autres espaces : « Eh bien, tu ne peux pas nourrir les gamins avec l'aide qui vient de la municipalité et c'est pourquoi tant de personnes viennent ici, de ce côté du quartier [6] » (Entretien avec un référent de la cantine).

9 Dans les propos de cette personne interrogée : où se situe ce « là-bas » ? Ces espaces où les choses n'ont pas été bien faites, « là-bas » où on ne nourrit pas bien les enfants ou bien où l'on fait les choses en fonction d'intérêts politiques et non par solidarité :

> Dans d'autres endroits, ils ont un très beau hangar, comme celui du coin, mais moi je ne sais pas ce qu'ils font, s'ils ont vraiment une cantine qui fonctionne, alors pourquoi est-ce qu'ils ont un hangar ? Comme ils font là-bas, derrière, ils donnent n'importe quoi aux gosses. De la farine avec de l'eau et rien d'autre, tu vois, dans ce cas il vaut mieux ne rien faire [7] (Entretien avec un responsable de la cantine).

10 Dans les définitions de lieu et d'espace quotidien, nous trouvons une affirmation de la nécessité d'inclure, dans la définition de l'espace matériel de la cantine, les actions et des représentations marquant une spatialité, une configuration de la carte alimentaire du quartier. L'espace est alors présenté comme constitué par le social et constituant celui-ci, selon les termes employés par Lindón [8].

11 Dans cette étude de cas, l'espace a été défini comme quartier et espace du quartier faisant référence à l'espace attribué aux cantines populaires et aux lieux où arrive l'aide quotidienne qui est apportée face à l'urgence alimentaire des ménages. L'autre façon de représenter cet espace et cette spatialité est également médiatisée par l'intervention de la municipalité et de l'État qui, bien que déficiente et plus éloignée de la vie quotidienne, représente également une empreinte territoriale dans les quartiers. La manière dont cette carte

des cantines est représentée par le gouvernement local est une projection territoriale et spatiale du quartier. Comme nous l'avons soutenu tout au long de l'article, la spatialité de l'intervention alimentaire dans le quartier est comprise à partir des référents constituant leurs espaces, leurs demandes et leurs réseaux. Le quartier se dessine donc différemment selon les intervenants et en fonction de leurs espaces d'intermédiation en matière d'aide alimentaire. Maintenir des cantines actives est une nécessité pour maintenir cet effet sur l'espace social en répondant, en exigeant ou en résistant à l'action de l'État.

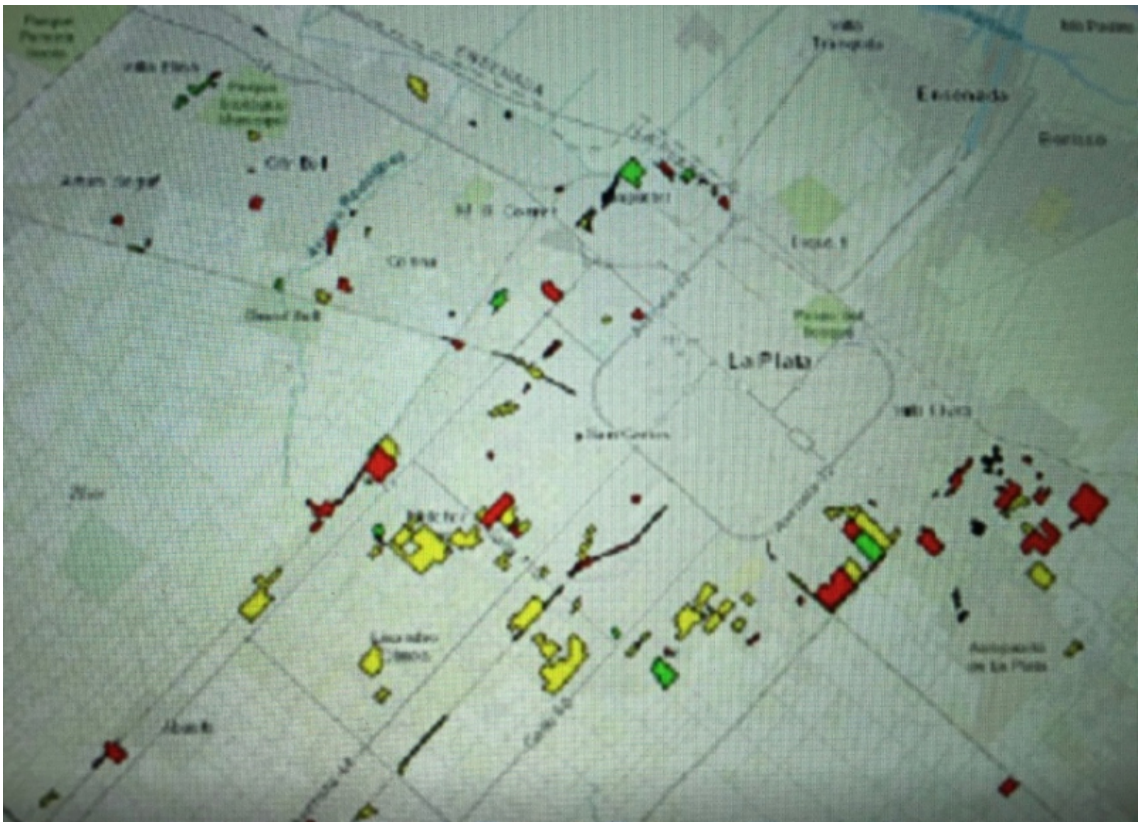


Fig. 6. Plan de La Plata identifiant les zones périphériques les plus pauvres.
(Étude de l'Université Catholique de La Plata - UCALP)
http://medianews.com.ar/2019/04/14/mapa-de-la-pobreza-como-son-los-asentamientos-en-la-ciudad-de-la-plata/

12 En ce sens, nous pouvons affirmer qu'une cantine se trouve dans un endroit où l'aide est nécessaire car elle ne vient pas de l'État. Cela s'exprime dans l'idée d'ordre alimentaire, dans l'idée d'une cantine ouverte sur le quartier et où l'on mange bien malgré les restrictions.

13 Donner de la nourriture est une tâche importante ; elle confère une légitimité qui est mise à l'épreuve chaque jour en préparant la nourriture et en la donnant aux habitants du quartier. Les cantines de quartier établissent et maintiennent leur propre mode d'approvisionnement et de préparation de la nourriture et se spécialisent au sein du quartier en fonction de leurs propres histoires et trajectoires. Les manières de rester et de « faire » le quartier et la cantine sont corrélées à ces délimitations de leurs zones et à ce qu'ils savent faire de mieux – leur savoir-faire – pour se réinventer et rester sur la carte de l'ordre alimentaire. En ce sens, nous pensons que la réponse aux pénuries alimentaires des habitants n'explique qu'en partie pourquoi les cantines sont toujours en place. Le fait que les habitants du quartier aient continué à y aller, à y amener leurs enfants, que cette reconnaissance, qui cimente également les sphères d'influence au sein du quartier, ait continué à exister, complète l'explication. Ainsi, nous avons vu dans ce travail comment, avec des différences, les cantines s'étaient organisées et constituées à l'échelle du quartier en fonction de l'accès aux réseaux, aux échanges et aux contacts. Les conflits et les demandes adressées à la fois à l'État et à la sphère organisationnelle placent les responsables des cantines dans une situation de transition qui les positionne de différentes manières dans l'espace d'intermédiation du quartier. Quelles sont leurs marges de manœuvre ? Que se passe-t-il lorsqu'il n'y a pas de soutien politique clair en leur faveur ? La reconstitution du sens accordé aux actions et aux pratiques de ces acteurs/actrices informel·le·s de la politique sociale alimentaire aide ainsi à comprendre comment et pourquoi les cantines font partie de la partie informelle de l'assistance alimentaire dans tout le pays.



Fig. 7. Cantine « Los Carreros » : certains soins médicaux sont également prodigués.

Conclusions

14 Nous avons vu dans cet article que les cantines expriment des configurations particulières d'intervention et de mise en œuvre des politiques sociales, des formes d'interaction et de solidarité communautaire et d'organisation politique territoriale. Les cantines (soupes populaires) expriment et se constituent sur la base de la cohésion sociale et de la solidarité dans l'espace du quartier sous différentes formes d'activation politique et organisationnelle à la confluence avec les politiques sociales alimentaires et leurs effets territoriaux. La cantine communautaire est un dispositif d'intervention des politiques, des politisations (« *politicidades*[9] »), des sociabilités et de la spatialité des quartiers. Nous pouvons considérer les cantines communautaires comme des interventions dans une situation d'anomalie alimentaire, qui, à travers la nourriture fournie, consti-

tuent un réseau de ressources matérielles et symboliques exprimant l'ordre du quartier.



Fig. 6. Affiche de l'association « Comedor Los Carreros de La Plata » publiée à l'occasion de la « Journée des enfants ».

NOTES

1 Selon un rapport publié en décembre 2020 par l'Observatoire de la dette sociale de l'Université Catholique d'Argentine (UCA), 44,2 % des Argentins sont plongés dans la pauvreté, sous l'effet dévastateur de la pandémie de coronavirus qui a aggravé la récession qui affectait déjà l'économie. 10 % de la population vivrait dans l'indigence, c'est-à-dire dans l'impossibilité de remplir le panier alimentaire de base.

2 Voir Luis H. Santarsiero, Estado, organizaciones de la sociedad civil y alimentación en el contexto de la pos convertibilidad. Comedores comunitarios en un barrio del partido de La Plata, thèse de doctorat soutenue en

2017 à l'Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

3 Créée par Dardo Rocha, dessinée par l'architecte Pedro Benoit et fondée officiellement le 19 novembre 1882, la ville de La Plata est la capitale de la Province de Buenos Aires. Elle se trouve à 56 km au sud-est de la ville de Buenos Aires, capitale de l'Argentine. Lors du recensement de 2010, La Plata comptait une population de 193 144 habitants. (Note du traducteur.)

4 Sergio E. Visakovsky, « Futuros en el presente. Los estudios antropológicos de las situaciones de incertidumbre y esperanza », Antropología y Ciencias Sociales, 2019, pp. 6-25. https://www.academia.edu/40769308/Futuros_en_el_presente._Los_estudios_antropológicos_de_las_situaciones_de_incertidumbre_y_esperanza : « La normalidad –cualquiera fuese su forma– representa un modo necesario al cual apelan los actores para definir el mundo en el que viven y el curso de las acciones propias y ajenas. El sentido común posee un lugar crucial en la constitución de ese orden conocido como la realidad del mundo de la vida cotidiana, haciendo posible la experiencia inmediata de los acontecimientos y dándoles el carácter de evidentes. » Voir aussi Visakovsky, « Experiencias de descenso social, percepción de fronteras sociales y la identidad de clase media en la Argentina de la post-crisis », *PensamientoIberoamericano*, n° 10, 2012, pp. 133-168.

5 Voir Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus/Humanidades, Madrid, 1991 / *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 ; « Efectos de lugar », *in* Pierre Bourdieu *et al.*, *La miseria del mundo*, FCE, Buenos Aires, 2010 / Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 2007.

6 « Bueno, eso no le podés dar de comer a los pibes con lo que viene de ayuda desde el municipio y por eso vienen muchos acá de ese lado del barrio. »

7 « Otros lugares, tienen un galpón muy lindo, como el de acá a la vuelta, pero yo no sé si lo hacen, si tienen realmente el comedor funcionando, entonces ¿para qué lo tienen? Como hacen allá atrás que les dan cualquier cosa a los pibes. Harina con agua y nada más, mirá, para eso no hagas nada. »

8 Voir Alicia Lindón, *De la trama de la cotidianidad a los modos de vida urbanos: El Valle de Chalco*, Colegio Mexiquense, México, 1999 ; « El constructivismo geográfico y las aproximaciones cualitativas », *Revista de Geografía Norte Grande*, n° 37, 2007, pp. 5-21 ; Lindón, « La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento », *Revista*

Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, n° 1, 2009, pp. 6-20 et Lindón, « Invirtiendo el punto de vista: Las geografías urbanas holográficas del sujeto habitante », *in* Alicia Lindón et Daniel Hiernaux, *Los giros de la geografía humana: Desafíos y horizontes*, Anthropos Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana Barcelona, 2010.

9 Voir notamment : Juan Pablo Paredes et Antonio Elizalde, « Lógicas Colectivas y Nuevas Formas de Politicidad », *Polis*, n° 28, 2011, publié le 15 janvier 2013, https://journals.openedition.org/polis/1433#quotation.

RÉSUMÉ

Français

Cet article se propose d'analyser l'aide alimentaire fournie dans les cantines communautaires (soupes populaires), en Argentine, en analysant la vie quotidienne et l'alimentation collective dans des situations de vulnérabilité sociale. Sous l'hypothèse de travail qui positionne ces espaces comme des tentatives de normalisation face au (dés)ordre alimentaire, les perceptions des responsables des cantines en tant que médiateurs de différents contextes et scénarios d'aide alimentaire sont analysées, en prenant principalement le cas d'un quartier étudié dans la ville de La Plata, rendant possible certaines généralisations sur l'intervention alimentaire à partir de cette étude de cas. De cette manière, l'axe analytique central est considéré comme l'espace du quartier, qui se constitue par rapport aux cantines comme un lieu support de la vie quotidienne et des liens politiques et sociaux qui établissent un « ordre » possible au sein du quartier défavorisé. Ces dimensions (voisinage, sociabilité et aide alimentaire) ont été intégrées dans les observations et les visites du quartier, établissant les zones d'influence et d'extension de chaque cantine. La dimension de la spatialité est ainsi récupérée comme la possibilité de consolider un ordre alimentaire de quartier déployé et représenté par les cantines et leurs gestionnaires.

INDEX

Mots-clés

Cantines communautaires, soupes populaires, carences alimentaires, espace, quartier, sociabilité, politisation, Argentine.

AUTEUR

Luis Santarsiero
Université Nationale de La Plata IdIHCS/FaHCE/UNLP/CONICET, Argentine

TRADUCTEUR

Lionel Souquet

Lettresfamiliales.ehess.fr : reprendre et enrichir l'édition scientifique d'une correspondance en état d'obsolescence technique

Bertrand Duménieu, Danièle Poublan, Jean-Damien Généro, Francine Filoche et Patricia Bleton

PLAN

Constitution du corpus et première publication électronique
  Une famille de scientifiques, d'industriels et de lettrés
  Une collecte minutieuse de longue haleine
  Un corpus enrichi d'un appareil critique
  2004-2019 : première édition numérique sur le Web avec Lodel
Lettresfamiliales.ehess.fr (https://lettresfamiliales.ehess.fr), un wiki sémantique d'édition et de publication
  Le choix de MediaWiki
  Contenu et catégories
  Exploration : indexation et recherche
  Téléchargement et export
  Une API pour interroger et explorer le wiki
  Un corpus structuré par un graphe de connaissances exposé sur le Web des données
Un corpus épistolaire numérique ouvert et librement réutilisable
Du wiki au dépôt de données versionné : export multi-format en masse
  Licence et crédit
  Évolutions envisagées
Les leçons et attendus d'une expérience de bricolage numérique
Résumé des jeux de données déposés

TEXTE

Les travaux de collecte et d'éditorialisation du corpus, de transfert vers une solution logicielle MediaWiki et de dépôt ont été entièrement réalisés au sein du collectif « Sources et données de la recherche » du Centre de recherches historiques, unité mixte de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et du Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Ce collectif est une structure transversale qui réunit des chercheurs et des ingénieurs autour des projets numériques menés par le laboratoire.
L'hébergement du wiki et sa maintenance applicative sont assurés par l'EHESS.
Nous remercions chaleureusement Hugo Chièze, chargé de communication au Centre de recherches historiques, pour son regard expert sur l'interface graphique du wiki et ses propositions graphiques.

1 La constitution et le traitement informatique de corpus documentaires par le biais de « grandes enquêtes collectives » était l'une des clefs de voûte du Centre de recherches historiques de l'École des hautes études en sciences sociales (Bourdelais 1995 ; Lévy-Dumoulin 2005). Dans les années 1980, une équipe de ce laboratoire a commencé à travailler sur une correspondance familiale, dans le sillage de deux programmes de recherche centrés sur la pratique de l'écriture en France – l'un sur l'alphabétisation des Français (Furet et Ozouf 1977) et l'autre sur le trafic postal au milieu du XIXe siècle (Dauphin, Lebrun-Pézerat, et Poublan 1991). Repéré par Louis Bergeron, ce fonds privé est composé de lettres échangées de la fin du XVIIIe siècle au début des années 1920 par les membres de la famille Mertzdorff-Duméril-Froissart, qui compte des industriels du textile, des savants du Muséum national d'histoire naturelle et des hauts fonctionnaires civils et militaires. Leurs échanges épistolaires traduisent leur ascension sociale en restituant l'accumulation progressive du capital intellectuel, social et économique : la lettre est mobilisée comme un instrument de sociabilité permettant d'interagir avec les proches, d'étendre le cercle des connaissances et de créer de nouveaux réseaux. La conscience de cette ascension est, avec les habitudes professionnelles des épistoliers et la stabilité des résidences, un élément déterminant de la conservation et de la transmission des lettres. L'attention familiale portée à cet héritage perdure : dans les années 1980, un descendant entreprend de publier à compte

d'auteur trois monographies sur sa famille, qu'il documente avec des extraits de lettres en sa possession[1].

2 Une étude des lettres (rhétorique épistolaire, rythme d'écriture, rôle social et familial), publiée en 1995, est accompagnée de l'édition d'un échantillon de cent vingt documents (Dauphin, Lebrun-Pézerat, et Poublan 1995). Au-delà de l'échantillon de l'étude, ce travail a initié en 2004 l'ouverture d'une plateforme numérique reposant sur le logiciel Lodel. Ce dernier n'étant plus maintenu à la fin des années 2010, le Centre de recherches historiques a souhaité mettre en ligne une nouvelle édition électronique, en mobilisant le moteur de wiki libre et *open source* Semantic MediaWiki. Cet article vise à rendre compte de ce projet de reprise, qui conjugue un impératif de sauvegarde de données mises en péril par l'arrêt de la maintenance de leur hébergeur avec une volonté d'enrichissement du corpus par l'intégration de nouveaux documents et l'ajout de nouvelles possibilités d'étude, grâce au tissage de liens sémantiques. Cette opération a été l'occasion de transformer un corpus dont la collecte a été initiée il y a près de 40 ans, pour l'ouvrir sur le Web en l'enrichissant d'un graphe de connaissances modélisant le réseau de tous les individus évoqués dans les lettres. Suivant les bonnes pratiques d'ouverture des données de la recherche, le corpus est aujourd'hui muni d'une licence de réutilisation et également déposé sur les entrepôts de données ouverts Zenodo et Didomena.

Constitution du corpus et première publication électronique

Une famille de scientifiques, d'industriels et de lettrés

3 Les lettres conservées s'ordonnent autour de trois figures masculines : André Marie Constant Duméril (1774-1860), professeur au Muséum national d'histoire naturelle de Paris, Charles Mertzdorff (1818-1883), manufacturier alsacien dans le textile, et Damas Froissart (1852-1923), officier et propriétaire terrien. Le premier, fils d'un juge

de paix d'Amiens, est admis en 1795 au titre d'« élève de la patrie » à l'École nationale de santé nouvellement créée par la Convention. Il étudie la médecine et les sciences naturelles, et une longue carrière commence pour lui au Muséum. Il écrit régulièrement à ses parents puis à sa femme, relatant ses activités et ses projets, ses rencontres, ses difficultés et ses succès – renvoyant des échos des événements parisiens, de la Révolution au Second Empire.

4 Sa petite-fille Caroline épouse en 1858 Charles Mertzdorff, industriel du blanchiment des tissus en Alsace et maire de Vieux-Thann (Haut-Rhin) de 1865 à 1872. Ils ont deux filles, Marie et Émilie, avant que Caroline ne meure soudainement (1862). Une cellule familiale se reconstitue autour de Charles Mertzdorff et de sa seconde épouse, Eugénie Desnoyers, issue elle aussi du monde des savants du Jardin des plantes à Paris. Après la guerre de 1870, Charles Mertzdorff choisit de rester en Alsace devenue allemande, tandis que ses filles sont élevées à Paris, dans la famille de sa seconde épouse tôt décédée – d'où une correspondance nourrie entre le père et les adolescentes. Les lettres de ces années déroulent la vie quotidienne au Jardin des plantes où ces jeunes filles accomplies fréquentent des cours privés et la Sorbonne ; dans leur famille parisienne, elles côtoient les savants de l'époque : Jules Desnoyers, Henri Milne-Edwards et son fils Alphonse Milne-Edwards.

5 Marie Mertzdorff, l'aînée des deux filles, épouse en 1880 Marcel de Fréville, conseiller à la Cour des comptes ; sa sœur Émilie épouse trois ans plus tard Damas Froissart, polytechnicien, officier d'artillerie, propriétaire terrien dans le Pas-de-Calais. Après la mort de Charles Mertzdorff en 1883, le volume de la correspondance conservée diminue. Cependant, le réseau épistolaire est encore large et vivant : il est question des enfants de l'une et de l'autre (cinq pour Marie, six pour Émilie), de nouvelles concernant parents et amis communs, mais aussi d'éducation et de voyages, de réceptions et de la vie sociale des deux sœurs et des évènements politiques.

6 Les liens avec l'Alsace sont maintenus. L'usine de blanchiment d'étoffes de Vieux-Thann, avec de nouveaux statuts, reste dans la famille : Guy de Place, l'époux d'Hélène Duméril (une autre petite-fille d'André Marie Constant Duméril), en devient gérant en 1904. Sa correspondance « d'affaires » pendant la guerre de 1914-1918

(170 lettres) se mêle à celle d'Émilie et de Damas Froissart avec l'un de leurs quatre fils, Louis – la seule qui nous est parvenue.

Une collecte minutieuse de longue haleine

7 La correspondance de la famille Mertzdorff-Duméril-Froissart était mélangée avec des écrits de natures diverses au sein des archives familiales. En outre, une partie des lettres se trouvaient en copie dans neuf volumes manuscrits rassemblés au début du xxe siècle par les Duméril. Ces registres, restés inédits jusqu'à aujourd'hui, n'avaient pas pour objectif de réunir les lettres familiales dans un ensemble chronologique cohérent : ils traduisent une volonté d'accumulation de souvenirs concernant une personne disparue et menée par un de ses proches (les souvenirs du père par son fils, ceux du mari par sa veuve).

8 Quelques lettres d'autre provenance ont été intégrées au corpus : celles éditées par Paul Triaire (1892) dans son ouvrage *Bretonneau et ses correspondants*, dont André Marie Constant Duméril fait partie. Les derniers inédits ont été localisés au Muséum national d'histoire naturelle, détenteur de vingt-sept lettres signées par André Marie Constant Duméril.

9 Le corpus n'a donc pas été constitué d'un seul tenant mais au fil des années, grâce à des contacts noués avec les représentants actuels de la famille Mertzdorff-Duméril-Froissart et aux collectes menées dans les fonds d'archives et collections publiques. Un patient travail de retranscription des lettres a été entamé bien longtemps avant l'apparition d'outils de reconnaissance automatique de l'écriture manuscrite efficaces. Ce travail se poursuit encore aujourd'hui alors que le corpus est ponctuellement alimenté de nouvelles lettres.

10 Le contenu de chaque lettre a été intégralement retranscrit à l'aide d'un logiciel de traitement de texte, en conservant à la fois le contenu de la correspondance et les éventuels en-têtes imprimés. Les mentions épigraphiques ajoutées par la suite, qui signalent des gestes multiples de collecte, de conservation et de classement par les héritiers, ont été reproduites et distinguées par la typographie. La transcription est largement imitative. La syntaxe, la ponctuation, l'usage

ou non des majuscules, la marque des paragraphes ont été reproduits aussi fidèlement que possible [2]. Les ratures lisibles sont représentées par des barrés, les mots illisibles ou de lecture douteuse sont placés entre crochets. Les abréviations sont toutefois développées et placées en exposant. Enfin, des opérations de normalisation orthographique ont été effectuées afin de faciliter la recherche plein texte dans les fichiers [3]. Les noms propres ont été alignés sur la forme internationale proposée par le répertoire d'autorité de la Bibliothèque nationale de France. L'homogénéité de la transcription n'est néanmoins pas absolue, notamment au niveau des dates : le mois « Xbre » peut, par exemple, être transcrit tel quel ou de manière plus explicite (« décembre »).

Un corpus enrichi d'un appareil critique

11 Le corpus épistolaire fourmille de noms de personnes, sans qu'il soit toujours possible de les identifier, ni même de restituer la bonne orthographe – en particulier lorsque nous ne possédons que les copies des lettres. En dépit de ces incertitudes, environ 5 000 individus cités sont dénombrés dans les quelque 3 250 lettres qui forment le corpus dans son état actuel, au printemps 2022.

12 Pour une partie de ces individus ont été constituées des minibiographies individuelles ou familiales. Ainsi, environ 1 000 biographies de personnes et de familles ont été rassemblées. Mentionnant les dates de naissance et de décès, l'éducation, le parcours professionnel, les publications éventuelles et les relations possibles avec les signataires des lettres, elles permettent de restituer le contexte social ou intellectuel propre à un milieu et une époque. Elles lient expériences singulières et histoire collective. Les biographies éclairent les réseaux relationnels, dessinent la configuration des amitiés, des connaissances, des relations de travail et signalent des accès, même indirects, au même cercle, social, économique ou intellectuel. Ainsi, la correspondance familiale se trouve en relation dynamique avec quantité d'autres figures qui appartiennent à différentes « niches » sociales, à différents espaces étroitement intriqués.

2004-2019 : première édition numérique sur le Web avec Lodel

13 Des outils numériques ont été mobilisés afin de rassembler les documents issus de ces ensembles divers en un seul corpus ordonné chronologiquement et pour permettre l'intégration de nouvelles pièces au fur et à mesure des découvertes. Une plateforme Web de publication électronique [4] a été ouverte dès 2004, utilisant le logiciel d'édition numérique *open source* Lodel. Ce choix, fait à rebours des supports de diffusion physiques en vogue au début des années 2000 (CD ROM, DVD), a permis de maintenir une plateforme stable pendant quinze ans, alimentée en continu de nouveaux documents.

14 L'année 2019 voit l'arrêt de la maintenance et de l'évolution de Lodel par ses développeurs. Surtout, le service Web ServOO permettant de convertir les transcriptions des lettres du format Microsoft Word en XML-TEI affichables par Lodel, est fermé. Bien qu'une nouvelle version de Lodel soit publiée et qu'un outil soit proposé en remplacement de ServOO, leur maintenance et leur développement à long terme ne semblent alors pas garantis. Dans le même temps, l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), qui héberge le site, abandonne progressivement Lodel.

15 La pérennité du site de publication est alors compromise à moyen terme et le service d'import de nouveaux contenus est définitivement condamné. L'inévitable transfert du corpus numérique vers une solution alternative offre l'opportunité d'une publication renouvelée suivant les bonnes pratiques d'ouverture des données de la recherche.

Lettresfamiliales.ehess.fr (#tocfrom606-6), un wiki sémantique d'édition et de publication

Le choix de MediaWiki

16 Le corpus des correspondances est régulièrement enrichi de nouvelles lettres et l'appareil critique est complété et affiné au fil du temps et des apports documentaires. Ce mode de construction itératif et cumulatif impose le couplage fort entre le lieu de fabrication des documents (transcriptions, notes, etc.) et celui de leur exposition sur le Web. Les gestionnaires de contenus[5] comme Lodel répondent à cette nécessité en intégrant les deux dimensions dans un seul outil.

17 Pour ce travail, nous avons opté pour une republication sous forme de wiki, appuyé sur le gestionnaire de contenus libre et *open source* MediaWiki muni de son extension Semantic MediaWiki. Bien que cette technologie ne soit pas couramment utilisée pour l'édition électronique de corpus en sciences sociales, elle offre des fonctionnalités qui nous ont paru particulièrement pertinentes.

18 Moteur des projets de la Wikimedia Foundation (Wikidata, Wikisource), la caractéristique essentielle de MediaWiki est d'avoir été conçu comme un espace d'écriture collaboratif et cumulatif dont l'organisation est construite par itérations à partir du contenu. Pour cela, MediaWiki propose le langage de balisage wikicode qui permet de structurer et de mettre en forme le texte d'une page de wiki. Le texte balisé d'une page n'est pas affiché tel quel mais est interprété par l'outil pour produire le document HTML affiché par le navigateur Web. Wikicode permet également de catégoriser une page et de structurer un wiki pas à pas, en parallèle de son alimentation en contenu, sans nécessiter une phase préalable de modélisation des données.

19 En plus d'un export RDF[6] natif, l'extension Semantic MediaWiki ajoute la capacité d'associer toute page du wiki avec un ensemble de métadonnées directement insérées dans le corps du texte sous forme d'annotations. Ces métadonnées peuvent être ensuite manipulées, regroupées, croisées, filtrées et mises en page dans le wiki à l'aide de requêtes écrites en wikicode.

20 Le contenu d'un wiki est nativement versionné, permettant de conserver la généalogie complète (à partir de l'import initial) des

textes édités et donne à voir toute la complexité du travail de constitution, de structuration et de publication d'un corpus de grande taille.

21 Bien que les wikis soient conçus pour le travail collaboratif, *lettresfamiliales.ehess.fr* (https://lettresfamiliales.ehess.fr) ne permet pas aux visiteurs d'intervenir et de modifier les documents édités. Seuls les chercheurs responsables du projet en ont la possibilité, afin de maintenir ainsi la cohérence globale du corpus et de contrôler entièrement la qualité de son contenu.

Contenu et catégories

22 La totalité des documents du corpus épistolaire et de son appareil critique est répartie en quatre catégories :

- **Lettres** (3 250 documents). Chaque lettre correspond à une page, contenant les fac-similés, la transcription du texte original enrichi de notes et de nombreux liens hypertextes vers d'autres pages du wiki. Chaque lettre est identifiée par son titre, qui est la date d'écriture. Lorsque plusieurs lettres sont écrites le même jour, le titre prend la forme : « Lundi 14 mars 1842 (A) », « B », etc., possiblement jusqu'à « G ». Un sous-titre mentionne la nature du message (lettre, carte), le ou la signataire, le ou la destinataire, le lien qui les unit, les lieux de départ et d'arrivée. Par exemple, « Lettre d'Eugénie Desnoyers (Paris) à son amie Caroline Duméril, épouse de Charles Mertzdorff (Vieux-Thann) ». Des notes servant à identifier les personnes mentionnées sous des formes telles que « l'oncle » ou « Marie » complètent les textes. Les personnes définies par leur fonction (« le préfet », « le dentiste ») sont dans la mesure du possible identifiées en note par leurs nom et prénom.
- **Biographies** (1 000 documents). Les minibiographies concernent aussi bien des personnes citées dans les lettres que des destinataires ou des auteurs. Les éléments biographiques explicitent une étape dans un parcours, marquent un nœud relationnel. Par exemple, une attention particulière est accordée aux médecins cités par André Marie Constant Duméril : ses professeurs, ceux qui l'hébergent lors des tournées de jury de médecine, ceux qu'il soutient ou qui le soutiennent pour l'obtention d'un poste, etc.
- **Monographies** (110 documents). Un ensemble de monographies succinctes complète la documentation. Elles donnent des précisions sur des institutions, des lieux ou des événements qui reviennent de façon récurrente dans les lettres, le plus souvent de façon allusive. Elles restituent pour le lecteur

actuel les connaissances partagées par les épistoliers, ce savoir commun, factuel et affectif, que chacun devine en filigrane lorsque, par exemple, le mot « Jardin » [des plantes] apparaît sous la plume.

- **Papiers familiaux et documents divers** (50 documents). Les lettres sont conservées dans des archives familiales, riches de quantité d'autres documents. Ceux relatifs à la famille sont publiés ici : journaux personnels ou de voyages, testaments, certificats scolaires, etc.

23 Chaque document – lettre, biographie, monographie ou papier – est représenté par une page unique sur le wiki, identifiée par son titre. Les textes sont formatés en wikicode. Par conséquent, le rendu HTML des pages diffère significativement de leur texte balisé. La figure 1a présente la vue de la lettre intitulée « Vendredi 17 juillet 1891[7] » et, en dessous, la figure 1b, un extrait du texte brut du document contenant les balises de mise en forme wikicode.

Figure 1a. Vue partielle de la lettre « Vendredi 17 juillet 1891 » : rendu HTML sur navigateur



Image produite par les auteurs

Figure 1b. Vue partielle de la lettre « Vendredi 17 juillet 1891 » : texte brut avec balises wikicode

```
{{Lettre/Menu_Précédente_Suivante}}
__NOTOC__

<span class="letter-subtitle">Lettre d'Alphonse Milne-Edwards (Paris) à sa nièce Marie Mertzdorff, épouse de Marcel de Fréville
(en villégiature en Bretagne)</span>


[[Fichier:Fs1891-07-17 pages1-4 Alphonse.jpg|150x150px]]    [[Fichier:Fs1891-07-17 pages2-3 Alphonse.jpg|150x150px]]
-----
''Lettres de tante et oncle Alphonse Milne-Edwards à Maman''<ref>Mention ultérieure de la main d'un enfant de Marie
[[Mertzdorff, Charles (1818-1883) et sa famille|Mertzdorff]]-de [[Fréville, Marcel de (1851-1912) et sa famille|Fréville]].
</ref>

17 Juillet 1891<ref>Lettre sur papier deuil.</ref>

Chère Marie

Je reçois ta gentille lettre qui vient me tenir compagnie et en même temps raviver mes regrets de  ne pas être avec vous. Le
mois de Juillet s'écoule tristement, car le temps a beau couler je retrouve toujours dans l'air, dans la lumière, dans les
bruits du dehors des souvenirs pénibles<ref>Aglaé [[Desnoyers, Jules (1800-1887) et ses descendants|Desnoyers]], épouse
d'Alphonse [[Milne-Edwards, Alphonse (1835-1900), son père Henri, leurs proches et descendants|Milne-Edwards]], est décédée le
10 juillet 1887.</ref>. En ce moment je suis seul à Paris et j'ai trop d'occupations pour m'échapper, c'est à peine si j'ai pu
aller le 14 à [[Nogent-le-Rotrou et Launay (L'Aunay d'en-Bas)|Launay]]. Madame [[Dumas, Ernest Charles Jean Baptiste
(1827-1890) et ses descendants|Dumas]]<ref>Cécile [[Milne-Edwards, Alphonse (1835-1900), son père Henri, leurs proches et
descendants|Milne-Edwards]], veuve d'Ernest Charles Jean Baptiste [[Dumas, Ernest Charles Jean Baptiste (1827-1890) et ses
descendants|Dumas]].</ref> est à [[Blaise-Bracancourt (Haute-Marne)|Bracancourt]] où elle restera probablement jusqu'à Lundi et
je suis sûr qu'elle aurait prolongé son séjour si elle n'avait pas été trop pressée de reprendre ici son rôle de Maîtresse de
Maison ; je regrette qu'elle ne puisse profiter plus longtemps de sa visite à [[Ecole Pratique d'Agriculture de Saint-
Bon|S<sup>aint</sup>-Bon]].

Les nouvelles que tu me donnes des enfants<ref>Jeanne, Robert, Charles et Marie Thérèse de [[Fréville, Marcel de (1851-1912) et
sa famille|Fréville]].</ref> me font grand plaisir. Mimi devient forte et sage, elle n'a pas peur de l'eau, elle est
raisonnable, elle oublie peut-être aussi de taquiner frères et sœur, c'est bien beau et je te charge de lui faire tous mes
compliments. Si elle continue dans cette voie je l'inviterai tous les Mercredis à venir dîner au [[Muséum, Jardin des Plantes,
Jardin du roi, Cabinet d'Histoire naturelle du roi|Jardin des Plantes]].

C'est donc le 29 Juillet le grand jour, le jour des émotions<ref>Les de [[Fréville, Marcel de (1851-1912) et sa
famille|Fréville]] s'apprêtent à acheter le [[Château de Livet (Orne)|château de Livet]].</ref>. Je pense que Marcel ira
surveiller la vente de [[Château de Livet (Orne)|Livet]]. Pourvu que les articles des journaux n'aient pas fait venir l'eau à
la bouche de trop d'acquéreurs. Quand tu seras fixée sur ce que tu dois faire de ton mois d'Août tu me <s>l'écr</s> le diras,
j'espère toujours que j'en aurai un petit morceau.

Je t'embrasse chère fille ainsi que tous les tiens.

AME
```

Exploration : indexation et recherche

24 La navigation dans le corpus est guidée par deux groupes d'index, tous deux accessibles à tout moment depuis un menu flottant. Le premier groupe propose une entrée par catégorie de document : lettres et papiers familiaux, classés par ordre chronologique, et biographies et monographies, triées alphabétiquement.

25 L'intérêt premier qui a dirigé l'étude de la correspondance en tant qu'instrument de sociabilité a conduit à pointer systématiquement les individus, même évoqués évasivement. En résulte un second groupe composé de trois index permettant de naviguer dans l'ensemble documentaire à partir des personnages auteurs (150 noms) ou destinataires (90 noms) de lettres, mais aussi de tous ceux simplement cités explicitement ou de manière allusive (plus de 5 000 noms). Auteurs et destinataires sont indexés dès lors que leur contribution

ne se limite pas à l'ajout d'une très courte formule finale. L'index des personnes citées se veut le plus possible individualisé ; par exemple, lorsqu'un couple est mentionné, l'homme et la femme sont indexés séparément ; lorsqu'il s'agit d'une épouse, la forme « nom de naissance – prénom – nom d'épouse » est utilisée. Cependant, le terme générique « X (famille) » est employé lorsqu'il n'est pas possible de repérer chacun des individus. À chaque individu ainsi pointé correspond une page d'index personnel, recensant les documents édités le mentionnant (voir figure 2).

26 Enfin, un index des lieux complète le tout. Il se limite aux lieux de départ et aux lieux d'arrivée des lettres – que ces lieux soient inscrits ou non par l'auteur. L'index des lieux comporte 160 noms.

27 Le wiki propose par ailleurs une barre de recherche permettant, soit de rechercher dans les titres de pages, soit d'effectuer une recherche plein texte.

Téléchargement et export

28 La fonctionnalité de téléchargement des pages est déléguée au navigateur Web. Ainsi, il est possible d'exporter une page au format PDF en utilisant l'impression vers PDF de son navigateur. Les fac-similés peuvent être téléchargés depuis la visionneuse d'image accessible en cliquant sur les images affichées en en-tête de chaque lettre.

29 Le lecteur qui souhaite exporter une page du wiki pour l'exploiter dans un autre wiki peut également utiliser la page Special:Export [8] pour obtenir la page au format XML, importable dans un autre wiki depuis la page Special:Import.

Une API pour interroger et explorer le wiki

30 Le wiki expose à l'adresse lettresfamiliales.ehess.fr/api [9] une interface programmatique documentée pour exécuter des requêtes d'interrogation du contenu, récupérer les métadonnées sémantiques ou obtenir le wikicode ou le rendu HTML des pages. La page spéciale [Spécial:ApiSandbox] [10] propose un espace « bac à sable »

permettant d'expérimenter les différentes actions offertes par l'API du wiki.

Un corpus structuré par un graphe de connaissances exposé sur le Web des données

31 Le wiki utilise l'extension Semantic MediaWiki qui permet d'enrichir les pages de métadonnées représentées à l'aide du modèle de graphe RDF. En plus d'un espace de rédaction et de publication d'un corpus épistolaire, *lettresfamiliales.ehess.fr* (https://lettresfamiliales.ehess.fr) expose également sur le Web des données un ensemble de métadonnées sous forme de triplets RDF qui modélisent et représentent le graphe social des acteurs du corpus.

32 Chaque page définit ainsi les valeurs d'un ensemble de propriétés issues de vocabulaires RDF standards ou largement utilisés, qui permettent d'ajouter des informations relatives au document et aux individus qui s'y trouvent cités, ou pour les lettres qui en sont auteur ou destinataires. Pour cela, 7 propriétés du vocabulaire de catalogage Resource Description and Access Unconstrained (RDAU) et de l'ontologie bibliographique Bibliographic Ontology (BIBO) ont été choisies.

33 Le tableau 1 donne la liste des propriétés utilisées dans chaque catégorie de document, leurs définitions dans leurs vocabulaires et le sens particulier qui leur est donné dans le contexte du corpus des correspondances familiales.

34 Les métadonnées associées à une page sont affichées en bas de celle-ci dans un panneau dédié (figure 3). En plus de cette présentation, le graphe RDF d'une page est accessible au format RDF/XML à l'aide de la page Spécial:Export_RDF [11].

Propriété	Définition (rdfs:label)	Nom sur le wiki	Catégories utilisant cette propriété
rdau:P60369 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P60369)	*has label*	Titre du document	Toutes
rdau:P60493 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P60493)	*has other title information*	Sous-titre d'une lettre	Lettre
rdau:P60434 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P60434)	*has author*	Signataire	Lettre

bibo:recipient (http://purl.org/ontology/bibo/recipient)	*recipient*	Destinataire	Lettre
rdau:P60071 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P60071)	*has date of production*	Date de rédaction	Lettre
rdau:P61039 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P61014)[a]	*has related agent of entity*	Individu mentionné	Toutes
rdau:P61014 (http://rdaregistry.info/Elements/u/P61014)[b]	*has related place of resource*	Lieu d'expédition ou de réception ; lieu cité	Toutes

a. Cette propriété est nommée mention_agent dans l'export RDF.
b. Cette propriété est nommée mention_place dans l'export RDF.

Figure 3. Affichage des métadonnées définies pour la page de la lettre intitulée « Mercredi 30 août 1820 »



35 Les métadonnées ajoutées aux documents du wiki permettent de les manipuler à l'aide de requêtes sémantiques pour notamment naviguer dans le graphe des individus du corpus et manipuler les documents à la manière d'une base de données.

36 Plusieurs points d'entrée sont proposés. Avec la page [Spécial:Parcourir][14], il est possible de rechercher la valeur d'une métadonnée pour obtenir l'ensemble des documents la déclarant. La page [Spécial:Requêter][15] permet de construire des requêtes sémantiques complexes à l'aide d'une interface graphique. Enfin, l'API fournie donne également la possibilité d'exécuter des requêtes utilisant la syntaxe de Semantic Mediawiki à l'aide de l'action ask[16].

Un corpus épistolaire numérique ouvert et librement réutilisable

37 Au-delà des objectifs d'alimentation et de structuration itérative des documents, le projet vise aussi à ouvrir le corpus à la communauté scientifique sous une forme qui maximise son potentiel de réutilisabilité. Cela implique de mettre à disposition le corpus en un ensemble cohérent composé de documents fournis dans des formats interopérables et les plus répandus possible. Or, si MediaWiki s'est montré à l'usage particulièrement adapté pour mener parallèlement l'alimentation en contenu et la structuration du corpus, les fonctionnalités d'export qu'il propose sont surprenamment limitées et peu adaptées à un public non informaticien. L'API est complète et les métadonnées des documents récupérables en RDF par un clic, mais l'interface graphique du wiki ne propose aucun mécanisme permettant de télécharger un sous-ensemble des textes, des fac-similés ou des index. Pour pallier ce manque, un export complet du contenu du wiki est proposé vers plusieurs formats usuels, déposé dans deux entrepôts ouverts de données de la recherche. Ces dépôts sont en outre publiés sous licence libre.

Du wiki au dépôt de données versionné : export multi-format en masse

38 Les textes structurés en wikicode ont été exportés en HTML à l'aide de l'API du site, puis convertis en document XML standardisés en TEI.

39 La mise en forme des textes dans le wiki reproduisant le plus fidèlement les lettres originales, la typographie et l'organisation des sections et paragraphes, appels de note et notes critiques sont intégralement traduites dans des balises XML.

40 En sus d'une sérialisation XML et HTML, les textes sont également proposés en texte brut, en LaTeX et en PDF. Les textes sont de plus accompagnés des fac-similés au format JPG, dans leur résolution d'origine.

41 Enfin, sont proposés au format CSV les index des lettres, biographies, monographies et papiers familiaux. Chaque ligne des CSV correspond à une page du wiki et contient les métadonnées sémantiques associées. Les intitulés des colonnes de métadonnées reprennent les labels français des propriétés spécialisées pour le wiki et non les noms des prédicats. Le lecteur pourra se rapporter au tableau 1 pour retrouver la correspondance des noms de propriété avec les prédicats RDF.

42 Les index CSV sont placés à la racine du dépôt, tandis que des sous-dossiers nommés d'après les titres des pages contiennent les images et les textes aux différents formats.

43 L'export complet est déposé sur Zenodo (10.5281/zenodo.5810596 (https://doi.org/10.5281/zenodo.5810595)), entrepôt européen de données ouvertes de la recherche [17], et sur l'entrepôt institutionnel de l'École des hautes études en sciences sociales, Didomena (10.25721/wr4c-3e07 (https://doi.org/doi:10.25721/wr4c-3e07)).

Licence et crédit

44 Le contenu de *Lettresfamiliales.ehess.fr* (https://lettresfamiliales.ehess.fr) et les jeux de données déposés sur Zenodo et Didomena sont publiés sous licence ouverte Etalab 2.0, équivalente à la licence Creative Commons minimale (CC BY [18]). Celle-ci est dite permissive car elle impose pour seule contrainte au réutilisateur de ne pas dévoyer les données et de préciser la date de leur dernière mise à jour [19].

45 Les transcriptions des lettres ayant été produites au sein d'une unité mixte de recherche, placée sous la tutelle de deux établissements publics, et les propriétaires des lettres ayant tous donné leur accord à leur publication, leur réutilisation est libre (Robin 2022), aux conditions de la licence Etalab [20].

46 Le mode de citation des documents – ou du corpus entier – est indiqué dans les mentions légales du wiki [21].

47 Les fac-similés sont pour la majorité issus de numérisations réalisées par les responsables scientifiques du corpus et sont disponibles sous licence ouverte Etalab 2.0. Toutefois, 29 documents iconographiques

ont été fournis par le Muséum national d'histoire naturelle et n'ont pas de licence attribuée.

Évolutions envisagées

48 Le corpus édité est un objet en construction, régulièrement enrichi de documents, dont certains en cours de publication. Ils complètent le corpus dans sa continuité, de la Révolution française à 1919. De nouvelles biographies, des corrections et des compléments aux textes des lettres antérieures continuent d'être apportés : le site est un chantier qui, à la fois, ajoute des documents nouveaux et révise les anciens.

49 En même temps que la reprise présentée ici, une collaboration entre plusieurs projets d'édition de corpus d'auteurs a donné naissance au groupe de travail « (Ré)utilisabilité » au sein du consortium CAHIER de l'infrastructure de recherche Huma-Num. Le travail dont nous rendons compte ici a alimenté les échanges et réflexions du groupe, qui a récemment publié un vade-mecum rassemblant des recommandations pour favoriser la réutilisabilité des données textuelles dans le cadre des projets de recherche (Aucagne et al. 2022). Cette collaboration a permis d'élargir l'horizon des expérimentations et évolutions à considérer, notamment la création de graphes de réseaux familiaux, de frises historiques dynamiques en lien avec les aspects économiques, politiques et sociaux de l'époque. Nous espérons avoir rendu le corpus épistolaire effectivement et concrètement réutilisable par les chercheurs et ingénieurs en sciences humaines et sociales et nous souhaitons explorer ces nouvelles modalités d'exploration en exploitant le graphe de connaissances construit avec MediaWiki.

50 Il est également prévu que le dépôt complet du corpus sur Zenodo et Didomena soit mis à jour à partir du wiki à un rythme annuel et ponctuellement en cas de modifications importantes.

Les leçons et attendus d'une expérience de bricolage numérique

51 La reprise intégrale du corpus épistolaire de la famille Mertzdorff-Duméril-Froissart a rapidement et largement dépassé les enjeux techniques liés aux changements de formats et au transfert de plateforme logicielle. Le choix de MediaWiki semble rare pour éditorialiser un corpus de correspondance dans un paysage disciplinaire francophone où se côtoient Omeka, TEI-Publisher, Lodel et de multiples solutions *ad hoc*. Celui-ci était guidé par deux contraintes : d'une part, ne pas bloquer le travail d'alimentation du corpus le temps de la reprise, d'autre part, structurer le corpus existant pour le rendre aisément explorable et exploitable. En plaçant la modélisation des données directement dans les pages elles-mêmes selon une approche déclarative grâce au wikicode, MediaWiki a permis de coupler fortement le travail des ingénieurs et des historiens et de faciliter considérablement les échanges. Ce « bricolage numérique » collectif (Boulaire et Carabelli 2018) a poussé les historiens à « mettre la main à la pâte » en écrivant des instructions en wikicode, et les ingénieurs à s'approprier le corpus. Le résultat premier de ce mouvement d'aller-retour particulièrement fructueux est d'avoir transformé la nature même du corpus, faisant d'une collection de documents un graphe de connaissances explicitement représenté et ouvert sur le Web des données.

52 Les lettres, au carrefour de l'individuel et du social, irriguent tous les domaines, matériels et intimes, politiques, religieux, économiques ou scientifiques ; polyvalentes, elles sont aussi bien un espace d'expression des sentiments qu'un moyen de gestion du quotidien, une arme de séduction ou un instrument de pouvoir. En l'état, et autant que l'on puisse en juger, les lettres et leur appareil critique sont utilisés par au moins deux types de public.

53 D'une part, des lecteurs qui, s'intéressant à une personne ou à une famille (souvent la leur), font des recherches généalogiques. Ces « visiteurs » trouvent dans l'index des personnes citées des noms qui

retiennent leur attention ; ils pointent alors des informations ponctuelles dans les biographies, les monographies et les lettres.

54 D'autre part, les chercheurs qui, travaillant sur un sujet, puisent dans les lettres des éléments qui nourrissent leur recherche. Le contenu informatif varié appelle de nombreux axes de lecture, dans des perspectives historique, anthropologique ou littéraire. Citons deux exemples : l'historienne Catherine Rollet a trouvé dans les lettres familiales, qui parlent souvent des enfants, des traces de pratiques associant parents et enfants (Rollet et Morel 2000) ; en historienne de la littérature, Éléonore Reverzy (2021) s'est intéressée au genre textuel du témoignage, à sa forme narrative, pour la période de la Commune.

55 L'écriture des lettres, acte individuel, tisse des liens entre des personnes et constitue des réseaux au sein de collectivités. MediaWiki, par sa capacité à densément lier les documents entre eux et avec des ressources extérieures, devrait permettre de saisir ces combinaisons réticulaires. On peut, à terme, imaginer la connexion de sites électroniques qui permettrait de multiplier les perspectives, les modes de lecture et les publics.

Résumé des jeux de données déposés

56 La totalité du corpus édité et publié en janvier 2022 est disponible sous licence Etalab 2.0 sur les entrepôts de données Didomena et Zenodo.

Entrepôt	Identifiant unique	Intitulé du jeu de données	Date de dépôt
Didomena	doi:10.25721/wr4c-3e07 (https://doi.org/doi:10.25721/wr4c-3e07)	Export multi-format du corpus « S'écrire au XIXe siècle. Une correspondance familiale » édité et publié sur *lettresfamiliales.ehess.fr*.	04/01/2022
Zenodo	doi:10.5281/zenodo.5810596 (https://doi.org/10.5281/zenodo.5810595)	S'écrire au XIXe siècle. Une correspondance familiale	04/01/2022

57 Le dépôt contient les textes de 3 248 lettres transcrites en autant de fichiers indépendants (aux formats XML, HTML, TXT, LaTeX et PDF),

rassemblés et organisés dans une structure de dossiers par année et décennie. Les quelque 1 002 biographies, 110 monographies et 53 papiers familiaux divers qui composent l'appareil critique sont stockés de la même manière mais organisés par ordre alphabétique. Les facs-similés sont stockés dans le même dossier que le texte de la lettre. Le tout est archivé au format ZIP dans le fichier data.zip.

58 Les index catégoriels qui structurent le wiki sont exportés en autant de fichiers CSV, lesquels contiennent également les métadonnées associées à chaque document.

59 Les données sont disponibles sous licence Etalab 2.0, à l'exception de quelques images fournies par le Muséum national d'histoire naturelle, dont la liste est disponible dans le fichier README.md.

60 Aucagne, Julie, Marguerite Bordry, Camille Desiles, Francine Filoche, Anne Garcia-Fernandez, Greslou Elisabeth, Camille Koskas, Gwenaëlle Patat, Richard Walter, et Pierre Willaime. 2022. « Vade-mecum pour la réutilisabilité des données ». Paris: IR Huma-Num, Consortium Cahier, Groupe de travail Réutilisabilité. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03698675.

61 Boulaire, Cécile, et Romeo Carabelli. 2018. « Du *digital naive* au bricoleur numérique : les images et le logiciel Omeka ». In *Expérimenter les humanités numériques. Des outils individuels aux projets collectifs*, édité par Étienne Cavalié, Frédéric Clavert, Olivier Legendre, et Dana Martin, 81-103. Montréal: Presses de l'université de Montréal. https://doi.org/10.4000/books.pum.11115.

62 Bourdelais, Patrice. 1995. « Les banques de données au CRH – Présentation ». *Les Cahiers du Centre de recherches historiques* 14-15. https://doi.org/10.4000/ccrh.2657.

63 Dauphin, Cécile, Pierrette Lebrun-Pézerat, et Danièle Poublan. 1991. « L'enquête postale de 1847 ». In *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, édité par Roger Chartier, 11-119. Paris: Fayard.

64 Dauphin, Cécile, Pierrette Lebrun-Pézerat, et Danièle Poublan. 1995. *Ces Bonnes Lettres. Une correspondance familiale au XIX^e siècle*. Paris: Albin Michel.

65 Furet, François, et Jacques Ozouf. 1977. *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*. Paris: Éditions de Minuit.

66 Lévy-Dumoulin, Olivier. 2005. « L'enquête collective en lieu d'identité ». *Les Cahiers du Centre de recherches historiques* 36. https://doi.org/10.4000/ccrh.3062.

67 Reverzy, Éléonore. 2021. *Témoigner pour Paris. Récits du Siège et de la Commune (1870-1871). Anthologie*. Paris: Kimé.

68 Robin, Agnès. 2022. *Droit des données de la recherche. Science ouverte, innovation, données publiques*. Louvain-la-Neuve: Larcier.

69 Rollet, Catherine, et Marie-France Morel. 2000. *Des bébés et des hommes. Traditions et modernité des soins aux tout-petits*. Paris: Albin Michel.

70 Triaire, Paul. 1892. *Bretonneau et ses correspondants. Ouvrage comprenant la correspondance de Trousseau et de Velpeau avec Bretonneau*. Paris: Alcan.

NOTES

1 Charles Mertzdorff, un industriel alsacien (1818-1883), Paris, chez l'auteur, 1983 ; André Constant Duméril, médecin et naturaliste (1774-1860), Paris, chez l'auteur, 1984 ; Histoire d'une vieille maison de famille à Campagne-lès-Hesdin, Paris, chez l'auteur, 1985.

2 À l'exception des sauts de ligne et de l'écriture en marge, repérables sur les fac-similés.

3 Les formes les plus contemporaines ont ainsi été privilégiées : tems a été transformé en temps, etc.

4 https://correspondancefamiliale.ehess.fr.

5 Content Management System. Les plus connus sont Wordpress et Drupal

6 Resource Description Framework. RDF est le modèle de représentation standard des données liées sur le Web de données.

7 http://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Vendredi_17_juillet_1891

8 Les pages de l'espace de nom « Spécial » sont des pages utilitaires permettant d'effectuer une action sur la page dont le titre est donné à la suite. Par exemple, https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Spécial:Export/Vendredi_12_novembre_1784 permet d'exporter la lettre intitulée « Vendredi 12 novembre 1784 » au format XML.

9 https://lettresfamiliales.ehess.fr/api.php

10 https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Spécial:ApiSandbox

11 Par exemple, https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Spécial:Export_RDF/Vendredi_12_novembre_1784.

14 https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Spécial:Parcourir

15 https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Spécial:Requêter

16 Voir la page d'aide sur le site de Semantic MediaWiki (https://www.semantic-mediawiki.org/wiki/Help:API:ask). La documentation du langage de requêtes de Semantic MediaWiki est disponible à l'URL https://www.semantic-mediawiki.org/wiki/Help:Inline_queries.

17 Zenodo a été créé et est maintenu par les chercheurs du Conseil européen pour la recherche nucléaire (CERN), qui regroupe la quasi-totalité des pays d'Europe de l'Ouest, membres ou non de l'Union européenne.

18 Etalab est l'une des deux seules licences de réutilisation pouvant être choisies pour des données issues d'une recherche menée avec au moins 50 % de fonds publics : cf. art. D323-2-1 du Code des relations entre le public et l'administration (CRPA) (https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000034504991/). Une liste spécifique existe pour les licences attribuables aux logiciels.

19 Art. L322-1 du CRPA (https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032255220/).

20 « Dès lors que les données issues d'une activité de recherche financée au moins pour moitié par des dotations de l'État [...] ne sont pas protégées par un droit spécifique ou une réglementation particulière et qu'elles ont été rendues publiques par le chercheur, l'établissement ou l'organisme de recherche, leur réutilisation est libre » : loi « Pour une République numérique », art. 11 (https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000033203004/) (art. L544-4 du Code de la recherche (https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000033205794/)). Cette disposition vient en complément de l'article L321-3 du CRPA (https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000033205561/).

21 https://lettresfamiliales.ehess.fr/view/Une_correspondance_familiale:Mentions_légales.

RÉSUMÉS

Français

Le site *lettresfamiliales.ehess.fr* (https://lettresfamiliales.ehess.fr/) est un wiki sémantique qui présente une version actualisée et augmentée de la correspondance écrite de la famille Mertzdorff-Duméril-Froissart. Cette famille regroupe des industriels du textile, des scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle de Paris et des hauts fonctionnaires civils et militaires qui réalisent une ascension sociale entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XXe siècle. Leur correspondance est un véritable instrument de sociabilité, un moyen d'accroître leur statut social et de conserver la trace de cette élévation dans la société française du XIXe siècle. L'édition numérique de plus de 3 000 lettres entièrement transcrites, initialement publiées sur le site Web *correspondancefamiliale.ehess.fr*, était menacée à court terme en raison de l'obsolescence de son logiciel support Lodel. L'aboutissement de ce travail est une publication renouvelée, utilisant Semantic MediaWiki, qui expose ce corpus dans une version enrichie d'un grand nombre de relations sémantiques liant les lettres et leurs acteurs au sein d'un graphe de connaissances (*knowledge graph*) exposé sur le Web des données. Ces liens sont exploités pour construire une base de données des personnes mentionnées dans les lettres, des auteurs et des lieux d'expédition, mise à jour dynamiquement au fil de l'enrichissement du corpus. L'ensemble des textes et des fac-similés numérisés est disponible sous licence ouverte sur les entrepôts de données de la recherche Zenodo (doi : 10.5281/zenodo.5810596 (https://doi.org/10.5281/zenodo.5810595)) et Didomena (doi : 10.25721/wr4c-3e07 (https://doi.org/doi:10.25721/wr4c-3e07)).

English

This article reports on the process of recovery, restructuring and digital publication of the written correspondence of the Mertzdorff-Duméril-Froissart family in the form of a semantic wiki available at *lettresfamiliales.ehess.fr* (https://lettresfamiliales.ehess.fr/). Members of this family include textile manufacturers, scientists from the National Museum of Natural History and high rank civil and military officials who achieved a social ascension between the end of the 18th century and the beginning of the 20th century. Their correspondence is a powerful tool of sociability, a means to increase their social status and to keep track of their rise in the Parisian society of the 19th century. The digital edition of these more than 3000 fully transcribed letters, initially published on the website *correspondancefamiliale.ehess.fr* (http://correspondancefamiliale.ehess.fr/), is threatened in the short term due to the end of life of its support software Lodel. The outcome of this work is a renewed publication following FAIR principles, using Semantic MediaWiki, exposing this corpus in a version enriched with a large number of semantic relations linking the letters and their actors within a knowledge graph exposed on the Web of data. These

links are exploited to build a database of authors and recipients along with people and places mentioned in the letters. The digitised texts and facsimiles are available under the French « Open Licence » on the repositories Zenodo (doi: 10.5281/zenodo.5810596 (https://doi.org/10.5281/zenodo.5810595)) and Didomena (doi: 10.25721/wr4c-3e07 (https://doi.org/doi:10.25721/wr4c-3e07)).

INDEX

Mots-clés
corpus de lettres, édition critique, données ouvertes, Web sémantique

Keywords
corpus of letters, critical edition, open data, Semantic Web

AUTEURS

Bertrand Duménieu
UMR 8558 Centre de recherches historiques, EHESS, Paris, France
Bertrand Duménieu est ingénieur de recherche en sciences de l'information géographique. Ses activités d'ingénierie et de recherche portent sur l'extraction, la spatialisation et l'analyse de données géographiques historiques. Il participe également à plusieurs travaux de publication numérique de corpus historiques au sein du Centre de recherches historiques.
ORCID 0000-0002-2517-2058 (https://orcid.org/0000-0002-2517-2058)

Danièle Poublan
UMR 8558 Centre de recherches historiques, EHESS, Paris, France
Danièle Poublan, ingénieure d'études, a travaillé sur les écritures ordinaires, les images de grande circulation et les relations entre femmes et hommes dans la France du xixe siècle.
ORCID 0000-0001-5662-2376

Jean-Damien Généro
UMR 8558 Centre de recherches historiques, CNRS, Paris, France
Jean-Damien Généro est ingénieur d'études, en charge de la gestion des projets numériques du Centre de recherches historiques.
ORCID 0000-0002-0754-9130 (https://orcid.org/0000-0002-0754-9130)

Francine Filoche
UMR 8558 Centre de recherches historiques et Pôle numérique recherche de la direction des systèmes d'information, EHESS, Paris, France
Francine Filoche est chargée de gestion de données et d'accompagnement de projets de recherche. Bibliothécaire, son périmètre d'action s'est élargi à l'assistance à la gestion de données notamment à la rédaction de plans de gestion

de données de projet ou de structure. Elle facilite la prise en main d'outils de signalement ou de plateformes de dépôt de productions scientifiques et sensibilise au respect des bonnes pratiques en faveur de la science ouverte.
ORCID 0000-0001-6170-9820 (https://orcid.org/0000-0001-6170-9820)

Patricia Bleton
UMR 8558 Centre de recherches historiques, EHESS, Paris, France
Patricia Bleton est chargée de ressources documentaires au Centre de recherches historiques de l'EHESS.

Quelques notes bleues dans un cantique : Xavier Grall sur la route de Jack Kerouac

Stéphanie Noirard

TEXTE

1 Le lyrisme débordant de Xavier Grall, son franc-parler parfois peu amène, et ce que certains considèrent comme sa mauvaise foi, font de lui un poète controversé en Bretagne. Pas de compromis : « On aime ou on n'aime pas », commente Mikaela Kerdraon dans sa biographie de l'auteur, *Une sacrée gueule de Breton*[1], et cette phrase peut s'appliquer à l'homme autant qu'à son style. Déjà, lors de la publication de son premier roman, Alain Bosquet lui demande de « dompter davantage ses ressacs et ses raz de marée verbaux, [...] de faire l'économie de quelques cataclysmes de rhétorique[2] ». Quant à Pierre-Henri Simon, il l'accusait de « forcer l'effet » et lui conseillait « Une cure de Stendhal et, peut-être, de Robbe-Grillet[3] ». S'il ne l'avait pas déjà fait dans une lettre ouverte au secrétaire d'État à la jeunesse en 1954, Xavier Grall aurait pu leur répondre : « Diable ! Je ne suis pas fonctionnaire, moi. J'écris un peu avec mon sang. Et comme mon sang est encore jeune, ça crie un peu, ça écorche, ça fait un peu mal, mes histoires[4] ! » Ce dialogue fictionnel illustre la tension, qui interroge tant dans le style de l'auteur, entre exubérance et sang noir. Sang noir, allusion à l'ouvrage de Louis Guilloux empruntée à Yannick Pelletier, qui rapproche Cripure, protagoniste du roman de Guilloux, et Arzel, personnage principal de La Fête de nuit de Grall[5] ; mais aussi sang noir au sens de spleen et de mélancolie et surtout, sang noir en hommage au blues et au jazz. Car ce sont peut-être des influences américaines, mêlées à l'héritage breton, qui permettent de mieux éclairer et de mieux comprendre ces « cataclysmes rhétoriques ». Bretagne, Amérique : deux destinées qui, dans l'esprit de l'auteur de *La Sône des pluies et des tombes*, et au gré d'une mythologie personnelle parfois quelque peu essentialiste, fusionnent pour s'incarner dans la figure de Jack Kerouac. Jack, quintessence de l'idéal grallien dans ce qu'il imagine comme la quête folle, heureuse et libre des origines. Jack, dont Xavier refuse de voir le pessimisme et avec lequel il s'opposera sans vraiment s'en rendre compte dans sa redéfi-

nition de la religion catholique. Jack, enfin, dont il rejoint le style jazzy et paradoxal que Ben Giamo qualifie d'« *oscillation between the swells of excitement and the drain of despair*[6] », tant dans ses thématiques que dans son style poétique.

2 On aurait pu s'attendre à ce que Xavier Grall, qui décrivait les Celtes comme les Indiens d'Europe, s'empare des grands paysages de l'Ouest américain ou, au moins, des routes californiennes de Kerouac. Or, ceux-ci n'apparaissent ni dans son œuvre poétique ni dans ses romans. Même « Kérouac Song » ne décrit que les « grises villes », les « villes de verre », babylones modernes avec leurs « Néons frais aux bouches des magasins. [leurs] Putains sur la couverture des magazines... [les] Flics de la Treizième Avenue[7]... » Il faut que l'Amérique glisse phonétiquement vers l'Armorique, oserait-on dire que la mer devienne l'*ar mor*, pour que, comme par daguerréotypie, les paysages s'inscrivent dans le texte, construisant une antinomie ville, campagne maritime, finalement peu éloignée des oppositions de la légende de Duluoz[8]. Mais ce sont alors des paysages bretons qui apparaissent, dont les motifs hantent les textes de Grall au point d'en devenir des clichés : genêts, primevères, glaïeuls, peupliers, épagneuls, chapelles et calvaires. Très loin du rêve américain, c'est un rêve celte que Grall prône, un retour à l'Irlande et à la Bretagne, mais avec ce qu'il imagine de l'esprit de pionnier et de liberté américain. Ainsi, dans La Fête de Nuit, met-il en scène Kérouac (sic), revenu chercher ses origines en Bretagne, en le décrivant comme un conquérant breton :

> « Des pavés de New York, ce barde-là avait surgi, enchanté, portant le goût de la fête celtique jusque sur le béton de Brooklyn, beau prince de cette diaspora bretonne qui, aux quatre coins de l'univers, cuvait ordinairement de vaines nostalgies et d'incurables désespoirs[9] ».

3 La structure syntaxique qui rattache « surgi » et « enchanté » plutôt que de les séparer par le verbe, permet une double lecture. La plus évidente met en avant l'émerveillement de Kerouac : « enchanté » a une valeur adjectivale. La seconde est un zeugma syntaxique qui, en rendant à « enchanté » son caractère de participe passé actif, transforme le poète américain en enchanteur, ce que pourrait corroborer la fin de la phrase. Quoi qu'il en soit, le topos folklorique de la féérie

joue à plein ici, qui magnifie le contraste entre Bretagne ensorcelante et Bretagne endormie, et qui se prolonge dans la suite du texte. La vision de l'herbe folle poussant entre les pavés des villes, tant détestées par Grall, pourrait ainsi se lire comme l'allégorie d'une culture dominée et enfermée luttant contre la culture dominante. La nature reprendrait ses droits sur le béton, voire sur le Breton endormi, « cuv[ant] ses vaines nostalgies » à la manière des Dublinois de James Joyce. Arzel, personnage principal de La Fête de nuit et double fictionnel de Grall, confie d'ailleurs à Kerouac :

> « Je t'envie Jack ! Moi, je ne suis libre que lorsque je suis saoul ! C'est assez atroce, tout compte fait ! On m'a mis le grappin dessus. Et je stagne. Toi, tu nomadises, tu bourlingues, vagabond ! Tu vas toujours ailleurs. Ton œuvre, une quête ! Saint-Graal, sacré beatnik[10] ! »

4 Il convient de lire cette citation avec tout le sentiment hyperbolique et tout le soupçon autobiographique que Grall mettait dans ses textes. D'abord ectoplasme inscrit dans le mot « grappin », l'auteur transfère ses rêves nomades, empruntés au Maroc, et bourlingueurs, empruntés à la mer bretonne, au poète américain, avant de fusionner avec lui dans le jeu de miroir final : « Saint-gral, sacré beatnik » ou « saint beatnik, sacré Gral(l) ». Cette identification était proleptiquement annoncée dans l'allusion à l'alcool et à la liberté, et elle renvoie à la route au sens propre et métaphorique.

5 « Je suis celui qui fuit » « qui erre », « qui marche » est le leitmotiv de *Cantique à Melilla*, longue route à travers le Maroc, en quête de rédemption et de liberté. *La Fête de nuit* et *Barde imaginé* sont également des récits de marcheurs, artiste fêtard militant pour le premier, barde aveugle pour le second. « J'ai marché » est l'anaphore principale du poème « Solo » et l'expression revient dans de nombreux autres poèmes. Les hôtels, les bars, les bordels, les vieilles masures ponctuent les œuvres de Kerouac et de Grall, et chacun est une étape psychologique autant que physique. Il s'agit certes là d'une interprétation métaphorique et sans doute surannée de la littérature, qu'il convient cependant de remettre dans le contexte grallien, notamment dans l'inscription de son écriture dans un cadre médiéval ou légendaire. Yannick Pelletier décrit La Fête de nuit comme :

> « la geste magistrale et désespérée d'Arzel, un prince-chevalier du désenchantement, Lancelot paré de noir, ivre de vie et d'alcool, dont la mère, pauvre Dame du lac, est recluse aux H.L.M de la ville, que Mona, sa trop belle amante, ne sauvera pas de la déréliction [11] ».

6 Enrico, le lieutenant Simon, le narrateur aveugle de *Barde imaginé* sont autant d'avatars de ce chevalier errant dont le récit foisonne d'inversions syntaxiques et de termes médiévaux : demeurance, recouvrance, myrteux, clabaudeur. Comme dans les contes et les récits de chevalerie, la route est donc synonyme de vie, avec ses aller-retours, ses creux, ses bosses, et l'écriture énergique des deux auteurs la suit lorsqu'elle mêle lyrisme et oralité, exubérance et style lapidaire. Ben Giamo le définit ainsi pour Kerouac : « *Kerouac's original prose styles reflected the forms of his search for personal meaning and spiritual intensity. The styles varied from an exuberant brand of conventional narrative [...] to spontaneous bop prosody* [12] ». En outre, si Kerouac explique, dans son introduction au roman *Big Sur*, que chacun de ses ouvrages est un chapitre de la légende et du voyage autobiographique de Duluoz, on peut en dire de même des ouvrages de Grall qui, faute de chapitres, seraient des variations de thèmes similaires. Dans chacune des œuvres, les textes se recouvrent, se connectent, se réécrivent, reprennent les mêmes images clés. Matt Theado donne, pour Kerouac, l'exemple du sac de toile noir qui fait son apparition dans le poème « October in the Rail-road Earth », mais dont on apprend l'origine exacte dans le roman *Vanity of Duluoz*, et qui reparaît dans *The Road* et dans *Visions of Cody*. Un autre exemple serait la description de nuits pluvieuses [13]. Dans l'œuvre de Grall, Arzel prend la même route que le narrateur de *Barde imaginé*, la route bretonne décrite dans « Le Rituel breton », « Allez dire à la ville », et revisitée, entre autres, dans « Amour Kerne » ou « Solo ». Les épagneuls et les calvaires des pardons peuplent tous les textes et la mer est un motif récurrent.

7 Ces cheminements, ces retours sur expérience, pourrait-on dire, évoquent la quête. Une quête identitaire personnelle chez Grall, qui affecte même ses biographies puisqu'il finit toujours par tendre à se confondre avec le personnage qu'il décrit, qu'il s'agisse de Mauriac ou de Rimbaud. Quête biographique et identitaire aussi chez Kerouac, à la recherche de son frère décédé, de ses origines bretonnes et de sa

voie propre. Mais la quête est aussi celle d'un peuple. Si les deux auteurs écrivaient dans des contextes différents, et si Grall voyait sans doute en Kerouac davantage une incarnation d'une forme de bohême, des rapprochements peuvent malgré tout se faire entre leurs œuvres. *La Route* de Kerouac a, par exemple, été décrite comme « *the pursuit of the American Dream in post–World War II society by several individuals seeking to be unfettered by conformism, materialism, and general social paranoia*[14] ». Sans doute plus circonscrite, la quête de Grall est celle d'hommes qui cherchent à se libérer d'un conformisme identitaire dans une Bretagne et un Maroc ou une Algérie postcoloniaux. Cependant, l'issue du voyage diffère assez sensiblement. Chez Grall l'arrivée est toujours la mer, et généralement la mort, mais elle est surtout une forme de rédemption. Et c'est sans doute là que les chemins de Grall et de Kerouac se séparent. Les personnages de Kerouac apparaissent souvent comme des picaros modernes, dont la rédemption n'est jamais véritablement acquise, et qui peuvent rechuter à tout moment. Ainsi ces lendemains de fête, véritables gueules de bois psychologiques et spirituelles qui, certes, ne sont pas absents des romans de Grall, mais qui, dans *Big Sur*, mènent à la dépression nerveuse et à la démence de Duluoz. Même le paysage romantique du canyon de Big Sur, désacralisé par l'alcool et la drogue, mis à mal par la modernité américaine et les culpabilités du personnage, ne le sauveront plus, et se parent de motifs macabres[15]. À l'inverse, la descente aux enfers du narrateur de *Barde imaginé* ou de Henrico, protagoniste de *Cantique à Melilla*, s'achève par une forme de rédemption, comme à la fin d'un pèlerinage ; la souffrance y est une forme d'expiation et le macabre se dissout dans la féérie. Ces divergences peuvent s'expliquer par un vécu opposé du catholicisme.

8 *Cantique à Melilla* s'achève sur ces termes :

> « Nous allons noyer ma faute dans la féerie de la Méditerranée...
> Nous allons noyer cette cruelle, insomniaque mémoire, dans la féerie de la Méditerranée. Prends la route de Fès. Puis rejoins Taza, Guercif, tu trouveras un gué sur la Moulouya, enfin par Saka, Afso, tu parviendras à Nador et au paradis de Mélilla... Le désert puis la mer, c'est ce qu'il faut à notre conjointe solitude...
> Là-bas seront morts nos pus. Là-bas disparaîtront nos frayeurs.
> Adieu, Zorha, adieu Karl, adieu Dolorès, adieu Tueur et Commissaire : je m'en vais vers la musique de la mer... inconscient, malade, les yeux

> clos, le cœur et la main corrompus, corrompus de douleur
> corrompus de bonheur.
> Et nous étions des dieux et vous ne le saviez pas[16]... »

9 Tandis que Big Sur se referme ainsi :

> *« I'll stay with Monsanto at his home a few days and he'll smile and show me how to be happy awhile, we'll drink dry wine instead of sweet and have quiet evenings in his home—Arthur Ma will come to quietly draw pictures at my side—Monsanto will say "That's all there is to it, take it easy, everything's okay, dont take things too serious, it's bad enough as it is without you going the deep end over imaginary conceptions just like you always said yourself"—I'll get my ticket and say goodbye on a flower day and leave all San Francisco behind and go back home across autumn America and it'll all be like it was in the beginning—Simple golden eternity blessing all—Nothing ever happened —Not even this—St. Carolyn by the Sea will go on being golden one way or the other—The little boy will grow up and be a great man—There'll be farewells and smiles—My mother'll be waiting for me glad—The corner of the yard where Tyke is buried will be a new and fragrant shrine making my home more homelike somehow—On soft Spring nights I'll stand in the yard under the stars—Something good will come out of all things yet—And it will be golden and eternal just like that—There's no need to say another word*[17]*. »*

10 Une première opposition réside dans l'utilisation du futur en français et du modal « will ». Ce dernier oscille entre sa valeur assertive et sa valeur pragmatique, faisant passer les énoncés de la probabilité d'un futur meilleur à la vision nostalgique d'un monde qui devrait retrouver ses habitudes et à la volonté du sujet d'accomplir ses bonnes résolutions. Cependant, le retour en arrière vers l'est et le sein maternel sont plutôt en faveur d'une régression, que viennent renforcer l'allusion à l'alcool et le modalisateur temporel « a while ». Ce dernier circonscrit le bonheur à un temps d'avant la rechute, rechute que l'on peut envisager dès lors que la maison natale est associée au tombeau de Tyke, le chat du protagoniste, qu'il ne sépare pas de son frère décédé. Or, cet idéal nostalgique du retour n'est qu'une reconstruction qui aplanit la vie et le monde dans une paix ou un état de grâce imaginaire. L'image d'éternité dorée que Matt Theado perçoit comme un mélange de catholicisme et

de bouddhisme[18] est peut-être déjà une trace de déstabilisation spirituelle. Le texte de Grall procède par inversion : il y est, au contraire, fait beaucoup plus appel au négatif, c'est-à-dire au péché, à la corruption, aux peurs et aux frayeurs qui, lors d'un chemin de croix plutôt que d'un retour en arrière, d'une traversée du désert, permettront le rachat. Ainsi la superposition douleur, bonheur, liée à la triple répétition du mot « corruption », comme une confession avant l'eucharistie et le retour final du corps mortel au temple de l'Esprit Saint : « nous étions des dieux et vous ne le saviez pas ». L'ancrage dans le présent signalé par le futur proche permet de mettre l'accent sur la confiance en un avenir de pardon et un « paradis ». Les futurs, quant à eux, prennent une tournure de commandement et de promesse biblique.

11 Cette promesse, Grall l'imagine selon sa propre appropriation du catholicisme qu'il attribue d'ailleurs à Kerouac, en mésinterprétant en partie les convictions de l'auteur américain. Le dialogue entre Arzel et Kerouac évoqué plus haut se poursuit en effet ainsi :

> « — Tu pries toujours ?
> Oh, yes !
> Le dernier catholique, c'est toi. Un chrétien radieux! Moi, ils me dégoûtent ces croyants à gueule de croque-morts ! Un chrétien, ça devrait tout le temps danser[19] ! »

12 Or, si la route de Kerouac cherche la joie dans l'instant, le pourquoi de la souffrance, ses visions de la croix sont entourées de démons, et sa culpabilité est sans doute née de son éducation catholique. Education que Grall, renvoyé de tous les lycées catholiques où il était inscrit, a toujours abhorrée. Sa culpabilité à lui est née dans le Djebel et peut-être dans son inaction physique pour la cause bretonne. Mais sa route à lui va vers l'amour de tous les plaisirs et l'allégresse du Christ d'une façon presque protestante ou peut-être est-ce de la chrétienté celtique, au sens où le dialogue avec Dieu n'accepte aucun intermédiaire. Le long poème « Solo » en témoigne, qui a un statut de messe d'enterrement que Grall a rédigée pour lui-même avant sa mort. Il s'ouvre sur une présentation que le mort fait lui-même : « seigneur me voici, c'est moi » et se déroule pour toute la cérémonie poétique à la première personne. Certes, les rites clefs que sont le *kyrie*, l'absoute, et le dernier adieu où est évoqué le regret de quitter

la terre aimée, ne sont pas dénués de complainte. Cependant la prière universelle est autant une union avec la souffrance d'autres poètes (Max Jacob, Verlaine, Rimbaud) qu'avec leur art et leur bohême. Contrairement aux messes de funérailles, on y entend des glorias à Dieu mais aussi à ses créatures et à la terre, comme dans le *postscriptum* :

> « Voilà, et puis encore ceci
> Par la dernière larme
> Par l'ultime halètement
> Par le dernier frémissement
> Par le moineau qui s'envole
> Par le geai sur la branche
> Par la dernière chanson
> Par la joie dans la grange
> Par le vent qui se lève
> Par le matin qui vient
> Tout simplement
> Je vous rends grâce
> D'avoir été dans le bondissement incroyable
> De votre création
> Un pauvre hère mortel divin
> Et misérable
> Oui
> Tout simplement
> Un être humain
> Parmi les milliards et les milliards
> De vos créatures
> À présent que les feuilles et les mains
> De douce Nature
> Me closent les yeux !
> Mais Seigneur Dieu
> Comme la vie était jolie
> En ma Bretagne bleue [20] ! »

13 On peut sans doute lire une référence à Kerouac dans l'évocation de la présence des geais sur la branche, qui rime avec la joie dans la grange, équivalent breton de la cabane où se retire Duluoz dans *Big Sur*. La différence avec la fin de *Big Sur*, quelque peu incongrue, paraît nette là encore : l'oxymore « mortel divin » redoublé par la rime divin humain, élève l'homme au rang Christique, d'autant qu'il

porte la misère. Les rimes non systématiques viennent, quant à elles, évoquer la transcendance divine et l'union homme, terre, Dieu. Douce nature est humanisée, et ses mains riment avec le substantif « humain », tandis que Dieu rime avec « yeux » et « Bretagne bleue ». Cette union avec la nature, l'anaphore qui rend grâce pour les joies simples, le lexique de la joie et du mouvement sont un retour aux grands pardons bretons, peut-être quelque peu mythifiés, mais qui, là aussi, expliquent ce paradoxe entre joie et douleur, cri et chant, lyrisme et prosaïsme. L'allusion à la prière collective et populaire des pardons peut se retrouver dans l'aspect litanique de l'anaphore qui appelle la réponse des fidèles, réponse que l'on trouve dans le monomètre « oui ». Ce rite n'est pas non plus sans rappeler les messes noires américaines, et leur gospel. Ainsi, le glissement vocalique qui fait rimer « branche » avec « grange » résonne comme un demi-ton jazzy, que l'on entend aussi dans la variation « geai » / « joie » et que complète le titre « Solo », à la fois sol et eau baptismale, et solo musical. Le tout dernier adjectif, « bleue », associé à « Dieu » par la rime, rappelle alors le blues. Or, cette note bleue, issue des demi-tons qu'utilise la gamme pentatonique pour se compléter, se retrouve aussi dans la gwerz et, plus généralement dans la musique bretonne, ce qui va permettre à Grall de fusionner les deux univers pour retrouver musicalement la route de Kerouac dont il s'était écarté.

14 Le terme « blues » revient souvent dans les titres-mêmes de Grall : *keltia blues*, *Africa Blues* pour la prose, le poème « Irish blues ». Quant aux descriptions de la Bretagne, elles sont toutes teintées de bleu. On trouve un paroxysme de cette couleur dans l'extrait suivant de *La Fête de nuit* :

15 « Il pensa au pays de Bretagne. Là-bas, tout était bleu. La Bretagne est bleue. Bleue l'ardoise sur les toits, bleue la mer, bleues les pupilles des femmes. Bleuets, blues. Blues et bleuets. Bleu le granit. Quand la lumière décline à la pente des jours. Bleus les costumes de Cornouaille, au bord de l'Odet, dans Kemper-Korentin la capitale. Bleu le mont Saint-Michel dans la réverbération des paluds de Brennilis, le Yeun Elez légendaire et hanté. Bleue la dégringolade des schistes dans les veines ouvertes de l'Arrée. Bleu le falunage des coquilles dans les chemins de la mer. Et bleues aussi, ces flammes dans les âtres. Bleues ces marinières sur le dos des marins concarnois. Bleue la bruyère qu'émeut un rayon de crépuscule. Bleus les

navires. Bleus les ciels pastellisés par le rêche pinceau des noroîts. Breizh in blues. Ya ! Bleus les villages sous la charpie des écobuages. Kéranglaz ! Glaz, bleu. Combien de hameaux portaient-ils ce nom sous leur chape de brouillards ? Car les hivers, eux aussi, étaient bleus sous le gel des vents du Nord. Et bleus les chiens errants qui s'en allaient dans les sentiers, pistant les lièvres fous dans les automnes clabaudeurs et mélancoliques [21]».

16 Plus qu'une peinture de la Bretagne et que la définition d'un marqueur social traditionnel, c'est une représentation du bleu sous toutes ses formes que l'on retrouve ici, au point que les noms qu'il devrait qualifier, le qualifient. De simple adjectif, il redevient, comme au Moyen Âge, véritable substance, matériau polymorphe même, que les échelles de mots bleues-bleuet, bleus-blues, parviennent, par synesthésie, à transformer de couleur en texture, puis en musique. La texture est végétale puis minérale et, métaphoriquement, humaine dans une fusion quasi sacrificielle entre l'homme et les monts d'Arrée. La musique, au rythme lancinant marqué par l'anaphore, atteint son apex dans le dernier hypallage : « chiens bleus », « automne clabaudeur », se faisant cri hors des voies, mais aussi hors des voix principales, comme l'atteste la défamiliarisation linguistique du mélange français, anglais, breton. Le bleu, enfin, dans sa visible immatérialité lumineuse, revêt un aspect chrétien lorsqu'il nimbe le Mont Saint-Michel, mais également païen lorsqu'il colore le marais hanté des enfers, Yeun Elez, dans un dualisme peut-être emprunté à Tristan Corbière. Or, cette articulation entre l'homme et sa terre d'origine, entre le monde profane et le monde religieux, la musique et le cri, s'apparente à la fois au blues et à la gwerz, dont il faut rappeler qu'elle est un chant transmis de génération en génération, fondé sur des éléments historiques violents dont on retrouve des traces dans les archives pénales. Ces événements acquièrent une valeur universelle et la gwerz possède une dimension sacrée. Sa structure, souvent octosyllabique et rimée, se caractérise par ses quarts de tons que Denez Prigent appelle notes lamentatives plutôt que notes bleues [22], que l'on retrouve aussi dans le blues. La superposition entre musiques bretonne et américaine débute dès le premier roman de Grall, *Africa Blues*, que Pierre Tanguy, dans sa préface, décrit comme « Blues [« aux intonations de cuivre heurté »] de l'enfant de onze ans tué dans une ratonnade, blues du fellagha pendu à un noyer, blues de

cette “douleur épaisse au creux du ventre[23]” ». De la gwerz, le roman retient le lyrisme, la rédemption, les événements historiques contemporains et une transposition esthétique des témoignages que l'auteur avait réunis dans l'essai *La Génération du Djebel*. En même temps, une universalité se dessine dans la fraternité des peuples colonisés, qu'ils soient esclaves de Louisiane, algériens ou bretons. Certes, cette comparaison n'est pas dénuée d'essentialisme, d'aucuns diront d'égocentrisme. Il n'en demeure pas moins que c'est au Maroc et en Algérie que Grall a appris à être breton.

17 Son sentiment identitaire et rebelle s'écrit lui-même dans un style jazzy. Ici encore, invoquer la musique pour décrire l'écriture reste fondamentalement métaphorique. Il est cependant nécessaire de souligner que le rapprochement est acté et assumé par l'auteur, lui-même amateur de jazz, et qui ne pouvait écrire qu'en écoutant de la musique. La rédaction de *Cantique à Melilla* sur la structure du *Concerto d'Aranjuez* en témoigne, de même que l'écriture de poèmes-sônes. Le mot jazz, synonyme de « délirant et furieux[24] » pour Grall, revient fréquemment dans les textes, où il évoque l'impétuosité, la fulgurance, la musique des éléments. L'écriture est, pour lui, « un grand jazz de verbes et de couleurs [...] qui [est] cri et danse[25] ». Non seulement cette définition permet de comprendre les « raz de marée et ressacs » décrits par Alain Bosquet, mais la synesthésie qu'elle évoque autorise l'interprétation de l'œuvre de Grall comme ayant un caractère intersémiotique et hybride. L'auteur se décrit lui-même comme un « clavecin mal tempéré[26] ». On peut, dès lors, retrouver cette non-tempérance des instruments à vent dans les rimes et les rythmes de ses écrits, qui sont toujours à la frontière de l'irrégularité. *Rires et Pleurs de l'Aven*[27], par exemple, exploite la rime par demi-tons pour créer les dissonances « aube » / « fauve », « Gauguin » / « Pékin », « goguette » / « liquette », « fête » / « trompette », « moi » / « minois », « pensées » / « reposée ». Ces rimes se retrouvent parfois dans le poème « Requiem pour un jet[28] », que l'on pourrait comparer à une variation jazzistique sur le thème du « Bateau ivre » de Rimbaud, à qui la syncope des déplacements de césures est utilement empruntée. Si le parallélisme avion-bateau offre déjà une part d'hybridité au texte, celle-ci se renforce à mesure que les alexandrins perdent ou gagnent des syllabes et que les rimes se perdent. Jusqu'aux quatrains finaux, dont il faut souligner l'alternance entre

glissements mélodiques, assurés par les allitérations et les assonances internes, et les effets bop induits par des plosives cumulées et surtout par l'enjambement à l'antépénultième vers, suivi par la juxtaposition des adjectifs « âpres, blêmes » au vers suivant :

> « Et les goélands clameront la malemort
> Ce sera plus triste que romance bretonne
> Ys dans mes flancs, le cerveau en remord
> Dans le varech en fleur et l'effluve d'ozone

> Perdant mémoire de ma gloire ancienne
> Je me dissoudrai dans le jazz clabaudeur
> De la mer. Et, musique âpre, blême,
> J'infuserai ma plainte aux longs goémons vogueurs ».

18 La synesthésie « musique âpre et blême » rappelle l'intersémioticité chère à Grall et la rime « bretonne » / « ozone », fait entendre le terme *brezhon*, actant l'hybridité d'une intrusion bretonne dans le poème rimbaldien. Mais c'est dans le poème « Kerdruc September [29] » que grall poussera l'hybridité linguistique et, partant, rythmique à son comble, non seulement en mélangeant breton, anglais et français, mais aussi néologismes (« touristiquée », « caravaninguée », « enzoomé »), onomatopées, jeux de mots et intertextualité, notamment avec Verlaine et Corbière, dans un mélange mi-prose, mi-poésie de termes juxtaposés, en une parataxe qui rappelle *Mexico Blues* de Kerouac. Il convient de le citer un peu longuement pour en entendre tout l'aspect syncopé :

> « Les choses de la vie, cher Guimard. sont les choses de la mort
> Piccoli dans les hautes tiges, fauché, broyé, foudroyé. comme ça,
> virgule de sang dans l'exclamation du talus, l'idiote bétaillère béant et
> cette paysannerie mancelle, gourde, sourde, lourde, avec ses grosses
> mains bouchères et les flics, la poisse, flash-back, qu'ai-je fait, où
> suis-je, le temps brisé, fauché, noyé. bruine crachine, pluie. glao,
> pluie, pluie mousson, mousson, nuages comme phoques errants,
> plaques, flaches, flash, zoom, boum, phoques, phoques, phoques...
> pluie, GLAO, pluie, pluie
> septembre, septembre, september
> GWENGOLO, gwengolo, gwen...
> Golo, pas rigolo, mais pas du tout, ce ratage. Il pleut sur le film

> comme il pleut sur Ouessant. Navrantes, les mers au large d'Occident, il pleut, il pleut. c'est la fête à la grenouille
> S'envasent les chemins, les brennes, les brêmes, les stang, les ker, les ti. Ford, Jaguar, Morris, pneus glissent, dérapent. mettez un tigre dans votre motor, jungle d'eau, Shell que j'aime et l'Ankou qui se ramène avec sa gueule chromée, avec ses quatre roues en l'air, la mort gazolinée, la mort huilée, la détergente mort, avec ses pompistes, ses nègres, ses négriers, ses pétroliers, ses caïds, ses cheiks, la mort pétrolière, pétroleuse. la gluante mort à molle gueule de foetus, l'Ankou, le port, la pluie, la mort, la pluie, la pluie... »

19 Les rythmes jazz, cependant ne caractérisent pas que les poèmes. Ils s'inscrivent également dans les romans, que l'on pourrait qualifier de lyriques. On le constate de façon frappante dans l'extrait suivant de La Fête de nuit, réécrit en vers pour le besoins de l'article :

> « Nann ! nann ! nann !
> Arzel eût préféré // l'envahissement de la ronce et de l'ortie, // la destruction du lierre.
> Figé, glacé, / il ne peut faire un pas. / Cloué !
> Nann! Nann! Nann !
> Mais pourquoi // cette flamme dans le trou // de la cheminée.
> Qui est là ? // Arzel pressent / dans l'ombre puante, / une présence.
> Il ferme les poings dans ses poches. // Il veut fuir, il ne peut pas fuir.
> Nann, nann, nann !

> Mais le feu dans l'âtre !
> Tan ! Tan ! Tan !
> La voici sa thébaïde,
> voici le patrimoine du barde.
> Ils ont tout laissé // à l'abandon de la nuit.
> La voici la demeure bardique
> dans sa réalité // myrteuse et dérisoire.
> Mouches ! mouches ! mouches !
> Sa bouche est sèche.
> Ils ont souillé / la demeure.
> Ils ont violé le temple !
> Ils ont crevé la maison.
> Viendront les rats.
> Les vitres aux fenêtres sont brisées.
> La brise agite les rideaux de Maria Gloanec.

> Nann ! nann ! nann !
> Ils ont profané son jour.
> Et c'est pour eux, pour ce peuple,
> qu'il a souffert et aimé.
> Pour lui qu'il a chanté ! // Pour lui qu'il s'est damné !
> Ruines, demeure ruinée, // mines, poisse, crasse.
> Nann ! nann ! nann ![30] »

20 La thématique christique et la complainte y résonnent, ainsi que la rage et la fureur lyrique, comme c'est le cas dans le jazz. Le texte se compose de ce qu'on pourrait appeler un riff, thème à la basse qui vient ponctuer le morceau, « nann, nann, nann », avec sa variation, « tan, tan, tan », puis « mouche, mouche, mouche ». Des effets de paronomase, comme « présent » / « présence », et de polyptote (« brise », « briser »), offrent de nouvelles variations minimales ou demi-tons, auxquels viennent s'ajouter des jeux allitérés de mutations consonantiques bretonnes dans l'alternance |p| |f| |v| |b| |m| en début de substantif. La prose se divise ensuite parfaitement en vers, ce qui permet, grâce au discours direct libre, une double lecture. La prononciation des e muets entraîne une régularisation classique en alexandrins et une lecture scandée, quelque peu emphatique. Dans le cas contraire, les décasyllabes reflètent une lecture plus prosaïque et orale. Les octosyllabes, quant à eux, pourraient rappeler la gwerz dont les notes bleues, ainsi que celles du blues, s'incarnent dans le dérapage rythmique. La syncope programmée se retrouve d'abord à l'intérieur des vers pairs, soit lorsqu'ils se divisent en hémistiches impairs, soit lorsque la césure y est déplacée et provoque une rupture syntaxique. Elle se prolonge dans l'utilisation franche du vers impair, puis dans l'évocation arythmique de Maria (à la fois mère et Marie), sorte d'apex religieux, qui retombe ensuite et se régularise plus ou moins en évoquant la catabase christique. Les sixième et septième vers sont particulièrement éloquents. « Qui est là ? » représente l'appel de vers, suivi par un parfait décasyllabe où se joue la paronomase : « Arzel pressent dans l'ombre une présence. » Mais l'intercalation du terme « puante », nouvelle synesthésie qui, parce qu'elle est procédé rhétorique, devrait régulariser le vers, vient syncoper le rythme. C'est un vers de treize syllabes et deux césures qui se fait alors entendre. Le vers suivant se compose de deux octosyllabes. Le premier est régulier, et son découpage accentuel lui donne un rythme

anapestique : « Il ferme les poings dans ses poches. » (nous soulignons). Le second se syncope en se divisant en deux hémistiches impairs où se succèdent les mutations consonantiques : « Il veut fuir, / il ne peut pas (/) fuir. » La paralysie évoquée thématiquement est donc endiguée par l'élan, la marche en avant du rythme qui, comme dans le jazz, vient exprimer la puissance de l'émotion intérieure.

21 Les raz de marée gralliens prennent alors tout leur sens, dès lors que nostalgie et complainte pour les peuples blessés et déracinés se mêlent à la rébellion et à la rage, à la fureur de vivre, aussi. Grall n'aura jamais écrit la biographie de Kerouac, mais il se sera identifié à lui et lui écrira une élégie où l'on peut lire ces vers hybrides par leur mélange des langues, leur alternance prose/poésie et leur intertextualité :

> « Kénavo, good bye, Jack
> Il y a un blues qui chauffe dans le coeur des femmes, il y a un plinn qui endiable la fête de nuit, il y a un homme qui marche sur la route, il y a la Californie [31]... »

22 Celui qui marche aux côtés du poète, c'est le « grand aristocrate des chevaliers de la route [32] », c'est aussi l'ami du cantique « Écoute, écoute » qui va vers un pays « de lumière et de joie ». Mais Grall ne laissera pas ses « cris de guerre » et les introduira dans un cantique qui prendra des intonations de gwerz et de jazz. C'est sans doute « St James Infirmary », blues évoqué dans *Cantique à Melilla*, qu'il conviendrait alors d'écouter pour comprendre les dissonances et les élans du poète ; la version d'Armstrong, en particulier, lorsque le rire rocailleux du jazzman et les paroles burlesques se superposent aux grincements en mode mineur des instruments à vent, dans un mélange d'humour et de funérailles, d'émotions et de critique d'une société superficielle. Xavier Grall, c'est donc beaucoup d'excès, des envolées lyriques et folkloriques qui, peut-être, manquent parfois de crédibilité, mais qui sont issues d'un jaillissement d'émotions de bonne foi dans des éclats de vers ou de verres.

NOTES

1 Mikaela Kerdraon, *Xavier Grall, Une sacrée gueule de Breton*, Lannion, An Here, 2001, p. 163.

2 Yves Loisel, *Xavier Grall*, Brest, Editions Le Télégramme, p. 126.

3 Ibid.

4 Ibid., p. 71.

5 Yannick Pelletier, « Xavier Grall : la Bretagne du moyen-âge à l'Europe. L'homme contre l'histoire », dans I.C.B., *Rencontres avec Xavier Grall*, Moëlan-sur-mer, Blanc silex, 2001, p. 27.

6 Ben Giamo, *Jack Kerouac, the word and the way*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000, p. 21.

7 M. Guillemot, Y. Le Men, J. Dau Melhau (dir.), *Xavier Grall. Œuvre poétique*, Mortemart, Rougerie, 2011, p 72.

8 Opposition soulignée dans Matt Theado, *Understanding Jack* Kerouac, Columbia, University of South Carolina Press, 2000, p. 160.

9 Xavier Grall, *La Fête de nuit*, Dinan, Terre de brume, 2010, p. 22.

10 Ibid., p. 24.

11 Y. Pelletier, art. cit., p. 27.

12 B. Giamo, op. cit., p. XIII.

13 M. Theado, op. cit., p. 31-32.

14 Ibid., p. 24.

15 Ibid., p. 164-166.

16 Xavier Grall, *Cantique à Melilla*, Dinan, terre de brume, 2011, p. 141.

17 Jack Kerouac, *Big Sur*, New York, Penguin Books, 1992,

18 M. Theado, art. cit., p. 169.

19 X. Grall, op. cit., 2010, p. 24-25.

20 M. Guillemot, et.al (dir.), op. cit., p. 148.

21 X. Grall, op. cit. 2010, p. 44.

22 Voir l'émission de France culture, « La Gwerz dans tous ses états », [https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/la-gwerz-dans-tous-ses-etats].

23 X. Grall, *Africa* Blues, Dinan, Terre de Brume, p. 6.

24 Dans Y. Loisel, op. cit., p. 139.

25 Xavier Grall, *Barde imaginé*, Dinan, Terre de brume, 2010, p. 37.

26 Dans Y. Loisel, op. cit., p. 211.

27 M. Guillemot, et.al (dir.), op. cit., p. 39-62.

28 Ibid., p. 92-94.

29 Ibid., p. 109-114.

30 X. Grall, op. cit. 2010, p. 79-80.

31 M. Guillemot, et. al (dir.), op. cit., p. 73.

32 Ibid.

AUTEUR

Stéphanie Noirard
FoReLIS équipe B – Université de Poitiers
Stéphanie Noirard est maître de conférences en littérature anglaise et en traduction à l'université de Poitiers. Spécialiste de poésie écossaise, elle s'intéresse également aux cultures minoritaires et à la littérature de guerre. Elle a notamment dirigé la publication « Guerre en poésie, poésie en guerre », Miranda, n°18, 2019 et Transmettre les langues minorisées. Entre promotion et relégation, PUR, 2021.

II - Littérature

La Recherche de la beauté dans la dénormalisation

une étude de *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen (2014)

Anthony Remy

PLAN

Expérimentation et transgression des codes littéraires
Répétitions, oubli et transformations normatives
Infinissabilité et subversion des normes
Conclusion

TEXTE

1 Bien qu'elle soit au cœur des interrogations de la réalité sociale actuelle, qu'il s'agisse de la lutte contre les inégalités sociales, pour la reconnaissance de l'égalité des sexes, des orientations sexuelles ou de la question du genre, l'idée de norme a depuis toujours suscité le débat, dont la littérature se veut l'un des supports majeurs. La condition postmoderne incarne ainsi la transformation idéologique que subissent les luttes sociales au cours du XX^e^ siècle[1], le mouvement postmoderniste naissant quant à lui d'un rejet des normes littéraires, et notamment du métarécit.

2 Contrairement au concept de convention qui relève davantage de l'accord tacite ou explicite, la norme agit comme une règle prescriptive, formalisée et édictée. Stein Haugom Olsen rappelle en outre que la norme est basée sur la convention[2], qui peut quant à elle trouver sa source dans la nature, la raison, le pouvoir social ou encore l'habitude et la tradition[3]. La littérature est une institution sociale formée d'auteurs et de lecteurs qui produisent, apprécient et appréhendent les œuvres littéraires suivant des conventions et des normes constitutives (*constitutive rules*[4]). Outre le fait d'être arbitraire, cet ensemble est à la fois nécessaire au concept même de littérature et paradoxalement sujet à la contingence des pratiques qui en sont faites à travers l'histoire[5].

3 C'est notamment ce qu'illustre le romancier américain contemporain Lance Olsen par le dispositif photolittéraire qui caractérise son œuvre. Olsen est en effet connu pour ses expérimentations stylistiques textuelles, transgénériques voire transmédiatiques. Son roman métafictionnel intitulé *Theories of Forgetting* et paru en 2014 met en scène trois personnages, Hugh, Alana et leur fille Aila, dont les réflexions à la fois personnelles et existentielles, qu'ils mettent par écrit, apparaissent comme autant d'interrogations des notions d'oubli, d'effacement, de l'idée de mort et donc de la condition humaine. Le roman souligne par conséquent l'importance de la mémoire – individuelle et collective – dans la construction des normes identitaires et sociales.

4 Cette étude se propose d'examiner comment, à travers ces gestes d'écriture autobiographique, Olsen s'attache en réalité à déconstruire ces normes afin de révéler l'objet de la quête cathartique des personnages : la notion de beauté. Il s'agira en premier lieu de mettre en lumière la façon dont les expérimentations narratologiques et esthétiques de l'auteur lui permettent de transgresser certains codes littéraires préétablis, avant d'examiner les transformations normatives qui en résultent. La dernière partie de cette analyse se concentrera quant à elle sur la volonté auctoriale de subvertir ces normes esthétiques et littéraires qu'implique la recherche de la beauté telle qu'elle est présentée dans l'œuvre.

Expérimentation et transgression des codes littéraires

5 Le récit de *Theories of Forgetting* est constitué de trois parties différentes, qui se font toutefois écho. L'un de ces récits prend la forme d'un journal intime tenu par le personnage d'Alana, dans lequel elle exprime notamment ses difficultés à réaliser un film documentaire sur *The Spiral Jetty*, une œuvre de Land art réalisée en 1970 par le sculpteur américain Robert Smithson. Les difficultés qu'Alana rencontre sont essentiellement causées par une pandémie appelée *The Frost* qui attaque le système nerveux et provoque des troubles croissants de la parole et de la mémoire, avant de faire succomber la personne qui en est porteuse. Alana observe en effet une perte progressive de sensations au niveau des mains, qui s'engourdissent

comme par grand froid. Cela l'empêche de taper correctement à l'ordinateur et affecte par conséquent son expression écrite qui devient de plus en plus erratique, voire erronée au point de devoir biffer son propre texte.

6 Une seconde partie du récit a pour narrateur Hugh, le mari d'Alana, qui tente tant bien que mal de se remémorer les derniers moments de la vie de sa femme. Le décès d'Alana le conduit à s'engager dans une quête identitaire, pour oublier autant que pour se souvenir, le menant jusqu'au désert de la Jordanie. La dégradation psychique et physique d'Alana semble affecter son propre récit, qui accumule prolepses et analepses intervenant sans crier gare, sans aucune indication de transition d'un lieu à un autre, d'un moment précis à un autre. Le processus de réception du récit devient par conséquent aussi décousu que le monde fictionnel dans lequel Hugh évolue. Le traumatisme causé par la mort de sa femme ne semble néanmoins pas être l'unique cause de ce brouillage intradiégétique. Lors de son deuil, Hugh se fait en effet embrigader par une secte religieuse prêchant l'ingestion de drogues hypnotiques dans le but d'oublier l'approche inéluctable d'un cataclysme social. La chronologie des événements diégétiques du récit de Hugh étant volontairement dérangée, il se révèle impossible de déterminer si la confusion du personnage est le résultat d'un traumatisme psychologique ou de l'ingestion de substances psychotropes.

7 Les gestes d'écriture de Hugh et d'Alana apparaissent ainsi comme ostensiblement instables en raison de leur typographie et de leur structure narrative a-chronologique. Ils vont en outre jusqu'à s'affranchir des règles constitutives du genre autobiographique telles que Philippe Lejeune les définit dans *Le pacte autobiographique*. En effet, l'utilisation que Hugh et Alana font non plus de la première personne du singulier mais de la troisième, voire parfois de la deuxième personne, pour se référer à eux-mêmes, interroge le principe même de lisibilité de l'autobiographie comme norme à la fois esthétique et éthique. C'est par conséquent le « contrat de lecture » établi entre l'auteur réel et son lecteur qui se voit renégocié, du simple fait, notamment, que les deux autobiographes fictionnels du roman « oublient » leur propre passé au fur et à mesure qu'ils écrivent [6].

8 Alana utilise à plusieurs reprises le syntagme nominal « la fille » (*the girl*), ou encore la périphrase « la fille qui n'était plus une fille » (*the girl who was no longer a girl*) pour rendre compte de son passage de l'enfance à la maturité. Ce procédé d'auto-identification en miroir d'une forme passée d'elle-même souligne ainsi sa difficulté à se représenter dans une temporalité continue, à l'image du récit de Hugh, dont la majeure partie est narrée au présent, y compris ses souvenirs, rendant pour le moins difficile tout repérage chronologique. Hugh n'emploie que très rarement la première personne du singulier, se référant à lui-même par le biais du syntagme nominal « l'homme » (*the man*). L'intensification du trouble de la personnalité dont il est victime transparaît de manière symptomatique dans un texte et une syntaxe de plus en plus schizomorphes, comme le montre l'extrait suivant tiré des dernières pages de son récit : « You hunch up against a boulder, trying to get my bearings, sun crazy on your face, his neck, lips. My lips don't feel like my lips anymore [7]. »

9 La troisième partie du récit apparaît quant à elle sous forme de notes marginales qu'Aila ajoute à la main et à l'encre bleue au manuscrit de son père, qu'elle reçoit après sa disparition. C'est en engageant une sorte de dialogue sans réponse avec son frère Lance, dont elle est séparée depuis un certain nombre d'années, qu'Aila s'exprime quant au sens ou à l'absence de sens du récit de Hugh [8], tout en s'efforçant de reconstituer l'origine de sa propre existence. Aila fait ainsi part de ses réflexions au moyen d'une écriture palimpsestuelle qui vient parasiter le discours de son père, ce qu'elle souligne de manière performative en marge du récit de celui-ci : « Marginalia functions as parasitic *traces* of autobiography [9]. »

10 Les trois parties du récit de *Theories of Forgetting* se font continuellement écho, telles les traces derridiennes auxquelles Aila fait indirectement référence. Les réflexions intérieures similaires que se font Hugh et Alana créent quant à elles un jeu d'intratextualité au sein même du roman. Les trois récits semblent ainsi se réécrire, se « recouvrir » l'un l'autre au fil de la lecture [10].

11 Tous ces jeux de miroir – textuels et narratologiques – et le rapport ambigu entre identité et altérité qu'ils mettent en lumière [11], participent ainsi d'une forme de dénormalisation de l'écriture autobiographique, même si seul le principe de liberté de style et de parole

semblerait, paradoxalement, en faire la norme dont le lecteur herméneute serait finalement le gardien. En effet, c'est non seulement le processus de production du texte qui se voit profondément transformé dans *Theories of Forgetting*, mais également celui de réception. Comme Françoise Sammarcelli le fait remarquer, le recours à la métafiction permet en outre à l'auteur de créer des passerelles symboliques entre la fiction et le réel, entre l'intime et l'universel, mais également entre les concepts de fond et de forme [12].

Répétitions, oubli et transformations normatives

12 *Theories of Forgetting* est dépourvu de première de couverture, le livre étant doté à la place de deux quatrièmes de couverture placées tête-bêche de chaque côté de son dos. Les récits de Hugh et d'Aila sont ainsi imprimés « à l'endroit » sur la page alors que celui d'Alana apparaît « à l'envers », ou *vice versa*. Les parties se croisent et se rencontrent parfois sur la page pour se compléter et former un tout pluriel. La lecture du roman peut par conséquent être débutée d'un côté comme de l'autre, le libre choix du lecteur ayant néanmoins un impact inévitable sur sa réception du reste de l'œuvre.

13 Le récit de Hugh s'achève sur une aposiopèse [13], c'est-à-dire une forme d'interruption d'une phrase par un silence, qu'il observe également chez son grand-père [14]. Outre le fait d'engendrer chez le lecteur le désir non assouvi d'en connaître la suite voire la fin, la construction adverbiale *and then*, « et puis », renvoie directement à l'ouverture de son propre récit, créant ainsi une boucle narrative. Le récit d'Alana se termine quant à lui par le prénom de son mari qu'elle semble tenter de convoquer une ultime fois avant de sombrer elle aussi dans l'amnésie totale ou de succomber à la maladie [15]. Cette mention du prénom de Hugh, qui occupe à lui seul une page autrement vierge de tout caractère, invite par conséquent le lecteur à retourner l'objet-livre afin de se (re)plonger dans les deux autres parties du roman. L'interaction de ces formes d'itérations et de réitérations textuelles produit ainsi une boucle récursive sans fin au sein même du récit, dont le mouvement spiralé entre en résonance avec l'œuvre de Land art qui est au centre de l'intrigue.

14 Le jeu typographique caractéristique du récit d'Alana apparaît dès lors comme un fil d'Ariane soigneusement disposé par l'auteur afin de guider le lecteur tout au long de l'expérience photolittéraire de *Theories of Forgetting* :

> We approach the [~~Spiral Jetty~~] with our visual expectations already askew, already thrown into ~~tao~~ /doubt, /and so we experience it without convention—or, closer to the point, with *the idea of convention always bracketed, always foregrounded precisely in its contingency and instability* [16].

15 Les personnages d'Alana et d'Aila font toutes deux usage des crochets dans leurs récits respectifs, bien que de manières différentes. Aila les substitue à plusieurs reprises aux parenthèses (les deux termes se traduisant en anglais par *brackets*), tel un second degré de marginalisation, alors que ceux d'Alana encadrent généralement des espaces vides pouvant parfois s'étendre sur plusieurs pages. Les crochets de cet extrait mettent non seulement en évidence la « Jetée en spirale », d'autant plus qu'elle est ici biffée par prétérition (*foregrounded*), ils soulignent également le lien que partagent la sculpture de Smithson et le roman d'Olsen. Tous deux nécessitent en effet une déstabilisation de l'horizon d'attente du lecteur-regardant et par conséquent une dénormalisation esthétique, littéraire et artistique, pour être pleinement appréhendés et appréciés.

16 Visible jusque sur la page dont le centre incarne l'espace « normal » du texte, l'excentricité d'Aila fait écho aux sentiments d'aliénation et d'isolement éprouvés par Hugh et Alana. Ces sentiments sont par ailleurs symptomatiques des formes de déviation par rapport aux normes identitaires et sociales dont ils sont victimes. Leurs troubles physiques et psychiques les rendent en effet de plus en plus incapables de créer voire d'entretenir quelque relation stable avec leur environnement, les forçant par conséquent à se replier sur eux-mêmes.

17 Selon l'*Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, « la distinction entre anomal et anormal, c'est la différence de degrés entre aberration et absence de conformité [17] ». L'état psychotique de Hugh se verrait qualifié d'anormal puisque résultant d'un traumatisme psychologique et/ou de l'ingestion de drogues hallucinatoires provo-

quant chez lui un comportement allant à l'encontre des règles de la vie en société. En revanche, l'état d'Alana participerait davantage de l'anomalie, étant engendré par une maladie fictive et tout aussi aberrante au sein même de l'univers diégétique.

18 L'anomalie comme l'anormalité engendrent chez les deux protagonistes une défaillance du processus de subjectivation. Celle-ci s'accompagne d'un effacement de la mémoire, d'un oubli conduisant inéluctablement au silence[18], incarné notamment par la page blanche[19]. Cet effacement devient néanmoins geste de production – discursive, artistique – dans *Theories of Forgetting*, comme le fait remarquer Aila : « [[imagine : you & i, dear bro, exist as 4 words in the *hem* of this narrative. Remarkable how noisy silence can be[20].]] » L'image de « l'ourlet narratif » (*hem*) n'est d'ailleurs pas sans rappeler la définition que Deleuze et Guattari donnent de l'anomalie dans *Mille Plateaux*. Selon eux, elle « désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. […] C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure[21]. »

19 Le format et la structure narrative de *Theories of Forgetting* incarnent par conséquent l'idée avancée par Wolfgang Iser selon laquelle le sens se transforme sans cesse tout au long du processus dynamique de lecture, sans qu'il ne soit jamais explicitement établi dans le texte[22]. L'acte de lecture se révèle être chez Olsen une expérience cathartique tout aussi individuelle et personnelle que les formes d'introspection auxquelles se livrent les protagonistes. La lecture devient pour le récepteur une forme d'écriture, voire de réécriture, et même de « désécriture » (*unwriting*) du texte[23].

20 Ce concept de désécriture apparaît ainsi comme le pendant littéraire de la citation apocryphe de Lavoisier : « Rien ne se perd, rien ne se crée : tout se transforme ». Il est également l'incarnation textuelle de l'œuvre artistique de Robert Smithson, dont Alana tente en vain de faire un film documentaire lui-même intitulé « Theories of Forgetting » :

> She didn't get a chance to complete it […] a succession of entropic fadings mimicking the temporal wear of the thing itself, but also a demonstration of its strangely productive effects. […] So she theorizes decay, not merely as a process of emptying and exhaustion, but also as one of *relay & salvage*. in those terms *art*, *body*, *& life*

> *become the mark of progress as well as a sign of passage*, a means of building anew with constantly depleting remnants [24].

21 La dimension productive, créatrice, de l'oubli, de l'effacement et de la désécriture implique par conséquent une absence de fin. C'est notamment cette « infinissabilité » qui, selon Olsen, permettrait à l'art, au corps et à l'existence même (*art*, *body*, *& life*) de subvertir les normes individuelles et universelles.

Infinissabilité et subversion des normes

22 Le texte est, selon Olsen, théoriquement « infinissable » (*unfinalizable*) [25], autrement dit en mouvance perpétuelle. L'auteur précise: « Attempting to finalize *the body of a text* or *the text of a body* is to bring about a mode of death: translation from animate being into lifeless object. [26] » Et c'est bien là que se trouve la pointe de déterritorialisation deleuzienne mentionnée plus haut, dans l'infinissabilité de ce qui fait l'existence de l'art (*the body of a text*) et du corps (*the text of a body*).

23 L'art de Smithson, mais également celui d'Olsen dont *Theories of Forgetting* est un hommage littéraire, reposent sur la mise en lumière du lien qui les unit à la nature et à l'humain. Comme démontré précédemment, selon ces deux auteurs, un tel état de conscience du monde et de soi-même ne peut être atteint qu'en « oubliant » les normes qui balisent nos propres perceptions, en mettant donc à mal celles du lecteur-regardant grâce à une déconstruction du caractère conventionnel des concepts d'identité, d'espace et de temps. Conformément à cette idée, la citation de Smithson, « Nature is never finished », fait ainsi office d'épigraphe du récit d'Alana [27] alors que Hugh la mentionne dans la dernière partie du sien [28], à la manière d'un cadre mouvant des deux récits. *The Spiral Jetty* concrétise ce point de rencontre entre les trois pôles de la création – l'art, l'être humain et la nature – du simple fait qu'elle se veut l'incarnation même du récit de la vie du sculpteur : « In April 1970, Smithson hired ~~Ro~~ Bob Phillips, a contractor based in Ogden, to help him write his autobiography in space [29]. »

24 Lorsqu'il entreprend la construction de son œuvre au bord du Grand Lac Salé, au nord de l'Utah, Robert Smithson a alors pour objectif de réaliser une sculpture vouée à disparaître au fil du temps [30], à s'effacer par l'érosion et la remontée du niveau de l'eau du lac qui est alors anormalement bas en raison d'une sécheresse. L'impermanence de l'œuvre et le fait qu'il n'est jamais donné au spectateur de voir deux fois la même sculpture – en raison des conditions environnementales toujours variables – sont ce qui fait, pour Smithson, la beauté d'une œuvre d'art [31]. La retranscription faite par Alana d'une partie d'un entretien – réel ou fictif – accordé par l'artiste résume cette idée, tout en rejoignant les « théories de l'oubli » qu'Olsen développe dans son œuvre :

> Q: Why is the Spiral Jetty so beautiful?
> A: Because it is in the perpetual process of misremembering itself [32].

25 La beauté résiderait dans la tension dichotomique et créatrice qui s'exerce entre l'éphémère et le pérenne, entre le souvenir et l'oubli, entre l'écriture et la désécriture [33]. Outre les facteurs environnementaux qui interviennent dans la manière dont *The Spiral Jetty* apparaît à tout observateur, Alana souligne également le rôle essentiel qu'y joue le caractère paradoxalement fugace de l'identité humaine :

> Smithson's signature work didn't only change from year to year, season to season, but day to day, hour to hour, second to second, an Impressionist's perfection, depending on [...] the person you were when you observed it then and the person you were when you observed it then [34]

26 Dans sa production artistique, Robert Smithson met en tension les notions d'identité, de mémoire et de temporalité pour interroger l'un des aspects inhérents à la condition humaine : la mortalité. Son art repose en effet sur le concept d'« entropologie », un néologisme combinant anthropologie et entropie emprunté à Claude Lévi-Strauss [35]. D'après Olsen, la conception qu'avait le sculpteur de l'entropologie dépassait non seulement les idées de vie et de mort, mais également celles de l'intime, du collectif et de l'universel :

> Smithson didn't conceive of entropology in a negative sense, with a sense of sadness and loss, as is Western culture's wont. Instead, for him it embodied the *astonishing beauty* inherent in the slow process of wearing down, wearing out, undoing, of continuous de-creation, de-narration, at the level, not only of geology and thermodynamics, but also of civilizations, and, ultimately, of the individuals within them [...] [36]

27 En accord avec l'ambivalence des sentiments que l'idée de mort suscite chez les personnages de *Theories of Forgetting* [37], c'est ce même concept d'entropologie qui oriente leurs gestes d'écriture respectifs : Alana tout comme sa fille Aila entreprennent un processus de récupération et de transmission (*relay & salvage*) [38] alors que la quête identitaire de Hugh révèle chez lui une volonté oscillant constamment entre le désir d'oublier et celui de se souvenir.

28 Selon Smithson, ce n'est qu'en adoptant une vision du monde et de soi-même autre que celle préconisée par les normes de la culture occidentale que l'on peut espérer entrevoir l'étonnante beauté (*astonishing beauty*) que recèle ce lent processus de déconstruction universelle. À l'instar du concept derridien, l'entropologie cherche ainsi à dépasser les binarismes conceptuels qui régissent notre société occidentale, dont notamment la dichotomie opposant les concepts de vie et de mort, associés respectivement – et à tort, selon Smithson – aux sentiments de joie et de tristesse (*sadness*) [39].

29 Les concepts développés par Jacques Derrida jouent en effet un rôle central dans l'écriture de Lance Olsen. Non seulement Aila, qui travaille en tant que critique d'art à Berlin, fait ouvertement référence au philosophe dans *Theories of Forgetting* [40], la rétrospective fictive intitulée *There's No Place Like Time* (2015), qu'elle organise par la suite en l'honneur de sa mère, interroge clairement les concepts de trace et de « différance ». L'un des films présentés, dont le titre *Trace* est tout sauf anodin, inspire la réflexion suivante : « For Derrida each sign unfailingly contains a trace of what it doesn't mean, can't mean—& yet does [41]. » C'est finalement par le biais d'une parenthèse, un procédé de prétérition supplémentaire, qu'Alana met en lumière le parallèle que Lance Olsen dresse dans *Theories of Forgetting* entre les concepts de déconstruction, de dénormalisation, d'entropologie et de

beauté : « (The Spiral Jetty is a device designed to focus your attention on what isn't there.)[42] »

Conclusion

30 En réalisant des expérimentations à la fois textuelles et esthétiques, au prisme de la métafiction, Lance Olsen s'attache à transgresser certaines normes littéraires jusqu'à profondément bouleverser les actes d'écriture et de lecture. Les concepts de fond et de forme se rejoignent dans *Theories of Forgetting* pour que s'opèrent des transformations aux niveaux à la fois extra- et intradiégétique : la déviation aussi bien artistique qu'identitaire et sociale y libère son potentiel créateur pour permettre aux marges de réaffirmer leur pouvoir central et au silence de devenir porteur de parole, avant que tout ne s'efface pour recommencer.

31 C'est ce travail de dénormalisation qui, selon Olsen et Smithson, représente la quête de la beauté, dans son acception à la fois intime et universelle. En invitant le lecteur-regardant à dépasser les binarismes conceptuels qui façonnent et limitent les attentes et les perceptions de tout un chacun, Olsen propose une vision permettant d'appréhender le monde au-delà de l'intime et de l'universel, du sensible et de l'intelligible, à travers les liens invisibles et silencieux – mais tout aussi présents et porteurs de sens – que ces notions tissent entre elles et qui leur permettent d'exister[43].

32 Le rapport que fait Alana entre la forme spiralée, caractéristique de *The Spiral Jetty* et de *Theories of Forgetting*, et le nombre d'or[44] abonde en effet dans ce sens. Relevant de l'esthétique autant que du mysticisme, dans les arts comme dans les sciences, le nombre d'or justifierait à lui seul les critères de beauté et d'harmonie des structures du monde physique. La représentation symbolique de cette « divine proportion » ne peut néanmoins exister, comme son nom l'indique, que dans une situation de rapport. La remarque d'Alana citée plus haut suggèrerait ainsi que la beauté ne peut finalement se trouver qu'ailleurs, au-delà de l'horizon d'attente du lecteur, voire au-delà même du cadre conventionnel de la page et de l'objet-livre, ou encore du carcan normatif de notre société contemporaine.

NOTES

1 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 27-28.

2 Stein Haugom Olsen, « Conventions and Rules in Literature », *Metaphilosophy*, vol. 31, n° 1-2, pp. 25-42, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 37.

4 *Ibid.*, p. 39.

5 *Ibid.*, p. 40. Patricia Waugh faisait déjà remarquer que pour fonctionner et donc marquer l'esprit du lecteur tout texte littéraire se doit de maintenir un équilibre entre l'inhabituel (*unfamiliar*), autrement dit le novateur, et le familier, c'est-à-dire le traditionnel, le conventionnel voire la norme. La métafiction ayant la particularité de déconstruire les normes littéraires dont elle se nourrit, dans le but de les redéfinir et de mettre en évidence son propre caractère artificiel et construit, elle concilie par conséquent ces aspects d'innovation et de familiarité. Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres & New York, Routledge, 1984, pp. 10-12.

6 Selon Philippe Lejeune, la problématique de l'autobiographie est fondée « sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par *l'auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. » Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 44.

7 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, Tuscaloosa, FC2 (The University of Alabama Press), 2014, p. HA335. « Tu te recroquevilles contre un rocher, en essayant de me repérer, le soleil dément sur ton visage, son cou, ses lèvres. Mes lèvres ne semblent plus être mes lèvres. » Je traduis les extraits tirés de *Theories of Forgetting*. Ce passage met également en évidence le phénomène de dilution auctoriale qu'Olsen interroge dans l'ensemble de son œuvre métafictionnelle. Les parties narrées par Hugh et Aila étant imprimées sur la page dans le sens opposé à celle narrée par Alana, je m'appuierai sur le système de pagination employé par Françoise Sammarcelli et noterai les citations de *Theories of Forgetting* sur le modèle HAxxx ou Axxx selon qu'elles renverront au côté de Hugh et d'Aila ou à celui d'Alana.

8 C'est d'ailleurs l'une des remarques d'Aila qui confirme au lecteur que le protagoniste du récit qu'elle commente n'est autre que Hugh lui-même : « it's not his voice, and, even if it were, why the weird use of 3rd person? » *Ibid.*, p. HA33. (« Ce n'est pas sa voix, et, même si c'était le cas, pourquoi cette utilisation bizarre de la 3ème personne ? »)

9 *Ibid.*, p. HA213. Je souligne. « Les notes marginales fonctionnent comme des traces parasites de l'autobiographie. » Le lien entre palimpseste et note marginale est explicité dans le récit de Hugh lorsqu'il mentionne sa copie du roman *Ulysses* de James Joyce : « the copy palimpsested with fussy marginalia carried over from earlier editions he had used in college and graduate school. […] every [note] an important transcript of who he had been. » *Ibid.*, p. HA92. « l'exemplaire devenu un palimpseste de notes marginales pointilleuses reportées des éditions précédentes qu'il avait utilisées à l'université. [...] chaque [note] étant une transcription importante de qui il avait été. » Joyce s'affranchit en outre des normes littéraires de l'époque au profit de la technique moderniste du courant de conscience (*stream of consciousness*), à l'œuvre dans *Theories of Forgetting*. De façon ironique, celle-ci deviendra elle-même une norme.

10 L'allégorie de l'écriture palimpsestuelle transparaît également dans l'ambivalence du récit d'Alana lorsqu'elle décrit l'une de ses nuits d'insomnie aux côtés de Hugh : « We change positions, me reversing into him. We change positions, him reversing into me. » *Ibid.*, p. A123. « On change de position, moi me renversant sur lui. On change de position, lui se renversant sur moi. »

11 L'une des notes marginales d'Aila illustre cette ambivalence par le biais d'une citation de l'auteur australo-sud-africain John Maxwell Coetzee, dont les récits autobiographiques fictionnalisés font également intervenir la troisième personne du singulier : « J. M. Coetzee: "All autobiography is autre-biography." » *Ibid.*, p. HA155. « J. M. Coetzee : "Toute autobiographie est une autre-biographie." ».

12 Voir Françoise Sammarcelli, « Réinventer la métafiction ? : lire/voir *Theories of Forgetting* (2014) de Lance Olsen et *There's No Place Like Time* (2015) de Lance et Andi Olsen », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 159, n° 2, « Mutations de la métafiction », Paris, Éditions Belin, 2019, pp. 65-83.

13 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA367.

14 *Ibid.*, p. HA221, HA227.

15 *Ibid.*, p. A367.

16 *Ibid.*, p. A149. Je souligne. « On approche la [~~Jetée en spirale~~] avec des attentes visuelles déjà de travers, déjà mises en ~~tao~~ doute, et donc on en fait l'expérience sans convention – ou, plus exactement, avec l'idée de convention toujours entre parenthèses, toujours au premier plan précisément dans sa contingence et son instabilité. »

17 Gilbert Hottois, Jean-Noël Missa et Laurence Perbal (dir.), *L'Humain et ses préfixes. Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2018, p. 84.

18 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A227.

19 *Ibid.*, p. A356.

20 *Ibid.*, p. HA59. Je souligne. « [[imagine : toi & moi, mon cher frangin, existons sous forme de 4 mots dans l'ourlet de ce récit. C'est remarquable comme le silence peut être bruyant.]] »

21 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 298-299.

22 Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, 1976, p. 49.

23 Lance Olsen, « Reading/Writing as Tangle: Metafiction as Motion », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 159, n° 2, « Mutations de la métafiction », Paris, Éditions Belin, 2019, pp. 84-100, p. 86.

24 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA99. Je souligne. « Elle n'a pas eu l'occasion de le terminer [...] une succession d'estompements entropiques imitant l'usure temporelle de la chose elle-même, mais aussi une démonstration de ses effets étrangement productifs. [...] Elle théorise donc la décomposition, non seulement comme un processus de vidange et d'épuisement, mais aussi comme un processus de relais & de récupération. en ces termes, l'art, le corps & la vie deviennent la marque du progrès ainsi qu'un signe de passage, un moyen de construire à nouveau avec des restes qui s'épuisent constamment. »

25 Françoise Sammarcelli, « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 82.

26 Lance Olsen, « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 85. Je souligne. « Tenter de finaliser le corps d'un texte ou le texte d'un corps, c'est provoquer un mode de mort : la traduction d'un être animé en un objet sans vie ». Je traduis les extraits de l'article d'Olsen.

27 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A11. « La nature n'est jamais finie ».

28 *Ibid.*, p. HA293.

29 *Ibid.*, p. A102. « En avril 1970, Smithson engage ~~Ro~~ Bob Phillips, un entrepreneur basé à Ogden, pour l'aider à écrire son autobiographie dans l'espace. »

30 *Ibid.*, pp. A241-A242.

31 *Ibid.*, pp. A156-A157.

32 *Ibid.*, p. A260. « Q : Pourquoi la Jetée en spirale est-elle si belle ? R : Parce qu'elle est dans le processus perpétuel du souvenir glissé d'elle-même. »

33 En ce sens, comme Hugh le fait remarquer, l'acte de photographier ne peut en réalité immortaliser qu'une infime partie, visuelle, du moment capturé par l'objectif de l'appareil. *Ibid.*, p. HA304. L'effacement progressif des photographies du récit d'Alana représente ainsi celui, inéluctable, des souvenirs associés à chacun de ces moments précis qui, de plus, sont perçus différemment par chacun.

34 *Ibid.*, pp. A156-A157. « L'œuvre emblématique de Smithson ne changeait pas seulement d'année en année, de saison en saison, mais de jour en jour, d'heure en heure, de seconde en seconde, une perfection impressionniste, selon [...] la personne que vous étiez lorsque vous l'avez observée <u>à ce moment-ci</u> et la personne que vous étiez lorsque vous l'avez observée <u>à ce moment-là</u> ».

35 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, pp. 495-496.

36 Lance Olsen, « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 97. Je souligne. « Smithson ne concevait pas l'entropologie dans un sens négatif, avec un sentiment de tristesse et de perte, comme le veut la culture occidentale. Au contraire, pour lui, elle incarnait l'étonnante beauté inhérente au lent processus d'usure, de dégradation, du défaire, de dé-création et de dé-narration continues, au niveau non seulement de la géologie et de la thermodynamique, mais aussi des civilisations et, en fin de compte, des individus qui les composent [...] ».

37 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A328.

38 *Ibid.*, p. HA99.

39 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, pp. 40-41, 354-355.

40 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA304.

41 Lance Olsen et Andi Olsen, *There's No Place Like Time*, Lake Forest, &NOW Books (Lake Forest College Press), 2015, p. 52. « Pour Derrida, chaque signe contient infailliblement une trace de ce qu'il ne signifie pas, ne peut pas signifier – & pourtant le fait. »

42 Lance Olsen, *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A204. « (La Jetée en spirale est un dispositif conçu pour attirer l'attention sur ce qui n'est pas là.) »

43 La réflexion suivante, partagée par Alana, illustre cette finalité du geste d'écriture d'Olsen : « Because someone pointed out the difference between art and entertainment is this: art is that which deliberately slows and complicates perception to allow you to re-think and re-feel structure and experience; entertainment deliberately speeds and simplifies perception so you don't have to think about or feel very much of anything at all. » Alana complète plus loin ses propos par la déclaration suivante qui, telle une épiphanie, apparaît dans une taille de police nettement supérieure au reste de son texte : « Spiral Jetty = inverse of distraction. » *Ibid.*, pp. A182, A293. « Parce que quelqu'un a fait remarquer que la différence entre l'art et le divertissement est la suivante : l'art est ce qui ralentit et complique délibérément la perception pour nous permettre de penser et de ressentir à nouveau la structure et l'expérience ; le divertissement accélère et simplifie délibérément la perception pour que nous n'ayons pas à penser ou à ressentir grand-chose. » ; « Jetée en spirale = inverse de la distraction. »

44 *Ibid.*, pp. A169-A172.

RÉSUMÉ

Français

Theories of Forgetting (2014) met en scène trois personnages, Hugh, Alana et leur fille Aila, dont les réflexions à la fois personnelles et existentielles qu'ils mettent par écrit apparaissent comme autant d'interrogations des notions d'oubli, d'effacement et de l'idée de mort, toutes intrinsèquement liées au concept de temps. En examinant la condition humaine sous le prisme de la métafiction, l'écrivain américain Lance Olsen (né en 1956) souligne l'importance de la mémoire – individuelle et collective – dans la construction des normes identitaires et sociales. Les expérimentations narratologiques et esthétiques qui découlent de ces questionnements laissent alors entrevoir l'objet de la quête cathartique incarnée par le roman, c'est-à-dire la notion de beauté dont l'une des représentations visuelles se trouve dans le *topos* de la spirale.

INDEX

Mots-clés
autobiographie, beauté, dénormalisation, « entropologie », infinissabilité, métafiction, norme, spirale, subversion, typographie

AUTEUR

Anthony Remy
UBO – HCTI

La question de la norme et du genre dans *Línea de fuego* (2020) de Pérez-Reverte

Andrés Cobo de Guzmán Medina

Traduction de Andrés Cobo de Guzmán Medina et Lionel Souquet

PLAN

Introduction
Normal, anormal et anomal dans *Línea de fuego*
Conclusions

TEXTE

À María Martos Vargas, femme de l'époque.

À Juan, son frère, tombé en juillet 1937 à la bataille de Brunete.
Il ne revint pas à sa place, ni sur les aires de battage,
ni se promener par la Croix de pierre avec Teresita[1].

Introduction

1 La norme traditionnelle de représentation du genre, au XX^e^ siècle, fut principalement binaire et hétéronormative. La déviation par rapport à ladite norme est alors considérée comme une représentation anormale ou déviante. Cette construction hétéronormative, prétendument naturelle, sert de modèle et de règle sociale et culturelle. Ces adjectifs nous entraînent dans le domaine des jugements de valeurs, de la catégorisation et de la classification traditionnelle du genre qui s'ajustent à certaines normes fixées à l'avance.

2 Nous nous intéresserons ici à l'écrivain et scénariste espagnol Arturo Pérez-Reverte (né à Carthagène en 1951), journaliste et ancien correspondant de guerre, membre de l'Académie Royale Espagnole (Real Academia Española) depuis 2003. Grand admirateur d'Alexandre Dumas et auteur à succès [2], Pérez-Reverte est aussi au cœur de nombreuses polémiques idéologiques, accusé de positions conservatrices et de machisme, il est régulièrement critiqué par les féministes. D'un point de vue littéraire, la norme et le genre font également sens dans son œuvre. Ainsi, dans son roman historique *Línea de fuego* [3] (2020), dont l'action se déroule lors de la bataille de l'Èbre [4] (1938), décisive pour l'issue de la guerre civile espagnole, la représentation des normes traditionnelles de genre est liée aux stéréotypes virilistes de l'époque. Le fait d'inclure un groupe de femmes dans cette bataille constitue donc une anomalie intentionnelle face à la réalité sociohistorique [5].

3 Cette fiction a été accueillie avec intérêt puisqu'il s'agit du premier roman de l'auteur qui se concentre directement sur la Guerre d'Espagne. Dans d'autres ouvrages cette thématique n'apparaissait qu'au second plan, comme dans l'atmosphère du roman *Falcó* et dans un livre pédagogique pour la jeunesse intitulé *La Guerre civile racontée aux jeunes* :

> Il y a près de quatre-vingts ans, entre 1936 et 1939, au temps de nos grands-parents et de nos arrière-grands-parents, une terrible guerre civile a eu lieu en Espagne. Elle a fait des milliers de morts, détruit des maisons, ruiné le pays et conduit beaucoup de gens à l'exil. Pour éviter que cette triste tragédie ne se reproduise à nouveau, il convient de se rappeler comment elle s'est produite. On pourra ainsi tirer de ce malheur des conclusions utiles sur la paix et la coexistence qu'il ne faut jamais perdre. Des leçons terribles que nous ne devons jamais oublier [6].

4 Dans cet article, nous nous proposons d'analyser la question de la norme et du genre dans *Línea de fuego*, un roman où prédominent les personnages masculins. Il s'agit indéniablement d'une œuvre très documentée, montrant un intérêt particulier pour le langage familier et la vie quotidienne. En outre, les exploits militaires occupent une place importante, permettant d'affirmer que l'auteur tente de

surmonter le dilemme classique du roman *civiliste* manichéen : à savoir qui sont les « bons » et les « méchants ».

5 Nous verrons, d'autre part, l'omniprésence de la sexualité dans l'intrigue. Les personnages sont sous tension dans le contexte d'anomalie que constitue une guerre civile. Ce roman s'adresse d'ailleurs au grand public qui peut, parfois, se perdre au milieu des innombrables personnages et se lasser des récits de batailles. Pérez-Reverte combine ainsi des éléments réels avec d'autres imaginaires : un village fictif (Castellets del Segre), des militaires, et une série de personnages qui interagissent de manière « normale » selon une matrice hétéronormative dans ce contexte exceptionnel alors que, paradoxalement, les années 1930 en Espagne – notamment la Seconde République espagnole, de 1931 à 1939, qui accorde le droit de vote des femmes en 1933 – constituent une période d'ouverture sociale et de deuxième vague du mouvement féministe :

> La consécration constitutionnelle du suffrage universel [...] a changé la perspective du rôle de la femme dans la vie politique : à son rôle de guide des masses s'est ajouté celui d'électrice potentielle des différentes options du parti, ce qui a obligé à repenser les paradigmes et les messages jusque-là transmis en ouvrant la voie à de futurs progrès pour la condition féminine qui, comme on l'a signalé à juste titre, se caractérise à cette époque par un mélange complexe de changements et de continuités [7].

6 Dans *Línea de fuego*, les personnages ne sont pas vraiment individualisés mais plutôt représentatifs de différents secteurs idéologiques, bien que déterminés par un concept de genre assez uniforme. En ce sens, l'affirmation suivante peut leur être globalement appliquée : « Leurs besoins fondamentaux et, par conséquent, leurs droits fondamentaux sont connus par divers moyens, par divers types de pratiques, parlées et performées [8]. » Par exemple, chez les Bleus [9] (division espagnole de la Wehrmacht, créée en 1941 par Franco), il y a des *Requetés* [10] catalans du *tercio de Montserrat* « qui se vantent de parler catalan [et affichent] une haine viscérale envers [...] les séparatistes qui ont déchiré leur terre [11] », des légionnaires, des Maures... Chez les Rouges, nous trouvons des dynamiteurs, des communistes, des staliniens, des anarchistes, des brigades internationales et aussi un groupe de femmes des transmissions : dix-huit au total, la plus

jeune ayant 19 ans et la plus âgée 43 ans. Nous en déduisons que la diversité idéologique de ces protagonistes historiques, et fictifs dans l'intrigue, influence la façon dont ils comprennent le monde et développent leur propre sexualité, bien que ce fait n'implique pas, à l'époque et dans la pratique, une unanimité idéologique sur le concept alternatif de genre ou d'une féminité libérée.

7 L'originalité du discours narratif de Pérez-Reverte pourrait résider dans l'anomalie de l'incorporation fictive de ces femmes dans *la bataille des hommes*, occupant une place prépondérante dans la diégèse. À la fin de cette étude, il restera à déterminer le degré et l'intentionnalité de cette originalité dans le roman.

Normal, anormal et anomal dans *Línea de fuego*

> La guerre […] est avant tout une question d'arithmétique :
>
> Dieu aide les méchants quand ils sont plus nombreux que les bons[12].

8 En ce qui concerne la représentation du genre, tout d'abord, le roman est dominé par une série de comportements répétitifs qui reflètent un modèle traditionnel. Précisément, l'idée de l'objet féminin, « *bombón*[13] », se manifeste chez de nombreux personnages : « Ici, il n'y a pas de belles, – objecte Expósito, sèchement. Ce n'est pas qu'elle soit belle […], c'est qu'elle est Greta Garbo[14]. » Cela se fait en idéalisant les femmes et en les identifiant aux stars de cinéma, comme Pérez-Reverte a tendance à le faire dans certains de ses écrits non fictionnels :

> […] Je peux l'avouer sans complexe : mon véritable amour cinématographique, la femme de ma vie sur celluloïd, ce n'est pas Ava Gardner, même si elle s'en est approchée dans *Mogambo*, ni Claudia Cardinale. Mais le véritable amour de ma vie […] s'appelle […] Louise Brooks, et il est probable que certains d'entre vous, les plus jeunes ou

> les moins cinéphiles, ne la connaissent pas du tout. Mais ça peut s'arranger : tapez son nom dans Google ou YouTube, et après vous m'en donnerez des nouvelles[15].

9 Parfois, le lexique du roman évoque aussi le rejet : « On se retrouve toujours avec la moche du bal[16]. » Les dialogues entre les personnages masculins et féminins ne font que confirmer qu'il n'y a qu'une seule façon d'entrer en relation avec les autres dans le cadre du modèle traditionnel de genre : « – Nous sommes toutes des femmes, sauf le lieutenant. – Et est-ce que les autres sont aussi appétissantes que toi[17] ? » C'est le physique qui détermine les femmes et leur subordination au désir masculin renforce l'idée que « la domination sexuelle est peut-être l'idéologie la plus profondément enracinée dans notre culture, car elle cristallise en elle le concept le plus élémentaire de pouvoir[18] ».

10 De plus, dans l'histoire, seule l'intimidation d'une force supérieure peut contrer cet abus de pouvoir : « – Toutes. Sourit l'autre après un moment, comme si elle y pensait mieux, en regardant le pistolet que Pato porte à sa ceinture[19]. » Le philosophe et sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918), dans son contexte historique, essaie d'apporter une pensée dialectique, une approche multi-causale, rejetant l'idée qu'il existe des lignes de démarcation dures entre les phénomènes sociaux. Aujourd'hui son concept de « coquetterie » peut sembler obsolète et misogyne : « le pouvoir des femmes sur les hommes se manifeste dans le oui ou le non, et c'est précisément cette antithèse, dans laquelle oscille le comportement de la coquette, qui appuie le sentiment de liberté[20] ». Cette notion de limite est une question d'actualité au lendemain du projet de loi controversé, en Espagne, du « seul oui est oui » :

> […] lorsque la loi ne fait pas de différence entre l'agression sexuelle et l'abus sexuel, elle fusionne les infractions et elles ne sont plus assorties d'une gamme différente de sanctions. Tout acte « sans consentement exprès » qui viole la liberté sexuelle est une agression sexuelle, et toute agression est passible d'une peine de prison de 1 à 4 ans. Jusqu'à présent, les abus étaient passibles de 1 à 5 ans d'emprisonnement ou d'une amende[21].

11 Ainsi, le *piropo* (compliment adressé à une femme dans le but d'attirer son attention et, éventuellement, de la séduire) semble faire partie de la normalité quotidienne dans le roman : « en la voyant apparaître, certains lèvent la tête et la regardent avec une curiosité accentuée par le fait qu'elle est une femme. Ignorant le chœur de sifflets et de compliments moqueurs qu'elle soulève sur son passage [22]. » Cela signifie que « nous pouvons observer non seulement comment les normes qui régissent la réalité sont citées, mais aussi les mécanismes par lesquels la réalité est reproduite et modifiée au cours de cette reproduction [23] ». En ce sens, la « drague » peut être considérée aujourd'hui comme un phénomène démodé et de mauvais goût ; et même comme une certaine forme d'intimidation :

> La jeune Peeters, comme tant d'autres femmes, catalogue la drague comme une « violence invisible » à l'égard des femmes et appelle à une action en justice contre ces « agressions » [...] Mais [...] est-il possible de généraliser en la matière ? Les experts estiment que, lorsque la culture de l'esprit dépasse les limites du bon goût, elle peut être comprise comme une vexation, une action coercitive contre la liberté des femmes et leur droit à l'intimité [24].

12 Le thème des femmes en guerre, « pleines de passion et de fureur [25] », est fondamental et est représenté avec un certain exotisme dans le roman, « les miliciennes que les photographes de presse aiment tant [26] », bien qu'il semble contredire la réalité historique de « la guerre comme un combat d'hommes contre des hommes [27] ». Pour l'auteur, c'est une façon de montrer aux femmes « ce qu'elles perdent à la guerre [28] », comme le disent les protagonistes, « une affaire d'hommes et que, nous, nous sommes mieux à l'arrière-garde [29] » :

> Les femmes de l'Espagne rebelle effectuaient des activités typiques de l'arrière-garde, s'éloignant ainsi des lignes de front. Du côté nationaliste, la guerre était une activité réservée aux hommes, la relation la plus directe des femmes avec le front consistant à s'occuper des blessés, à travers des activités liées aux soins infirmiers et à la confection de vêtements et d'uniformes. Ce rejet des femmes hors du combat était dû, fondamentalement, à la société patriarcale qui prévalait à l'époque et à l'idéologie traditionnelle qui animait ce camp [30].

13 Cette anomalie historique du roman consistant à intégrer les femmes dans les combats, et à les mettre en lumière par le biais du narrateur, est sûrement le résultat d'une volonté d'afficher une certaine sympathie envers le féminisme. En revanche, les essais pour contrebalancer la réitération de ces mêmes normes qui, au fil du temps, ont été soumises à une re-signification et à une transformation sociale sont peu convaincants. En ce sens, comme l'affirme Judith Butler, il y a eu un changement progressif du langage pour se référer au genre : « […] il s'agit de développer un nouveau lexique légitimant la complexité du genre telle que nous l'avons toujours vécue[31] », évolution qui n'est d'ailleurs pas reflétée dans ce roman de Pérez-Reverte.

14 Aujourd'hui encore, l'utilisation du lexique de genre du XIX^e^ siècle nous semble inexplicable, même pour des sujets spécifiques en la matière, car ces termes faisaient à l'origine allusion à la normalité et à l'anormalité cliniques (*hétérosexuel / homosexuel*). Pour cette raison, la conceptualisation des modèles socio-historiques du genre classique, traditionnel et constructiviste, nous semble pertinente. Selon les résultats d'une série d'enquêtes préliminaires nous pouvons affirmer, en résumé, que lorsque nous nous référons à un modèle de genre constructiviste (qui ne se limite pas à l'identitaire, s'inscrivant ainsi dans la continuité des dernières tendances défendues par des penseurs tels que Paul B. Preciado[32]), nous faisons référence à une idéologie qui comprend le genre comme une entité sociale et variable. Cette nouvelle norme cohabite actuellement avec le modèle traditionnel de genre influencé par le judéo-christianisme, consolidé à partir du IV^e^ siècle de notre ère, en Occident, et qui établit un double système de mariage et de célibat chrétien[33]. Comme l'a notamment montré Michel Foucault[34], la norme judéo-chrétienne stigmatise toute déviance ne respectant pas ce système binaire de complémentarité biologique entre le masculin et le féminin. Ce système social, à son tour, a coexisté et s'est finalement imposé au modèle classique de genre du monde gréco-romain, fondé sur la diversité, sur le statut juridique et non biologique des individus et sur la hiérarchie entre citoyens et esclaves.

15 En outre, la féminité est liée dans le roman à la maternité et à l'invocation de l'aide de la mère terrestre et spirituelle : « Angoisse : Mère, s'exclame-t-elle de temps en temps. Mère, mère… mon Dieu… mère[35]. » Ainsi, il ne faut pas oublier l'importance et

l'influence de la figure de la Vierge Marie, surtout à partir du Moyen Âge, lorsque l'anthropocentrisme est remplacé par la féminité iconique et le théocentrisme, produisant jusqu'au XVIIIe siècle « une forte féminisation dans l'Église de la figure de la Vierge [36] ».

16 Ainsi, la féminité est représentée dans l'art et le catholicisme par l'image de la Vierge, un symbole de maternité et de pureté qui contribue à la construction sociale du genre traditionnel. En ce qui concerne la notion de famille et l'interdiction de l'inceste et la position que chacun occupe dans la famille, Butler souligne que « [...] la notion de culture qui a été transmutée en "symbolique" dans la psychanalyse lacanienne est très différente de la notion de culture encore courante dans les études culturelles [37] ». Si la construction d'une féminité subordonnée à la masculinité n'a pas réussi à faire des femmes des citoyennes politiques et sociales, la vérité est que « le primat moderne de la liberté a suffi à faire de leur maternité un devoir moral, personnel et social [38] » qui influence l'imaginaire collectif. Cette invocation de la maternité est associée comme valeur supérieure, par Arturo Pérez-Reverte, à l'idéologie et à l'origine commune des hommes qui se battent entre eux :

> – Comment sais-tu qu'elle est fasciste ? – En bien, je ne sais pas... Elle est en train d'appeler Dieu et sa mère.

> – Et qui veux-tu qu'elle appelle ? *La Pasionaria* ?

> – C'est ce qui ne va pas avec ces guerres, dit Olmos derrière lui. Vous entendez l'ennemi appeler sa mère dans la même langue que vous, et c'est comme ça, n'est-ce pas... Ça vous donne froid dans le dos [39].

17 D'autre part, la position unanime de solidarité entre les idéologies dans le récit est marquée dans l'épisode de la femme enceinte [40], où la maternité surmonte la barbarie et l'irrationalité de la guerre. Ainsi, ces normes qui sont reproduites par les sujets peuvent être imitées de telle sorte que les règles hégémoniques du genre restent intactes jusqu'à ce que la conjoncture politique permette un changement sans sous-estimer l'importance de la maternité. Cette conjonction historique entre réalité et normalité socioculturelle, reflétée dans le roman, a influencé la capacité d'action (*agency*) des femmes, consti-

tuant non seulement « un acte unique, mais une répétition et un rituel qui atteint son effet par sa naturalisation[41] ». Si, au fil des siècles, nous avons accepté ce qui semblait initialement impensable, allant jusqu'à adopter par exemple l'idée copernicienne que la terre tourne autour du soleil, aujourd'hui la maternité se vit de façon aussi diverse que les différents types de familles qui composent notre société et ne s'identifie pas nécessairement à la femme biologique ou aux schémas hétéronormatifs et aux comportements sociaux des personnages impliqués dans la bataille de l'Èbre.

18 En somme, le vocabulaire familier réitératif suppose une norme adaptative qui se réfère au féminin et conditionne les femmes dans leurs actions sociales, exprimant par la grossièreté une situation censurable et conventionnelle : « Ce serait moche, mon enseigne, qu'on nous mette la chatte dans les nouilles[42]. » La féminité se débat entre quelque chose d'aussi conventionnel que la vertu materno-virginale susmentionnée, où la sexualité a peu d'importance, et sa propre négation avec la répétition de l'expression « putain de mère », antithèse et résultat d'un péché originel et libidineux, « – Je vais chier – dit-il très fort et très lentement – sur votre putain de mère[43] ». Comme chacun sait, la femme était ancestralement considérée comme l'origine du péché et du mal « – mauvais comme la mère qui les a mis au monde[44] », l'influence dans l'imaginaire de certains passages de la Bible, parfois décontextualisés, reste encore étonnante : « la femme est plus amère que la mort, car elle est un piège ; son cœur est un filet et ses bras sont des chaînes. Celui qui plaît à Dieu s'échappe d'elle, mais le péché y est emprisonné[45]. »

19 Voici quelques autres exemples d'utilisations du mot « mère » (« *madre* »), dans le roman de Pérez-Reverte, associant le concept très espagnol d'honneur au manque d'estime et de respect de sa propre dignité liée à la dimension sacrée de l'image maternelle. C'est par une diffamation arbitraire de la figure maternelle que les expressions suivantes expriment le mépris social et idéologique pour autrui :

Prostituée – maternité :	Identité :
« Je vais chier sur votre putain de mère[46] »	« Les libertaires de la reine putain et sa mère[47] »
« Tu connais ce fils de pute[48] ? »	« Les appelant rouges fils de pute[49] »

20 L'acceptation et l'utilisation de ce type de langage correspondent à l'invocation normative « d'un "avant" non historique [...] qui légitime le contrat social[50] ». En raison de cet usage lexical, très présent dans le récit, masculinité et féminité apparaissent combinés sous des formes contradictoires et binaires chez chaque sujet, mais respectant en somme la logique de la matrice traditionnelle hégémonique et obligatoire du comportement social où la violence invisible et verbale est tolérée. Les femmes apparaissent ainsi comme des boucs émissaires dans un système qui libère les tensions sur la base d'une construction théorique et de ses transgressions dialectiques par rapport au genre. De plus, les hommes occupent une place centrale dans l'existence et l'identité des personnages féminins : « Pato considère qu'à ce moment précis, quelque part au loin, il y a peut-être une mère, une sœur, une petite amie qui se réveille en pensant à lui sans savoir qu'il est mort[51]. » Dans le modèle traditionnel des genres, le rôle de la famille est clairement établi et rigoureusement appliqué jusqu'à une période récente, continuant souvent à régir les relations sociales actuelles :

> Le machisme, en tant que construction culturelle, est une manière particulière de concevoir le rôle masculin, une manière qui découle de la rigidité de la plupart des sociétés du monde contemporain, pour établir et aiguiser les différences de genre entre ses membres. C'est ainsi que sont générées des attentes comportementales autour de l'homme qui incluent des valeurs et des attitudes, façonnant ainsi une conception idéologique basée sur la supériorité de l'homme par rapport à la femme, supériorité que l'on a prétendu fonder sur différentes perspectives idéologiques tout au long de l'histoire de la pensée[52].

21 Ainsi, la femme se voit assigner une place particulière dans le monde, contre laquelle elle semble devoir se rebeller continuellement pour s'imposer ou simplement survivre : « Ce n'est pas une place pour une femme, ce n'est une place pour personne, répond-elle[53]. » « La notion selon laquelle il peut y avoir une "vérité" du sexe, comme l'appelle ironiquement Foucault, est créée précisément par les pratiques réglementaires qui produisent des identités cohérentes à travers la matrice des règles cohérentes du genre[54]. » En général, si une action est considérée comme positive, elle appartient à la sphère de la masculinité, à moins qu'elle ne soit assumée par la femme :

« Pour te promener seul par ici, tu as plus de couilles que certains d'entre eux [55]. » Le lexique construit et reflète la condition féminine ; on parle de sexisme dans le langage quand « il est utilisé pour créer des messages discriminatoires basés sur le sexe, maintenant la situation d'infériorité, de subordination et d'exploitation du sexe dominé [56] ». Dans le roman, on note une série d'exemples représentatifs de ce phénomène [57] :

● Soumission :	● Caractère / génitalité / métier :	● Apparence :	● Imaginaire :
Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Dragueur (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire […] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa […] y un abaniqueo de pestañas », p. 166) Trophée de chasse (« trofeo de caza », p. 167)	Endolories/Olé vos ovaires ! (« doloridas »/« olé vuestros ovarios », p. 14) Vêtement/Non seulement elle est mignonne, mais futée (« prenda »/« además de guapa, lista », p. 341) Je me mets comme si ça me sortait de la chatte (« Me pongo como me sale del coño », p. 366) Maîtresses, servantes, couturières/Chatte (« maestras, sirvientas, modistas »/« chocho », p. 290) jolies infirmières (« enfermeras guapas », p. 495) Pute (« puta », p. 364)	Culottes (« bragas », p. 11) Règles/Androgyne / *Jai* (femme jeune et attirante) : attente masculine (« regla »/« andrógino », « jai », p. 14) Danser avec la plus moche (« « bailar con la más fea » p. 241)	Haletantes (« jadeantes », p. 16) Être une mule chargée (« ser una mula de carga », p. 288) Être mal vue/Nous avons mauvaise réputation/Source de problèmes/Milicienne synonyme de déshonneur (« estar mal vista »/« tenemos mala fama »/« fuente de problemas »/« Miliciana sinónimo de deshonra », p. 126) Entraîner des complications/Ça ouvre des portes d'être rousse (« acarrear complicaciones »/una pelirroja […] abre puertas », p. 166)

bla	bla	bla	bla	bla	bla	bla

Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)	Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)	Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)	Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)	Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)	Volontaires (« voluntarias », p. 10) Disciplinées/Drague (« disciplinadas/Piropos », p. 14) Viol (« violado », p. 290) Elles obéissent (« obedecen », p. 16) Baiser nos femmes (« follarse a nuestras mujeres », p. 366) En échange d'un sourire [...] et d'un éventail de cils. (« A cambio de una sonrisa [...] y un abaniqueo de pestañas », p. 166)

22 Il est vrai que Pérez-Reverte tente visiblement d'utiliser ses personnages féminins afin de critiquer cette situation de discrimination, en faisant allusion à certains des imaginaires les plus intolérants des deux bords politiques, même si le résultat n'est pas toujours probant : « des machines reproductrices d'enfants, des ménagères[58] ». À cet égard, l'auteur affirme que « celui qui m'accuse de machisme sur les réseaux, c'est parce qu'il n'a pas lu un seul de mes livres dans toute sa vie[59] » :

> A. P. R. : « Sans aucun doute. Celle qui a perdu la guerre c'est la femme, dont le calendrier a pris un siècle de retard. Le plus grand désastre a été le passage d'une femme libérée, instruite, maîtresse de sa vie et de son corps, à une femme soumise, mère de famille et guidée par son confesseur. Ces cinq, six ou sept années de différence marquent un recul d'un siècle. Pour moi, la plus grande tragédie est justement celle-ci. Mes grands-mères, qui étaient des femmes cultivées et de bonne position sociale, n'auraient pas pu se développer intellectuellement si elles étaient nées pendant le franquisme[60].

23 Bien qu'il s'agisse d'un autre stéréotype sur la féminité, le fait historique et narratif concernant la prostitution ne peut être ignoré. Les femmes, par exemple, étaient souvent tenues responsables de la propagation des maladies. Une sexualité « perverse » leur était attribuée et, par définition, on supposait qu'elles étaient toutes porteuses d'infections vénériennes : « Les clients, en revanche, étaient déchargés de toute responsabilité [61]. » Les femmes étaient considérées comme source de plaisir, ce qui impliquait la soumission, l'obéissance et même un certain sadisme de la part des hommes : « une danseuse de flamenco dont il a bénéficié. Le fils de pute [62]. » ; « Le viol apparaît comme un acte banal, comparé à la boisson ou à la bravoure [63]. »

24 Malgré le contexte de guerre, il existait une certaine conscience sociale de la situation d'exploitation de ces femmes :

> La prise de conscience sociale fut l'un des outils utilisés par des organisations telles que *Mujeres Libres* [Femmes Libres] pour mettre fin [...] à ce qu'elles considéraient comme un fléau contraire à la dignité des femmes. [...] par le biais de la réinsertion sociale [...] En fait, la ministre de la Santé de l'époque, l'anarchiste Federica Montseny, échoua dans ses efforts pour éliminer la prostitution parce que, entre autres choses, une telle interdiction nécessitait également un changement dans l'éducation et les valeurs sexuelles [64].

25 L'idéal de stéréotype de genre de masculinité, qui construit en définitive les autres catégories de genre (dualisme entre mariage binaire et célibat contre déviance et stigmatisation), identifie l'homme à la force et détermine la fragilité de la femme : « Ce sont des légionnaires, mon commandant. Il le dit comme s'ils n'avaient pu être autre chose [65]. » Ce corps d'élite est reconnu encore de nos jours pour sa bravoure :

• Aspect :	• Comportement :
Le légionnaire, favoris épais et graveleux (« El legionario, patilludo y despechugado », p. 52) [...] la poitrine velue, des tatouages (« [...] de pelo en pecho, tatuajes », p. 39)	[...] premiers à attaquer, derniers à se retirer (« primeros en atacar, últimos en retirarse », p. 121) Presque tous les légionnaires combattent déjà ivres (« casi todos los legionarios combaten ya borrachos », p. 117)

26 Les expressions liées à la génitalité masculine renforcent l'idée de supériorité, de force, de courage, d'autorité… seulement brisée dans des situations limites – « Soudain, il se met à pleurer [66] » – résultat de la panique provoquée par une situation particulièrement cruelle où la masculinité entre en crise, laissant place à des hommes « faibles, effrayés, tremblants [67] ». Ce lexique nous renvoie au sexisme linguistique, conséquence aussi du contexte socio-historique du roman :

> On est passible de sexisme linguistique lorsque l'on utilise des mots (sexisme lexical) ou que l'on construit des phrases (sexisme syntaxique) qui, en raison de la forme d'expression choisie par le locuteur et non pour une autre raison, sont sexuellement discriminatoires. Le fait discriminatoire sera plus ou moins manifeste selon la sensibilité de l'auditeur, sensibilité pour laquelle jouent deux facteurs : d'une part, son attitude vitale face à la discrimination fondée sur le sexe ; et, d'autre part, sa plus ou moins grande habileté à détecter des phénomènes de la langue non superficiels, révélateurs de la mentalité du locuteur [68].

27 Exemples :

Bravoure :	Autorité :	Expressions :

Il faut avoir des couilles pour faire ce que vous faites, camarades / Olé ses burnes brunes ! (« Hay que tener huevos para lo vuestro, camarada… »/« ¡Olé sus pelotas morenas! », p. 46) Aie les couilles / Essence, bombe et burnes (« Echadle huevos »/« Gasolina, bomba y huevos », p. 368) Légionnaires (« legionarios », p. 195) Les tripes (« agallas », p. 419)	Mes couilles (« mis cojones », p. 30) Mes saintes burnes (« mis santos huevos », p. 395) Ramène tes couilles (« manda huevos », p. 205) Il s'en bat les couilles (« se lo pasa por los huevos », p. 296) Par mes saintes burnes (« por mis santos huevos », p. 395) Discipline (« disci-plina », p. 48)	Il va faire une chaleur à se brûler les burnes (« va a hacer un calor de cojones », p. 59) J'en ai plein les couilles (« estoy hasta los cojones », p. 69) Un vieux de mon peloton avec des bernacles aux couilles (« Un chivani de mi pelotón, con percebes en los huevos », p. 96) Couillu (« cojonudo », p. 44) Je parie une burne (« me juego un huevo », p. 547)

28 Dans ce sens, la camaraderie est généralement un attribut masculin, comme le fait de se coordonner dans l'intimité, dans la vie quotidienne, « si les fascistes ripostent maintenant, ils nous attrapent avec la queue à l'air [69] », ou « quéquette catalane n'arrose jamais seule [70] ». La sueur, la saleté et les odeurs font partie de la guerre, comme un personnage de plus, et sont pratiquement utilisées comme un attribut de la « vraie » virilité : « de bourdonnement de ruche masculine agitée et tendue [71] ». En outre, une série de signes externes et le lexique utilisé configurent ladite virilité « rauque et rugueuse [72] » comme la voix de ces hommes « avec une touche de vantardise virile [73] ». En d'autres termes, le rituel qui unit les hommes apparaît comme une qualité proprement masculine aux yeux de la féminité, « les femmes luttent plus seules [74] ».

29 Exemples :

Sueur :	Odeur :	Physique :	Lexique :

La sueur qui mouille sa salopette bleue (p. 67) Sueur de l'homme qui marche (p. 105) Tabac, chemises trempées de sueur, hommes qui entrent (p. 169)	Ils puent autant que lui (p. 73) Il sent l'odeur de sueur, de terre et de linge sale (p. 214) Odeurs [...] crasse de centaines de soldats (p. 258) Odeur de linge trempé de sueur et sale [...] humanité masculine (p. 13)	Moustache (p. 32) Grosse moustache (p. 65) Son magnifique aspect de guerrier (p. 56) Pistolet à la main et cigarette fumant à la bouche (p. 47) Sourcils épais (p. 44) Gens durs (p. 56)	Bravoure, courage, Brutes mais hommes, Sacrés types (p. 5). Connu (p. 141) Torero (p. 142) Être un mec parfait (p. 142) C'était un garçon courageux (p. 150)

30 De même, le thème de la sexualité masculine canonique est habituellement traité par Arturo Pérez-Reverte dans des textes non fictionnels, parfois de manière nostalgique :

> Le sexe était la chose en suspens que nous voulions tous mettre à jour [...] il était mince, brun et extraordinairement beau, Alesio et moi chassions ensemble, ou c'était les filles qui nous couraient après – elles aussi, le soutien-gorge lancé par la fenêtre, elles avaient des audaces éblouissantes – combattant tenace sur plusieurs fronts à la fois et j'ai appris certaines choses intéressantes [...] sur la façon dont la tête des femmes fonctionne quand elles te traînent vers leur côté le plus délicieusement sombre [75].

31 Malgré les changements intervenus, en particulier depuis la fin du XX^e^ siècle, nous constatons une sorte de résistance révertienne à inclure ou à présenter d'autres identités de genre selon un discours non binaire qui contre l'imposition séculaire des termes génériques. Il importe donc également de faire le point sur la manière dont les modes de présentation des questions de genre ne sont plus liés à l'orientation sexuelle de manière claire ou prévisible :

> Le défi est de trouver un meilleur vocabulaire pour les façons de vivre le genre et la sexualité qui ne corresponde pas si facilement à la norme binaire. De cette façon, le futur est dans le passé et dans le présent, mais nous devons produire la parole où la complexité existante puisse être reconnue et où la peur de la marginalisation, de la pathologie et de la violence sera radicalement éliminée [76].

32 À vrai dire, la négation de la déviance réaffirme le modèle traditionnel de genre, l'exception confirme la règle et « Harpo parle toujours de la section au féminin, en s'y incluant lui-même [77] », anticipant ainsi dans le temps et dans l'espace le genre inclusif, apparu dans les années 1970, générant une allégorie où prédomine le féminin. Malgré cette exception, le lexique du roman exprime l'homophobie dans une série d'expressions familières – « Allez vous faire enculer [78] », « mais, avant, vous allez me sucer la bite [79] » – impliquant une certaine *follophobie*, mélange d'homophobie et de misogynie, assimilée à l'homme considéré comme dangereux ou indésirable : « Il porte son béret sur l'épaule, sans le pompon, parce qu'il dit que se promener avec ce gland qui pendouille, c'est un truc de pédés et de fascistes [80]. »

33 De même, ce type de comportement social entraîne une charge importante d'hypocrisie mutuelle et de confusion dans l'attribution des rôles et des pratiques sexuels : « Mais vous me faites tellement peur que j'en ai le trou du cul qui se serre [81]. » La violence s'exprime souvent à travers ce genre d'expressions et d'attitudes qui confortent cette virilité stéréotypée : « cette baïonnette je vais la lui enfoncer dans le cul [82]. » L'intimité partagée qu'implique la guerre nécessite l'établissement d'une série de limites propres à la masculinité traditionnelle qui ne comprend qu'une relation binaire mâle/femelle, « – Vu […] qu'on a déjà l'air d'être mariés ensemble. Il ne manquait plus qu'on se la secoue l'un l'autre. – Si on commence avec des trucs de pédés, moi je deviens communiste [83] ». Et ce fait est généralement transversal sans distinctions idéologiques, « – Qu'est-ce que vous faites, les *requetés* ? – On pisse, mon capitaine [84] ».

34 Les hommes apparaissent ainsi déterminés par un destin inébranlable qui leur prescrit une série de modèles de comportement social, « En dessous de la ceinture ils sont presque pareils [85] ». Ainsi, l'insulte, « pédés [86] », « bâtards [87] », renvoie souvent dans le roman à un homme ennuyeux, lâche et peu recommandable : un anti-homme ou antihéros. La nécessité d'éliminer l'individu inopportun s'incarne dans l'intrigue de Gil Robles et son « besoin de supprimer trois cent mille Espagnols pour assainir la patrie [88] » ; applicable aux deux camps et idéologies exterminatrices : « il faut exterminer toute cette racaille [89]. » C'est aussi l'avis de l'un des personnages féminins. La féminité se construit également par le stéréotype et la néga-

tion de la diversité identitaire, « Viviane se demande si le correspondant du *New Yorker* ne serait pas homosexuel. Il lui rappelle d'autres Anglais [...] du même style[90] ». Cependant, malgré la stigmatisation, le déviant combat aussi et, en cela, il ne diffère pas de la troupe : « un ancien chanteur de flamenco, homosexuel connu[91]. » De plus, Pérez-Reverte met dans la bouche de ses personnages le lexique du XIXe siècle utilisé encore de nos jours pour désigner le déviant « homosexuel, pédé »... D'autre part, dans la pyramide sociale, l'opposé est assimilé au stade inférieur de la féminité et de la différence raciale, « le maure s'y adapte avec soumission[92] ». En définitive, pour la défense des idéaux, il n'y aurait pas d'actes commis par des femmes ou par des hommes qui soient plus authentiques que d'autres, ni plus infaillibles, en tout cas il y aurait des formes et des catégories sociales en accord avec un imaginaire social qui continue d'être fondamentalement *hétérocentrique*.

Conclusions

35 En résumé, la représentation de la norme et du genre dans *Línea de fuego* est plutôt traditionnelle, l'auteur privilégiant les représentations de la norme fixée à l'avance, hétéronormative, supposément *naturelle* et binaire. Une série de comportements répétitifs reflète un langage consacrant un héros masculin stéréotypé. La femme est l'objet du désir masculin, marquée par un système de récompenses et de punitions.

36 En second lieu, il nous paraît important de souligner la relation entre féminité, maternité et soin, représentée non pas comme un fait isolé de son contexte social, mais comme une pratique sociale, une répétition continue et constante dans laquelle les normes traditionnelles de genre et de procréation sont renforcées. De même le stéréotype de la prostitution féminine est récurrent dans le récit. La notion du patriarcat détermine le concept de pouvoir où la féminité est subordonnée et prédétermine son rôle de bouc émissaire et d'éliminations de tout type de tensions.

37 D'autre part, Pérez-Reverte dessine l'« anormal » selon les paramètres propres à la génération à laquelle il appartient. La déviation par rapport à la norme s'incarne, en général, dans l'archétype de l'homme dangereux et socialement indésirable : l'anti-héros masculin,

sexuellement déviant. La négation de cette diversité de masculinités construit le système de stigmatisation traditionnelle qui conduit à l'homophobie, à l'insulte verbale et à la *follophobie*.

38 En ce qui concerne l'« anomal », l'écrivain espagnol imagine une uchronie où un groupe de femmes aurait participé à la bataille de l'Èbre, déconstruisant le genre et le stéréotype féminin dans la mesure où, dans l'imaginaire collectif, les femmes ne participent pas en première ligne à des conflits « violents » et guerriers. Ce rôle actif que le roman attribue aux femmes au cœur de la bataille relève de la pure fiction et ne semble pas suffisant pour réfuter la version officielle de la réalité historique, telle qu'elle apparaît dans la pratique parlée et performée des protagonistes, pour modifier le regard du lecteur sur le monde et le concept de genre représenté. Ainsi, l'impression qui se dégage de la lecture du roman est que l'auteur reproduit un discours restrictif par rapport au genre, produisant un effet de nostalgie d'un supposé paradis perdu reflété dans diverses lignes narratives. Dans ce sens le résultat est donc décevant car, même si Pérez-Reverte essaie d'afficher une certaine sympathie envers le féminisme, il est finalement peu crédible et contribue à une confusion dans l'attribution des rôles dans le contexte également anomal d'une guerre civile ; utilisant d'ailleurs son ironie habituelle pour refléter les relations entre hommes et femmes.

39 Ainsi, nous pouvons penser que Pérez-Reverte, connu pour ses habituelles polémiques sur les réseaux sociaux, centrées principalement sur l'actualité politique, la femme ou l'éducation et la culture, se laisse emporter par les valeurs de sa génération, en circonscrivant dans le roman le caractère descriptif de l'anomal, sans se référer forcément à une valeur par rapport à un type de règle, dans le contexte du genre actuel (où de nombreuses stratégies sont mises en place pour lutter contre les représentations binaires et stéréotypées), peut-être avec la finalité, non de déconstruire un modèle existant, mais de survivre face à la réécriture qu'impose aujourd'hui le regard de la postmodernité.

NOTES

1 « À María Martos Vargas, mujer de la época / A su hermano Juan, caído en julio de 1937 en la batalla de Brunete. / No volvió a su plaza, ni a las eras, ni a pasear por la Cruz de piedra con Teresita. » Poème de l'auteur.

2 Licencié en journalisme et sciences politiques, Arturo Pérez-Reverte a travaillé pendant 21 ans (1973-1994) comme reporter de guerre pour la presse écrite et la télévision. L'action de son premier roman, *El húsar*, publié en 1986, se déroule en Espagne, pendant l'occupation napoléonienne. En 1994, Pérez-Reverte quitte définitivement la télévision et se consacre exclusivement à la littérature. C'est le roman d'aventures *El club Dumas*, publié en 1993, qui le rend célèbre. En 1996, il sort le premier opus de *Las aventuras del capitán Alatriste*, une série de romans historiques pour enfants et adolescents dont l'objectif est de leur faire connaître le Siècle d'Or espagnol. En 2020, il publie *La cueva del cíclope*, une compilation de quelque 6000 de ses messages sur Twitter concernant la littérature, écrits depuis qu'il y a ouvert un compte en 2010. À ce jour, Pérez-Reverte a publié plus de trente romans – dont plusieurs ont été adaptés à l'écran, parfois à partir de ses propres scénarios – et plusieurs compilations d'articles et de chroniques.

3 Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez, *Línea de fuego*, Madrid, Alfaguara et Penguin Random House Grupo Editorial España, Edición Kindle, 2020.

4 La bataille de l'Èbre est le plus grand combat de la guerre d'Espagne, entre les forces républicaines et les insurgés nationalistes. Elle se déroula dans la basse vallée de l'Èbre, entre le 25 juillet et le 16 novembre 1938. Ce fut la dernière grande offensive des Républicains, qui se solda par un échec tactique et stratégique précipitant la fin de la guerre et la victoire de Franco.

5 Voir notamment Jorge Martínez Reverte, *La batalla del Ebro*, Madrid, Crítica, 2003.

6 « Hace casi ochenta años, entre 1936 y 1939, en tiempos de nuestros abuelos y bisabuelos, una espantosa guerra civil tuvo lugar en España. Causó miles de muertos, destruyó hogares, arruinó el país y llevó a mucha gente al exilio. Para evitar que tan desoladora tragedia vuelva a repetirse nunca, es conveniente recordar cómo ocurrió. Así, de aquella desgracia podrán extraerse conclusiones útiles sobre la paz y la convivencia que jamás se deben perder. Lecciones terribles que nunca debemos olvidar. » A. Pérez-

Reverte Gutiérrez, *La Guerra Civil contada a los jóvenes*, Madrid, Alfaguara, 2015, p. 2.

7 « La consagración constitucional del sufragio universal [...] cambió la perspectiva del cometido de la mujer en la vida política: a su papel de orientadora de las masas se sumó el de potencial votante de las diferentes opciones partidarias, lo que obligaba a repensar los paradigmas y los mensajes hasta entonces transmitidos despejando el camino para futuros avances en la condición femenina que, como se ha señalado acertadamente, viene caracterizada en esta época por una compleja mezcla de cambios y continuidades. » Ana Aguado, « La experiencia republicana: entre la cultura del reformismo político y las culturas obreras », *in* Ana Aguado y María Dolores Ramos, *La modernización de España (1917-1939) : cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2002. Cité par Julio Prada Rodríguez, « "Mujeres contra la revolución" : La movilización femenina conservadora durante la Segunda República española y la Guerra Civil », *Amnis*, nº 8, 2008, https://journals.openedition.org/amnis/599#quotation.

8 « Sus necesidades básicas y, por lo tanto, sus derechos básicos se dan a conocer a través de varios medios, a través de diversos tipos de prácticas, habladas y preformadas. » Judith Butler, *Deshacer el género* [trad. María Antonia Muñoz], Editor digital Titivillus, 2004, p. 43. Toutes les citations de J. Butler sont traduites par A. Cobo et L. Souquet à partir des versions espagnoles.

9 Le terme « Bleus » est le plus neutre pour désigner les nationalistes ou fascistes, par opposition aux « Rouges », c'est-à-dire les républicains ou communistes. La Division Bleue (*División Azul* en espagnol ; *Blaue Division* en allemand) est le surnom donné à la 250e division d'infanterie de la Wehrmacht, officiellement dénommée *División Española de Voluntarios* (*Spanische Freiwilligendivision* en allemand) qui était un corps de 17 692 volontaires espagnols créé à la fin du mois de juin 1941, par le général Franco, et mis à disposition de la Wehrmacht de l'Allemagne nazie, celle-ci devant les équiper d'uniformes allemands, pour combattre sur le front de l'Est. Rappelée en Espagne le 5 octobre 1943, elle fut dissoute le 17 novembre de la même année. La division était ainsi appelée en raison de la couleur des chemises de la Phalange espagnole à laquelle appartenaient la plupart des soldats.

10 Les *Requetés* sont les miliciens carlistes espagnols, reconnaissables à leur béret rouge, essentiellement paysans et artisans, défendant « Dieu, la Patrie

et le Roi ». Le carlisme (*carlismo*) est un mouvement politique légitimiste espagnol, apparu dans les années 1830, qui revendique le trône pour la branche aînée des Bourbons d'Espagne. De tendance conservatrice et anti-libérale, il est à l'origine de trois guerres civiles qui déchirèrent le XIX^e^ siècle espagnol et marquèrent profondément le pays. Pendant la Guerre civile espagnole les *tercios de requetés*, qui combattirent avec Franco, furent particulièrement actifs.

11 « Que presume de hablar en catalán [...] un odio visceral hacia [...] los separatistas que han desgarrado su tierra. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 112.

12 « La guerra [...] es sobre todo cuestión de aritmética: Dios ayuda a los malos cuando son más que los buenos. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 80.

13 *Ibid.*, p. 64.

14 « "—Aquí no hay guapas—objeta Expósito, seca. No es que sea guapa [...], es que es Greta Garbo. » *Ibid.*, pp. 28-29.

15 « Puedo confesarlo sin complejos: mi verdadero amor cinematográfico, la mujer de mi vida en celuloide, no es Ava Gardner, aunque anduvo cerca de serlo en *Mogambo*, ni la Claudia Cardinale [...] Pero el verdadero amor de mi vida [...] se llama [...] Louise Brooks, y es probable que a algunos de ustedes, los más jóvenes o menos cinéfilos, no les suene de nada. Pero tiene arreglo: tecleen en Google o Youtube, y luego me cuentan. » A. Pérez-Reverte, « Mi amor en blanco y negro », 14 novembre 2020, https://www.xlsemanal.com/firmas/20201107/arturo-perez-reverte-dunkerque-laespanola.html.

16 « Siempre nos toca la fea de la verbena. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 58.

17 « —Somos todas mujeres menos el teniente. —¿Y las otras están tan buenas como tú? » *Ibid.*, p. 45.

18 « [E]l dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. » Kate Millett, *Política sexual* [trad. Anna María Bravo García**]**, Madrid, Cátedra, 1995, p. 70. Toutes les citations de K. Millet sont traduites par A. Cobo et L. Souquet à partir de la version espagnole.

19 « —Todas. Sonríe el otro tras un momento, como si lo pensara mejor, mirando la pistola que Pato lleva al cinto. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 46.

20 « El poder de la mujer frente al hombre se manifiesta en el sí o no, y precisamente esta antítesis, en la que oscila el comportamiento de la coqueta, fundamenta la sensación de libertad. » Georg Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999, p. 125.

21 « Donde la ley no diferencia agresión y abuso sexual, refunde los delitos y ya no conllevan un rango distinto de penas. Todo acto «sin consentimiento expreso » y que atente contra la libertad sexual será agresión sexual y toda agresión conllevará una pena de prisión de 1 a 4 años de cárcel. Hasta ahora, el abuso se castigaba con penas de 1-5 años o multas. » Érika Montañés, « La "ley del solo sí es sí" castiga todo acto sexual no consentido, incluido el acoso "callejero" », *ABC*, 4 mars 2020. Disponible sur https://www.abc.es/sociedad/abci-ley-solo-si-si-castiga-todo-acto-sexual-no-consentido-incluido-acoso-callejero-202003040819_noticia.html.

22 « Al verla aparecer, algunos alzan la cabeza y la miran con una curiosidad que se acentúa al advertir que es mujer. Ignorando el coro de silbidos y piropos guasones que levanta a su paso. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 62.

23 « No sólo podemos observar cómo se citan las normas que rigen la realidad, sino que también los mecanismos mediante los cuales la realidad se reproduce y se altera en el decurso de dicha reproducción. » Judith Butler, *Deshacer el género*, *op. cit*, p. 199.

24 « La joven Peeters, como otras tantas mujeres, catalogan el piropo como "violencia invisible" contra la mujer y piden que se actúe judicialmente contra estas "agresiones" [...] Pero [...] ¿se puede generalizar en esta materia? Los expertos creen que cuando el cultivo del ingenio traspasa los límites del buen gusto puede entenderse como vejación, una acción coercitiva contra la libertad de la mujer y su derecho a la intimidad. » Gonzalo Núñez, « Piropos: vejación o galantería », *La Razon*, 12 novembre 2012, https://www.larazon.es/historico/3562-piropos-vejacion-o-galanteria-RLLA_RAZON_480096/. Voir aussi : Gabriela Espinoza, *¿Galantería o acoso sexual callejero? Un análisis jurídico con perspectiva de género*, Quito, Editorial América Latina, 2016.

25 « Llenas de pasión y furia. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit*, p. 125.

26 « Las milicianas que tanto gustan a los fotógrafos de prensa. » *Ibid.*, p. 10.

27 « La guerra como un combate de hombres contra hombres. » *Ibid.*, p. 104.

28 Andrés Amorós, « Los Libros: Línea de fuego », *Esradio Libertad Digital*, 20 octobre 2020. https://esradio.libertaddigital.com/fonoteca/2020-10-20/los-libros-linea-de-fuego-155592.html.

29 « Asunto masculino y que nosotras estamos mejor en la retaguardia. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit*, p. 126.

30 « Las mujeres de la España sublevada llevaban a cabo actividades propias de la retaguardia alejándose así del frente de combate. En el bando nacional la guerra era una actividad reservada para los hombres, siendo la relación más directa de las mujeres con el frente el cuidado de heridos, a través de actividades relacionadas con la enfermería, y la confección de prendas y uniformes. Este rechazo a la mujer en la contienda estaba propiciado, fundamentalmente, por la sociedad patriarcal imperante en el momento y a la ideología tradicional que movía a este bando. » Mar Ávila & Adrián Huici, *La miliciana en la guerra civil: realidad e imagen*, Universidad de Sevilla, 2017, p. 7.

31 « Se trata de desarrollar un nuevo léxico legitimador para la complejidad de género que siempre hemos estado viviendo. » J. Butler, *Deshacer el género*, *op. cit.*, p. 199.

32 Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.

33 Voir notamment Jean Chrysostome, *La Virginité* (*De virginitate*) [éd. et introduction critique Herbert Musurillo, intr., trad. et notes Bernard Grillet], Paris, Sources chrétiennes, 1966.

34 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV : Les aveux de la chair* [éd. Frédéric Gros], coll. Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 2018.

35 « Angustia: “Madre”, exclama de vez en cuando. “Madre, madre… Dios mío… Madre. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 36.

36 « Una fuerte feminización en la Iglesia en la figura de la Virgen. » Ruth Bertomeu Muñoz, « Entre poder, herejía y salvación: La virgen a finales del siglo XVII a través de la censura de la Mística Ciudad de Dios de María de Ágreda », *Feminismo/s*, n° 20, 2012, pp. 297-313, p. 302.

37 « La noción de cultura que se ha transmutado en lo “simbólico” en el psicoanálisis lacaniano es muy diferente de la noción de cultura todavía vigente en los estudios culturales. » J. Butler, *Deshacer el género*, *op. cit.*, p. 49.

38 « El primado moderno de la libertad sí bastó para hacer de su maternidad un deber moral, personal y social. » María Binetti, « La maternidad

patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación », *La Aljaba Segunda época*, vol. 17, 2013, pp. 113-128, p. 120, http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v17a07binetti.pdf

39 « —¿Cómo sabes que es fachista? —Hombre, no sé… Está llamando a Dios y a su madre.
—¿Y a quién quieres que llame? ¿A la Pasionaria?
—Es lo malo de estas guerras —va diciendo Olmos, a su espalda.
—Que oyes al enemigo llamar a su madre en el mismo idioma que tú, y como que así, ¿no?… Se te enfrían las ganas. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, pp. 36-37.

40 *Ibid.*, p. 130.

41 « Un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización. » J. Butler, *El género en disputa*, *El feminismo y la subversión de la identidad*, Editor digital Titivillus, 1990, p. 10.

42 « Estaría feo, mi alférez. Que nos metieran el chocho en los fideos. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 40.

43 « —Me voy a cagar —dice muy recio y muy despacio —en vuestra puta madre. » *Ibid.*, pp. 48-49.

44 « —malos como la madre que los parió. » *Ibid.*, p. 57.

45 « La mujer es más amarga que la muerte, porque ella es un lazo; su corazón es una red y sus brazos son cadenas. Quien agrada a Dios escapa de ella, más el pecado en ella queda preso. » *Eclésiastes* 7: 26, biblegateway.com. Traduction d'A. Cobo et L. Souquet à partir de l'espagnol.

46 « ¡Me voy a cagar en vuestra puta madre! » (A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, pp. 74, 200)

47 « Los liberales de la reina puta y su madre » (A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 149)

48 « Conoces a ese hijo de puta » (A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 129)

49 « Llamándoles rojos hijos de puta » (A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 102)

50 « La invocación performativa de un "antes" no histórico [...] que legitima el contrato social. » J. Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, *op. cit.*, p. 27.

51 « Pato considera que en ese mismo instante, en algún lugar lejano, tal vez haya una madre, una hermana, una novia que despiertan pensando en él sin saber que está muerto. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.* p. 43.

52 « El machismo, como construcción cultural, es un modo particular de concebir el rol masculino, modo que surge de la rigidez de la mayor parte de las sociedades del mundo contemporáneo, para establecer y agudizar las diferencias de género entre sus miembros. Es así como se generan expectativas de comportamiento en torno del varón que incluyen valores y actitudes, conformando de este modo una concepción ideológica asentada en la superioridad del macho en relación con la hembra, superioridad que se ha pretendido fundamentar desde distintas perspectivas ideológicas a lo largo de la historia del pensamiento. » Ángel Rodríguez Kauth, Leticia Marín de Magallanes & María E. Leone de Quintana, « El machismo en el imaginario social », *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 25, nº 21993, pp. 275-284, p. 276, https://www.redalyc.org/pdf/805/80525209.pdf.

53 « Éste no es sitio para una mujer, no es sitio para nadie, responde ella. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 45.

54 « La noción de que puede haber una “verdad” del sexo, como la denomina irónicamente Foucault, se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género. » J. Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, *op. cit.*, p. 40.

55 « Para andar sola por aquí, tienes más huevos que algunos de éstos. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 63.

56 « Ésta se utiliza para crear mensajes discriminatorios por razón de sexo, manteniendo la situación de inferioridad, subordinación y explotación del sexo dominado. » Esther López Ojeda, « Pautas de observación y análisis del sexismo. Los materiales educativos », *Interlingüística*, nº 17, 2003, pp. 630-639, Dialnet-AnalisisSociolinguistico-2317475.pdf.

57 A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*

58 « Máquinas reproductoras de hijos, amas de casa. » *Ibid.*, p. 126.

59 José Manuel Ruiz, « Quien me acusa de machista en las redes es porque no ha leído un libro mío en su vida », GQ, 8 octobre 2020, https://www.revistagq.com/noticias/articulo/perez-reverte-entrevista-linea-de-fuego.

60 A. Pérez-Reverte : « Sin duda. Quien perdió la guerra fue la mujer, que atrasó un siglo en su calendario. El mayor estrago fue el paso de una mujer

liberada, que estudiaba, dueña de su vida y de su cuerpo, a una mujer sumisa, madre de familia y guiada por su confesor. Esos cinco o seis siete años de diferencia marcan un retroceso de un siglo. Para mí la mayor tragedia es justamente esa. Mis abuelas, que eran mujeres cultas y de buena posición, no habrían podido desarrollarse intelectualmente si hubieran nacido en el franquismo. » J. M. Ruiz, *ibid.*

61 « En cambio, a los clientes se les descargaba de responsabilidad. » Francisco Martínez Hoyos, « Marte y Venus: las prostitutas de la Guerra civil española », *La Razón Histórica*, nº 31, 2015, pp. 57-63, p. 60.

62 « Una bailaora de flamenco a la que se beneficiaba. El hijodeputa. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 162.

63 « Y la violación aparece como un hecho banal comparado al beber o a la gallardía. » *Ibid.*, p. 542.

64 « La concienciación social fue una de las herramientas utilizadas por organizaciones como *Mujeres Libres* para acabar [...] con lo que consideraban una plaga contraria a la dignidad de la mujer. [...] a través de la reinserción social [...] De hecho la que por aquel entonces fue Ministra de Sanidad, la anarquista Federica Montseny, fracasó en su empeño de eliminar la prostitución porque entre otras cosas una prohibición así requería un cambio también en la educación y los valores sexuales. » Alba Carreres, « La historia olvidada de las prostitutas durante la Guerra Civil española », *Vice*, 16 octobre 2019, https://www.vice.com/es/article/bjwpbm/prostitutas-guerra-civil-espanola-historia.

65 « Son legionarios, mi comandante. Lo dice cual si no hubieran podido ser otra cosa. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 49.

66 « De pronto rompe a llorar. » *Ibid.*, p. 69.

67 « Lívidos, asustados, temblorosos. » *Ibid.*, p. 63.

68 « Se incurre en sexismo lingüístico cuando se emplean vocablos (sexismo léxico) o se construyen oraciones (sexismo sintáctico) que, debido a la forma de expresión escogida por el hablante y no a otra razón, resultan discriminatorias por razón de sexo. El hecho discriminatorio aparecerá más o menos patente según la sensibilidad que posea el oyente, sensibilidad en la que juegan dos factores: de un lado, su actitud vital frente a la discriminación por razones de sexo; y, de otro, su mayor o menor agudeza para detectar fenómenos de la lengua no superficiales, reveladores de la mentalidad del hablante. » Álvaro García Meseguer, *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*, Barcelona, Paidós,

1994, p. 26, https://www.tremedica.org/wp-content/uploads/n3_GarciaMeseguer.pdf.

69 « Si los fachistas contraatacan ahora, nos pillan con la chorra fuera. » A. Pérez-Reverte. *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 143.

70 « Catalana pirindola nunca riega sola. » *Ibid.*, p. 148.

71 « De zumbar de colmena masculina agitada y tensa. » *Ibid.*, p. 124.

72 « Ronca y áspera. » *Ibid.*, p. 44.

73 « Con un toque de chulería viril. » *Ibid.*, p. 99.

74 « Las mujeres luchan más solas. » *Ibid.*, p. 506.

75 « El sexo era la asignatura pendiente que todos queríamos poner al día [...] era delgado, moreno y extraordinariamente guapo, Alesio y yo cazábamos juntos, o nos cazaban –también ellas, arrojado el sujetador por la ventana, protagonizaban deslumbrantes osadías– combatiendo tenaz en varios frentes a la vez y aprendí ciertas cosas interesantes [...] sobre cómo funciona la cabeza de las mujeres cuando te arrastran a su lado más deliciosamente oscuro. » A. Pérez-Reverte, « El amigo italiano », 12 décembre 2020, https://www.xlsemanal.com/firmas/20201212/el-amigo-italiano-perez-reverte.html.

76 « El desafío es encontrar un mejor vocabulario para las maneras de vivir el género y la sexualidad que no encaje tan fácilmente en la norma binaria. De esta manera, el futuro está en el pasado y en el presente, pero necesitamos producir la palabra en la que la complejidad existente pueda ser reconocida y en donde el miedo a la marginación, patologización y la violencia sea radicalmente eliminado. » Leticia Sabsay, « J. Butler para principiantes », 13 mai 2009, http://www.lrmcidii.org/judith-butler-para-principiantes/.

77 « Harpo siempre habla de la sección en femenino, incluyéndose él. » A. Pérez-Reverte, *Línea de fuego*, *op. cit.*, p. 26.

78 « Que os den por culo. » *Ibid.*, p. 33.

79 « Pero antes me vais a chupar la polla. » *Ibid.*, p. 131.

80 « Lleva el gorrillo en el hombro con el madroño capado, porque dice que ir con la borlita colgando es de maricones y de fascistas. » *Ibid.*, p. 71.

81 « Pero el miedo que me dais se me aprieta el ojete. » *Ibid.*, p. 131.

82 « Esa bayoneta se la voy a meter yo por el culo. » *Ibid.*, p. 179.

83 « —Si [...] Lo nuestro parece un matrimonio. Sólo faltaba que nos la sacudamos el uno al otro. —Si empezamos con mariconadas, me paso a los remigios. » *Ibid.*, p. 148.

84 « —¿Qué hacen, requetés? —Mear mi capitán. » *Ibid.*, p. 149.

85 « De cintura para abajo se diferencian poco. » *Ibid.*, p. 289.

86 « Putos. » *Ibid.*, p. 40.

87 « Cabrones. » *Ibid.*, p. 41.

88 « Necesidad de suprimir a trescientos mil españoles para sanear la patria. » *Ibid.*, p. 43.

89 « Gentuza a exterminar toda ella. » *Ibid.*, p. 44.

90 « Vivian se pregunta si el corresponsal del New Worker no será homosexual. Le recuerda a otros ingleses [...] de semejante estilo. » *Ibid.*, p. 167.

91 « Un antiguo cantaor de flamenco, conocido homosexual. » *Ibid.*, p. 402.

92 « El moro lo encaja sumiso. » *Ibid.*, p. 49.

RÉSUMÉ

Français

Durant le siècle dernier la norme traditionnelle de représentation du genre fut principalement binaire et hétéronormative. En littérature, dans l'œuvre de l'Espagnol Arturo Pérez-Reverte, la norme et le genre font également sens. En effet, dans *Línea de fuego*, l'un des derniers romans (non traduit en français) de l'académicien et écrivain espagnol, publié en 2020, nous retrouvons la représentation de la normalité et de l'anormalité traditionnelle du genre propre non seulement au contexte historique des années 1930 mais aussi à la génération de l'auteur (né en 1951). Cependant, ce roman offre également la représentation de l'anomal, de l'exception, de l'irrégulier, de l'inédit. En effet, l'inclusion d'un groupe de femmes dans la bataille de l'Èbre (1938), pendant la guerre civile espagnole, constitue une anomalie historique : une catégorie productive intentionnelle qui déplace les repères, interroge, perturbe le sens de l'Histoire et brouille les représentations du genre. C'est la raison pour laquelle, nous sommes amenés à penser que Pérez-Reverte se laisse emporter par un flot lexical trivial, voire argotique, circonscrivant dans son roman le caractère descriptif de l'anomal, sans se référer forcément à une valeur au regard d'un type de règle, dans le contexte actuel où la notion de genre est fortement interrogée et remise en question, notamment par les mouvements féministes et LGBT+ et le wokisme, mais également par leurs détracteurs. La finalité de Pérez-Reverte

n'est peut-être pas de déconstruire un modèle existant, mais de survivre face à une certaine réécriture qu'impose le regard de la postmodernité.

INDEX

Mots-clés
normal, anormal, anomal, Pérez-Reverte (Arturo), Espagne, genre, guerre civile, roman

AUTEUR

Andrés Cobo de Guzmán Medina
Université Grenoble Alpes - Université Lyon 2 - Laboratoire Passages XX-XXI

TRADUCTEURS

Andrés Cobo de Guzmán Medina

Lionel Souquet

III - Image

Rétablir l'écart

L'anormal et l'anomal dans la peinture rossettienne et préraphaélite

Raphaël Rigal

PLAN

Introduction
A-normalité, rejet du conformisme
  Les Préraphaélites, pseudo-conformistes
  S'éloigner des normes
L'affaire Dickens
  Catholicisme et esthétique
  Laideur et difformité
An-omalie, représentation de l'écart
  Laideur et moralité
  Amoralité du réel ?
Nouveau *nomos* pour nouvelle société
  Visibilité anti-normale
  Androgynie militante
  Représenter et faire
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 En 1848, quelques étudiants de l'Académie Royale de Londres se retrouvent pour parler d'art, expérimenter de nouvelles façons de peindre, et créer un groupe artistique alternatif, la Confrérie Préraphaélite (*Pre-Raphaelite Brotherhood*). Cette confrérie, pensée sur le modèle des cellules révolutionnaires qui fleurissent un peu partout sur le continent européen, s'affiche discrètement par l'inclusion des lettres « PRB » dans les tableaux qu'elle produit, tout en jurant, d'après Hunt, de garder secret le sens de ces lettres :

> Gabriel [Rossetti] improved upon previous suggestion with the word Brotherhood, overruling the objection that it savoured of clericalism.

> When we agreed to use the letters P.R.B. as our insignia, we made each member solemnly promise to keep its meaning strictly secret, foreseeing the danger of offending the reigning powers of the time [1].

2 La mention par Hunt d'un danger ou d'une offense possible est peut-être une exagération. Il existe, en revanche, une volonté d'aller à l'encontre de l'enseignement dispensé à la Royal Academy et de la peinture britannique telle qu'elle se pratique à l'époque. Cette volonté est confirmée par William Michael Rossetti, dans la courte biographie sur laquelle s'ouvre son édition de la correspondance de son frère :

> All three contemned the commonplace anecdotical subjects of most British painters of the day, and their flimsy pretences at cleverness of execution, unsupported either by clear intuition into the facts of Nature, or by lofty or masculine style, or by an effort at sturdy realization. There were of course exceptions, some distinguished and some noble exceptions; but the British School of Painting, as a school, was in 1848 wishy-washy to the last degree; nothing imagined finely, nor descried keenly, nor executed puissantly. The three young men hated all this [2].

3 Malgré ce que les témoignages de Rossetti et de Hunt peuvent laisser penser, c'est plutôt contre la méthode enseignée à l'Académie et les rigueurs du processus d'apprentissage que les jeunes Préraphaélites s'insurgent : contre la discipline, pour Dante Gabriel Rossetti [3], contre le principe général établi par Reynolds dans ses discours, pour tout le groupe. D'après Joshua Reynolds, portraitiste, cofondateur et premier président de l'Académie, l'artiste doit en effet suivre la Nature, mais dans le but explicite d'atteindre à une forme d'idéal, à une beauté abstraite que l'œil exercé pourrait déceler après une longue étude des maîtres précédents :

> the whole beauty and grandeur of the art consists, in my opinion, in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind [4].

4 Dans ses premières réunions, c'est une opposition à cet oubli des spécificités du vivant qu'exprime la Confrérie : les jeunes peintres recherchent l'originalité, la sincérité, la beauté du monde, et non la reproduction d'une forme qu'une convention aurait déclarée idéale [5].

Là encore, ce n'est pas une doctrine totalement repoussée par les Académiciens : Reynolds mentionne l'étude directe de la nature dans ses discours [6], mais la décrit comme une méthode longue et fastidieuse, nécessaire pour les maîtres de la Renaissance mais qui peut maintenant être remplacée par l'étude des autres peintres. L'on retrouve ainsi, chez les artistes préraphaélites, à la fois un rejet des normes académiques et une volonté de revenir à une méthode passée, au mépris des conseils et préconisations de leurs aînés.

5 La Confrérie est-elle pour autant un groupe désordonné de jeunes rebelles, à la recherche d'une illusion, et trop impatients pour suivre les conseils d'enseignants plus sages ? L'on pourrait interpréter ainsi la naissance du groupe, en particulier si l'on considère la fougue et l'impétuosité de certains membres, Dante Gabriel Rossetti en particulier. Protéiforme et difficilement saisissable, le groupe préraphaélite – que l'on entende par-là la Confrérie elle-même ou les multiples artistes qui s'en sont rapprochés au fil des années – correspond aussi à ce cliché, celui d'un ensemble désuni d'artistes qui ne partagent pas tous le même but et dont le peu de traits communs met en question la définition d'un « style préraphaélite » [7].

6 Cette volonté de sincérité artistique et ce rejet de la conformité académique cachent un projet philosophique réel. L'anormalité de l'art préraphaélite est en premier lieu une question d'esthétique et de réception visuelle, comme le montre Susan Casteras [8]. Mais elle dépasse le cadre de la peinture pour s'étendre au domaine politique, fonde une proposition de renouveau de la société, et sert de fil directeur idéologique à la multiplicité d'artistes que l'on pourrait rattacher au Préraphaélitisme. Ce projet se concrétise d'abord par le rejet des habitudes artistiques et idéologiques traditionnelles, acceptées et reconnues, au point de provoquer parfois l'indignation. Cette provocation sert à révéler les singularités et la variété qui parcourent la société et devraient donc parcourir l'art afin qu'il donne une fidèle représentation du monde. Enfin, la mise en évidence de cette variété permet de proposer un nouveau point de départ politique : donner toute sa valeur à la variété humaine, contre les normalisations exclusives de la société victorienne.

7 L'on verra au fur et à mesure de cette démonstration comment l'anormalité – un refus du conformisme et des normes académiques et

classiques – se change en an-omalie, terme qui, selon son étymologie (ἀν-ὠμαλος), renvoie à l'écart, à l'irrégularité, à l'aspérité. C'est ce glissement d'une norme refusée à un écart revendiqué qui permet de fonder un nouveau « nomos » (νόμος), c'est-à-dire une nouvelle coutume qui est aussi une nouvelle façon de représenter le monde.

A-normalité, rejet du conformisme

Les Préraphaélites, pseudo-conformistes

8 Les peintures préraphaélites sont marquées autant par l'ambiguïté et la multiplicité de leurs formes que par leur anticonformisme. D'un point de vue générique, les premières toiles semblent tendre de façon très académique vers la perfection artistique ; les six tableaux majeurs peints et exposés par les Préraphaélites entre 1849 et 1851 représentent des sujets religieux, pour *Girlhood of Mary Virgin* et *Ecce Ancilla Domini* (fig. 2) de Dante Gabriel Rossetti, *Christ in the House of His Parents* (fig. 3) de John Everett Millais et *A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids* de William Holman Hunt, ou des sujets littéraires, pour *Isabella* de Millais et *Rienzi* (fig. 1) de Hunt.

9 Ces œuvres relèvent toutes de la peinture d'histoire, la plus haute dans la hiérarchie suivie par les académies européennes, et, d'après Reynolds, la plus apte à permettre une représentation des passions.



Fig. 1 – William Holman Hunt, *Rienzi vowing to obtain justice for the death of his young brother, slain in a skirmish between the Colonna and the Orsini factions*, 1848-1849, huile sur toile; Wikimedia Commons, domaine public

10 De plus, elles obéissent à certains des principes que la Royal Academy, en suivant les « grandes écoles » de la Renaissance, préconise, par exemple le nombre limité de personnages :

> But the thing is very different with a pupil of the greater school. Annibale Caracci thought twelve figures sufficient for any story; he conceived that more would contribute to no end but to fill space. [...] Besides, it is impossible for a picture composed of so many parts to have that effect, so indispensably necessary to grandeur, of one complete whole. However contradictory it may be in geometry, it is true in taste, that many little things will not make a great one. The Sublime impresses the mind at once with one great idea; it is a single blow: the Elegant indeed may be produced by a repetition, by an accumulation of many minute circumstances [9].

11 Les deux tableaux de Rossetti sont pour le moins intimistes ; le nombre de personnages et de détails y est à chaque fois très limité. Les tableaux de Millais et de Hunt sont un peu plus détaillés et

comportent plus de personnages ; mais si on les compare aux toiles de l'école vénitienne, que Reynolds critique explicitement dans ses discours, ils gardent une certaine unité de composition, et évitent l'abondance que l'on trouve dans certaines toiles du Titien ou de Carpaccio, par exemple.

S'éloigner des normes

12 Beaucoup d'autres caractéristiques de ces œuvres s'éloignent cependant des préceptes de l'Académie. La symétrie, dont Reynolds fait l'éloge, n'est pas de mise dans la plupart des tableaux : le sujet principal du *Rienzi* de Hunt par exemple est décalé, dans la partie gauche du tableau, tandis que les soldats et éléments de décor qui auraient classiquement dû être placés autour du sujet se retrouvent dans la partie droite. La perspective et l'harmonie géométrique ne sont pas non plus parfaitement respectées, dans l'*Isabella* de Millais par exemple, où le déséquilibre entre le nombre de personnages de chaque côté de la table fausse la perspective.

13 L'usage des couleurs enfin semble aller directement à l'encontre des consignes de Reynolds : dans plusieurs de ses discours, l'Académicien prône la simplicité, l'harmonie, le recours très discret aux couleurs froides pour mettre en valeur une lumière chaude, et, autant que possible, l'utilisation du clair-obscur[10]. Un tableau comme *Ecce Ancilla Domini* (fig. 2), au contraire, joue précisément de la force du contraste entre différentes couleurs brillantes ; la lumière y est claire et froide ; la faible variété des couleurs et leur caractère très distinct suivent l'un des principes reconnus par Reynolds, mais c'est un principe qu'il compare à la musique militaire, faite pour célébrer les passions les plus nobles mais aussi les plus dures, en contradiction donc avec le caractère intimiste et religieux du tableau de Rossetti.



Fig. 2 – Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1849-1853, huile sur toile ; Tate N01210, © Tate, licence Creative Commons CC-BY-NC-ND 3.0

14 Malgré la jeunesse des Préraphaélites au moment où ces six toiles sont peintes, ces déviations par rapport à la norme académique ne sont pas des erreurs de composition, mais des remises en question de l'enseignement académique et des normes conservatrices de la Royal Academy. Il suffit pour s'en convaincre de voir la façon dont ces choix servent le propos des tableaux : dans *Ecce Ancilla Domini*, la perspective particulière permet d'attirer l'attention sur la Vierge et ainsi sur l'enfantement futur du Christ, tandis que la dominance du blanc souligne à la fois la virginité de Marie et la violence de la scène. Dans *Rienzi* (fig. 1), l'absence de symétrie accentue l'horizontalité du tableau, souvenir des *Pietà* de la Renaissance, et sert ainsi à traduire le regret de l'avenir qui échappe alors à Rienzi, ainsi qu'exprimé dans le chapitre du roman de Bulwer Lytton que le tableau illustre :

> But for that event, the future liberator of Rome might have been but a dreamer, a scholar, a poet, — the peaceful rival of Petrarch — a man of thoughts, not deeds. But from that time, all his faculties, energies, fancies, genius, became concentrated to a single point [11].

L'affaire Dickens

Catholicisme et esthétique

15 Dans l'ensemble, ce n'est pas par leurs sujets que ces tableaux dévient de la norme académique, mais par le mode de représentation des scènes choisies. L'exemple le plus flagrant est *Christ in the House of His Parents* de Millais : le Christ, comme les membres de sa famille – personnages sacrés, élevés au-dessus du commun des mortels par la grâce de Dieu – y sont représentés, selon l'habitude prise par les Préraphaélites, sous les traits de personnes réelles choisies parmi leurs proches. La Vierge, Joseph, le Christ lui-même ne sont pas des personnages allégoriques dont l'apparence ne doit représenter que la vertu, mais des êtres humains ; ce ne sont pas des moyens de figurer les valeurs que le Christ et sa famille sont censés symboliser, mais des portraits réalistes de personnages historiques.

16 Le tableau constitue ainsi non pas une recherche d'idéal, comme le préconise l'Académie, mais une volonté de représenter une scène ancrée dans une forme de réel. Ce réel n'est pas très précis géographiquement et chronologiquement, puisqu'il emprunte aussi bien aux campagnes européennes qu'à l'arrière-pays proche-oriental et à l'Antiquité autant qu'à l'époque contemporaine ; mais il reste reconnaissable comme étant conforme à une certaine réalité. Au lieu de s'inspirer de la nature et des grands maîtres pour produire une version idéalisée d'un épisode biblique destiné à servir d'exemple, Millais, comme Hunt et Rossetti, reconstituent l'épisode biblique : le recours à des modèles réels, dont les traits individuels sont reconnaissables, fait du tableau une réitération de la scène, et non son imagination.



Fig. 3 – John Everett Millais, *Christ in the House of His Parents*, 1851, huile sur toile; Tate N03584, © Tate, licence Creative Commons CC-BY-NC-ND 3.0

17 Replacée dans le contexte idéologique de l'Angleterre des années 1840-1850, cette réitération prend une dimension particulièrement sulfureuse du point de vue idéologique. Cette tentative de ne pas simplement imaginer la scène, en particulier la scène biblique, mais de la (re)produire, correspond à une forme d'incarnation : le Christ, la Vierge, Joseph tels qu'ils sont représentés par les Préraphaélites ne sont plus des idées, mais des puissances divines faites chair à nouveau. Outre le potentiel blasphématoire que cela suppose, et qui est relevé par exemple par Frank Stone dans l'*Athenaeum* [12], certains critiques y voient une preuve de la résurgence du catholicisme, avec tout le danger que cela pose pour l'État anglican [13].

18 Le rejet de la norme n'est pas simplement celui des conventions académiques ; c'est aussi un rejet des conventions sociales et politiques, propre à susciter non seulement un débat esthétique, mais aussi une controverse politique, morale, et idéologique. Ainsi que l'analyse Bullen, l'exposition de *Christ in the House of His Parents* provoque un glissement du paradigme critique : en faisant s'impliquer Dickens, qui n'est pas critique d'art, et en étant à l'origine d'articles utilisant une rhétorique politique et morale et non simplement esthé-

tique, le tableau de Millais retourne le paysage artistique contemporain, et le repolitise [14].

Laideur et difformité

19 Le catholicisme esthétique dont font preuve les Préraphaélites aux yeux de Dickens et d'autres critiques n'est cependant pas la critique la plus durable : elle est contingente au climat politique de ces années, elle n'était pas nécessairement valide une cinquantaine d'années auparavant, et elle pourrait être battue en brèche facilement si l'on observe que les œuvres qui servent de modèles aux académiciens sont, elles aussi, d'inspiration catholique. Deux autres arguments lui sont en réalité attachés, tous deux plus profondément enracinés dans ce qui unifie politiquement les Préraphaélites.

20 Le catholicisme tel qu'il peut être décelé dans les œuvres de la Confrérie est tout d'abord associé à une vision passéiste et réactionnaire de l'art et de la société ; c'est l'un des arguments majeurs de Dickens dans son article « Old Lamps for New Ones », sur Millais et les Préraphaélites, qui insiste sur le « grand principe rétrograde [15] » qui serait à l'œuvre dans le tableau de Millais et qui risquerait de s'étendre à tous les arts. Comme le montre Bullen, ce n'est pas un argument isolé ; tout comme la critique du catholicisme s'inscrit dans une paranoïa anti-catholique plus générale, la critique du caractère supposé rétrograde des Préraphaélites s'inscrit en contre-point de l'idée de plus en plus répandue d'un progrès auquel la société toute entière serait soumise et vers lequel tout un chacun devrait tendre [16].

21 Mais plus encore que le catholicisme ou le passéisme de la toile de Millais, c'est la laideur des personnages qui semble avoir le plus choqué les critiques, Dickens par exemple, qui décrit le tableau par une accumulation de termes très forts :

> You behold the interior of a carpenter's shop. In the foreground of that carpenter's shop is a hideous, wry-necked, blubbering, red-headed boy, in a bed-gown, who appears to have received a poke in the hand, from the stick of another boy with whom he has been playing in an adjacent gutter, and to be holding it up for the contemplation of a kneeling woman, so horrible in her ugliness, that (supposing it were possible for any human creature to exist for a moment with that dislocated throat) she would stand out from the

> rest of the company as a Monster, in the vilest cabaret in France, or the lowest ginshop in England. Two almost naked carpenters, master and journeyman, worthy companions of this agreeable female, are working at their trade; a boy, with some small flavor of humanity in him, is entering with a vessel of water; and nobody is paying any attention to a snuffy old woman who seems to have mistaken that shop for the tobacconist's next door, and to be hopelessly waiting at the counter to be served with half an ounce of her favourite mixture. Wherever it is possible to express ugliness of feature, limb, or attitude, you have it expressed. Such men as the carpenters might be undressed in any hospital where dirty drunkards, in a high state of varicose veins, are received. Their very toes have walked out of Saint Giles's [17].

22 Le jugement de Dickens est un concentré de violence verbale. De plus, l'argument avancé peut surprendre ; tout comme l'esthétique catholique n'est pas nouvelle et n'est pas toujours si fortement reniée, la laideur ne fait pas son apparition dans l'art britannique avec Millais : les tableaux de Hogarth, pour ne citer que lui, jouent précisément de ce laid, de cet obscène que critique Dickens, et font étalage de tout ce que l'esprit peut imaginer comme « déformité », une déviation par rapport à un état parfait, pour reprendre le terme de Reynolds. Hogarth n'était pourtant pas particulièrement méprisé par ses contemporains, et sa nomination comme Serjeant Painter auprès de George II indique bien son caractère respectable et respecté.

23 L'explication qu'il est possible d'avancer renvoie une nouvelle fois à la question de l'incarnation, et au rapport au corps et à la vie que les tableaux des Préraphaélites suggèrent. Là où Hogarth se moque, dépeint le laid physique pour critiquer le laid moral, dans *Gin Lane* par exemple, Millais montre une famille christique que certains trouvent laide pour indiquer la proximité de tous les êtres avec Dieu. La laideur préraphaélite n'est pas satirique ; elle n'est pas faite pour se moquer, pour parodier, ou pour juger ; elle est une représentation directe de la vie, et des aspects multiples et divers de la société.

An-omalie, représentation de l'écart

24 Cette variété que représentent les Préraphaélites, c'est celle du vivant : l'an-omal (du grec ἀν- ὠμαλος, qui désigne l'inégal et l'irrégulier), c'est ce qui crée l'écart et résiste aux normes. C'est aussi le cœur de la vie, qui se situe dans les aspérités, dans ce qui n'est pas lisse, dans ce qui fait saillie et échappe à la catégorisation.

Laideur et moralité

25 Même si l'on considère la laideur préraphaélite comme un miroir du réel, une volonté de rester fidèle à la nature, la critique de Dickens reste surprenante : des romans comme *Great Expectations* ou *Bleak House* explorent et mettent à nu la laideur du monde ; les quartiers pauvres de Londres et les vicissitudes de la société victorienne y sont montrés sans fard, et même ce qui est à première vue repoussant – le prisonnier que rencontre Pip dans *Great Expectations*, par exemple – peut se révéler vertueux. Mais les ouvrages de Dickens sont des romans, et la prose, même quand elle veut faire l'éloge de la vertu, peut se permettre de ne pas faire correspondre aspect physique et valeur morale, en développant un personnage de façon à dédire progressivement ce que sa description suggérait. Reynolds ne suggère pas autre chose, quand il justifie la trahison du réel par l'immédiateté de la peinture : « A painter of history shows the man by showing his actions. A painter must compensate the natural deficiencies of his art. He has but one sentence to utter, but one moment to exhibit [18]. »

26 Le choc le plus profond pour les spectateurs habitués aux représentations idéales de l'Académie vient probablement de cette confrontation brutale avec le réel. En refusant les normes et les conventions classiques, les Préraphaélites ne se contentent pas de fonder de nouveaux paradigmes critiques : ils font dévier l'art, qui n'a plus pour but de retrouver la beauté idéale d'un humain réinventé, mais de mettre au jour la beauté réelle de l'humain représenté. Il n'est plus question pour eux de compenser l'immédiateté de la peinture par l'idéalisation des formes ; en se tournant vers la Nature, les Préra-

phaélites ne rejettent pas seulement les normes académiques, mais la fausseté qu'elles imposent. Il s'établit ainsi une correspondance entre rejet des normes et refonte de la vision, ainsi que le note Umberto Eco, dans son *Histoire de la Beauté* :

> La Beauté ambiguë, moraliste et érotique des Préraphaélites, avec sa tendance au trouble et au macabre, est l'un des effets de la libération de la Beauté des canons classiques. Elle s'exprime désormais en réunissant les opposés, si bien que le Laid n'est plus la négation, mais l'autre face du Beau [19].

27 Plus que des aspects idéologiques et spirituels circonstanciels, c'est cette remise en cause de l'idée selon laquelle la peinture devrait représenter un canon de beauté idéalisée et immuable qui provoque le choc et fait naître une critique aussi violente que celle de Dickens. La méfiance avec laquelle les œuvres de Rossetti sont accueillies dans les décennies suivantes le confirme : l'article qu'écrit Robert Buchanan à l'occasion de la sortie des *Poems* en 1871 [20] laisse de côté toute critique d'ordre religieux, alors même que l'influence catholique de poèmes comme « The Blessed Damozel » ou « Ave » ne fait pas de doute; pour Buchanan, les failles sont la mollesse, la sensualité, l'absence de virilité – ce que Susan Sontag [21] identifie plus tard comme l'androgynie et l'effacement des genres (*genders*) au centre de l'esthétique Camp.

Amoralité du réel ?

28 La critique de la laideur à proprement parler revient sous la plume d'un journaliste anonyme, un an après la mort de Dante Gabriel Rossetti, à l'occasion d'une rétrospective organisée par la Royal Academy. Cet article, repris par le *Staffordshire Advertiser* [22], met en scène John Bull, image de l'Anglais moyen, en pleine visite de l'Académie. Les portraits sensuels de Rossetti sont comparés dans l'esprit de John Bull à ceux, beaucoup plus classiques, de Reynolds, Gainsborough, et plus généralement des « honnêtes artistes anglais », formateurs supposés du goût de l'honnête homme. Lui qui ne connaissait que la grâce et la douceur de la peinture classique se retrouve face à une montagne de sensualité, des lèvres, des cheve-

lures, des regards qui se déploient sans limite ni contrainte dans tous les tableaux.



Fig. 4 – Dante Gabriel Rossetti, *Mariana*, 1870, huile sur toile ; Rossetti Archive, domaine public

29 La conclusion de l'article, qui incite ses lecteurs à refuser la beauté préraphaélite et à revenir aux normes de l'Académie, présente plus nettement le problème que pose l'art de Rossetti :

> He can stand by the beauty that Reynolds and Gainsborough have taught him to love on canvas, and all the beautiful women he has known since infancy have taught him to love in life. He can ask the dull and vapouring critics whether the beauty they admire in these hideous faces is the beauty they admire in their mothers and daughters and choose in their wives. If it is a beauty which they would shrink from as ghastly in nature, let him treat with scorn the quack incantations by which they would conjure it into art. A thing of ugliness is a pain forever, a source of literal and grievous suffering

> while memory retains its hold. There are at least a score of these faces of Rosetti's on which it is a positive misfortune to have looked. Let no-one who reverences his child's sense of beauty allow it to catch a glimpse of these [23]!

30 Plus que ce que la laideur pourrait impliquer moralement, c'est le décalage entre ce qui est attendu et ce qui est vu qui choque l'auteur de l'article. La laideur est critiquée parce qu'elle est jugée comme belle en peinture et repoussante dans le monde réel, et parce qu'elle contredit l'innocence de l'enfance. Le hiatus est donc double : décalage entre beauté préraphaélite et beauté classique, et décalage entre ce que l'on apprécie sur la toile et ce que l'on apprécie (ou non) dans le monde. Si l'on s'en tient aux doctrines de l'Académie, pourtant, le même décalage existe dans la peinture classique : les personnages étant idéalisés, leur beauté n'est pas non plus celle du monde ; elle est réinventée par l'artiste, qui trahit le réel pour tenter d'atteindre un idéal fictif.

31 Derrière cet écart entre ce qui est beau dans le musée et ce qui est beau dans la rue se cache cependant une autre cause de critique : la question des convenances. Ce problème était déjà suggéré par Dickens et par Buchanan ; il affleure à plusieurs reprises dans les textes de Reynolds, quoiqu'à demi-mot ; il se révèle dans l'article anonyme à travers la suggestion de l'innocence, et la comparaison entre les femmes de Rossetti et celles que John Bull fréquente ou que Gainsborough a pu peindre.

32 Les portraits mentionnés dans l'article, *Pandora*, *Mnemosyne*, *La Pia de' Tolomei*, *Mariana* (fig. 4), entre autres, ont quelques points communs particuliers. Ils représentent tous des femmes ouvertement sensuelles, aux cheveux détachés ou volumineux, aux vêtements amples, parfois partiellement dévêtues, peintes dans des couleurs riches – même le bleu de *Mariana* n'est pas froid, les plis et les jeux de lumière suggérant la douceur d'un tissu velouté. Mais surtout, la plupart sont au croisement de la peinture de portrait et de la peinture historique : Pandore et Mnemosyne sont des figures mythologiques ; la Pia et Mariana des personnages littéraires ; la « veuve romaine » que l'article mentionne aussi appartient à l'Antiquité ; toutes pourtant sont peintes comme des portraits, et non dans une

mise en scène qui rattacherait clairement le tableau à la peinture historique.

33 Si ces tableaux étaient considérés comme relevant du genre historique, la question du rapport à la réalité ne se poserait pas, la représentation des valeurs des personnages étant le seul critère académique de vérité et de beauté ; mais la présentation sur le mode du portrait ramène les personnages dans le monde, et introduit des critères de concordance avec le réel. Or, dans le contexte victorien, les tenues de ces femmes ne sont pas anodines : ainsi que le note Galia Ofek [24], les cheveux deviennent quand ils sont déliés ou même très légèrement relâchés, des symboles de promiscuité sexuelle.

34 Les femmes représentées de cette façon, et non avec les cheveux nettement attachés ou couverts d'un chapeau, d'un foulard, ou de quelque autre artifice, ne respectent pas les convenances. Le tableau, en ne présentant ni une femme convenable, ni un personnage clairement fictif, mélange les genres et donne aux héroïnes de la mythologie ou de la littérature l'apparence de femmes déchues, aux yeux du John Bull du *Staffordshire Advertiser*. Dans certains cas, *Mariana* par exemple, ce non-respect des convenances est encore accentué par l'action représentée : le personnage est en train de coudre, une activité qui l'ancre encore plus dans le réel. Ces tableaux vont ainsi à l'encontre de ce qui est convenable, et constituent un tournant radical par rapport aux modes de représentation classiques.

35 Ce refus des convenances accompagne la déviation esthétique par rapport aux normes académiques : le but n'est pas uniquement de choquer en refusant ce qui est convenable, mais de représenter le vrai, au besoin en modifiant la façon dont ce vrai est perçu. Ce procédé peut être rapproché de celui qu'identifie Jauss en littérature : par l'entremise du langage poétique, « l'art devient un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une "distance" (*Verfremdung*) [25]. » L'art préraphaélite ne colle pas au réel au point de se passer de tout formalisme, de toute interprétation par le langage poétique ou pictural ; mais il constitue lui aussi un éloignement, un écart, la recréation d'une distance, qui se fait par rapport à la façon dont l'art anglais, sous l'impulsion de l'Académie, modèle la vision que l'homme a du réel.

36 L'essentiel du retour à la Nature que promeuvent les Préraphaélites à leur création se trouve dans cette idée : l'usage de la sensualité comme élément central de la représentation artistique[26] n'éloigne pas l'art du réel, mais de l'artifice académique qui masque le réel. En représentant le corps vivant, jouissant, souffrant, qu'il s'agisse du corps d'une personne quelconque ou de celui de la Vierge Marie, les Préraphaélites s'attachent à rapprocher l'art de la vérité de la vie. Le corps semble parfois torturé, dans les tableaux A *Vision of Fiametta* ou *Roman Widow* de Rossetti par exemple : les mains des femmes y sont figurées dans des positions qui, à première vue, ne semblent pas naturelles. Mais il s'agit en réalité d'un mouvement tout à fait naturel, que le corps peut effectuer de façon inconsciente, et que l'artiste fige sur le tableau au lieu de suivre des normes pré-établies. Cette union entre le rejet de la normalité esthétique académique et la volonté de représenter l'an-omal, ce qui interroge le regard en forçant à prendre conscience du réel, et en empêchant de se réfugier dans le confort de la convention académique, permet d'amorcer une nouvelle façon de voir le monde et de le représenter.

Nouveau *nomos* pour nouvelle société

37 Pour les Préraphaélites, il ne s'agit pas simplement de rejeter une norme et de prôner l'irrégularité : l'art libéré des conventions académiques doit permettre de changer profondément les coutumes, ce qu'il est admis de faire – le nomos (νόμος).

Visibilité anti-normale

38 Le rejet des conventions est aussi un rejet de la facilité : plutôt que de chercher ce qui a déjà été dit, de reproduire ce qui a déjà été peint, et de lisser le monde pour le faire apparaître sous un jour connu et attendu, les Préraphaélites – et ceux qu'ils inspirent – sortent des sentiers battus. Il s'ensuit plusieurs confrontations directes : entre les artistes et la critique, mais aussi entre les spectateurs et la peinture préraphaélite. Comme le démontre Susan Casteras en comparant les tableaux, *The Hireling Shepherd* de Hunt par exemple, les critiques qui leurs sont adressées, et des manuels de physiognomie et

d'étiquette, Hunt, Millais, et d'autres donnent à voir aux visiteurs de l'Académie et des autres lieux d'exposition des personnes qui ne fréquentent pas le même monde. Cela est d'ailleurs directement lié à la méthode préraphaélite, certains de leurs modèles les plus connus (Elizabeth Siddal, Jane Burden Morris, Fanny Conforth, Annie Miller) venant des couches populaires.



Fig. 5 – Simeon Solomon, *Portrait of Fanny Eaton*, 1859, graphite ; Simeon Solomon Archive/Fitzwilliam Museum

39 En représentant des hommes et des femmes rattachés par leurs traits ou leurs positions à la frange la moins noble de la population, les artistes forcent le monde de l'art à se confronter directement au monde, en invitant la totalité de la société victorienne dans des endroits où elle n'avait jusqu'alors pas droit de cité : « in the realm of fine art, a sinister or unappealing figure with limbs akimbo in a pose of indecorous slouching elicited little sympathy since these attributes suggested a class that was not to be portrayed by "artists"[27] ». C'est là

sans doute une autre raison du choc que provoque la peinture préraphaélite : à travers leurs tableaux, c'est le monde, dans toute sa diversité et sa différence, qui fait irruption dans le cercle fermé, normé, et conventionné de la peinture académique.

40 Ce désenclavement n'est d'ailleurs pas simplement une affaire de classes sociales; sous le pinceau des Préraphaélites, ce sont aussi les minorités raciales [28] ou sexuelles qui fleurissent sur les murs des galeries. Il s'agit parfois d'une simple question de réception, comme les personnages des tableaux de Hunt, que certains critiques trouvent trop Italiens, ou trop Juifs [29]. Dans d'autres cas, il s'agit de représentations directes et fidèles de modèles qui, sans être totalement non-blanches, ne correspondent pas vraiment aux critères de blancheur du XIX^{e} siècle : Jane Burden Morris, Maria Spartali Stillman, Maria Zambaco, toutes trois peintes abondamment par Rossetti et Edward Burne-Jones, sont beaucoup trop brunes et ont des traits trop méditerranéens pour correspondre aux critères de beauté victoriens. Les cheveux, tantôt trop sombres, tantôt trop roux, ne correspondent pas aux portraits roses et nets que l'Académie et le « bon goût » conventionnel victorien conseillent.

41 Force est de constater que les goûts préraphaélites se sont progressivement imposés ; ainsi que le note Susan Casteras, et grâce en partie à l'abondance de tableaux les figurant [30], les modèles privilégiées par les Préraphaélites sont devenues au bout de quelques années de nouveaux standards de beauté :

> [In 1878,] Jane Burden Morris's features, particularly her columnar neck, thick lip, heavy mantle of hair, well-defined jawline and brow, and boneless posture, all epitomized a revised standard of beauty popularized by the Aesthetic Movement. Moreover, even red hair, its fiery hue a matter of such concern to critics of Millais's work in 1856 especially, was finally fashionable [31].

42 Toutes les tentatives préraphaélites de s'extraire de la norme ne connaissent cependant pas le même succès, et toutes ne sont pas aussi visibles. C'est le cas notamment de Fanny Eaton, modèle d'origine jamaïcaine, souvent dessinée ou peinte (par Simeon Solomon, Rebecca Solomon, Dante Gabriel Rossetti) mais identifiée et « redécouverte » par Pamela Gerrish Nunn à la fin des années 1980.

Avec sa peau noire et ses cheveux crépus (fig. 5), son visage tranche encore plus que celui de Jane Burden Morris avec les conventions victoriennes. Ses origines – fille d'une esclave et, probablement, d'un propriétaire d'esclaves – et son milieu social – servante, mère de dix enfants, compagne puis veuve d'un conducteur de calèche – la placent à l'intersection de plusieurs catégories sociales généralement exclues de la représentativité victorienne.



Fig. 6 – Simeon Solomon, *The Mother of Moses*, 1860, huile sur toile; Simeon Solomon Archive/Delaware Art Museum

43 Cela n'empêche pas Fanny Eaton de devenir, par la peinture, l'égale des autres femmes et hommes de la société victorienne. Le tableau de Simeon Solomon *The Mother of Moses* (fig. 6), peut-être une des œuvres les plus connues l'utilisant comme modèle, la montre tenant le futur prophète juif dans ses bras, pendant qu'une jeune fille à côté tente de regarder l'enfant. Il s'agit là encore d'une peinture historique, qui représente une scène biblique fondatrice ; Fanny Eaton y devient

Jochabed, et endosse donc symboliquement le rôle de salvatrice originelle du peuple juif – celle grâce à qui l'homme qui s'opposera à Pharaon va pouvoir survivre. C'est là un moyen de représenter un type physique très différent des normes victoriennes, mais aussi un moment d'oppression, que l'on peut lire comme un écho des discussions contemporaines sur l'Empire et l'esclavage, et d'espoir, symbolisé par la survie de Moïse et par les deux colombes en arrière-plan. Fanny Eaton n'y est donc pas représentée par goût de l'exotisme, ou dans le simple but de provoquer ; elle s'inscrit dans une représentation politique, visant à susciter la réflexion.

Androgynie militante

44 La modification des standards de beauté et la remise en question de la norme victorienne s'appliquent aussi à la représentation de la sexualité et du genre. Si l'érotisme est plus présent et plus explicite en poésie qu'en peinture [32], la sensualité des modèles est, on l'a vu, une des pierres d'achoppement de la réception victorienne des Préraphaélites. Il ne s'agit cependant pas que d'une question de sensualité, comme le précise Susan Casteras : « inappropriate differentiation of the sexes was another subtext of contemporary vituperative response [33]. » En représentant femmes et hommes sur le même mode, sans variations chromatiques par exemple et sans respecter la division entre la beauté masculine noble, virile, et puissante, et la beauté féminine délicate et douce, les Préraphaélites entament déjà un travail de sape des conventions de genre.

45 Mais cette entreprise va plus loin qu'une simple perturbation des attentes victoriennes. Les femmes de Rossetti, parmi les nombreuses critiques qui leur sont adressées, sont souvent jugées trop fortes, leurs traits trop épais, presque masculins. C'est souvent la conséquence de la fidélité du peintre à ses modèles, Fanny Conforth ou Jane Burden Morris en particulier, ou du mélange entre la tête de l'une et le corps de l'autre. L'on retrouve ainsi la carrure imposante de Fanny Conforth dans *The Blue Bower* (fig. 7), mais aussi dans *Lady Lilith* (fig. 8), où son visage est devenu celui, encore plus masculin peut-être, de Jane Burden Morris.



Fig. 7 – Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Bower*, 1865, huile sur toile; Rossetti Archive/Barber Institute Museum



Fig. 8 – Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868, huile sur toile; Rossetti Archive/Delaware Art Museum

46 Ces deux tableaux dégagent une sensualité importante, Lilith grâce à sa gorge partiellement dénudée et à ses longs cheveux dénoués, la femme de *The Blue Bower* grâce au contraste entre la douce chaleur de ses vêtements et de sa chevelure et la froideur éclatante de son visage et de la porcelaine en arrière-plan. Mais les deux femmes se distinguent aussi par leur caractère physiquement imposant, qui les différencie très nettement des portraits classiques, ceux de Reynolds, de Gainsborough, et même de Millais. Cette masculinité de la féminité reste assez peu revendiquée chez Rossetti – dans ses tableaux du moins ; mais elle ouvre la voie à une représentation plus trouble et plus androgyne, chez Burne-Jones et chez Solomon en particulier.

47 Les personnages de Burne-Jones ne sont pas interchangeables ; en accord avec la tradition préraphaélite, il prend pour modèles des personnes réelles, des individus différenciés, qui sont donc recon-

naissables – *The Golden Stairs* par exemple peut sembler un annuaire de la société artistique victorienne, tant sont reconnaissables les différentes femmes ayant posé pour lui. Mais la façon dont les visages sont traités laisse au second plan cette individualité, pour donner naissance à une sorte de troisième genre, ni masculin ni féminin, et surtout non conforme aux normes victoriennes. Dans *Le Chant d'Amour* (fig. 9), le chevalier, la dame qui joue pour lui, et l'Amour qui active l'instrument sont bien différents ; mais leurs traits partagent la même délicatesse irréelle, et seuls les habits permettent de genrer les trois personnages.



Fig. 9 – Edward Coley Burne-Jones, *Le Chant d'Amour*, 1868-1877, huile sur toile ; Metropolitan Museum, domaine public

48 Le même trouble se retrouve dans de nombreux tableaux de Burne-Jones, ou à l'intersection de ses œuvres : la figure du chevalier de *Childe Roland to the Dark Tower Came* et celle, encapuchonnée, de *Saint Luke* ne sont pas plus viriles que la Vénus de *Laus Veneris* ou que les trois Grâces de *Garden of the Hesperides*. En écho au thème très fréquent chez cet artiste de l'enfermement, du piège, ou de l'obstacle, les visages, les corps, les postures posent problème : par-

delà masculin et féminin, ses personnages sont faits pour provoquer la société victorienne et pour remettre en question la façon dont elle perçoit et représente masculinité et féminité.

49 À cette androgynie peu dissimulée s'ajoute, chez Simeon Solomon, une représentation claire de l'homosexualité, ou un reflet du désir homosexuel du peintre lui-même. Ainsi que l'ont montré Deborah Lutz, Colin Cruise, ou Claire Masurel[34], ses dessins et tableaux sont souvent des représentations codées du désir : ses jeunes prêtres et officiants brandissent des hosties dont la consommation fait écho à l'acte sexuel, ses figures mythologiques tiennent des bâtons qui fleurissent spontanément, métaphore de l'éjaculation ; le traitement des visages, des mains, des regards est chargé d'une sensualité dont le but est d'insinuer une idée de désir homosexuel.

50 Certaines œuvres tentent aussi de donner une visibilité à la fois à l'homosexualité et aux types physiques minoritaires : c'est le cas de l'aquarelle *Sappho and Erina in a Garden at Mytilene* (fig. 10). La poétesse grecque (à droite) y est associée à des éléments indiquant clairement un cadre antique et littéraire, comme la lyre, la couronne de laurier, l'olivier, le rouleau de parchemin, qui placent le tableau dans le cadre de la peinture historique ; l'Antiquité permet de dissimuler le propos, et de faire passer le tableau pour une œuvre classique et conventionnelle. Mais les traits androgynes de Sappho et son embrassade qui dévoile le haut du sein d'Erina font basculer la représentation, en présentant la poétesse comme lesbienne, et ainsi revendiquant une interprétation encore très largement minoritaire.



Fig. 10 – Simeon Solomon, *Sappho and Erina in a Garden at Mytilene*, 1864, aquarelle; Tate T03063, © Tate, licence Creative Commons CC-BY-NC-ND 3.0

51 Le médiéval pour Burne-Jones, l'Antique et l'exotique pour Solomon permettent de dissimuler l'androgynie, l'homosexualité, et le trouble des représentations du genre. Mais ils n'effacent pas l'inscription de leurs œuvres dans le discours contemporain sur le désir et la normalité sexuelle, ainsi que la volonté de représenter une certaine liberté du corps et de l'amour. La remise en cause des normes esthétiques s'associe à la revendication visuelle d'une altérité morale : leurs personnages ne dérogent pas simplement aux règles académiques du Beau, mais aux lois de la société dans son ensemble, aux règles supposées de l'univers, et aux normes morales.

Représenter et faire

52 Burne-Jones, Rossetti, et Solomon ne sont pas pour autant des militants actifs d'un mouvement LGBT victorien. Ils sont toutefois

victimes de l'atmosphère homophobe de l'époque, et par là même impliqués avec leurs œuvres dans le débat public : Solomon, condamné par deux fois pour homosexualité, se retrouve mis au ban de la société et rejeté par la plupart de ses pairs à partir des années 1870 ; Rossetti, et dans une moindre mesure Morris, Swinburne, et Burne-Jones, sont accusés implicitement d'homosexualité par Robert Buchanan, ou au moins d'ambiguïté sexuelle et de manque de virilité [35]. L'attaque se porte tantôt sur l'artiste, tantôt sur son œuvre, mais garde toujours en son cœur l'argument de l'inconvenance morale.

53 Cette inadéquation entre les Préraphaélites et la société n'a pas pour seules conséquences la polémique, le conflit, ou le changement progressif des standards de beauté. Si les artistes manquent aux normes victoriennes, c'est parce qu'ils en créent d'autres par leurs tableaux : le mélange des genres, la visibilité donnée à des profils atypiques ou anormaux, la volonté de rester au plus près du réel ne sont pas de simples méthodes, mais des façons de réaliser une nouvelle société, œuvre après œuvre. En octroyant à des figures minoritaires ou marginalisées l'immortalité artistique que l'on attribue habituellement aux idées et aux personnages nobles, la peinture confirme l'existence de ces personnes. Le même processus s'applique d'ailleurs à la population dans son ensemble : en représentant un réel non édulcoré, en prenant pour modèles des individus et non des figures idéalisées, les Préraphaélites se font les miroirs du peuple. Même si les modèles sont sélectionnés selon les goûts des artistes et les sujets de leurs tableaux, c'est une partie du peuple absente des couloirs de la Royal Academy dont les peintres se font les défenseurs.

54 Cette égalité par la représentation n'est pas qu'une simple question esthétique. Elle fonde une nouvelle morale universelle qui proclame l'égalité du rapport à la vie entre les individus : bourgeois et nobles comme ouvriers sont des êtres vivants, agissants, des corps en mouvement dont l'existence ne peut se résumer au masque lisse des conventions. Si la représentation de la vie elle-même est délicate, voire impossible [36], ses manifestations peuvent être captées par le pinceau, et ne divergent pas d'un individu à l'autre.

55 En se jouant des conventions, les artistes révèlent la possibilité d'une beauté non-normative, qui ne se fonde pas sur des qualités morales supposées ou sur une harmonie artificielle, mais sur une présence sensible et sensuelle. Ce sont des éléments structurels et immanents – le mouvement, la jouissance des sens, le travail du et au corps – qui établissent l'égalité, et non une loi verticale. D'un point de vue plus politique encore, cet égalitarisme fondé sur la puissance de vie se retrouve dans les théories de William Morris, et sur ses projets d'« usines ouvertes », intégrées à la nature, où l'homme peut travailler, mais aussi s'instruire, se cultiver, vivre – à des lieues de l'industrie productiviste qui se développe à l'époque.



Fig. 11 – William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1849-1853, huile sur toile; ArtUK/Keble College, Oxford, licence CC BY-NC

56 L'utilisation de gens du commun dans des scènes littéraires, historiques, et bibliques va aussi dans ce sens, et la déviation que cette pratique représente par rapport aux normes académiques constitue

une marque à la fois d'humilité et d'ambition. Cela est particulièrement flagrant si l'on examine le tableau de Hunt *The Light of the World* (fig. 11) et sa réception critique :

> Mr Hunt's *Light of the World* is but one example among many of that utter neglect of form and elevation of type; that preference, in fact, for the revolting; that too obvious selection, not of the beautiful, but of the grotesque and degraded [...]. To gather and select out of nature all the noblest, the most beautiful, and therefore, the most true; to redeem and exalt, and purify that which is low and commonplace; to correct nature's errors by nature's perfections [...] is the true province of art [37].

57 L'argument de ce critique reprend presque mot pour mot les conseils de Reynolds : l'artiste doit corriger les défauts de la nature et l'élever. La pratique préraphaélite de reproduction fidèle de la nature, le rejet de l'idéalisation et de la correction [38] devient ainsi une marque d'humilité : ce n'est pas à l'artiste de corriger ce que Dieu – ou l'évolution, selon les opinions de chaque peintre – a réalisé ; l'art ne doit pas se laisser aller à l'hybris en pensant pouvoir modifier ce qui est. Mais il y a aussi dans cette pratique une forme d'ambition pour l'humanité entière : en donnant aux divinités, aux allégories, aux héros les visages réels d'individus communs, l'artiste élève ces individus, et donne à chaque personne la possibilité d'être divine – *homines sicut dei*.

Conclusion

58 L'esthétique préraphaélite n'est pas une révolte adolescente qui aurait duré plus que prévu, ni une réelle tentative de prendre la place de l'Académie. Certes, l'esprit de révolte reste vivant jusque chez les successeurs du mouvement, Swinburne, Wilde, Beardsley par exemple ; certes encore, certains maîtres préraphaélites deviennent, quelques années après la dissolution officielle de la Confrérie, membres de la Royal Academy, Millais notamment. Mais le Préraphaélitisme en lui-même, tel qu'il se construit esthétiquement et idéologiquement, ne devient une norme qu'en ce qu'il défait progressivement les carcans victoriens contre lesquels il se dresse.

59 Cette nouvelle norme, née de l'anormalité et d'un attrait pour l'anomalie, ne s'impose en réalité que parce que l'influence des Préraphaélites – ou plutôt, de Rossetti et de ses proches – est moins officielle que celle de l'Académie. C'est une influence plus vague, plus diffuse, plus diverse aussi puisque l'unité présumée d'un style rossettien s'atteint par la récurrence d'éléments structurels, d'une volonté de représenter la vie telle qu'elle se manifeste et de s'affranchir d'une idéalisation normative aussi abstraite qu'absurde.

60 La diversité de l'héritage préraphaélite permet de prendre conscience aussi bien de la force de cette influence que de son caractère élusif : s'y côtoient des peintres aux productions très classiques, comme Frederic Leighton ou John William Waterhouse, et des avant-gardistes comme Arthur Rackham, Fernand Khnopff ou Akseli Gallen-Kallela. Les Préraphaélites ne s'établissent pas simplement par le rejet d'un jeu de conventions, mais par l'affirmation d'une nouvelle norme qui n'est qu'écart et rugosité.

NOTES

1 « Ce fut Gabriel [Rossetti] qui fit la meilleure suggestion, en proposant le nom de Confrérie, et en balayant l'objection que ce terme avait un relent de cléricalisme. Quand nous acceptâmes de faire des lettres PRB notre insigne, nous fîmes promettre solennellement à chaque membre d'en garder le sens absolument secret, conscients du danger qui nous menaçait d'offenser les pouvoirs en place à l'époque » ; W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Boston, E. P. Dutton and Company, 1914 [1905], p. 98 (toutes les traductions sont de l'auteur de l'article).

2 « Tous trois méprisaient les sujets anecdotiques et communs traités par la plupart des peintres britanniques de l'époque, ainsi que leur fragiles prétentions à l'habileté d'exécution, qui n'étaient renforcées ni par une intuition claire des faits de la Nature, ni par un style élevé et masculin, ni par un effort vers une réalisation solide. Il y avait des exceptions, bien sûr, certaines distinguées, certaines nobles; mais l'École Britannique de Peinture, en tant qu'école, était, en 1848, faiblarde à l'extrême; il n'y avait rien d'imaginé finement, ou de décrit précisément, ou de peint puissamment. Les trois jeunes hommes détestaient tout cela » ; William M. Rossetti, *Dante*

Gabriel Rossetti: His Family Letters, with a Memoir, London, F.S. Ellis, 1895, p. 126.

3 *Ibid.*, pp. 93-94.

4 « Toute la beauté et la grandeur de l'art consistent, à mon sens, en la capacité de dépasser toutes les formes singulières, les coutumes locales, les particularités, et les détails de toute sorte » ; Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, London, Walter Scott, 1887, p. 29 ; ce recueil rassemble les discours donnés par Reynolds au moment de la réception par les étudiants des prix de fin d'étude, et constitue une forme de traité sur l'art.

5 Voir les déclarations de W. M. Rossetti, *Letters with a Memoir*, *op. cit.*, p. 135.

6 « Thus it is from a reiterated experience, and a close comparison of the objects in Nature, that an artist becomes possessed of the idea of that central form » (« c'est ainsi par une expérience recommencée, et une comparaison précise avec les objets de la Nature, qu'un artiste peut acquérir l'idée de cette forme essentielle ») ; Joshua Reynolds, *Discourses*, *op. cit.*, p. 30.

7 Même si l'on s'en tient aux trois peintres d'origine, Hunt, Millais, et Rossetti, leur traitement des scènes, leur rapport à la couleur ou à la ligne diffèrent tellement qu'il peut être difficile de les rattacher les uns aux autres; sur cette question de la définition d'un « style préraphaélite », voir B. Laurent, « Existe-t-il un style Préraphaélite ? », *Cercles*, vol. 14, *Style in the Making*, 2005, pp. 17-28.

8 S. P. Casteras, « Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty », *Huntington Library Quarterly*, vol. 55, n° 1, 1992, pp. 13–35.

9 « Mais tout cela est très différent avec un élève de la meilleure école. Annibale Caracci pensait que douze personnages suffisaient pour n'importe quelle histoire : d'après lui, il ne servirait à rien d'en rajouter, sinon à remplir l'espace. […] En outre, un tableau composé d'autant d'éléments n'a aucune chance de produire l'effet, si nécessaire et indispensable à la grandeur, d'un tout complet. Aussi contradictoire que cela puisse être en géométrie, il est vrai qu'en goût une somme de petites choses ne fait pas une grande. Le Sublime fait impression sur l'esprit de façon immédiate, avec une grande idée, et une seule ; c'est un coup unique : l'Élégant peut quant à lui être produit par une répétition, par une accumulation de plusieurs circonstances détaillées » ; Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, *op. cit.*, p. 49.

10 *Ibid.*, pp. 44, 144, 168, *et al.*

11 « Hormis cet événement, le futur libérateur de Rome aurait pu être un rêveur, un lettré, un poète, — le rival paisible de Pétrarque — un homme de pensées, et non d'actions. Mais à partir de cet instant, toutes ses facultés, ses énergies, ses idées, son génie, tout se concentra sur un seul point » ; Sir E. B. Lytton, *Rienzi, the Last of the Roman Tribunes*, Philadelphia, Lippincott, 1888 [1835], p. 39.

12 « It was a critique of the "faith in which we live and die"; it was an act of heresy; "there are many", said Frank Stone of Millais's picture, "to whom his work will seem a pictorial blasphemy" » (« c'était une critique de la "foi dans laquelle nous vivons et mourons" ; c'était un acte hérétique; "nombreux sont ceux", dit Frank Stone au sujet du tableau de Millais, "pour qui cette œuvre semblera un blasphème pictural" ») ; J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 11.

13 *Ibid.*, p. 19-20.

14 Voir « The Ugliness of Early Pre-Raphaelitism », *in* J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body*, *op. cit.*, pp. 6-48 ; voir aussi S. Casteras, « Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty », *op. cit.*, qui cite de nombreuses critiques du tableau de Millais.

15 « In further considering this symbol of the great retrogressive principle… », « would it were in our power to congratulate our readers on the hopeful prospects of the great retrogressive principle, of which this thoughtful picture is the sign and emblem » (« En considérant plus avant ce symbole du grand principe rétrograde », « plût au ciel qu'il fût en notre pouvoir d'adresser notre sympathie à nos lecteurs à l'idée des perspectives pleines d'espoir que porte le grand principe rétrograde, dont ce tableau réfléchi est le signe et l'emblème ») ; C. Dickens, « Old Lamps for New Ones », *Household Words*, vol. 1, n° 12, 1850, pp. 265–267, p. 266.

16 J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body*, *op. cit.*, p. 12 et suivantes.

17 « Devant vous s'ouvre l'intérieur d'un atelier de charpentier. Au premier plan de cet atelier se tient un garçon hideux et pleurnichard, au cou tordu, aux cheveux rouges, vêtu d'une robe de chambre, et qui semble avoir eu la main percée par le bâton d'un autre garçon avec qui il jouait dans un caniveau voisin; il semble montrer sa main tendue à une femme, agenouillée, dont la laideur est si atroce que, s'il était possible pour une créature humaine de survivre avec une gorge disloquée comme la sienne, cette femme passerait pour un monstre dans n'importe quelle compagnie, dans le

plus répugnant des cabarets de France ou dans le bar à gin le plus mal famé d'Angleterre. Deux charpentiers presque nus, le maître et son apprenti, dignes compagnons de cette agréable femelle, sont à l'ouvrage ; un garçon, qui dégage un léger parfum d'humanité, entre, portant une bassine d'eau; et personne ne paie la moindre attention à une vieille femme à l'air affecté, qui semble avoir confondu cet atelier avec le marchand de tabac d'à côté, et semble attendre en vain au comptoir qu'on lui serve une demi-mesure de son mélange favori. Partout où se peut exprimer la laideur, dans les traits, les membres, le port, elle se trouve ici exprimée. L'on pourrait trouver des hommes tels que les charpentiers, nus, dans n'importe quel hôpital où des ivrognes crasseux viennent faire examiner leurs varices. Leurs orteils mêmes sortent tout droit de St. Giles » ; Charles Dickens, « Old Lamps for New Ones », *op cit.*, pp. 265-266.

18 « Un peintre d'histoire montre l'homme en montrant ses actions. Un peintre doit compenser les faiblesses naturelles de son art. Il ne peut énoncer qu'une phrase, ne peut montrer qu'un instant » ; Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, London, Walter Scott, 1887, p. 43.

19 U. Eco (dir.), *Histoire de la Beauté*, Paris, Flammarion, 2004 [2002], p. 321 ; comme nous le verrons cependant, il serait plus juste de parler de « Beauté morale » que de « Beauté moraliste » chez les Préraphaélites.

20 R. Buchanan, *The Fleshly School of Poetry and Other Phenomena of the Day*, Londres, Strahan & co., 1872.

21 Dans *Notes on Camp*, cité dans Umberto Eco (dir.), *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 412.

22 L'article a probablement été publié dans un journal national ou londonien, puis repris par le *Staffordshire Advertiser* ; je n'ai cependant pas pu localiser l'article d'origine.

23 « Il peut se ranger du côté de la beauté que Reynolds et Gainsborough lui ont appris à aimer sur la toile, et que toutes les belles femmes qu'il a connues depuis son enfance lui ont appris à aimer dans la vie. Il peut interroger les critiques ternes et fumeux, leur demander si la beauté qu'ils admirent sur ces visages hideux est celle qu'ils admirent chez leurs mères et leurs filles et qu'ils choisissent chez leurs femmes. Si c'est le type de beauté qui les ferait reculer d'effroi dans la nature, alors qu'il accueille avec mépris les incantations fallacieuses au travers desquelles ces critiques voudraient en faire de l'art. Une chose de laideur est une douleur éternelle, une source de souffrance véritable et cruelle, qui perdure aussi longtemps que la

mémoire se maintient. Il y a une bonne vingtaine de ces visages peints par Rosetti qu'il est bien dommage d'avoir vus. Que nul ne s'autorise à les apercevoir qui tient pour sacré son sens enfantin de la beauté ! » ; anonyme, « Rosetti Worship », *Staffordshire Advertiser*, vol. 89, n° 17, 1883, p. 1 ; l'erreur dans l'orthographe de Rossetti est d'origine.

24 G. Ofek, *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*, Farnham, Ashgate, 2009.

25 H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 [1974], p. 45.

26 Y compris quand le sujet représenté touche au sacré, ainsi que le note Eco, qui relève chez les Préraphaélites « une atmosphère de religiosité ambiguë, mystiquement charnelle et charnellement mystique » ; U. Eco, *Histoire de la Beauté*, *op. cit.*, p. 174.

27 « Dans le royaume des beaux-arts, une silhouette sinistre ou peu attirante, les mains sur les hanches dans une posture relâchée et inconvenante, inspirait peu de sympathie, parce que ces éléments suggéraient une classe sociale dont les "artistes" ne devaient pas faire le portrait » ; S. Casteras, « Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty », *op. cit.*, p. 21.

28 Avant de s'engager sur ce terrain, il convient de rappeler que ce que recouvre le concept de minorité raciale s'est restreint depuis le XIX^{e} siècle, et qu'il comprend à l'époque et pour la société victorienne aussi bien les personnes noires ou asiatiques que les Juifs, les Irlandais, ou les habitants du pourtour de la Méditerranée – y compris du côté européen ; voir entre autres les études de M. J. Hickman et B. Walter ou d'A. Bonnett sur le sujet.

29 « Earlier, in the 1850s, contemporary criticism had indulged in [...] ethnic or racial slurs, especially in connection with Hunt's paintings. These mostly took the form of derogatory references to Jewish, or exotic, "swarthy" models » (« Plus tôt, dans les années 1850, la critique contemporaine s'était laissée aller [...] à des injures ethniques ou raciales, en particulier en parlant des tableaux de Hunt. Ces injures prenaient souvent la forme de références péjoratives à la judéité, ou à des modèles exotiques, "basanées" ») ; *ibid.*, p. 31.

30 Une autre grande partie du mérite revient très probablement aussi à la combativité de femmes comme Jane Burden Morris ou Maria Spartali Stillman, et à leur position sociale.

31 « [En 1878,] les traits de Jane Burden Morris, en particulier son cou droit comme une colonne, ses lèvres épaisses, le lourd manteau de ses cheveux,

sa mâchoire et son front bien dessinés, et son maintien souple, représentaient un canon de beauté revu et corrigé que le Mouvement Esthétique avait popularisé. De plus, même la chevelure rousse, dont l'éclat infernal était si choquant notamment pour les critiques de l'œuvre de Millais en 1856, était devenue à la mode » ; *ibid.*, p. 32.

32 Dans certains sonnets de *The House of Life* de Rossetti par exemple, ou dans les premiers recueils de Swinburne.

33 « Une différenciation inappropriée des sexes faisait aussi partie du soustexte des réactions contemporaines les plus virulentes » ; *ibid.*, p. 27.

34 D. Lutz, *Pleasure Bound: Victorian Sex Rebels and the New Eroticism*, New York, Norton & Company, 2011, C. Cruise, *Love Revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelite Drawings*, London, Merrell, 2005, et C. Masurel-Murray, *Le calice vide: 'imaginaire catholique dans la littérature décadente anglaise*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

35 R. Buchanan, *The Fleshly School of Poetry and Other Phenomena of the Day*, Londres, Strahan & co., 1872.

36 Comme je l'ai montré (R. Rigal, « "Ut Vita Poesis" : La représentation poétique de la vie par Dante Gabriel Rossetti », *in* C. Ippolito (dir.), *La Littérature et la vie*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2018, pp. 237-252), la poésie reste toujours nécessairement en-deçà de ce qui fait la vie ; la peinture n'échappe pas à ce problème.

37 « Le tableau *Light of the World* de M. Hunt n'est qu'un exemple parmi d'autres de ce mépris complet pour la forme et l'élévation du type ; de cette préférence, en réalité, pour ce qui est révoltant ; de ce choix trop évident non pas de ce qui est beau, mais de ce qui est grotesque et corrompu [...]. Rassembler et choisir dans la nature ce qui est le plus noble, le plus beau, et donc le plus vrai ; rédimer et exalter, et purifier ce qui est vulgaire et commun ; corriger les erreurs de la nature au moyen des perfections de la nature [...] tel est le véritable domaine de l'art » ; Critique anonyme dans *The Eclectic Review* de janvier 1856, cité dans S. Casteras, « Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty », *op. cit.*, p. 23-24.

38 Même si Hunt a utilisé plusieurs modèles, y compris Elizabeth Siddal et Christina Rossetti, pour composer le visage de son Christ.

RÉSUMÉ

Français
S'étant constituée en révolte contre la Royal Academy, ses idéaux, et ses dogmes picturaux, la Confrérie Préraphaélite annonce dès sa création en 1848 un rejet des normes artistiques victoriennes. Par leur train de vie mouvementé autant que par leur art sensuel, voire obscène, les peintres et poètes préraphaélites et leurs proches continuent cette orientation initiale tout au long du siècle.
Il y a cependant plus dans le Préraphaélitisme que le mauvais goût et la mollesse déviante qu'y voient certains de leurs contemporains (Dickens, Buchanan). Le rejet des normes, loin d'être un simple mouvement de rébellion de jeunesse, s'inscrit dans le cadre d'une praxis phénoménologique, une représentation de la vie qui vise à faire advenir une société centrée sur l'humain. Comme le montrera cet article, l'a-normalité des Préraphaélites – refus du conformisme et de la norme académique et classique – se change en an-omalie, c'est-à-dire, d'après l'étymologie du mot (ἀν-ώμαλος), en une représentation de l'écart, de l'irrégulier, et de l'aspérité qui caractérisent la vie. Anormal et anomal se retrouvent ainsi chargés d'une portée politique autant qu'esthétique, sociale autant que philosophique.
Cette étude mettra en regard les portraits des Préraphaélites et des Académiciens, ainsi que des textes critiques et théoriques de l'époque, afin de montrer la volonté des Préraphaélites d'éviter la normalité lisse de ce qui est convenable et convenu au profit d'une représentation variée de la vie.

INDEX

Mots-clés
préraphaélitisme, normes, genre, féminité, Royal Academy, Rossetti (Dante Gabriel), Hunt (William Holman), Solomon (Simeon)

AUTEUR

Raphaël Rigal
Université Gustave Eiffel

José Agrippino de Paula, *Hitler III mundo*

Fátima Rodríguez

PLAN

José Agrippino de Paula et le mouvement *Tropicália* : l'« urgence de l'état d'invention »
Hitler III mundo : récit de rupture
La syntaxe d'un récit cinématographique hors-norme(s)
De la norme à l'énorme : briser le modèle courant
Inverser des dialectiques : quand le normatif devient réglementaire

TEXTE

1 Vous saurez me pardonner si je n'ai pas explicité une problématique dans l'intitulé de cette contribution, dérogeant ainsi aux protocoles universitaires en usage. Mais la seule lecture du titre révèle un problème intrinsèque et suscite spontanément la question : Que vient faire Hitler au tiers monde ? Nous aurons beau l'écarter de notre champ de réflexion, elle y revient comme pour annoncer une extravagance. La substitution d'un implicite « III Reich » par « III mundo » constitue une antiphrase d'autant plus grotesque qu'elle évoque un programme d'aryanité porté sur un « troisième monde » probablement métissé ; le nom de José Agrippino de Paula, aux nettes résonances lusophones, en est un indice.

2 Lorsque l'artiste brésilien José Agrippino de Paula (Sao Paulo, 1937-2007, Ambú das Artes) intitule *Hitler III mundo*[1] son premier et seul long métrage conservé, l'expression « tiers monde » avait à peine une quinzaine d'années de vie ; or, il faudrait se rappeler, et je le ferai pour introduire mon propos, que c'est précisément dans un texte destiné à une revue brésilienne de sciences sociales qu'Alfred Sauvy, l'auteur de cette notion à la vie dure et controversée, parle pour la première fois de trois mondes configurant la géopolitique de la planète. Nous sommes en 1951[2]. Le pays du Cône Sud a donc connu de première main cette appellation, et il s'est même vu l'appliquer jusqu'à ce qu'elle tombe en désuétude, au profit d'une vision du monde économique, globale et multipolaire[3].

José Agrippino de Paula et le mouvement *Tropicália* : l'« urgence de l'état d'invention »

3 Si l'on se livre à survoler les 786 pages du texte de la Constitution brésilienne de 1967, celle qui a formalisé et pérennisé le régime de la terreur jusqu'en 1985, le nom et la doctrine de l'autocrate autrichien y figurent plusieurs fois : la première, pour justifier les forfaitures de la constitution de 1937, en vertu de la conjoncture de guerre [4]. Le Troisième Reich est rappelé de façon récurrente dans les débats préalables à la rédaction des actes législatifs de 1967 sur la « Sécurité nationale » et le « Droit de la nation » prévalant sur les droits des individus.

4 Réaction à cette nouvelle normative ou simple coïncidence, c'est aussi en 1967 que naît l'initiative *Tropicália*, entérinée par un manifeste, la déclaration de principes parue dans le catalogue de l'exposition *Nova Objetividade Brasileira* du musée d'Art moderne de Rio de Janeiro [5]. *Tropicália* est un mouvement culturel alternatif de l'hémisphère sud, conçu en parallèle à la cinquième république, sous la dictature du général da Costa e Silva (1967-1969) à l'issue du coup d'État orchestré par le maréchal Castelo Branco, en 1964. Ce putsch se présentera dans les textes officiels de l'époque comme une « utopie révolutionnaire », émanant de la « souveraineté populaire [6] » ; il détruira les institutions représentatives, imposera le bipartisme, puis la censure, appliquera la torture systématique et ira se radicalisant à partir de 1968 [7], période qui aura légitimé et légalisé l'arbitraire le plus brutal, par lequel les libertés individuelles seront encore plus atteintes.

5 Dans ce contexte pour le moins délétère, connu comme « les années de plomb » (« *os anos de chumbo* »), José Agrippino de Paula fait partie des créateurs brésiliens les moins prolifiques, si nous nous en tenons à l'œuvre accessible aujourd'hui [8] et, paradoxalement, les plus influents du pays, et ce depuis les années 1970 [9].

6 Architecte de formation, il se produira dans les milieux *underground* de Sao Paulo dans les décennies 1960 et 1970, avec la danseuse Maria

Esther Stockler, la comédienne Ruth Escobar, l'écrivain et acteur Jô Soares, le chanteur Caetano Veloso et le photographe Jorge Bodanzky, entre autres. Ils constitueront le groupe SONDA. Ces artistes interviennent toutes et tous dans ses montages, performances, créations et adaptations théâtrales ou mises en scène éphémères aussi bien que dans ses films. Si nous les nommons d'entrée ici, c'est que, de par leur participation à ces expériences esthétiques, ils constituent les premiers vecteurs de cohésion du travail de Paula, en associant, par leur corps et leur jeu la dramaturgie, le cinéma, la fiction romanesque ou la danse. Ils nous permettent alors de voir d'office cette création diverse comme une chose organique, une unité, une « totalité » nous dira Bodanzky[10]. Et l'on pourrait aller jusqu'à dire que l'œuvre de Paula, aujourd'hui sommaire, est unie par sa fragmentarité même. Or, sa production demeure difficile à aborder, car une impression étrange et contradictoire d'ensemble décousu, de morcellement continu et d'amoncellement séquencé préside à des œuvres qui s'offrent à nous – et se voilent dans le même temps – comme une sorte de déclinaison de l'hétéroclite, voire du chaos.

7 En 1967, un autre artiste totalisateur[11], le carioca Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1933-1980), bouleversera les conceptions normées occidentalisantes de l'art, en représentant, plus qu'un être, un « être au monde » noir ou métis, chaotique et coloré. Il le fait à travers ses *parangolés*. C'est ainsi qu'il appelle ses capes énormes et fines, aux couleurs « subjectivées[12] » investies d'une symbolique nouvelle. Des pigments enveloppent le corps, se modifient et le modifient au gré de son mouvement. Elles cachent et exhibent selon la position du sujet des messages poétiques, souvent subversifs, ce qui vaut à leur créateur la censure, puis l'exil.



Fig. 1. *Parangolé* d'Hélio Oiticica (image libre de droits, non datée).

8 Oiticica, exposé de son vivant dans les plus prestigieux musées d'art contemporain du monde, commence son expérience dans les bidonvilles du Morro da Mangueira, à Rio, en 1964, où il se rend pour apprendre à danser la samba et étudier les chars allégoriques du carnaval. Il donne naissance à « l'anti-art » et s'il est convoqué ici, c'est pour avoir été le père fondateur du mouvement *Tropicália*. Comme il l'a été du « néo-concret [13] » dans les arts plastiques.

9 En musique, Caetano Veloso [14], Gilberto Gil et le groupe Os mutantes s'associeront à ces initiatives artistiques par des compositions alliant la pop et le rock aux rythmiques traditionnelles du pays. Il est important de rappeler leurs créations, car José Agrippino de Paula travaille avec ces artistes. Ils et elles interviennent directement dans son œuvre, comme une expérimentation commune. Face à l'état d'urgence dans lequel sombre le pays, Oiticica, puis *Tropicália*, déclarent « l'urgence de l'état d'invention [15] ».

10 Le groupe ne craint pas de faire appel au monstrueux, interprété sous des formes multiples, la vision aberrante, le son discordant. C'est un monde parallèle, où cohabitent l'harmonie plastique et la dissonance la plus totale. Mais que nous raconte le film ?

Hitler III mundo : récit de rupture

11 Entrée en scène : un couple de trentenaires, blancs, classe moyenne, est effrayé devant une vision subite : plus rien dans le frigidaire. Le problème déclenche la colère du mari, extériorisée par des éructations et des hurlements inintelligibles. Ils partent tous les deux dare-dare remédier à cette situation fatidique et se dirigent vers un supermarché dans leur coccinelle [16] Volkswagen. Oh, catastrophe : l'un des pneus de la voiture se dégonfle à mi-chemin. Chez le concessionnaire réparateur, le personnage masculin, à l'allure spectrale, perché sur un monte-charge, et en costume cravate, harangue les voitures en panne avec profusions de cris et de gestes, saluant les bienfaits de la consommation, alors que sa femme exhibe son derrière pour l'employé de service.



Fig. 2. Photogramme *HTM*, (1:56)

12 C'est dans ce cadre insolite et non moins burlesque qu'un coup d'état éclate au « tiers monde », suivi de répressions diverses, toutes racontées à la manière des *happenings* : Paula intègre à son spectacle une assistance, souvent nombreuse et diverse, allant des badauds de l'avenue Paulista, la plus grande artère de la mégapole, des enfants des bidonvilles, une compagnie de danse, aux forces de la police de l'État qui, au cœur du tournage, procèdent à l'arrestation du superhéros Marvel La Chose, ignorant qu'il s'agit d'une fiction, et ce sous les regards ahuris de la foule. Ces actions et d'autres de circonstances

sont incorporées au film qui devient par là même une sorte de docu-drame grotesque.

Fig. 3. Photogramme *HTM* (53:11)



13 Un dictateur, associable par sa caractérisation à la figure d'Adolf Hitler, et son collaborateur, le Captain America, se partagent le marché des gueux avec un samouraï qui s'exerce régulièrement au hara-kiri. On y trouve également des artistes, des activistes, ou encore un monstre de pierre...



Fig. 4. Photogramme *HTM* (41:20)

14 Un homme-automate, portant une croix gammée épinglée sur le bras gauche, tente en vain de tuer Hitler. Une émission télévisée du grand promoteur Sylvio Santos[17] présente un concours de beauté où des jeunes femmes sont placées sur un podium, rangées par ordre de stature. Sur l'une des estrades est déposée une jeune naine, mendiante de profession, qui ponctuera d'autres séquences du film.

15 Le samouraï adipeux, surmaquillé comme pour le cirque et tout de blanc vêtu se promène à travers une vraie *favela* en distribuant des feuilles mortes sur lesquelles se rabat une infinité d'enfants sortis de nulle part. Ils seront par la suite transportés comme des bestiaux dans un microbus pour exercer la mendicité au centre-ville.



Fig. 5. Photogramme HTM (18:45)

16 Adolf Hitler se rend dans un atelier d'artiste. Le peintre est en train d'exécuter un portrait de Batman à la mine attristée. Il mange un morceau de viande crue. Les pieds de deux pendus apparaissent sur la partie supérieure gauche du tableau.



Fig. 6. Photogramme *HTM* (21:54)

17 Un canoë mené par des personnages bibliques rame à sec et accoste la rive d'un ruisseau urbain sans eau.



Adolf Hitler copule avec son acolyte borgne le Captain America. Un couple de jeunes gens, dénudés, en fait de même au milieu de nulle part. Dans la jungle se produisent des persécutions de tout ordre. Spectacle de cirque joué par une troupe de nains ou rituel préalable à une condamnation à mort…

Fig. 7. Photogramme *HTM* (37:50)

La syntaxe d'un récit cinématographique hors-norme(s)

18 Ces scènes sont juxtaposées suivant la technique du découpé – *cut up* – inventée par Brion Gysin en 1960 : des fragments aléatoires réorganisables susceptibles d'élaborer par reconstitution un texte nouveau. Sont ici au rendez-vous des extraits de chorégraphies antérieures au film, des images de torture explicite, castration d'un détenu politique, lobotomisation d'un malade mental. Ou implicite, décapitation de l'activiste Madame Vida en présence du *Führer* en personne et d'un magistrat. À l'instar de cette imagerie hétéroclite, le

film fera provision de toutes sortes de sonorités. La bande sonore, que nous devons à Caetano Veloso, est composée d'un méli-mélo de musiques du cinéma hollywoodien, *tanguillos* flamencos, valses viennoises, marches militaires, candomblés, sambas, harangues, coups de klaxons, de sifflets, de fusils, de mitrailleuses, cris de porcs, de poules, d'éléphants... Un ensemble cacophonique. Plus encore, les voix des personnages sont souvent décalées du mouvement des lèvres. Par moments, elles seront remplacées par des sons animalesques. Non seulement la norme linguistique, mais encore sa réalisation en discours, se voient dénaturées, travesties, subverties, faisant état d'une confusion et d'une corruption langagière généralisées. Si unité il y a, elle est dans ce jeu de contraires : amalgame et fragmentation sonore, mais aussi « spatiale et stylistique[18] ».

19 Dans cet ensemble désorganisé, l'apparition récurrente du Samouraï et ses déambulations christiques à travers des lieux marginaux de la ville constitue le seul élément structurant, fragile s'il en est, dans une histoire non linéaire, exposée à la manière des vignettes des comics Marvel. Une trame qui se déchire, qui avance en s'abolissant, comme le principe des photogrammes de la pellicule. Seules les situations concrètes et ponctuelles trouvent un début et une fin.



Fig. 8. Photogramme *HTM* (30'46)

20 Ce flux d'images sans connexion apparente induit une perte de la narrativité filmique[19], mais non pas de la logique du récit. Car la logique, nous la retrouverons autrement. Et c'est précisément là, dans l'observation de cette pensée discursive *autre* qu'une brève interprétation de ce film-relique est de mise.

De la norme à l'énorme : briser le modèle courant

21 S'il y a un commun dénominateur à toutes ces variations artistiques pratiquées par de Paula et plus largement par les membres de *Tropicália*, c'est qu'elles réévaluent la norme, entendue non pas comme un concept absolu, monolithique, mais comme une notion seule compréhensible dans sa relativité, à travers la relation dialectique :

22 Normalité/pathologie, définissant le normatif
Légalité/illégalité, formalisant le réglementaire
Norme/usage, organisant le langagier

23 Nous pouvons convenir que cette triade constitue notre manière de réaliser la norme dans la régulation du discours social [20], trois paramètres dont seuls sont admis les écarts-types, c'est-à-dire, les limites de la normalité, le hors-limite étant considéré comme « déviant ». Dès lors, il semblerait évident que *Hitler III mundo* transgresse même l'écart-type justifiant la norme sociale, et nous livre une fiction carnavalesque, un monde vu à travers un miroir déformant.

24 L'art de Paula introduit ces trois dialectiques par réflexion, à la manière d'un miroir. Mais quel est-il, ce miroir ? Nous pourrions aisément l'associer à l'*esperpento*. Né en 1920 de la plume du dramaturge et romancier espagnol Ramón María del Valle Inclán [21], ce genre littéraire distorsionne le référentiel – le contexte politique et social autant que la tradition théâtrale – de manière systématique, en forçant les traits grotesques *ad absurdum*.

25 Le premier visionnage du film se prête à ce type de lecture. Mais l'affirmation devient discutable lorsque l'on regarde de plus près. Nous allons voir comment cette triangularité apparaît, reflétée ou réfractée, dans *Hitler III mundo*, sachant que sa représentation n'est pas facilitée par la distance temporelle de notre regard de spectatrices et spectateurs actuels.

Inverser des dialectiques : quand le normatif devient réglementaire

26 Revenons à la constitution brésilienne de 1967. Elle déclare que le « pouvoir national » s'articule sur trois « stratégies » : économique, psychosociale, militaire. La première interrogation qui nous vient à l'esprit : en quoi consiste la « stratégie psychosociale » ? La réponse est donnée dans le texte officiel : en une « valorisation de l'homme en général, par l'élévation du degré d'éducation et de la santé », le « perfectionnement de la structure sociale en vue de l'harmonie sociale », « la garantie de l'intégrité et la paix sociales » en contenant et neutralisant « la pénétration idéologique adversaire, en fortifiant la conscience politique du peuple et la moralité nationale [22] ». Associant le geste à la parole, en décembre 1968 est décrété l'acte institutionnel nº 5 AI-5 – Ato Institucional Número Cinco (AI-5) –, cinquième prescription de la dictature de Costa e Silva pour censurer, emprisonner, torturer ou exécuter des artistes, militant.es « adversaires » du régime et homosexuel·les. Ces trois dialectiques distinctes se voient ainsi bouleversées, tant et si bien que le normatif, identifié ici à une sorte de préservation de l'état de santé de la « psyché sociale » glisse vers le réglementaire et tout acte attentant contre cette nouvelle « santé publique » devient illégal et fera par là même l'objet de poursuites.

27 Si ces deux composantes de la triade sont renversées d'un coup de plume, la très formelle plume constitutionnelle, la troisième dialectique est littéralement inversée : le discours officiel, issu d'une junte de militaires insurgés, s'approprie et se prévaut des concepts signifiant les mêmes valeurs qu'il persécute : « démocratie », « souveraineté populaire », « utopie », « révolution », les « adversaires » sont alors déguisés en « insurrectionnels » et toute forme d'opposition au régime se transforme en « propagande adverse ». Il en fera une rhétorique creuse et cet acte discursif d'appropriation et d'effacement postérieur disloquent définitivement les rapports dialectiques de la triade [23]. Aussitôt intronisé, le chef de la junte militaire de 1964, maréchal Castelo Branco, crée par décret un centre d'instruction de

la guerre en pleine forêt amazonienne, à Manaus[24], consacré au combat dans la jungle contre les « insurrections » de tout ordre, réelles ou potentielles, à la « diffusion de la mystique du guerrier de la jungle » et à la formation de la conscience citoyenne pour la défense de l'environnement et la recherche entomologique. Des commandos formés au Panama massacrent leurs concitoyens tout en observant les papillons. Ces actes nous sont exposés par les textes légaux comme un cadre épique vide de sens, une rhétorique discursive distorsionnée, une liturgie de l'absurde. Un système normatif convulsé qui se traduira en préceptes et ordres dans la politique totalitaire des années 1960 aux années 1980. Comment ne pas voir alors dans l'oratoire dévorante de ce Hitler de langue portugaise, maître d'un troisième empire identifié au tiers monde, le non-sens des clauses et décrets de l'époque.

28 Comment ne pas voir dans ce samouraï régulateur du marché des mendiants nains, au visage surmaquillé au blanc d'Espagne, à la longue tunique immaculée, comme fraîchement sorti du théâtre Kabuki de Sao Paulo, l'image analogique de l'aryanisation des minorités encouragée par les gouvernements depuis les années 1930, en vue d'une homogénéité raciale, et le blanchiment symbolique conséquent, à l'origine du stéréotype positif incarné au Brésil par le Japonais prospère et laborieux[25]. Les performances filmées et intégrées au long-métrage sont elles-aussi fonctionnelles et font sens : elles abolissent la ligne divisoire entre la fiction et la référence, entre le témoignage et l'invention, entre le document et la farce. La participation involontaire du public ou de la police dans le film nous parle de la perméabilité entre l'art et la société, rejoignant le projet d'art et environnement d'Oiticica. Le matériau devient alors matière, matière décomposée transgressant l'ordre début – développement – fin, pour se réinterpréter. Car José Agrippino de Paula et sa troupe tropicale nous offrent une représentation grotesque d'une réalité tout aussi gérée par l'arbitraire et l'absurde. Une réalité faite elle-même de *cut up*, de coupes et de coupures aléatoires, de recompositions capricieuses.

29 L'extrême serait ainsi communicable et *poétisable*. L'extrême factice, frelaté – nous avons omis dans ce travail les éructations diverses, les vomissements d'Hitler, du Samouraï, et ses opposés, les scènes de dévoration. Cette poétisation de l'extrême agirait à l'instar d'un miroir

déformant, anamorphose burlesque d'un réel saturé par le machinisme, la consommation, la violence, imagerie reproduite à satiété par l'œil démultiplicateur des mass media. Mais nous pensons qu'elle renverrait plutôt à une glace brisée qui nous empêche de voir l'objet dans son entier. Un œil spectatoriel actif est invité désormais à les recomposer. Dans cet acte de reconstitution – qui est aussi une forme de réparation – nous pouvons revoir le vrai aspect de l'objet ou bien, si nous nous amusons à une restitution aléatoire des fragments, sans ordre, sans hiérarchie, nous verrons ce film comme la résolution d'un imaginaire qui est un véritable *parangolé*, une transfiguration par le mouvement de l'image qu'il projette. Et c'est là que réside son intemporalité, dans le lieu utopique d'une invention en perpétuel « état d'urgence ».

NOTES

1 Tourné entre 1968 et 1969, en noir et blanc et sur un format de 35 mm, le film est aujourd'hui visionnable sur plusieurs sites. Voir https://www.youtube.com/watch?v=HAVNYu5diNM. Voir également la présentation (en allemand) du Deutsches Filminstitut Filmmuseum, 6 juillet 2018 : https://youtu.be/A8goqGCh2AQ.

2 Alfred Sauvy, « Trois mondes, une planète », *L'Observateur*, 14 août 1952, n° 118, p. 14. En note de bas de page : « En 1951, j'ai, dans une revue brésilienne, parlé de trois mondes, sans employer toutefois l'expression « Tiers Monde ».

3 Nous renvoyons au message de Robert Zoellick, ancien président du groupe Word Bank dans le Woodrow Wilson Center for International Scholars, le 14 avril 2010. Robert Zoellick, « The End of the Third World?: Modernizing Multilateralism for a Multipolar World ». Consultable sur le site de la Banque Mondiale, https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/29639.

4 *Anais da Constituição de* 1967, p. 207, https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1967/1967%20Livro%203.pdf.

5 Voir Hélio Oiticica, « Esquema geral da nova objectividade », http://tropicalia.com.br/leituras-.complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade. Pour une contextualisation de ce mouvement, voir Anna Corina Da Silva, « O Experimentar da 'Nova Objetividade': o Contexto Artístico Brasileiro

entre os anos 1950 e 1960 », Temporalidades, Université Fédérale de Minas Gerais, vol. 3, nº 1, janvier-juillet 2011, pp. 199-211, www.fafich.ufmg.br/temporalidades.

6 Voir Maud Chirio, « Le pouvoir en un mot : les militaires brésiliens et la (http://nuevomundo.revues.org/document3887.html)“ (http://nuevomundo.revues.org/document3887.html)révolution (http://nuevomundo.revues.org/document3887.html)” (http://nuevomundo.revues.org/document3887.html) du 31 mars 1964 » (http://nuevomundo.revues.org/document3887.html) [archive (http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fnuevomundo.revues.org%2Fdocument3887.html)], *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, l'EHESS), nº 7, 2007, https://journals.openedition.org/nuevomundo/3887.

7 « Campagne anti-insurrectionnelle » du général Garrastazu Médici, menée contre la population civile.

8 À peine trois productions : les romans *Lugar público* et *PanAmérica* (1965 et 1967), la pièce de théâtre filmée *Rito de amor selvagem*, de 1968, *Hitler III mundo*, de 1969.

9 Voir Fabbio Ráddi Uchôa, « A colagem na obra de José Agrippino de Paula : migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema », *Contemporanea. Comunicação e cultura*, vol. 13, nº 1, janvier-avril 2015, pp. 225-241.

10 Voir Eugénio Puppo (dir.), *Bodansky conta Agrippino*, Eco Produçois, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=MVHTXWTfnK8.

11 Dès lors qu'il pratique l'écriture de fiction, l'essai, la performance, la peinture ou la sculpture à partir d'un système de vases communicants, d'imbrications qui font l'originalité de son œuvre.

12 C'est ainsi qu'Oiticica les qualifiait. Voir *Parangolé*, extraits du film présenté pour l'exposition du Tate Modern, Londres, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=dJTr8I2M6Ps&t=16s.

13 Oiticica en personne le décrit dans le film d'Ivan Cardoso, HO, 1979. Les habitant.es du Morro da Mangueira performent ce « néoconcret », https://www.youtube.com/watch?v=yGYHJaGXHOU&feature=youtu.be&t=73.

14 Les musiques des documentaires réalisés du vivant d'Oiticica sont de Veloso.

15 *Ibid.* Voir Hélio Oiticica, « Esquema geral da nova objectividade », http://tropicalia.com.br/leituras-.complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade. Nous retrouvons un travail *in extenso* sur cet état d'esprit dans

l'article de Celso Favaretto, « O grande mundo da invenção », ARS (São Paulo), vol. 15, nº 30, São Paulo, mai-août 2017, http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274.

16 Commandée en 1938 par Adolf Hitler à Ferdinand Porsche, symbole de modernité et de progrès économique.

17 Showman, présentateur de télévision et propriétaire du holding homonyme. Le titre même de son émission fétiche « Vamos brincar de forca » (« Nous allons jouer au pendu »), dont certaines images sont reprises dans *Hitler III mundo*, participe du dispositif ironique du film.

18 *Ibid.* n. 10, p. 237.

19 Fabbio Ráddi Uchôa, « A colagem na obra de José Agrippino de Paula », *op. cit*, p. 236.

20 Il s'agit d'un discours social compris selon la définition de Marc Angenot, à savoir « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif. Il s'agit alors de faire apparaître un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau des produits », Marc Angenot, 1889, un état du discours social, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 2. Consultable sur *Médias* 19, http://www.medias19.org.

21 Le terme existait déjà dans la langue courante, mais Valle Inclán en a fait un concept esthétique dans la scène XII de sa « tragifarce » *Luces de Bohemia*
:
« Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
Don Latino: Pues ¿qué será ?
Max: El esperpento. »
Ramón María del Valle Inclán, *Luces de bohemia*, *Textos.info*.

22 « Ações a) No âmbito interno: -valorizar o homem em geral, pela elevação do grau de educação e do estado sanitário e padrão de vida das populações urbana e rural; -aperfeiçoar a estrutura social, com vistas à harmonia social; -assegurar a integridade e a paz sociais; -conter e neutralizar a penetração ideológica adversária, em particular pelo fortalecimento da consciência política do povo e pela sua educação contra a propaganda

adversária; -fortalecer o moral nacional », *Anais da Constituçao de* 1967, *op. cit.*, p. 236.

23 « Em dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional n 5, o AI-5, quinto decreto da Ditadura que deu plenos poderes ao general Arthur da Costa e Silva para censurar, torturar e matar trabalhadores, militantes de esquerda, LGBT e artistas. A matança é institucionalizada nos porões da Ditadura. Os censores agora se instalam permanentemente nas redações de jornais e revistas. A censura prévia é terreno fértil para a autocensura. » https://esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=4072.

24 Le décret présidentiel 53.6492 est commenté sur la page officielle du Ministère de la Justice brésilien. Avril : http://www.cigs.eb.mil.br/index.php/o-cigs.

25 Pour preuve, les déclarations de la présidente de l'Alliance culturelle Brésil-Japon, lors de la commémoration, en 2018, de l'arrivée des premiers Japonais au Brésil : « Quando se comemoram os 110 anos de imigração japonesa no Brasil, a melhor homenagem aos 781 pioneiros que desembarcaram no porto de Santos no dia 18 de junho de 1908 é prestar nossas reverências a eles por terem trabalhado pela sua total integração social, econômica e cultural, construindo a maior comunidade japonesa fora do Japão e contribuindo para que o Brasil se tornasse uma referência mundial em diversidade cultural", afirma o presidente da Aliança Cultural Brasil-Japão, Yokio Oshiro. »

https://theatromunicipal.org.br/pt-br/noticia/theatro-municipal-faz-concerto-que-homenageia-cultura-japonesa/, consulté le 4 octobre 2021.

RÉSUMÉ

Français

Lorsque l'artiste brésilien *underground* José Agrippino de Paula (1937-2007), l'un des initiateurs du Tropicalisme, intitule *Hitler III mundo* son premier et seul long métrage conservé (tourné entre 1968 et 1969, en noir et blanc), l'expression « tiers monde » avait à peine une quinzaine d'années de vie. Ce film avant-gardiste et ironique, à la syntaxe hors-norme(s), juxtapose des scènes grotesques et burlesques suivant la technique de découpé – *cut up* – inventée par Brion Gysin, en 1960. Deux des personnages récurrents sont un sosie d'Hitler et un samouraï obèse (autrement dit « é-norme »). Comment ne pas voir dans cet Hitler lusophone, maître d'un troisième empire identifié au tiers monde, le non-sens des clauses et décrets publiés

en décembre 1968, sous la dictature de Costa e Silva, pour censurer, emprisonner, torturer ou exécuter des artistes, militant.es « adversaires » du régime et homosexuel·les ? Le normatif, identifié par la constitution brésilienne à une sorte de préservation de l'état de santé de la « psyché sociale » glisse alors vers le réglementaire et tout acte attentant contre cette nouvelle « santé publique » devient illégal et fera par là même l'objet de poursuites.

INDEX

Mots-clés
Brésil, cinéma expérimental, José Agrippino de Paula, dictature, Tropicalisme.

AUTEUR

Fátima Rodríguez
Université de Bretagne Occidentale

IV - À la croisée des chemins