

SOUS LES YEUX
DU SPECTATEUR
ET DU VOYEUR



Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)

Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska



Sous les yeux
du spectateur
et du voyeur



Sous les yeux du spectateur et du voyeur



Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)

Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

CRITIQUES

prof. dr Olga Buczek (Universidad de Granada & Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
prof. dr Mathieu Capel (Université de Tokyo)
dr Krystyna Czerni (Uniwersytet Jagielloński)
dr Pegah Faghiri (Universiteit van Amsterdam)
dr hab. Stanisław Jasionowicz prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
dr hab. Magdalena Mitura prof. UMCS (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
prof. dr hab. Krystyna Modrzejewska (Uniwersytet Opolski)
dr Amir Moghani (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris)
prof. dr Bogdan Piotrowski (Universidad de La Sabana, Chía, Cundinamarca)
dr Delphine Rabier (Université de Tours)
prof. dr. Petruța Spânu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași)
dr Ewa Toniak (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie)
prof. dr hab. Magdalena Wandzioch (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr hab. Witold Wołowski prof. KUL (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
prof. dr hab. Antoni Ziemia (Uniwersytet Warszawski)

COUVERTURE

Emilia Dajnowicz

CC-BY-NC-ND 4.0 International

La publication en version électronique est disponible librement sur le site
ruj.uj.edu.pl

Les exemplaires du livre sont gratuits et ne peuvent pas être vendus

ISBN : 978-83-67127-34-9

e-ISBN : 978-83-67127-35-6

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Biblioteka Jagiellońska
al. Mickiewicza 22, 30-059 Kraków
tel. 12 663 35 89, tel./fax 12 633 09 03
<http://ruj.uj.edu.pl>
ruj@uj.edu.pl

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Avant-propos | 7 |
| Malgorzata SOKOŁOWICZ : « Les fellahs, montés sur les terrasses, nous regardent passer ». La réciprocité (?) des regards dans des relations de voyage françaises inspirées par l'inauguration du canal de Suez | 11 |
| Ligia TUDURACHI : Images en réponse à une souffrance : les collectifs travailleurs dans les reportages de Geo Bogza..... | 27 |
| Iwona PIECHNIK : La presse spectatorielle et ses exemples en Europe | 47 |
| Zofia MALYSA-JANCZY : Michel Houellebecq, auteur (in)visible | 89 |
| Malgorzata SUGIERA : L'expérience médiatisée : le spectateur dans l'âge des technologies numériques..... | 100 |
| Dorota PUDO : Désir et intimité : le regard érotique dans la fanfiction (exemple de la série <i>Star Trek : Recommencement</i> par Sherlock_Spock) | 117 |
| Carolina SANABRIA : <i>Siempre habrá una manera de entrar</i> : las resonancias de la visualidad en el proceso de creación literaria en <i>Dans la maison</i> de François Ozon | 136 |
| Simon DANIELLOU : À l'origine du récit filmique, un regard donné à voir : étude des spécificités du champ/contre-champ chez Yasujirō Ozu..... | 151 |
| Gert VALENTIJN : Le haïku et l'expérience mystique naturelle : l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet et la traversée d'un miroir du monde | 170 |
| Grațîela BENGĂ-ȚUȚUIANU : Image, simulacre, signification : la culture de la photo-copie fidèle dans la poésie de Rodica Draghinescu..... | 187 |
| Boštjan Marko TURK : Jan van Eyck : Giovanni Arnolfini et sa femme : un propos pour résoudre l'énigme..... | 203 |

| | |
|---|-----|
| Cécile COUTIN : M'as tu vu ? Le regard trompé..... | 220 |
| Mateusz M. P. KŁAGISZ : Le mot <i>čašm</i> (œil) et ses expressions figées dans la langue persane contemporaine | 243 |
| Iwona PIECHNIK : Expositions humaines entre le divertissement popu- laire et le voyeurisme pseudoscientifique..... | 265 |



Avant-propos

Les contributions réunies dans le présent volume se proposent d'interroger les modalités de visibilité les plus diverses. Elles reflètent également la variété des directions dans lesquelles sont poursuivies les recherches en littérature, arts visuels (film, peinture) ou en linguistique. Les reportages, la presse aussi bien que le roman et la poésie manipulent l'image, régissent la matière par le regard et, en fonction des résultats, exercent un pouvoir sur le public. Le potentiel performatif de celui ou celle qui regarde et qui témoigne de ce qu'il/elle a vu, observé, scruté – se manifeste dans les textes de culture des pays et des époques divers.

L'article de **Małgorzata Sokółowicz** qui ouvre le volume se concentre sur la rencontre des regards, et plus précisément sur la réciprocité impossible et la symétrie manquée du moi et de l'autre, dans quatre relations de voyage françaises – celles de Théophile Gautier, de Louise Collet, d'Eugène Fromentin et de Charles Blanc – conçues à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez. **Ligia Tudurachi** s'aventure dans la géographie sociale de la Roumanie moderne, à travers les reportages de Geo Bogza. Tudurachi déploie les tableaux des travaux collectifs et les représentations des masses, dans lesquels Bogza double le document par l'imagination, tout en puisant dans les moyens avant-gardistes qu'il avait cultivés dans son œuvre poétique. Outre le reportage, c'est la presse qui constitue une force sociale puissante et observationnelle. Celle-ci est interrogée par **Iwona Piechnik** qui fait une enquête sur l'influence du périodique *The Spectator* de Joseph Addison et de Richard Steele, fondé à Londres en mars 1711, et qui donne lieu à toute une mode journalistique du genre « spectatorial ». À ce titre, Piechnik dresse un répertoire des titres de presse qui, continuateurs et imitateurs du *Spectator* anglais, marquent l'histoire de la presse d'opinion et de la presse critique en Europe, celle notamment qui révèle un type de voyeurisme journalistique.

L'univers représenté des fictions romanesques s'avère particulièrement probant pour identifier les expériences de l'extrême contemporanéité, avec tout ce qu'elle contient de subversif. **Zofia Małysa-Janczy** analyse le modèle de fonctionnement de l'écrivain chez Houellebecq-poly-artiste, déterminé par les expériences de l'(in)visibilité et l'imprévisibilité. À ce titre, Małysa-Janczy examine les stratégies houellebecquiennes de gérer sa présence médiatique et celle – toujours troublante – de ses autofictions. Dans une réflexion sur les relations entre les systèmes de la vision et de la production de la connaissance, **Małgorzata Sugiera**, de son côté, s'accroche

au roman *Consumés* (*Consumed*, 2014) de David Cronenberg. Dans le sillage du réalisateur et scénariste canadien, Sugiera insiste sur les relations compliquées entre les nouvelles technologies et leurs utilisateurs, relations expliquées en termes de l'inadéquation des modèles épistémiques existants pour interpréter la réalité. Chez les deux auteurs, le régime scopique est lié à la corporéité inquiétante, marquée par une désunion ou un morcellement du corps.

Les univers littéraires et cinématographiques favorisent toujours la pénétration des méandres d'une culture qui propose la diversité des figures sous lesquelles le corps est regardé, conçu, représenté, imaginé – dans les moments de l'intimité extrême. Ainsi, **Dorota Pudo** s'occupe de la pratique scripturale et lectorale de la fanfiction, et plus précisément de la réinvention et recontextualisation de la sexualité masculine dans sept parties d'une série intitulée *Star Trek : Recommencement*, écrite par Sherlock Spock. **Carolina Sanabria** se concentre sur le film *Dans la maison* de François Ozon pour y scruter le regard voyeur et intrusif de quelqu'un qui pénètre dans l'intimité d'un autre. Enfin, **Simon Daniellou** met en exergue la puissance narrativo-monstrative du champ-contrechamp dans le régime de représentation cinématographique, en l'occurrence dans l'œuvre de Yasujirō Ozu. Le cinéaste japonais opère une stratégie de découpage/montage qui permet de « faire parler » les personnages par les regards, ce qui mène quelquefois à la transgression des mœurs japonaises.

Deux contributions inventorient les ressources poétiques qui gisent au fond de la vie ordinaire et qui renvoient à une temporalité de l'instantané. L'étude de **Gert Valentijn** est consacrée à l'intérêt porté par Philippe Jaccottet à la forme brève poétique propre au Japon : le haïku. Valentijn puise des outils pour son analyse dans le concept du stade de miroir, pour réviser les textes jaccottiens des années 1950 et 1960 portant sur la *production* de l'image. **Grațîela Benga-Țuțuianu**, de son côté, suit les méandres des textes poétiques de Rodica Draghinescu, une auteure roumaine dont le talent se manifeste dès les années 1990. C'est en démontrant les diverses migrations du regard, d'un « œil poétique » et de ses directions que Benga-Țuțuianu caractérise la manière dont la poétesse saisit et enregistre la réalité. Il s'avère, à cette occasion, que l'image capturée dans des photographies et des simulacres devient l'une des thématiques privilégiées de Draghinescu.

Des vraies stratégies visant ce qui est *vu* et *non vu* constituent l'objet d'analyse des deux articles qui suivent. **Boštjan Marko Turk** revient à la dimension symbolique complexe de la fameuse toile de Jan Van Eyck qui représente les époux Arnolfini. La présence et les fonctions du miroir dans ce tableau résonnent dans le questionnement de Turk sur le procédé artistique très répandu dans la littérature, qui a pris son début précisément dans le visuel : la mise en abyme. Cependant, le principe de l'illusion peut

recouvrir une autre réalité que celle, exclusivement esthétique, des arts décoratifs. Comme le prouve **Cécile Coutin** dans son article consacré au camouflage de guerre (surtout de la Grande Guerre 1914–1918), la profession du peintre et du décorateur de théâtre a pu bien se manifester hors l'univers artistique enfermé dans des galeries d'art et des salles de spectacle. Coutin décrit minutieusement les illusions picturales et les effets de trompe l'œil permettant d'observer l'ennemi sans se faire voir soi-même. La question de la déformation préméditée et organisée de la réalité destinée à être regardée s'y impose.

Enfin, une étude linguistique de **Mateusz M.P. Kłagisz** démontre la richesse lexicale dérivant de cet organe réceptif qu'est l'œil. L'article analyse les tournures propres à la langue perse moderne et rend compte de plus d'une centaine de phraséologismes qui contiennent le mot « l'œil » ou ce qui y est lié. Le tout dans le contexte des codes culturels précis, où l'expression du visage est souvent inséparable du gestuel et participe à l'intensité du regard. Finalement, de nouveau **Iwona Piechnik** montre le phénomène d'anciennes expositions humaines (appelées actuellement « zoos humains ») et leurs « objets », p.ex. Saartjie Baartman, Hottentote présentée sous les yeux du public curieux et de voyeurs pseudo-scientifiques.

Ainsi, au sein du volume, l'attention des chercheurs et chercheuses est braquée sur les regards visant les objets, les individus, les relations, les phénomènes, pour relever les expériences qui mobilisent l'attention, émancipent la vision, déjouent la vigilance du regard ou échappent à la perception sensorielle immédiate. Il s'agit des données multiples et souvent discontinues des perceptions et aperceptions, observations et projections, qui permettent de mesurer la puissance scopique qui habite l'homme comme pulsion première.

Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik
Université Jagellonne, Cracovie, Pologne



Désir d'être vu et besoin de voir, expression personnelle au vu et au su de tous, ou encore transparence : la visibilité est une tyrannie dont les ressorts sont au fond de nous et les outils au bout de nos doigts.

(Philippe Huibert, *La tyrannie de la visibilité : un nouveau culte démocratique*, Versailles : VA éditions, 2019, la 4e de la couverture)



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Małgorzata SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie

<https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>

**« Les fellahs,
montés sur les terrasses,
nous regardent passer ».
La réciprocité (?) des
regards dans des relations
de voyage françaises
inspirées par l'inauguration
du canal de Suez**



Lors de l'Exposition universelle de 1867, Théophile Gautier a eu la chance d'assister au démaillotage d'une momie égyptienne. Excité, il décrit en détail tout le processus : on fait sortir la momie du cercueil, on la place debout « pour pouvoir tourner autour d'elle et replier l'interminable lanière

jaunie »¹. À un certain moment, on arrive au visage caché « sous son masque de linge et de bitume qui ne se détachait pas aisément » :

Sous la pesée du ciseau un éclat s'enleva et deux yeux blancs aux larges prunelles noires brillèrent avec une vie factice entre deux paupières couleur de bistre. C'étaient des yeux d'émail comme on en mettait aux momies soigneusement préparées. Ce regard clair et fixe dans cette face morte produisait un effet assez effrayant. Le cadavre semblait considérer avec une surprise dédaigneuse les vivants qui s'agitaient autour de lui.²

Les yeux de la momie qui ne regardent pas et qui regardent à la fois forment une belle métaphore du regard des Égyptiens que les voyageurs européens rencontrent lors de leur visite à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez en automne 1869 et qui – selon les écrits français – ne regardent pas et regardent à la fois ; tout comme la momie.

On connaît bien l'évènement, décrit comme « un heureux mariage entre Orient et Occident »³, « un pont jeté entre le passé et le présent »⁴, « l'union entre l'Orient et l'Occident, dans un rare mélange des voluptés et de l'exotisme de l'un et du rationalisme technocratique de l'autre »⁵. Conçu déjà à l'Antiquité, le rêve d'unir les deux mers s'est réalisé grâce à la détermination de Ferdinand Lesseps, comparé, du coup, à un dieu ou – au moins – à celui qui a réussi à améliorer la création divine⁶.

L'inauguration du canal est devenue aussi une occasion pour montrer le faste de l'Égypte. Le gouverneur du pays, khédive Ismaïl, a envoyé en Europe un millier d'invitations⁷. Il a aussi offert à 120 Européens (dont à 60 Français) de remonter le Nil jusqu'à Assouan en vapeur pour qu'ils puissent découvrir pleinement le pays et ses richesses. La crème de la crème du monde intellectuel et artistique parisien s'y réunit : Eugène Fromentin, Jean-Léon Gérôme, Louise Colet, Théophile Gautier, Charles Blanc

¹ Th. Gautier, 2013, Égypte. – *L'Orient*, éd. présentée par S. Basch, Paris, p. 336.

² Ibidem, p. 339.

³ Cf. S. Moussa, R. Sabry, 2019, Introduction. – *Sociétés et Représentations* 48, p. 11.

⁴ C. Piquet, 2019, Quand Suez raconte l'Égypte. – *Sociétés et Représentations* 48, p. 22.

⁵ B. Wright, 2006, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. I. Ayaseh avec la collaboration de l'auteur, Paris, p. 348.

⁶ Pour plus de détails voir : S. Moussa, 2020, Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ? – *The Epoch of Universalism. L'époque de l'universalisme. 1789–1989*, F. Hofmann & M. Messling (dir.), Boston, p. 89–90 ; et C. Piquet, 2019, Quand Suez raconte l'Égypte, p. 22–24.

⁷ J.-M. Carré, 1990, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, t. 2, p. 307.

et bien d'autres⁸. La plupart des voyageurs publient, à leur retour, des relations de voyage où ils décrivent l'Égypte et les Égyptiens.

Ce sont ces relations qui se trouveront au centre de nos réflexions dans cette contribution. Faute de place, nous avons décidé de nous concentrer sur quatre auteurs qui n'ont jamais avant été en Égypte et dont les écrits peuvent être considérés comme représentatifs. Théophile Gautier est sans doute le plus grand écrivain parmi les voyageurs français. Suite à un malheureux accident à bord d'un bateau qui transportait les Français de Marseille à Alexandrie, il se luxa l'épaule et n'est pas capable de remonter le Nil. Il attend les autres voyageurs au Caire. C'est sans doute la raison pour laquelle il ne publie pas une grande relation de voyage en Égypte. Les quelques articles racontant son séjour dans le pays sont rassemblés à titre posthume, en 1877, dans le deuxième tome de *L'Orient* sous le titre « L'Isthme de Suez ». Louise Colet, âgée à l'époque de 59 ans, est écrivaine et journaliste dont la gloire diminue sensiblement. Cela la touche profondément et elle en parle avec une grande amertume dans ses notes de voyage qu'elle fait publier en 1879 sous le titre *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*. Son texte offre un regard féminin bien précieux. Eugène Fromentin, peintre et écrivain, qui « a le regard et la mémoire d'un peintre »⁹, ne publie pas de notes de voyage de son vivant. Le *Voyage en Égypte* paraît en 1935 : les notes brutes reflètent à merveille le regard d'un artiste. Pour compléter l'image, nous avons joint à notre corpus le texte de Charles Blanc, historien, membre de l'Institut français, un des invités français les plus éminents. En 1876, il fait publier le *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe* où les informations historiques s'attachent aux observations du pays.

En analysant les quatre textes, nous chercherons à répondre à la question de savoir si – dans les relations de ces voyageurs – il est possible de parler de la réciprocité des regards, c'est-à-dire si les Français remarquent qu'en scrutant l'Autre, ils sont en même temps scrutés par lui. Pour ce faire, nous diviserons notre contribution en trois parties. La première montrera le regard qui n'est pas réciproque : les Français observent les Égyptiens qui semblent ne pas les voir. La deuxième partie se concentrera sur le peu d'exemples où le regard de l'Autre apparaît, mais est plutôt suggéré que décrit ou interprété. La dernière partie parlera du regard des femmes

⁸ J. Thompson, B. Wright, 2008, *Eugène Fromentin. 1820–1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. J. Coignard, Paris, p. 298. La liste complète des voyageurs français est donnée par J.-M. Carré. Cf. J.-M. Carré, 1990, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, p. 358 et ssq.

⁹ J.-M. Carré, 1935, Introduction. – E. Fromentin, *Voyage en Égypte*. Journal publié d'après le carnet manuscrit avec introduction et notes par J.-M. Carré, Paris, p. 14.

égyptiennes, regard qui semble être, en quelque sorte, privilégié dans les relations des voyageurs français.

Le regard qu'on ne voit pas ou la réciprocité qui manque

Lors de sa visite en Égypte, Théophile Gautier jette un regard critique sur ses compagnons de voyage :

[I] est difficile d'imaginer des costumes plus bouffonnement excentriques que ceux de la plupart des invités. Il y avait là pour un caricaturiste d'excellents motifs de charge. (...) Beaucoup s'étaient équipés pour cette petite course de quatre heures en chemin de fer comme pour un voyage sur le haut Nil, au-delà des cataractes, et cependant la température ne dépassait pas celle de Marseille ou d'Alger à la même époque. Les coiffures surtout, destinées à préserver de l'insolation, étaient particulièrement bizarres. Les plus ordinaires étaient des sortes de casques à double fond, en toile blanche ouatée et piquée, avec un quartier se rabattant sur la nuque comme les mailles des anciens casques sarrasins, une visière en abat-jour doublée de vert, et de chaque côté de la tête deux petits trous pour la circulation de l'air¹⁰.

Si un Français se moque de ses compatriotes, que peuvent en penser les Égyptiens ? Gautier n'en parle pas. Il ne suggère même pas que les habitants du pays remarquent ces costumes ridicules. On a l'impression que les Égyptiens ne voient pas les invités du khédive, ignorent entièrement leur présence.

Dans les relations analysées, il y a un énorme contraste entre les Égyptiens qui ne regardent pratiquement pas les visiteurs européens et ces visiteurs mêmes qui les scrutent avec une grande attention. Visiter l'Égypte veut dire voir tout ce qu'il est possible de voir. « Avec quelle avidité nous regardions autour de nous, saisissant au vol le moindre détail caractéristique ! »¹¹, note, par exemple, Théophile Gautier. « [J]'allais employer exclusivement notre court séjour au Caire à voir ses monuments et ses curiosités »¹², annonce Louise Colet. « Mon premier désir est de ne pas aller vite, de voir tout à l'aise », déclare Charles Blanc¹³. Pourtant, ce n'est pas toujours possible. Vers la fin de ses notes, Eugène Fromentin rédige un bel alexandrin : « Il est trop tard, je suis trop vieux, on va trop vite »¹⁴. Le

¹⁰ Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez. – L'Orient*, éd. présentée par S. Basch, Paris, p. 363–364.

¹¹ Ibidem, p. 359.

¹² L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, Paris, p. 102.

¹³ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris, p. 28.

¹⁴ E. Fromentin, 1935, *Voyage en Égypte*, p. 149.

voyage, plein d'attractions, est plutôt rapide alors que c'est la lenteur qui favorise la perception¹⁵. Les voyageurs se plaignent du rythme précipité de leur visite. Est-ce la vitesse qui influence la réciprocité des regards ou plutôt son manque ?

Pratiquement chaque voyage se fonde sur le sens de la vue. Le voyageur voit ce qui est étrange, différent, surprenant. S'il décide d'écrire une relation de voyage, il devra créer dans le texte des descriptions fidèles qui permettront aux lecteurs de « voir » les mêmes images¹⁶. « Allons rejoindre nos compagnons à la table du déjeuner. Ils nous raconteront ce que nous n'avons pu voir »¹⁷, conclut son « Isthme de Suez » Théophile Gautier. Ses compatriotes vont lui raconter ce qu'ils ont vu lors de leur excursion sur le Nil et satisfaire sa curiosité, le faire voyager par procuration. Alain Buisine suggère que le regard s'attache à la conquête¹⁸. Celui qui regarde s'approprie, en quelque sorte, ce qu'il voit. C'est la position prise, consciemment ou pas, par les quatre voyageurs. Ils regardent avidement, mais leur regard a quelque chose qui déshumanise les habitants du pays, car il les prive de leur propre regard.

Par conséquent, les habitants de l'Égypte semblent s'offrir en spectacle aux voyageurs que ces derniers contemplant plus ou moins ouvertement. Théophile Gautier, par exemple, s'installe en voyeur sur sa véranda :

Pendant que nos compagnons, plus heureux, se répandaient par la ville, nous nous installâmes dans la vérandah, armé de notre lorgnon et de notre jumelle. C'était le meilleur poste d'observation qu'on pût choisir, et, même sans regarder sur la place, le toit de la marquise abritait bien des types curieux. Il y avait là des drogmans, la plupart grecs ou cophtes, coiffés du fez, en petites vestes soutachées et en larges pantalons ; des cawas, richement costumés à l'orientale, le sabre courbe sur la cuisse et le candjar à la ceinture, tenant à la main une canne à pommeau d'argent ; des domestiques indigènes en turban blanc et en robe bleue ou rose ; des petits nègres, les jambes et les bras nus, vêtus de courtes tuniques rayées de couleurs vives ; des marchands offrant des couffiehs, des grandouras et des étoffes d'Orient fabriquées à Lyon...¹⁹

Gautier regarde sans être vu, « armé » de son lorgnon, comme s'il était au théâtre. Et pourtant, il ne scrute pas les acteurs, mais les vrais gens,

¹⁵ Cf. O. Gannier, 2001, *La littérature de voyage*, Paris, p. 106.

¹⁶ Cf. M. Sokołowicz, I. Zatorska, 2021, Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e–XIX^e siècles. Introduction. – *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e–XIX^e siècles*, M. Sokołowicz, I. Zatorska (dir.), Warszawa, 5–6.

¹⁷ Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez*, p. 410.

¹⁸ Cf. A. Buisine, 1993, *L'Orient voilé*, Paris, p. 158–159.

¹⁹ Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez*, p. 399.

victimisés, en quelque sorte, par ce regard qui n'a pas la chance de devenir réciproque.

« La nuit me surprend à ma fenêtre »²⁰, note Louise Colet, en suggérant qu'elle s'est créé un poste d'observation pareil à celui de Gautier. Les deux sont protégés contre le regard de l'Autre, peuvent observer sans être observés à leur tour et trouvent cela visiblement confortable.

La fenêtre ou la véranda sépare, en effet, du monde extérieur, met à l'aise, permet de regarder sans être gêné par le regard réciproque. Le même confort semble être assuré aux voyageurs qui se déplacent en train ou en bateau. Charles Blanc raconte :

Le passage de notre flottille attire quelques fellahs sur le rivage. Ils nous paraissent grands, sveltes et bien faits. Beaucoup sont entièrement nus et ce sont en général les plus jeunes. Ils ressemblent absolument aux figures gravées sur les plus anciens bas-reliefs de l'Égypte : épaules larges, finement dessinés, poitrine maigre, mais sans pauvreté, les hanches d'aplomb, la jambe effilée, la cheville sèche, le pied grand. Leur allure est facile et naturellement fière. Ce sont les Égyptiens du sol, les indigènes de pur sang²¹.

L'historien donne une description détaillée des paysans qu'il voit. Il ne se pose même pas la question de savoir pourquoi ils se trouvent sur le rivage, ne mentionne pas la curiosité que lui-même peut éveiller chez ces gens. Alors que lui, il les scrute pour les décrire avec cette précision anatomique, il est sans doute lui-même scruté. Il choisit de ne pas en parler. Il a l'impression, peut-être, que le bateau passe trop vite pour que les fellahs puissent le voir et décrire à leur tour.

La distance tout à fait physique peut être donc accusée de l'absence de la réciprocité des regards. Pourtant, il s'avère que même dans les situations où la distance diminue, les voyageurs ne parlent pas du regard de l'Autre. Cela est bien visible dans la rencontre racontée par Blanc :

[J]e rencontre une jeune fille qui ramenait son vieux père dans une mesure. Elle est basanée ; elle a des cheveux noirs à reflets bleus et des yeux de velours. Ses guenilles n'ont plus ni forme ni couleur. Le père a les yeux brûlés par l'ophtalmie ; il s'appuie d'une main sur elle et tenant son bâton de l'autre, il marche à tâtons en implorant la pitié du voyageur. Ils sont à eux deux les plus admirables modèles qu'un peintre puisse rêver pour un Œdipe et une Antigone. Je cherche Fromentin, Gérôme ou Guillaume pour leur montrer ce groupe mouvant : ils ne sont pas là. Je cours mettre une abondante

²⁰ L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, p. 86.

²¹ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 104.

aumône dans la main de la jeune fille, qui ne soupçonne pas combien elle est riche de beauté²².

Le voyageur s'approche de la jeune fille, mais ne dit rien à propos de son regard. Il se concentre sur une sorte de spectacle qui se présente à ses yeux, regrette de ne pouvoir trouver aucun peintre de son groupe et ne se demande même pas ce que l'« Antigone » égyptienne pense de lui et de son « abondante aumône ».

Meyda Jeğenoğlu parle du « colonial Eye/I », les mots « eye » [œil] et « I » [je, moi] étant homophones en anglais. La chercheuse démontre que l'Européen qui regarde les autochtones, ne se concentre pas vraiment sur eux, mais uniquement sur soi, qu'il n'est pas capable de se priver du sentiment de supériorité qui détermine son regard²³. Ce sentiment de supériorité ressenti par l'Européen semble s'attacher au sentiment d'infériorité caractéristique des Égyptiens, spécialement ceux des groupes sociaux les plus défavorisés. La question se pose de savoir si leur regard n'est pas pris en compte par les voyageurs ou si, parfois, ils ne les regardent pas ou prétendent ne pas les regarder de peur de s'attirer des ennuis. La passivité et l'obéissance peuvent bloquer la curiosité. « Le voyageur qui pénètre, soit au Caire, soit à Constantinople, dans les palais turcs, est frappé de cette passivité des esclaves, on les voit rester sans se mouvoir des heures entières, dans la pose prescrite par un commandement du maître »²⁴, raconte Louise Colet. Les Égyptiens pauvres subissaient-ils le regard des voyageurs européens par le respect (et la peur) devant leur maître ?

Le regard suggéré ou la réciprocité des regards relative

Cette hypothèse ne peut expliquer que partiellement le comportement des Égyptiens. Dans les quatre textes analysés, le regard de l'Autre apparaît de temps en temps, mais est suggéré plutôt qu'expliqué ou interprété.

C'est ainsi que Louise Colet montre que l'arrivée des Européens à Alexandrie éveille, quand même, des émotions chez les habitants du pays. « Notre arrivée met en émoi, ce jour-là (vendredi 15 octobre 1869), toute la population d'Alexandrie, les rues étroites sont encombrées de curieux, chacun veut voir les passagers du *Mæris*, les invités du khédive »²⁵. Chacun veut voir et chacun regarde, mais la voyageuse ne commente pas ce regard. Elle le remarque et passe sous silence.

²² Ibidem, p. 17.

²³ Cf. M. Jeğenoğlu, 2005, *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge.

²⁴ L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, p. 139–140.

²⁵ Ibidem, p. 60.

Charles Blanc fait exactement la même chose. Quand les voyageurs visitent la ville de Siout, il note : « Bientôt nous entrons dans la ville où règne une animation extraordinaire. Tous les habitants sont sur leurs portes pour nous voir passer »²⁶. Suit une description détaillée des habitants, mais le fait qu'ils viennent observer les Européens n'éveille aucune réflexion chez l'historien. Rien dans sa relation ne suggère qu'il se sente scruté. Tout au contraire, on a l'impression que les habitants du pays s'offrent en spectacle à Blanc, mais leur propre regard est absolument négligé.

Puisque Fromentin n'a fait que noter ses impressions et n'a pas préparé les notes pour la publication, on ne sait pas s'il pensait à développer ce qu'il avait écrit. Dans le *Voyage en Égypte*, on trouve pourtant des extraits où le peintre capte le regard de l'Autre : « Les fellahs, montés sur les terrasses, nous regardent passer »²⁷ ; « Fellahs, juchés sur les éminences de l'îlot, nous regardent passer »²⁸ ; la « foule avertie de notre venue (...) se presse debout, curieuse »²⁹. Pourtant, il ne commente rien, il ne se prononce pas sur ce regard dont il semble, toutefois, être conscient.

Un petit élément de commentaire ou de jugement apparaît, en revanche, dans la relation de Louise Colet qui décrit les fellahs travaillant devant le palais du khédive :

Une foule de fellahs sont en ce moment de corvée autour du palais, et en ratissent les abords ; d'autres portent d'énormes caisses de fleurs destinées à orner le péristyle et les salons ; un plus grand nombre, sur un plan plus éloigné, travaillent à endiguer l'inondation du Nil. Ils sont dans l'eau jusqu'à mi-corps et nus jusqu'à la ceinture, autour de laquelle est relevée leur tunique en grosse toile bleue. Les vieillards et les enfants, tout en travaillant, s'appuient quelquefois pour reprendre haleine aux troncs des palmiers que baignent les eaux, tandis que leurs rameaux pointent dans l'éther comme des lances aiguës. Ces troupes de travailleurs en nous voyant passer arrêtaient sur nous des yeux flamboyants³⁰.

Regroupés en « troupes », donc déshumanisés³¹, les fellahs regardent les voyageurs avec « des yeux flamboyants ». S'agit-il de la fièvre qui les consume à cause du travail difficile ou la flamme de leurs yeux est provoquée par la curiosité ou peut-être même par la haine contre ceux à cause

²⁶ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 109.

²⁷ E. Fromentin, 1935, *Voyage en Égypte*, p. 56.

²⁸ Ibidem, p. 61.

²⁹ Ibidem, p. 75–76.

³⁰ L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, p. 224–225.

³¹ Pour cette déshumanisation voir : S. Moussa, 2020, *Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ?*, p. 94–95.

desquels ils doivent travailler de façon tellement dure ? Colet ne le précise pas. Laisse-t-elle un choix au lecteur ?

C'est Théophile Gautier qui est l'auteur de la réflexion la plus profonde sur le regard de l'Autre, ou – plutôt – sur le manque de ce regard :

Parfois un enfant nu se tenait immobile au bord de l'eau, dans une pose de rêverie inconsciente, se laissant pénétrer par la grande nature, et ne détournait même pas la tête pour regarder le convoi fuir à toute vapeur. Cette gravité profonde dans l'enfance est particulière à l'Orient. Quelle pensée pouvait occuper ce gamin debout sur sa motte de terre comme un styliste sur sa colonne ?³²

Gautier veut savoir à quoi l'enfant pense. Pourtant, la question se pose de savoir si l'écrivain ne projette pas sur le gamin sa propre sensibilité. Le petit paysan égyptien « se laissant pénétrer par la grande nature », n'est-il pas une image idéalisée d'un enfant romantique ?

Pour finir, force est de constater que l'attitude des voyageurs français envers le regard de l'Autre change un peu quand le statut social de ce dernier augmente. Quand les Européens se rassemblent pour admirer l'ouverture officielle du canal, ils se retrouvent en présence d'autres invités du khédive, ceux qui sont venus de pays d'Islam. Blanc note :

Les grands seigneurs musulmans (...) nous regardent avec bienveillance, mais sans curiosité aucune. Quelques-uns nous voyant passer devant [l']entrée [de leur tente], nous envoient leur interprète pour nous inviter à prendre le café³³.

Les « grands seigneurs musulmans » sont traités différemment que les « simples » Égyptiens. Blanc semble se sentir un peu intimidé par leur présence et avant tout par le faste de leurs tentes, mobiliers et habits. Ici, les descriptions ne sont pas tellement développées que dans le cas des fellahs. Les voyageurs auraient-ils besoin du sentiment de supériorité (ici visiblement absent) pour scruter l'Autre et le décrire en détail ? Peuvent-ils scruter sans gêne « les grands absents »³⁴ de la fête, mais non pas les grands seigneurs qui, d'ailleurs, ne semblent aucunement s'intéresser à cette élite parisienne ?

Il paraît donc que les voyageurs français sont parfois conscients du regard de l'Autre, mais ils n'ont pas envie de l'analyser ou interpréter. Comme

³² Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez*, p. 376.

³³ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 347.

³⁴ L'expression employée par Sarga Moussa pour appeler les fellahs qui ont pourtant beaucoup aidé à construire le canal. Cf. S. Moussa, 2020, *Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ?*, p. 93.

l'écrit Dominique Lanni, les Européens n'aimaient pas penser que les habitants du pays « exotique » qu'ils visitaient les regardaient, parlaient d'eux, commentaient leur comportement. Ils avaient peur de devenir ridicules aux yeux de ceux qu'ils considéraient, plus ou moins consciemment, comme leurs inférieurs³⁵.

Le regard des femmes ou une tentative de décrire la réciprocité des regards

Pourtant, il y a une exception. Les voyageurs semblent privilégier le regard des femmes égyptiennes, regard qui devient réciproque beaucoup plus souvent que celui des hommes.

Il paraît que la femme partage avec les voyageurs français la prédisposition au voyeurisme. Avant même de partir en Égypte, Théophile Gautier parle de l'architecture des intérieurs égyptiens qui favorise le regard dissimulé : « Les moucharabys, espèces de salon aériens, sont garnis en dedans de divans bas, et leur fine dentelle de bois découpé (...) permet de voir sans être vu »³⁶. Charles Blanc lui fait écho dans sa relation de voyage :

Pour mettre l'architecture en rapport avec les mœurs d'un peuple qui veut que la vie privée soit murée, et que les femmes soient renfermées dans un harem impénétrable au regard, il fallait des fenêtres en saillie, des *moucharabiehs*, dont le grillage fin et serré permît de voir, de la maison, sans être vu³⁷.

Il se peut que les moucharabiehs et cette idée de « voir sans être vu » plaisent aux voyageurs car ils satisfont leur goût du voyeurisme. Par cela, ils s'identifient en quelque sorte aux femmes musulmanes. Ils se veulent observateurs invisibles, comme elles. Selon Julia Clancy-Smith, dissimuler la femme au regard européen, c'est provoquer qu'elle échappe à l'Européen³⁸. Et cela provoque, tout naturellement, qu'on veuille l'attraper, qu'on s'intéresse plus à elle.

Les femmes dérobées au regard qui regardent correspondent encore à une autre idée européenne. Charles Blanc parle d'une

³⁵ Cf. D. Lanni, 2018, *Quand l'Orient regarde l'Occident*, Paris, p. 15–16.

³⁶ Th. Gautier, 2013, *Égypte*, p. 331.

³⁷ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 83–84.

³⁸ J. Clancy-Smith, 2006, *Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830–1962*. – *Nouvelles Questions Féministes* 25 (1) : 25.

tribune en hémicycle, entièrement fermée par un treillage d'argent aux entrelacs arabes, dont les parties ajourées laissent entrevoir des formes blanches qui se meuvent, des éventails qui s'agitent, de vagues images qui donnent l'idée de jolis visages. Ce sont les femmes du harem ; elles sont là pour voir sans être vues. Le mystère est le fond de toutes les poésies...³⁹

L'historien se réfère ici au mythe de la femme orientale bien présent en Europe du XIX^e siècle. Le voile excitait les Européens, les faisait penser à la beauté invisible qui pourrait, un jour, se découvrir devant eux. « Il est évident, trop lamentablement évident, que le voile excite le désir du dévoilement »⁴⁰, écrit Alain Buisine. Les femmes voilées entrevues dans la rue renvoient directement à l'endroit où elles retirent leur voile à savoir au harem, lieu fantasmatique pour l'Européen⁴¹. Elles taquinent l'imagination. On veut savoir ce qu'elles pensent. On veut interpréter leur regard, y voir un signe d'intérêt, la volonté de se donner à l'Européen.

Le voile a, pourtant, une autre conséquence encore : il réduit la femme à son regard, car on ne voit rien de plus :

Les tableaux, les gravures, les photographies ont appris à tout le monde que les femmes du Caire ne se montrent en public que voilées ; elles n'ont de visibles que les yeux et ils sont superbes. Une grande chemise noire, le *kabbarah*, en coton ou en soie, leur enveloppe tout le corps et leur couvre le front. Par une sorte de mirliton qu'elles ont sur le nez passe un cordon qui retient à la fois le capuchon en haut et le voile en bas, de sorte qu'on ne voit passer dans les rues que leur regard escarbouclé et leur fantôme⁴².

La femme égyptienne n'est que le regard. C'est pourquoi on se concentre tellement sur ses yeux. En les regardant, Fromentin est même capable de reconnaître l'origine de la femme :

Quelques femmes voilées et vêtues de blanc, dont les yeux plus ronds et moins bridés, les sourcils plus relevés et plus mobiles ne rappellent pas le regard égyptien. Ce sont des Turques⁴³.

³⁹ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 41.

⁴⁰ A. Buisine, 1988, *Voiles. – L'Exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*, A. Buisine, N. Dodille, C. Duchet (dir.), Paris, p. 76.

⁴¹ Cf. J. Yee, 2000, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, p. 27–38.

⁴² Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 37.

⁴³ E. Fromentin, 1935, *Voyage en Égypte*, p. 119.

Même Louise Colet, qui – vu son sexe – échappe au fantasme européen de la belle Orientale sensuelle, remarque le regard des femmes égyptiennes :

Ce jour-là, l'arrivée de tous ces étrangers, hôtes du khédive, offre un aliment de plus à l[a] curiosité [des femmes]. Accompagnées d'un ou de deux eunuques, elles se dandinent lourdement et grassement sur ces petits ânon élégants et sveltes ; couvertes de leur *abbarah* en taffetas noir qui les enveloppe comme un domino (...). Elles ne laissent voir que leurs yeux généralement fort beaux⁴⁴.

Colet ne se laisse pas séduire par le regard de la femme orientale, mais elle reconnaît son importance. C'est ainsi qu'elles compare les Égyptiennes aux « espèces de fantômes ambulants qui, sous une draperie d'une seule pièce, ne montrent d'humain que deux yeux de femmes »⁴⁵. En effet, le regard humanise ces formes énigmatiques et voilées. « [D]es femmes noires, habillées de noir. Bakchich. Je suis entouré, harcelé. Kétir, kétir. Intonation plaintive d'une douceur infinie. On ne voit distinctement que des (...) yeux »⁴⁶, note un jour Fromentin.

D'habitude, pourtant, les femmes qui regardent les Européens sont considérées avant tout comme des belles mystérieuses. Elles constituent cette promesse de bonheur sensuel ou – au moins – esthétique. Théophile Gautier écrit :

Du haut des terrasses, attirées sans doute par le passage du train, des femmes, accroupies sur des nattes ou debout dans leurs longues draperies de couleurs éclatantes, regardaient. Se profilant sur la ligne du ciel, elles prenaient une élégance et une sveltesse rares. On eût dit des statues plantées sur le couronnement des édifices ou le fronton des temples⁴⁷.

Sveltes et élégantes, les femmes qui regardent continuent à exciter.

Pour finir, il faut mentionner encore le regard d'une Égyptienne qui a fasciné tous les voyageurs français qui l'ont vue. Il s'agit de Bédouïa, célèbre almée, danseuse supérieure aux autres par son art, mais aussi sa fierté. C'est Louise Colet qui la présente de façon exhaustive :

Bédouïa se flatte d'être la dernière descendante des deux tribus des Ghamazys antiques et des savantes almées qui dansaient et chantaient à la cour des Pharaons, et qu'on voit représenter sur les bas-reliefs antiques. Elle mettait à l'honneur de conserver à ces divertissements royaux leur noblesse primitive. Fière de sa beauté plastique, elle ne l'abaissait pas aux postures

⁴⁴ L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, p. 82–83.

⁴⁵ Ibidem, p. 72.

⁴⁶ E. Fromentin, 1935, *Voyage en Égypte*, p. 102.

⁴⁷ Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez*, p. 375.

lascives et provocantes des almées vulgaires pour qui l'art n'est qu'un auxiliaire au métier de courtisane. (...) Bédaouïa avait su garder un cachet à la fois émouvant et pur⁴⁸.

Bédaouïa l'impressionne au point qu'elle est heureuse de revoir cette « danseuse à la mine hautaine et attitude fière, (...) la plus fameuse almée de toute la Haute-Égypte »⁴⁹. Même Fromentin se réjouit de la revoir sur son chemin de retour : « C'est amusant de revoir. On se connaît »⁵⁰. Mais c'est Charles Blanc qui remarque (et interprète !) le regard de la danseuse :

nous avons revu la *Bédaouïa* qui fumait sa cigarette devant un café, et qui nous regardait passer avec une bravoure sereine, ayant l'air de nous dire : on ne vous la dansera plus... la fière danse des Pharaons !⁵¹

Blanc donne un sens au regard de l'almée. Bien sûr, il l'interprète à son gré. Il veut que la danseuse regrette le départ des Européens. Il lit dans son regard ce qu'il a envie d'y lire. Mais il se pose quand même la question de savoir ce que ce regard dit et c'est, à cette époque, tout à fait exceptionnel.

En guise de conclusion

Lors de son séjour à Alexandrie, Gautier parlait « d'une nouveauté saisissante pour les yeux européens »⁵². Même s'il a employé cette expression pour décrire le ciel égyptien, et plus particulièrement sa couleur, elle caractérise à merveille le voyage en Égypte des quatre voyageurs dont nous avons analysé les écrits. Tout était pour eux « d'une nouveauté saisissante pour les yeux ». Mais il reste encore la question d'autres yeux, à savoir ceux des Égyptiens et de leur regard. La foule des Européens étrangement vêtus, n'était-elle pas « d'une nouveauté saisissante pour les yeux » égyptiens ? Qu'est-ce que les Égyptiens pensaient des Européens qui, pour quelques semaines, ont envahi leur pays ? Les quatre relations françaises ne le montrent pas vraiment. Curieux, les Français regardent l'Égypte et ses habitants avec une vraie avidité. Ils les scrutent, décrivent à plaisir et ne mentionnent pratiquement pas que ces gens ont aussi des yeux, qu'ils regardent les voyageurs avec une curiosité comparable à la leur. « Peu s'interrogent sur la place de l'Orient ou celle des Orientaux dans cette grande marche

⁴⁸ L. Colet, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, p. 117.

⁴⁹ Ibidem, p. 296.

⁵⁰ E. Fromentin, 1935, *Voyage en Égypte*, p. 107.

⁵¹ Ch. Blanc, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, p. 272.

⁵² Th. Gautier, 2013, *L'Isthme de Suez*, p. 362.

vers le progrès »⁵³, commente Hélène Braeuner. Dans son *Orientalisme*, Said voit dans l'entreprise de Suez « la conclusion logique de la pensée orientaliste »⁵⁴ : les Européens continuent à « orientaliser » l'Orient, voient ce qu'ils veulent voir, ne cherchent rien d'autre. En effet, si parfois les quatre voyageurs français disent que les Égyptiens les regardent aussi, ils interprètent à peine ce regard. D'habitude, ils passent rapidement à une autre question. Cela change un peu dans le cas des femmes, leur regard devenant plus présent dans les écrits. Mais il ne faut pas oublier que la femme musulmane voilée n'exhibe que ses yeux. C'est la seule partie de son corps sur laquelle on peut se concentrer et à partir de laquelle on peut développer ses fantasmes.

Sarga Moussa parle de « l'eurocentrisme des voyageurs français »⁵⁵ qui sont venus en Égypte en 1869, et il est difficile de le nier. Ils se focalisent sur eux-mêmes, leur expérience, leur perception, leur regard. L'Autre n'est important que comme un objet, une curiosité. Ses yeux sont comme ceux de la momie décrite par Gautier : ils ne voient pas réellement ou – au moins – c'est ce que les voyageurs européens semblent croire.

Certes, le voyage à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez est bien particulier. La rapidité, les déplacements en groupe, le programme préétabli, c'est déjà, comme le remarque avec justesse Sarga Moussa, le tourisme moderne⁵⁶ et le touriste moderne lie rarement connaissance avec les habitants du pays parcouru⁵⁷. Mais cela a ses conséquences :

Les images du canal de Suez mettent davantage en présence Arabes et Européens, mais le plus souvent dans une relation hiérarchisée, que l'indigène accompagne le voyageur ou qu'il représente la main-d'œuvre du grand projet occidental, voire qu'il le divertisse⁵⁸.

C'est un portrait d'injustices et d'inégalités⁵⁹ qui s'esquisse. Les regards ne sont pas réciproques : il y a un regard européen qui domine et l'autre, autochtone, qui est passé sous silence.

⁵³ H. Braeuner, 2019, Quand le canal se construit. Visions idéalisantes et résistances à la modernité. – *Sociétés et Représentations* 48, p. 34.

⁵⁴ E.W. Said, 1980, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malanmoud, Paris, p. 110.

⁵⁵ S. Moussa, 2020, Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ?, p. 93.

⁵⁶ S. Moussa, 2004, Introduction. – *Le Voyage en Égypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, p. XV.

⁵⁷ O. Gannier, 2001, *La littérature de voyage*, p. 118.

⁵⁸ H. Braeuner, 2019, Quand le canal se construit. Visions idéalisantes et résistances à la modernité, p. 47.

⁵⁹ S. Moussa, 2020, Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ?, p. 85.

Bibliographie

- BLANC Charles, 1876, *Voyage de la Haute-Égypte : observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris : Librairie Renouard.
- BRAEUNER Hélène, 2019, Quand le canal se construit. Visions idéalisantes et résistances à la modernité. – *Sociétés et Représentations* 48 : *Les imaginaires du canal de Suez. Représentations littéraires et culturelles*, Sarga Moussa, Randa Sabry (dir.) : 33–50.
- BUISINE Alain, 1988, Voiles. – *L'Exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*, Alain Buisine, Norbert Dodille, Claude Duchet (dir.), Paris : Didier-Érudition, 73–85.
- BUISINE Alain, 1993, *L'Orient voilé*, Paris : Zulma.
- CARRÉ Jean-Marie, 1935, Introduction. – Eugène Fromentin, *Voyage en Égypte*. Journal publié d'après le carnet manuscrit avec introduction et notes par Jean-Marie Carré, Paris : Éditions Montaigne, 9-37.
- CARRÉ Jean-Marie, 1990, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, t. 2.
- CLANCY-SMITH Julia, 2006, Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962. – *Nouvelles Questions Féministes* 25 (1) : 25–40.
- COLET Louise, 1879, *Les Pays lumineux. Voyage en Orient*, Paris : E. Dentu.
- FROMENTIN Eugène, 1935, *Voyage en Égypte*. Journal publié d'après le carnet manuscrit avec introduction et notes par Jean-Marie Carré, Paris : Éditions Montaigne.
- GANNIER Odile, 2001, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses.
- GAUTIER Théophile, 2013, Égypte. – *L'Orient*, édition présentée par Sophie Basch, Paris : Gallimard, 330–341.
- GAUTIER Théophile, 2013, L'Isthme de Suez. – *L'Orient*, édition présentée par Sophie Basch, Paris : Gallimard, 341–410.
- JEĞENOĞLU Meyda, 2005, *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LANNI Dominique, 2018, *Quand l'Orient regarde l'Occident*, Paris : Paulsen.
- MOUSSA Sarga, 2004, Introduction. – *Le Voyage en Égypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris : Robert Laffont, I–XXI.
- MOUSSA Sarga, 2020, Suez 1869 : un cosmopolitisme eurocentré ? – *The Epoch of Universalism. L'époque de l'universalisme. 1789–1989*, Franck Hofmann & Markus Messling (dir.), Boston : De Gruyter, 85–101.
- MOUSSA Sarga, SABRY Randa, 2019, Introduction. – *Sociétés et Représentations* 48 : *Les imaginaires du canal de Suez. Représentations littéraires et culturelles*, Sarga Moussa, Randa Sabry (dir.) : 9–16.
- PIQUET Caroline, 2019, Quand Suez raconte l'Égypte. – *Sociétés et Représentations* 48 : *Les imaginaires du canal de Suez. Représentations littéraires et culturelles*, Sarga Moussa, Randa Sabry (dir.) : 19–32.
- SAID Edward W., 1980, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil.

- SOKOŁOWICZ Małgorzata, ZATORSKA Izabella, 2021, Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e–XIX^e siècles. Introduction. – *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e–XIX^e siècles*, Małgorzata Sokołowicz & Izabella Zatorska (dir.), Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 5–10.
- THOMPSON James, WRIGHT Barbara, 2008, *Eugène Fromentin. 1820–1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. Jérôme Coignard, Paris : ACR Édition.
- WRIGHT Barbara, 2006, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. Isabelle Ayaseh avec la collaboration de l'auteur, Paris : Honoré Champion.
- YEE Jennifer, 2000, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris : L'Harmattan.

Abstract

"The fellahs, mounted on the terraces, were watching us pass by". The reciprocity (?) of gazes in French travelogues inspired by the inauguration of the Suez Canal

The paper focuses on four French travelogues conceived on the occasion of the inauguration of the Suez Canal: those of Th. Gautier, L. Colet, E. Fromentin and Ch. Blanc, and seeks to answer the question of whether – in these texts – it is possible to talk about the reciprocity of gazes, ie. if the French notice that while scrutinizing the Other, they are at the same time scrutinized by them. The paper is divided into three parts. The first shows the gaze that is not reciprocal: the French observe the Egyptians who seem not to see them. The second part focuses on the few examples where the gaze of the Other appears, but is rather suggested than described or interpreted. The last part talks about the gaze of Egyptian women which is, in a way, privileged in the relations of the four travelers.

Keywords: Suez Canal, Egypt, travel literature, gaze, 19th century.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Ligia TUDURACHI

Académie Roumaine, Institut de Linguistique et d'Histoire Littéraire « Sextil Pușcariu »
<https://orcid.org/0000-0002-0243-3593>

Images en réponse à une souffrance : les collectifs travailleurs dans les reportages de Geo Bogza



Mineurs au bord de la mer.
Liquidités et satanisme.
La danse.
Le topos idyllique d'une micro-harmonie. Le recours à la bucolique.
Les dessins en charbon. Le cliché photographique.

Né à Ploiești en 1908, Geo Bogza écrivait dans les années 1930 une poésie protestataire qui exploitait des procédés surréalistes (*Poemul invectivă/ Le poème invective*, 1933 ; *Ioan Maria. 17 poeme/ Ioan Maria. 17 poèmes*, 1937), après la publication du premier de ces volumes étant obligé à supporter des rigueurs judiciaires (prison en 1933, ensuite en 1937). L'intérêt surréaliste pour l'illumination des lieux secrets et l'exploration des zones

interdites le fait construire une poésie qui se veut élémentaire, avec des images fortes, destinées à choquer. Quand, en 1933, il commence à assumer également une position de journaliste et à s'intéresser au reportage, il le fera d'une manière qui lui devient vite propre. Il prévoit des séries de textes consacrés à quelques régions de Roumanie : aux gisements aurifères des Monts Apuseni – dans la région nord-ouest du pays, aux régions pétrolifères situées aux alentours des villes de Ploiești et de Câmpina ; à la région carbonifère de la vallée du Jiu. Ces textes vont constituer le premier essai de géographie sociale de la Roumanie moderne. Il s'agit, apparemment, d'un enregistrement simple et spontané de la réalité, rendue (dans le goût des avant-gardes) sans effets surajoutés et sans invention, dans toute sa nudité : « le reportage, – affirme Bogza dans un texte-manifeste qu'il signe en 1933 – qui est la relation des faits, la description de la vie telle quelle »¹. Mais il y a des voix qui observent déjà dans les années '30 que la réussite de ces textes vient justement de l'infirmité de ces lignes-là.

Au contraire (...) dans les reportages des provinces roumaines, l'impression n'est pas nue. L'auteur procède comme un *photographe d'art*, et donc comme un écrivain (...), partant de l'intuition d'une note dominante, et ensuite, par des avancées et des éloignements successifs, il produit des *clichés fantomatiques*, presque invraisemblables (*n. s.*)²

Ce qui nous intéresse, nous, dans ces pages, c'est de reprendre et d'approfondir cette impression qui situe l'intérêt des reportages sociaux de Geo Bogza au niveau du rajout « chimérique » à la réalité donnée, tout en soulignant, une fois avec l'observation de cette irréalité, l'importance de la visualité dans la réalisation de ces textes. Pour ce faire, nous nous proposons d'observer la manière dont se construisent dans ces reportages les tableaux des travaux collectifs et les représentations des masses. Car, soit qu'il s'agisse des mineurs de la vallée du Jiu, dans les mines de charbon, soit des Motzi des Monts Apuseni, dans les mines d'or, soit des tanneries des champs pétroliers de Câmpina, soit, encore, des blanchisseuses de Bucarest, ce qu'on voit dans ces tableaux, c'est l'agglomération de beaucoup de corps humains, qui font le même travail, dans des conditions infernales. Avec les mots de Aby Warburg, ce que Bogza nous y fait voir, c'est un « trésor de souffrances » (*Leidschatz*) : un pathos de la douleur (*Pathosformel*)³. Avec les mots de Bogza lui-même, ce sont des tableaux tragiques : « tant de tra-

¹ G. Bogza, 1955, *Introduction au reportage* (1933), dans *Années de ténèbres*, Bucarest, p. 10. Pour la traduction du roumain en français, voir n. 7.

² G. Călinescu, 1982, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent/L'Histoire de la littérature roumaine depuis les origines jusqu'à présent*, II^e édition, Bucarest, p. 891–892.

³ Voir A. Warburg, 2000, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin.

gédies touchant des masses entières »⁴. Ces images se construisent en réponse à une souffrance. Et il y a un aspect important qui se laisse saisir si l'on aborde en partant de ces tableaux collectifs la question de l'implication de l'imaginaire dans la réalisation de ces documents de vies. Si, dans la formule du documentaire, Bogza introduit effectivement et consciemment l'instrument imaginaire, s'il arrive, en effet, à doubler le document par l'imagination, c'est parce que cette doublure imaginative – et uniquement elle – y assure une signification émancipatrice. C'est justement dans la capacité de cette réalité infernale de se « doubler » par l'imagination que réside sa puissance libératrice. On n'a pas affaire à un simple besoin (poétique) de s'appuyer sur l'imagination. L'imagination n'y est pas un accessoire et une annexe du document. Elle y est une nécessité, car c'est elle seule qui puisse soutenir un principe de l'espoir, qui puisse nourrir, dans cet enfer sans issue, l'impulsion révolutionnaire. « Sur toute la surface du globe, la vie est un gigantesque complot qui n'est pas encore parvenu à ses dernières fins. Ces fins sont vastes, suprêmes. Lorsque l'art se met à leur service, il complotte pour le bien de l'humanité »⁵ – formule Bogza dans le texte programmatique déjà cité. Les clichés « fantomatiques » qui font irruption de temps en temps dans ses reportages ont, pour cela, une certaine couleur messianique. Ils sont, en effet, des *locus amoenus* : comme les champs élyséens de Virgile, le paradis terrestre de Milton ou le palais d'Armide de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Ils se constituent comme des condensés de désir, pour protéger de l'enfer ; ou, dans les termes de Georges Didi-Huberman, on pourrait traiter ces tableaux comme des *images-désir* qui surgissent à l'intérieur des *images-souffrance*, en les transfigurant⁶.

Sans aucune prétention d'épuiser la diversité des formes visuelles qui s'y alimentent de cette rhétorique de l'imagination, nous essayerons d'en dresser, en ce qui suit, un petit « catalogue ».

Les mineurs au bord de la mer

Dans *Oameni și cărbuni din Valea Jiului/ Hommes et charbon dans la vallée du Jiu* (1947)⁷, Geo Bogza prend les choses depuis très loin : depuis

⁴ G. Bogza, 1955, *Introduction au reportage* (1933), p. 10.

⁵ Ibidem.

⁶ Voir à ce titre G. Didi-Huberman, 2009, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire* I, Paris ; idem, 2015, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris ; idem, 2017, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris.

⁷ Nous assumons nous-même la responsabilité de la traduction en français des textes des volumes *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947) et *Scieri în proză* I (1956). Pour les textes extraits de *Țară de piatră, de foc și de pământ* (1939), *Lumea petrolului* (1934) et *Tăbăcarii* (1934), nous reprenons la traduction des

le bord de la mer Noire, pendant une journée de l'été 1945. C'est la plage de l'immédiat après-guerre, sur laquelle on pouvait encore trouver des mines qui n'avaient pas explosé. Sur cette plage-là, et avec cette signalisation, par la présence des mines, d'un risque caché, mais inhérent, le reporter arrive à visualiser pour la première fois – avant qu'il ne les cherche et ne les observe dans leur propre milieu – les corps squelettiques des mineurs de la vallée du Jiu.

Jusqu'à l'eau de la mer arrivaient les réseaux de fil barbelé, à présent détruits et rouillés, et il y avait des endroits où je n'avais pas le courage de mettre le pied, parce que, en-dessous, le sable pouvait exploser. Quant aux mines marines, elles étaient parsemées partout, et, par leur forme ronde et globuleuse, elles ne ressemblaient à rien plus qu'aux yeux d'un animal énorme, retirés de leurs orbites et dispersés au bord de la mer. C'étaient, sans doute, les yeux de la guerre, une partie de ces milliers d'yeux avec lesquels, réveillée et satanique, elle avait guetté ses victimes. À présent on les lui a arrachés, l'un après l'autre – tout en le destinant à un aveuglement total. Certains d'entre eux, qui avaient encore gardé entière la pupille, explosait soudainement.⁸

Pour nous laisser regarder cet ensemble de corps humains qui allait devenir ensuite l'objet de son reportage, Bogza s'oblige donc à assumer cette *vue* à travers les « yeux de la guerre ». Il regarde par ces yeux non humains : par ces yeux « de bête ». Ce sont des yeux qui, après avoir été eux-mêmes exposés à une violence (« arrachés l'un après l'autre »), ont développé un regard *satanique* et aveugle.

Se réalise ainsi, déjà dès le premier moment du reportage, un positionnement simultanément dans une pré-vue et dans une post-vue : c'est une sorte de post-perception mise avant la perception, et même avant la constitution de l'objet de la perception. La formule de ce regard en même temps rétrospectif et prospectif sera ensuite reprise et confirmée par l'évocation de la découverte, très récente, dans les sciences, de la « décomposition de la matière ». Par rapport à cette nouvelle découverte scientifique, Bogza va qualifier les mineurs comme une réalité révolue (les mines – avec leur travail brut, devraient être abandonnées) – mais aussi comme une humanité future, technologiste. Et c'est justement grâce à cette ambivalence que, dans cette première apparition, « marine », ils apparaissent au reporter comme une « forme de vie fantastique »⁹.

deux éditions réalisées à Bucarest les années 1950, sans traducteur précisé : *Pays de la pierre. Le pays des Motzi* (1954) et *Années de ténèbres* (1955).

⁸ G. Bogza, 1973, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului/ Hommes et charbon dans la vallée du Jiu*, dans *Tablou geografic/ Tableau géographique*, Bucarest, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 3.

Les mineurs se présentent donc comme un objet visuel décalé, nullement spécifique au paysage marin : à la limite, comme un objet visuel refusé par le cadre qui le contient. Habitué à passer leur vie dans l'obscurité des galeries souterraines, ils sont projetés ici en pleine lumière. Entre les autres corps nus, beaux, soignés, athlétiques, que le soleil caresse, ils paraissent plutôt végétaux – squelettiques, faméliques, décomposés (« Le soleil, dont leur vie avait part trop peu, les couvrait maintenant – et sous sa forte lumière, ils paraissaient des plantes, comme des tiges végétales, sortis de l'obscurité dans laquelle ils avaient été tenus auparavant »¹⁰ ; « déshabillés, ils exposaient au soleil leurs corps décharnés et osseux, dont la peau avait la couleur des champignons poussés dans les caves »¹¹). Rien de la joie des plages et des vacances au bord de la mer ne les traverse. Ces corps ne reprennent point le régime de liberté du lieu où ils se voient plantés.

(Même ici, dans un espace vaste et libre, sous la lumière d'un ciel immense, leurs corps paraissaient conduits selon d'autres lois que ceux de la joie et de la liberté. Ils gardaient dans les gestes une gravité et une tristesse sous lesquelles on apercevait facilement toutes les galeries pleines de noirceur d'où ils venaient¹²).

Les mineurs composent ensemble, par contre, un corps collectif, compact et distinct, en proie à une souffrance. Ils ont encore les gestes et la fatigue du travail, bien qu'ils soient depuis un bon moment dans un état de détente

(un groupe d'hommes avec les visages grands et creux, les joues amaigris et flétris, le pas opprimé et alourdi, plusieurs se tirant le pied ou tenant leur épaule courbée, comme si on la leur serrait dans un étau. De tels visiteurs sur la plage de Eforie étaient très peu habituels pour mon regard¹³).

Néanmoins, malgré cette tension installée entre le collectif travailleur et le décor où il est placé, sinon grâce même à cette dissonance, on peut y saisir la nécessité d'une liaison. Tout se passe comme si, en l'absence de cette connexion et de cette proximité entre les mineurs et la mer, la constitution du groupe en tant qu'objet du reportage était impossible.

La mer et la mine continuent ensuite à s'accompagner, sous des formes variées, tout le long du texte. Quand le reporter se déplacera enfin dans la vallée du Jiu, pour découvrir les mineurs et leur travail dans leur propre territoire, tout retournera, d'une façon ou d'une autre, à la mer. La mine elle-même se révélera comme une mer souterraine. Sur ses murs sont visibles des coquillages, des récifs, des squelettes de poissons, conservés de-

¹⁰ Ibidem, 10.

¹¹ Ibidem, p. 9.

¹² Ibidem, p. 10.

¹³ Ibidem, p. 9.

puis des temps préhistoriques, quand c'était une mer qui s'y trouvait. Car cette mine-là s'était formée, paraît-il, justement par les alluvions ligneuses et végétales qui, dans cette autre ère géologique, avaient été emportées par ces vagues-là. Au fond de la mine, la mer se présente donc par ses traces, par ses formes de persistance millénaires incrustées, par son ossification. Et de cette manière-là, les deux espaces – mer et mine – deviennent des espaces inséparables.

C'est la raison pour laquelle, arrachant le charbon des galeries, les mineurs se sentent en permanence en contact avec les « vagues noires de cette mer souterraine »¹⁴ ; et bien que la vie de ces réminiscences végétales soit pétrifiée, ils fantasment sur son mouvement et sur sa fraîcheur. C'est justement cette fantaisie-là que reprend Bogza, quand, afin de représenter une action lucrative – la descente verticale des mineurs dans la mine –, il va les projeter comme des scaphandres :

Quelle image doit-on avoir dans la tête pour comprendre la manière dont les mineurs s'attaquent à la strate de charbon ? C'est celle d'innombrables scaphandres qui, descendant sur la verticale pour suivre le premier scaphandre, s'avancent au fond de la mer sur ses traces, jusqu'à ce qu'ils arrivent aux murs de l'arsenal, ensuite ils marchent le long de ces murs, d'un côté et de l'autre, et, se disposant à des distances convenables, ils commencent tous d'un coup à les percer. (...) C'est comme si, au fond de la mer, les scaphandres tiraient, chacun devant soi, une grosse corde raide au-dessus de l'énorme ventre transatlantique qu'ils s'efforcent à extirper.¹⁵

Une autre gesticulation collective, l'alignement des mineurs l'un derrière l'autre, les torches allumées, et le mouvement fluide de ses torches – transforment eux aussi le tableau minier dans un tableau marin. Pour le visualiser, le reporter prend distance, mais il est bien évident que ce n'est pas la mine réelle qui lui permet une telle distance :

Partant du terminus de l'interminable galerie, les mineurs s'avancent de traverse en traverse, titubant les lampions au niveau des genoux. Mais depuis la grande distance d'où on les perçoit, leur mouvement allongé crée un spectacle troublant. L'une derrière l'autre, les lumières apparaissent comme si elles flottaient sur une eau. Encore une fois commence à s'entendre le froissement de la mer qui, autrefois, y déplaçait ses vagues, et sur ces vagues imprévisibles, les petites flammes s'agitent et dansent comme les pointes des mâts. Plus qu'au bord de la mer, dans la grande obscurité de la terre, les pâles lumières migratoires remplissent le cœur de celui qui les regarde du frisson des espaces inconnus.¹⁶

¹⁴ Ibidem, p. 100.

¹⁵ Ibidem, p. 43.

¹⁶ Ibidem, p. 93.

Ailleurs, une formule verbale qui avertit, à la limite de l'inintelligibilité, sur l'existence d'un péril (« sous pression » : « la strate... sous pression », « l'abatage sous pression »), suggestionne Bogza à la projection des mineurs dans l'image des marinières naviguant sous la tempête. Leur mise en danger prend la forme du naufrage :

Sur toute la vallée du Jiu, ces mots ont une résonance particulière, comme si on entendait au bord de la mer : tempête... naufrage... Toute tempête ne veut pas dire naufrage, mais pendant qu'elle dure, la calamité peut apparaître à tout moment, et les cœurs sont serrés (...). Quand les abatages entrent sous pression, cela veut dire qu'à l'intérieur de la montagne avait commencé l'orage. Disloquées, les strates glissent les unes sur les autres et cherchent, dans toute leur énormité, à trouver un autre emplacement. Mais, comme les marinières sur la mer, pendant cet orage souterrain, les mineurs vont en avant. Ils sont en danger de naufrage, mais ils continuent à s'avancer.¹⁷

Dans toutes ces situations, là où la mine, en tant qu'espace obscur et infernal du travail des mineurs, constitue, sur un mode objectif, des images de la souffrance, réalisant des tableaux collectifs de la douleur – la mer vient coller, sur un mode purement phantasmé, des *images-désir*, intégrant la souffrance dans un horizon de l'espoir. Une relation s'établit ainsi entre l'apocalypse et le progrès, relation que Bogza avait anticipé déjà au début du texte, quand il situait les mineurs sous un regard en même temps prospectif et rétrospectif.

Liquidités et satanisme

L'association entre la liquidité et l'infernal¹⁸ se constitue d'ailleurs comme l'une des constantes des tableaux des travaux collectifs de Geo Bogza, soit qu'il s'agisse des mineurs, des tanneurs, des foreurs ou des blanchisseuses. Cela s'explique par le fait même que l'infernal devient dans ces reportages un composant nécessaire de la révolte. Il n'est pas représenté de manière statique, comme chez Dante : l'existence comme drame de l'être¹⁹. C'est un

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Bogza y va jusqu'à figurer une genèse à rebours : « si une genèse négative avait jamais pu exister, une anti-genèse, pour la fabrication de l'enfer, c'est ainsi qu'elle aurait se réaliser, sans doute » (*Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, p. 29).

¹⁹ Il mériterait, de ce point de vue, de comparer les dessins avec lesquels Gustav Doré illustre la luxueuse édition de 1855 de *l'Enfer* de Dante avec les dessins réalisés par Jules Perahim, peintre roumain avant-gardiste, qui avait accompagné Geo Bogza dans une de ses visites dans les tanneries. Si cette graphique ne va pas servir d'illustration au reportage de Bogza (*Tăbăcarii*, 1934), elle va tout de même ac-

drame qui rend nécessaire le soulèvement : une souffrance accablante qui s'ouvre vers le sauvetage. L'inferral engage ici une inscription de la révolte, de la révolution ; il devient un condensé du désir.

Or, la liquidité et la fluidité rendent possible l'engagement des corps dans un tel futur orienté par le désir. Les liquides révèlent toujours, dans les reportages de Bogza, une dimension vibrante et vibratoire des corps prolétaires. Soit qu'ils tiennent des corps animaux, soit des corps humains (sang, transpiration, éjections) – ils deviennent la source d'une énergie qui traverse les collectifs et les dirige vers la rébellion. Toujours noir, toujours sale, toujours pestilentiel, le liquide qui, s'écoulant, couvre le corps, le liquide qui souille, qui asphyxie, qui noie, qui tue, le liquide qui colore et celui qui décolore, le liquide qui agglutine avertit – d'une manière paradoxale – avec chacune de ses répétitions infernales, sur l'approche des desiderata. Représentés comme des surfaces visqueuses, gluantes, brûlantes, qui fument, dans lesquelles nager devient non pas noyade, mais captivité, ils exposent l'humain à une résistance qui, apparemment, rendrait impossible la libération. Ce sont des « mers » statiques, où l'aquatique se présente comme un milieu de lutte : mers-gouffre d'où sortent les ténèbres, les spasmes, les cris, les crises : ce sont les « eaux maudites de l'au-delà »²⁰. Et pourtant, comme dans le cas de la mer « ossifiée », dans la mine de charbon de *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, qui avait perdu la transparence et n'évoquait le mouvement ondulatoire qu'à travers la pétrification qui l'avait conservée (en correspondance avec la pétrification de la douleur elle-même), c'est justement la figuration de la liquidité comme un condensé de souffrance qui rend possible la conversion de l'*image-souffrance* en *image-désir*. La survivance ne peut se réaliser ici, tout comme sur les planches d'Aby Warburg, que par une *formule pathétique*.

Voici, en guise d'exemple, quelques-uns de ces tableaux en même temps liquéfiés et sataniques des hommes nus qui, agglutinant leurs corps liquéfiés dans un seul corps collectif par le travail en groupe, reproduisent les visions infernales les plus terribles.

Bogza compose de tels tableaux avec les mineurs, dans *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* :

Sur leurs corps nus, la transpiration s'écoule à flots ; leur visage en est couvert, l'eau se mélange avec la poudre de charbon, formant une croûte comme une peau morte, qu'ils essaient d'enlever avec la main. Au milieu de la strate, le charbon est encore humide, et une pluie continue tombe du plafond. Au fur et à mesure, la chaleur souterraine qui contrôle l'abatage commence à vaporiser l'eau. Et des corps des mineurs sortent des vapeurs,

compagner ce texte dans un montage cinématique réalisé en 1963 par la propagande communiste (<https://sahivintage.ro/film/?movie=1485>, accès en été 2021).

²⁰ G. Bogza, 1973, *Tablou geografic*, p. 29.

de la même manière dont ils sortent des chaudrons. L'air est humide, moelleux, mélange de buée tiède et de poussière de charbon : atmosphère d'un fond du monde, qui fume encore suite à la genèse.²¹

Bogza refait ces tableaux avec les tanneries, dans *Une industrie fétide* (1934). Les hommes, ici, sont

trem pés des pieds à la tête. Pour tout vêtement, ils portaient une espèce de sarrot fait d'un sac informe, où la crasse s'était agglutinée en couches superposées. Parfois, titubant sous le poids excessif, ils faisaient se balancer le baquet, dont un flot de liquide fétide jaillissait, les éclaboussant, puis dégoulinant le long du sac et des jambes nues²².

On peut dresser, à partir de ces pages, tout un classificateur de liquides pestilentiels. Pratiquement, chaque étape de travail de ces hommes mis en contact avec les peaux encore fraîches, à peine enlevées aux bêtes écorchées, fait s'écouler sur leurs corps de nouveaux fluides, dans un répertoire qui semble infini. Depuis le premier, « une eau malsaine, rougeâtre »²³, qui envahit la cour de la tannerie, au moment où l'on décharge les peaux.

(D'autres hommes déchargeaient des charrettes les peaux sanguinolentes. Ils saisissaient chaque peau par un bout, et tiraient de toutes leurs forces jusqu'à ce qu'elle leur tombât dans les bras comme une bien-aimée. Ils la portaient ensuite dans un entrepôt obscur. Par terre, du ciment, d'immenses tas de peaux saupoudrées de sel, s'égouttaient et faisaient ruisseler sur le ciment les jus les plus pestilentiels, aux couleurs sales, saumâtres, ou l'on démêlait des suintements de sang²⁴.)

jusqu'à « un bouillon verdâtre, vitriolé, qui s'écoule sur les rainures carbonisées du ciment »²⁵ et à la graisse et aux poils enlevés ensemble dans le cendrier (« Et c'est encore les hommes qui les y portent, dans les bras. Ils n'ont nul moyen d'en éviter le contact, ils vivent mêlés à la puanteur et à la crasse, frottant tout le temps leur bras, leur poitrine, leur visage contre les peaux humides et fétides »²⁶), etc.

La forme que prend la liquéfaction dans les champs pétroliers de *Lumea petrolului/ L'Univers du pétrole* (1934) est celle de la boue – devenue ven-

²¹ Ibidem, p. 76.

²² Idem, 1955, *Une industrie fétide*, dans *Années de ténèbres*, p. 91.

²³ « Tout le pavage de la cour avait cette teinte d'un rouge incertain, sale. Et l'air paraissait une émanation de ce pavage. On en percevait la crasse – pareille à celle des haillons les plus sordides – à le respirer, tellement on le sentait gluant quand il pénétrait dans les narines » (ibidem, p. 90).

²⁴ Ibidem, p. 91.

²⁵ Ibidem, p. 93.

²⁶ Ibidem, p. 92.

touse, qui couvre et « aspire » non seulement les travailleurs dans les puits de pétrole, mais aussi tous ceux qui arrivent sur leur territoire, y compris le reporter :

Ce n'est plus de la boue, mais une vaste réalité géologique, une étendue infinie de vase, l'élément sur lequel les hommes organisent leurs existences à l'instar des Esquimaux sur les immenses étendues des glaces polaires. À la différence que, sur cette réalité des chantiers pétroliers ne s'élancent ni skieurs, ni traîneaux attelés de chiens. Dès qu'on y pose le pied, une force obscure semble l'aspirer, le sucer comme une ventouse. Le brodequin s'enfoncé, la boue le happe et commence à monter le long de la jambe, vers le genou. À chaque instant, l'homme s'enfoncé davantage, et il a le sentiment qu'il va continuer à s'enfoncé jusqu'à ce que la boue lui arrive à la bouche. Inquiet, il essaie de dégager son pied. Mais la glu serre le brodequin comme un étau et ne le lâche qu'alourdi d'épaisses couches de boue. Pendant ce temps-là, l'autre pied commence aussi à s'enfoncé. Ainsi, l'homme n'avance qu'au prix de grands efforts, bataillant – dans la plus stricte acception du mot – avec la boue, se débattant tout au long du chemin, arrachant ses pieds comme à une pâte. Par endroits, la boue devient plus liquide, se transforme en flaques, et à ce moment-là, elle rejaillit à chaque pas, si bien qu'au bout de quelques instants, l'homme en est éclaboussé depuis la tête jusqu'aux pieds.²⁷

Quand les gens de l'extérieur entrent dans les champs pétroliers, ils se voient obligés à expérimenter eux aussi cette submersion dans la boue, et doivent supporter cette forme de liquéfaction du monde. En contrepartie, quand les sondeurs sortent de leur monde et arrivent dans l'espace de la vie des autres, dans les rues de la ville, non seulement ils y sont reconnaissables par la manière dont ils emportent avec eux la boue, sur leurs vêtements et leurs souliers, mais, qui plus est, c'est de la « stupéfaction » qu'ils y produisent par leur apparition. Car c'est comme si la liquidité « pétrolière », par sa spécificité, les empêchait de marcher normalement dans les rues, les faisant paraître engourdis, « échoués » là-bas. Et la comparaison avec « les marins » y est de retour.

Appelés pour quelques procès à la Justice de Paix ou au Tribunal, ils quittent les chantiers très tôt le matin, et surgissent comme des troglodytes sur l'asphalte des rues, parmi les passants aux vêtements brossés et aux souliers cirés. Les gens ont de la peine à croire qu'il puisse exister une boue si épaisse, permanente, éternelle. (...) *À l'instar des marins (n. s.)* qui, même sur une terre ferme, ne perdent pas leur démarche chaloupée, imprimée par l'incessant mouvement du navire, les sondeurs, échoués sur l'asphalte des rues, ils ont l'air de ne pas constater l'absence de la boue et continuent à vouloir dégager le pied de son étreinte, balançant leur bras et roulant leurs

²⁷ Idem, 1955, *Années de ténèbres*, p. 63–64.

épaules, démarche pesante et, dirait-on, spasmodique. Les citoyens considéraient d'un œil surpris ces singulières créatures.²⁸

Dans *Spălătoresele/ Les blanchisseuses*, c'est également une saleté qui s'écoule, transformant le tableau d'un collectif ouvrier dans une image infernale. Dans les groupes de femmes pauvres qui blanchissent la lingerie de toute la ville, respirant un air brûlant, vivant dans des conditions tropicales, dans « l'atmosphère mouillée, de linge trompé dans l'eau », il devient impossible de distinguer entre les corps exténués et la lessive, la saleté s'écoulant de manière uniforme des uns et des autres, « comme d'une éponge »²⁹.

En réalité, même si le collectif ne se range pas pour travailler, mais pour se relaxer (la scène « de plage » que nous avons commentée au début de cet article est en réalité réitérée sur plusieurs formes), il ne perd pas la spécificité d'un certain milieu professionnel ; et la perpétuation des eaux pestilentielles participe au maintien de cette uniformité. Dans *Des hommes dans la Dâmbovița*, un petit reportage que Bogza signe en 1936³⁰, on assiste à une scène de baignade dans la rivière qui traverse Bucarest, scène que le reporter qualifie non seulement de « pénible » et « triste », mais aussi de « macabre ». En réalité, elle n'est en rien différente des scènes de travail déjà mentionnées. Ce sont toujours des eaux sales et « infestées », « grasses et puantes », dans lesquelles les gens plongent « jusqu'au cou » ; et, bien que le contexte de loisir doive l'exclure, le pathos de la douleur les y accompagne :

Les regardant, le cœur serré, il m'a semblé qu'ils exprimaient toute la dégradation à laquelle sont soumis les êtres humains entre les murs chaotiques et dépourvus d'aménité de cette capitale. Les gens se baignaient dans la Dâmbovița non pas en amont de la ville mais en pleine ville, là où les eaux deviennent horriblement sales. Cent mètres au-dessus, la rivière recevrait le contenu indescriptible d'un canal collecteur et un flot gras, verdâtre, fétide, déferlait sur les gens venus se rafraîchir et échapper à la canicule. (...) Quelques vieillards au corps squelettique, dont toute la vie paraissait avoir été pressurée, descendaient, en s'arc-boutant péniblement, le talus, et, jetant leurs vêtements rapiécés sur la berge, entraient dans la crasse liquide, se rafraîchissant le visage avec l'eau grasse et puante. L'un d'eux, blême, flétri, se tenait immobile sur le dos, tout contre la berge, et paraissait un cadavre rejeté par le flot.³¹

²⁸ Ibidem, p. 64–65.

²⁹ Idem, 1956, *Spălătoresele/ Les blanchisseuses*, dans *Scieri în proză I/ Ecrits en prose I*, Bucarest, p. 115.

³⁰ Idem, 1955, *Les hommes dans la Dâmbovița*, dans *Années de ténèbres*, p. 279–280.

³¹ Ibidem.

On comprend encore une fois bien clair que ce n'est pas le contexte de loisir qui fait apparaître, ici, le *désir*, remplaçant une souffrance qui resterait liée aux conditions infernales du travail. Il n'y a du désir, dans ces cadres, qu'autant qu'il est déduit de la souffrance, en complément et comme transfiguration de cette souffrance. Pas de désir-loisir, seulement du désir-révolte.

La danse

La plus forte impression visuelle créée par la liquidité qui couvre les gens dans les représentations de Bogza vient, cependant, de la composition de cette fluidité, qui est intrinsèque au mouvement, avec son contraire : un aspect statuaire. Collés entre eux par cette eau qui les envahit et les traverse, les corps qui composent ces collectifs travailleurs, en torsion et en tension, apparaissent unis et soudés, comme des blocs en pierre : compacts et noirs. Retirée ainsi du niveau de la matière où elle est, pourtant, pleinement présente, la fluidité se verra systématiquement déplacée au niveau du pur désir, pour se contenir dans la possibilité d'*imaginer* un mouvement à partir de cette immobilité, de faire vibrer cette impassibilité.

Une autre forme que prend cette imagination de la fluidité (à part la vibration, déjà discutée, qu'elle induit aux corps travailleurs), qui a, elle aussi, la force de convertir l'enfer d'une *image-souffrance* dans un condensé de désir – c'est la danse. Dans l'obscurité des souterrains, c'est le frémississement de la lumière des torches qui projette un tel effet dansant sur l'avancement des mineurs (« Nous reprenons notre marche par la galerie sans fin. Les lampes font danser leurs flammes sur les murs. Des images éparses, étranges, s'attachent à la rétine »³²). À l'extérieur, c'est l'avancement effectif en groupe vers la mine, très tôt dans la matinée, dans une journée humide de novembre. Les pas se rythment ensemble, battant sur les trottoirs, et leur rythme, nous dit-on – a « un son conspiratif ».

Ce matin de novembre, *saturée d'humidité* (n. s.), le premier signe de la vie qui commence, c'est le bourdonnement des souliers sur les trottoirs. Bruit inoubliable : rythmé, assourdi, conspiratif, de plus en plus uniforme, venant de tous les côtés pour se verser *dans un seul fleuve* (n. s.) et disparaître ensuite dans la nuit. C'est ainsi qu'on perçoit les mineurs de la première équipe, se dirigeant vers leur travail, sur les rues désertifiées de Petroșani. À cette heure-là de la nuit, la ville paraît une prison dont les prisonniers commencent à parler, frappant dans les murs en pierre. Quelque part, dans une ruelle plus éloignée, le premier mineur partait à son travail et depuis ce moment-là, le silence s'arrêtait. Là-bas, dans l'obscurité, ses

³² Idem, *Les monts d'or*, dans *Au pays de la pierre. Le pays des Motzi*, Bucarest, 1954, p. 96.

lourdes chaussures avaient commencé à battre le macadamisage, et chaque son produit s'est propagé dans toute la ville. Comme s'ils ne venaient pas par l'air, mais à travers les murs des maisons, autant ils sont estompés, *profonds* (n. s.), chargés de la résonance sourde de la matière. Après ce mineur-ci, c'est un autre qui sort de quelque part et s'engage dans la marche, et, pendant qu'ils s'avancent dans l'obscurité, leurs pieds se parlent. L'ouïe peut les suivre, comme ils passent d'une rue à l'autre, comme ils se rencontrent et repartent ensemble vers le nord.³³

Ce rythme partagé, auquel se rallie chaque nouvel arrivant dans le flanc, c'est un rythme en même temps annonciateur de la révolte et anticipatif de la danse qui commencera, projetant la marche de la souffrance sourde et désarmée comme le début d'un soulagement :

Quand ils passent parfois sous la lumière des ampoules électriques, on peut les entrevoir : ils ne sont que des silhouettes dans la brume, apparaissant un instant et ensuite disparaissant, dans une *danse* d'images incertaines, les épaules serrées, le col des vestes élevé, les coudes lâchés sur les hanches.³⁴

La même image revient, cette fois à la fin d'une journée de travail des tanneurs, quand leurs bras, fatigués d'effort, tombent lourds le long des corps. Un appel est ici adressé aux danseuses et aux danseurs professionnels du pays, pour qu'ils reprennent le geste fatigué de ces bras travailleurs et qu'ils incarnent dans leurs corps cette prostration et cette faiblesse, pour la transformer en spectacle et lui infuser, de cette manière-là, de l'espoir.

A six heures du soir, la sirène siffle, quelques centaines de bras tombent morts. Talentueux danseurs et danseuses de mon pays, vous qui êtes arrivés à reprendre dans vos corps la chute de l'oiseau frappé par le plomb, ou la manière dont s'ondoie le corps à la lecture d'une poésie d'Arghezi³⁵, allez travailler pour une semaine dans une tannerie, et venez ensuite nous montrer comment tombent morts les bras des travailleurs à six heures du soir. Ce serait une danse de notre temps, qui exprimerait la vie et la souffrance de milliers de gens.³⁶

³³ Idem, 1973, *Schimbul întâi pleacă la lucru/ La première équipe part au travail*, dans *Tablou geografic*, p. 27–28.

³⁴ Ibidem, p. 34.

³⁵ Tudor Arghezi est un poète symboliste roumain, né en 1880, auteur, en 1927, d'un volume « baudelairien », *Cuvinte potrivite Mots justes*, qui, avec un positionnement antibourgeois, exploitait l'esprit et l'esthétique du mal, les ressources de l'invective, de la trivialité, du blasphème ; le volume, consacré immédiatement après la publication, avait été également très bien reçu par la critique dans les cercles roumains avant-gardistes.

³⁶ G. Bogza, 1957, *Tăbăcarii*, p. 102.

Interprétée, transposée en scénographie, passée, cette fois, par les corps des autres, des professionnels, comme un exercice assumé de sublimation, la *danse de la souffrance* deviendrait ainsi encore une fois une *danse de l'espoir* : elle révélerait pleinement son essence révolutionnaire.

Le topos idyllique d'une micro-harmonie. Le recours à la bucolique

Un mécanisme visuel distinct, mais qui produit le même effet de conversion d'une *image-souffrance* en *image-désir*, exploite les ressources de la bucolique. De temps en temps, dans l'obscurité de la mine, au fond d'une certaine galerie ou au passage rapide de l'ascenseur d'un étage à l'autre, fait son apparition un petit recoin, parfois même une petite tâche lumineuse, dans laquelle le reporter découvre, étonné, des paysages idylliques qui semblent déplacés du monde extérieur. Reprises mystérieuses de la forme de vie archaïque qui, dans la vallée du Jiu, se colle avec celle industrielle dans une « douce » indifférence, ces paysages – avec des bergers et des chevaux, avec des prés et des clairières de bois, ont l'air de se reproduire dans la mine d'une manière hologrammatique.

Voici, en guise d'exemple, une telle irruption inattendue du « serein » de l'extérieur de la mine, après la descente de l'ascenseur « à l'horizon dix » et après que les mineurs avaient passé par plusieurs galeries de basse altitude, pleines d'eau et de boue, qui laissaient l'impression de s'enfermer. Ils s'y réveillent du coup devant un jeune adolescent, à peine sorti de l'enfance, qui dort allongé la main sous la tête comme sur une colline :

Sur un tas de bois, dans un trou de la galerie, un jeune homme se repose allongé, la tête vers le haut, les mains sous la tête, comme sur le sommet d'une colline ou à la lisière du bois. L'impression se renforce quand il se lève et on lui voit la tête couverte d'un chapeau rond de berger, le veston en laine, court, et le fouet dans la main. Un peu plus loin attend son cheval, harnaché à une série de wagonnets. (...) Et il semblait tenté à s'allonger de nouveau sur les bois, en proie encore à la nostalgie et aux habitudes du monde extérieur, qu'il avait emportées avec lui, en descendant, au fond de la terre.³⁷

Suggestionnés par cette apparition, les mineurs – et le reporter avec eux – vont, immédiatement après, avancer dans la mine *comme* vers une clairière, entrant de manière gratuite, avec une curiosité purement esthétique, dans une galerie où ils n'avaient en réalité rien à faire : « Nous voilà trottant jusque dans le droit d'une galerie où nous n'avons rien à faire, *comme*

³⁷ Idem, 1973, *La orizontul zece/ A l'horizon dix*, dans *Tablou geografic*, p. 58.

si dans le bois, on allait dans une clairière, juste pour goûter le charme de la vue de là-bas »³⁸.

Le reportage de Bogza est plein de telles figures de bergers, de gestes de bergers, d'habits de berger, qu'il projette comme des fulgurations, comme de simples effets de lumière. Parfois le pétilllement d'un bouton sur le veston est suffisant pour faire surgir ces images, pour un instant, de l'opacité.

Les textes consignent également la présence de ces gens-là à l'extérieur de la mine, dans le monde « du dehors ». Habillés en vêtements râpeux de laine, qu'ils se confectionnent eux-mêmes, avec des chapeaux ou des bonnets énormes, les visages immobiles et solennels, « avec de grandes moustaches, épaisses, les cheveux toujours longs, ramassés vers la nuque »³⁹. « Raides, avec de larges épaules, la taille grande, le veston grossier long jusqu'aux talons, penché sur leurs bâtons de berger »⁴⁰, etc. (v. photos⁴¹). On souligne, dans ce cas, l'inadéquation de cette réalité archaïque au paysage industriel, le pur collage qui se réalise par leur juxtaposition.

A côté des piliers de haute tension, des locomotives électriques, des wagonnets de charbon, de toute l'animation des mines, les vieux habitants de la vallée continuent leur vie, faisant semblant de ne pas observer ce qui les entoure, ou réellement sans rien voir. (...) Près des transformateurs de milliers de volts, ils passent avec leurs troupeaux comme à côté de n'importe quelle rocher. Ils passent de la même manière à côté des piliers en fer qui soutiennent la ligne du funiculaire, ou à côté des portes des mines dont le bruit ininterrompu semble ne pas les concerner du tout. C'est cette réponse-là qui se dégage de toute leur attitude, et de la manière dont ils sautent leur veston sur les épaules : cela ne nous regarde pas. (...) Les deux formes de vie se rencontrent partout, et la différence entre elles est tout ce qui peut être de plus frappant.⁴²

Une forme de vie qui a une existence réelle, donc, dans ce paysage – celle pastorale – devient imaginaire quand elle descend de la surface dans les profondeurs. Au-delà du résultat esthétisant de la micro-harmonie qui se réalise là-bas, est perceptible un défi, grâce même à ce décalage par rapport à la réalité de la mine. Car il ne s'agit pas d'une simple inadéquation

³⁸ Ibidem, p. 59.

³⁹ Idem, 1973, *Tablou geografic*, p. 115.

⁴⁰ Ibidem, p. 116.

⁴¹ Les deux photos reproduites, qui illustrent l'édition de 1947 de *Oameni si cărbuni din Valea Jiului*, font partie de la collection réalisée dans l'automne 1945 par le photographe Aurel Bauh. La première est accompagnée par l'indication « Comme beaucoup d'autres hommes de la vallée du Jiu, il continue à être un homme de la forêt ». La deuxième est sous-titrée : « Dans la chaleur d'enfer des abatages ».

⁴² G. Bogza, 1957, *Oameni din Valea Jiului*, p. 115.

– mais d'une résistance, d'une opposition à la conversion : d'une fronde. L'*image-désir* qui exploite le topos idyllique charge également, dans la figuration de l'humain et du paysage, cet attribut de la résistance d'une population, son courage, son audace et sa ténacité « de silex », son « silence imposant » qui lui avaient assuré la permanence sur le territoire (« Dans leur attitude se retrouvaient sans doute les filons secrets qui avaient permis au peuple roumain de résister sur ces terres malgré toutes les vicissitudes »⁴³). C'est de cette manière-là qu'une survivance culturelle devient ici, à travers l'*image-désir*, prophétie politique.

Les dessins en charbon. Le cliché photographique

Dans le « catalogue » des *images-désir* qu'on peut composer à partir des reportages des collectifs travailleurs de Geo Bogza, on doit inscrire encore au moins deux autres formes : le dessin naïf et le cliché photographique.

Le premier, le reporter ne l'utilise pas seulement en tant que technique (la naïveté, liée à une perception enfantine), mais aussi comme un instrument spécifique : le charbon. Infantile déjà avant que sa perception soit explicitement attribuée à un être immature, c'est la représentation du monde *du* charbon comme un monde *en* charbon, dessiné :

Une telle réalité ne peut pas être imaginée ; essayez tout de même de vous représenter un homme de charbon, qui porte à la bouche, avec une main de charbon, une cuillère de charbon, pendant qu'à côté de lui se trouve sa femme, ses enfants et un chien de charbon, réunis tous autour d'une table de charbon.⁴⁴

Mais cette simple transposition en dessin sur papier du monde noir de la mine infuse, elle aussi, du *désir* dans une *image-souffrance*. Elle déplace vers le jeu et l'irresponsabilité le poids insupportable du noir, dans ce monde où le charbon n'est point seulement le produit obtenu par l'exploitation, qui peut être évalué en mètres carrés, mais aussi la substance même de la vie, qui substitue les cellules vivantes, devenant état psychique.

La manière simplifiée et primitive dont se réalise un tel dessin en charbon n'est pas celle du peintre qui choisit, avec une telle technique, un style de la représentation – elle est celle de l'enfant, qui ne fait pas un choix, mais suit son instinct ; qui plus est, il ne le fait pas d'une manière singulière, mais d'une manière collective, spécifique pour son âge. Une chose en-

⁴³ Ibidem, p. 116.

⁴⁴ Idem, 1973, *Tristetea coloniilor/ La tristesse des colonies*, dans *Tablou geografic*, p. 106.

core plus importante qui vient de la fixation du reporter sur cette naïveté infantile et non pas sur l'attitude du professionnel, tient à ce que mobilise l'enfant à réaliser le dessin naïf. Car, dans le cas de celui-ci, c'est le pur désir qui organise l'image créée, quoi qu'elle représente. C'est l'investissement d'une aspiration. C'est une sorte d'inhalation du monde réel – qui devient inspiration, rêve, projection. Avec les mots de Bogza, c'est un « charme » de ce monde en souffrance qui en résulte, charme qui tient, bien évidemment, de la pure illusion, et qui, de plus, n'est perceptible que pour l'œil.

Vous connaissez certainement la manière naïve et expéditive dans laquelle dessinent les enfants de l'école primaire : deux lignes à droite, deux lignes à gauche, figurant les murs, trois lignes pour le toit, ensuite, tout aussi simple à résoudre, la porte et la fenêtre. *Une colonie de mineurs est la transposition dans la réalité de tels dessins d'enfant (n. s.)*. Comme si c'étaient les plans des architectes, qu'on devrait exécuter identiques, d'un bout à l'autre de la rue, et dans toutes les rues, sont alignées des maisons identiques, construites sur le même modèle, en seulement quelques lignes pauvres : les murs, le toit, la porte, la fenêtre. Difficile d'imaginer quelque chose de plus simple, de moins substantiel, de plus restreint. Mais le *charme* qu'une telle ville pourrait avoir *pour les yeux*, par sa naïveté, tant qu'elle reste sur la feuille de papier, en dessin, devient en réalité, quand elle est habitée par des gens, une triste agglomération d'habitations où la vie se dégrade.⁴⁵

Quant à l'image photographique, lorsque Bogza la convoque dans ce mécanisme qui produit des *images-désir*, c'est toujours en tant que technique qu'il le fait. L'apparition de chaque instantané est précédée par la description rigoureuse du mécanisme déclencheur, qui implique une longue exposition au noir, avant que l'image ne se forme, dans la lumière. Si le dessin en charbon se ressource dans le noir de la mine, l'instantané photographique se produit – tout comme les scènes pastorales – dans les très courts moments de lumière qui font briller l'obscurité. Souvent, le déclencheur de l'appareil est lui-même la source de cette lumière (« C'est un seul bloc, gigantesque, une roche noire, massive, comme le mur d'une cité souterraine. Parfois, dans ce noir, c'est un péttillement bizarre, un scintillement de quelques instants, comme si un papillon enterré une fois avec la forêt ancestrale voudrait se ressusciter »⁴⁶). Mais force, justement, de la particularité des conditions dans lesquelles ces images se produisent (le travail dans le noir et le besoin de s'habituer les yeux avec l'obscurité, l'effet d'aveuglement qu'y produit le blitz, etc.), cette « photographie », bien qu'elle offre une capture du réel, la présente sous une forme à des apparences phantasmées.

⁴⁵ Ibidem, p. 109.

⁴⁶ Idem, 1947, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*, p. 76.

Ensuite, dans cette descente noire qui s'était éternisée fait irruption une petite foudre et les yeux aveuglés peuvent enregistrer l'image d'une galerie illuminée par des ampoules : des hommes et des wagonnets. Tout n'a pas duré plus qu'un tiers de seconde ; c'est exactement comme dans la boîte de l'appareil photographique, ouverte sur le monde seulement autant qu'il est nécessaire pour prendre un instantané. Rien ne pourra ensuite effacer l'image de cette galerie-là, exposée soudainement, après un long intervalle d'obscurité : les ampoules explosant leur lumière sur le plafond, la galerie, large, limitée par le béton, les wagonnets attendant à son entrée, et les quelques hommes qui bougeaient là-bas, mais qui sur l'image se sont inscrits comme des corps figés, *exactement comme dans une photographie (n. s.)* : l'un la tête tournée, attiré par le bruit de l'ascenseur, l'autre appuyé devant, pour prendre un levier, un autre, le corps recouvert en partie par la marge d'un wagonnet, pendant que, tout au fond, sous la lumière de la dernière ampoule, surgit la tête d'un cheval, bloqué à l'endroit, comme l'homme qui lui tient la bride.⁴⁷

On peut se rendre compte, en même temps, à partir de telles descriptions, en quelle mesure l'appel à la photographie – directe ou analogique – implique, chez Bogza, une certaine idée de montage, rappelant les moyens avant-gardistes qu'il avait cultivés dans sa poésie. Car ce sont surtout des fragments, des morceaux, des segments de matière et de gens (une tête d'homme, une tête de cheval, etc.) qui se collent dans l'instantané

(Parfois, dans le fond d'une galerie, le monde se réduit à cela : une demi-moustache, par laquelle la transpiration s'écoule sur la poitrine – et le bout d'un marteau, fixé dans la strate de charbon. À l'extérieur, il était souvent réduit à autant. Sur une planche, deux pommes et un morceau de gruau de maïs, vers lequel se tendent toute sortes de mains : celle de l'homme, celle de la femme et celles des enfants. Sur toute la vallée de Jiu, dans les abatages et dans des centaines de maisons, c'est celle-ci l'image générale de la vie⁴⁸).

Mais ces fragments ne sont jamais nombreux : au maximum trois, quatre. L'intérêt de Bogza n'est pas de constituer, comme les avant-gardes, des séries riches en objets ; ni de mélanger des objets disparates, voire incompatibles. Ce qui compte pour lui c'est de décomposer l'unité de l'ensemble, de le désorganiser ; puisque tant que cette unité et sa cohésion, c'est la souffrance qui les inflige, toute décomposition de l'ensemble va contre cette souffrance, la diminue. Fixant quelque part l'objectif photographique sur la position d'une ampoule qui illumine de façon intermittente d'en haut, Bogza aime figurer cet effet de dispersion de la réalité dans l'image sous la forme d'un grignotement : un grignotement comme de taupe-grillon, qu'il reprend au niveau auditif.

⁴⁷ Ibidem, p. 54.

⁴⁸ Ibidem, p. 11.

Au-dessus des têtes fatiguées et ensommeillées des deux mineurs s'entendait un bourdonnement persistant, irritant et agréable en même temps, comme le bruit produit par le festin d'une taupe-grillon qui aurait crépité entre les dents des os fragiles de hanneton. Là-haut, fixé sur le plafond de la galerie, se trouvait une ampoule électrique et c'était de l'intérieur de cette ampoule que venait ce bruit *agréable et suspect*, parce que cette ampoule était en réalité une petite usine électrique, qui fonctionnait à base d'air comprimé.⁴⁹

Comme pour le dessin en charbon, cette perspective « grignotée », morcelée, de l'objectif, qui doit avoir comme effet une désagrégation opérée sur la souffrance, est assimilée, là aussi, à la perception infantile, qui l'utilise comme instrument du désir. Doromb Dumitru, un jeune homme de 18 ans, descendu pour la première fois dans la mine, « grignote », lui aussi, cette « vue » qui lui est offerte sous la lumière incandescente de l'ampoule. Ces yeux « ronds et grands », « pleins de stupéfaction », « roulent dans la galerie comme deux écureuils noirs, contents des noisettes qu'ils avaient trouvées et qu'ils s'étaient mis à grignoter. Et ils avaient de quoi grignoter ! »⁵⁰ Ce sont ces yeux-là, encore une fois multipliés et dispersés, que le reporter emprunte pour regarder l'enfer – comme il avait emprunté, autrefois, les « yeux (de bête) de la guerre », en partie explosés, en partie gardant entière la pupille.

On comprend mieux, de cette manière, à quel point on ne peut pas séparer, dans cette « visibilité », la souffrance et le désir, l'enfer et le soulagement.

Bibliographie

- BOGZA Geo, 1954, *Au pays de la pierre. Le pays des Motzi* (1935), Bucarest : Le Livre.
- BOGZA Geo, 1947, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*, București : Editura de Stat.
- BOGZA Geo, 1954, *Tablou geografic*, prefață de Mircea Martin, București : Editura Tineretului.
- BOGZA Geo, 1956, *Scrieri în proză I*, București : Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- BOGZA Geo, 1955, *Années de ténèbres*, Bucarest : Le Livre.
- BOGZA Geo, 1957 (1934), *Tăbăcarii și lumea petrolului*, București : Editura Tinerețului.
- BOGZA Geo, 1973, *Tablou geografic (Oameni și cărbuni în Valea Jiului. Porțile măreției. Tablou geografic. Meridiane sovietice)*, București : Minerva.
- CĂLINESCU George, 1982, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a doua, prefață de Alexandru Piru, București : Minerva.

⁴⁹ Ibidem, p. 17.

⁵⁰ Ibidem.

- DIDI-HUBERMAN Georges, 2009, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2015, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2017, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris : Gallimard.
- WARBURG Aby, 2000, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin : Haus der Kulturen der Welt.

Abstract

Images produced in response to suffering:
groups of workers in Geo Bogza's reports

What we propose is an analysis of the series of reports that Geo Bogza (Romanian poet and reporter born in 1908, whose literary activity began in avant-garde circles) devoted in the early 1930s to specific working environments (miners, tanners, the periphery of society) and their works, following the ways in which the representation of these works and of the proletarian crowds is visually constructed. The bare construction of some scenes of infernal life is accompanied, in these paintings, by the phantom projection of some images-desire (Georges Didi-Huberman), whose significance is emancipatory.

Keywords: reportage, pathetic formulas, collective work, proletariat, hell, collage.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Iwona PIECHNIK
Université Jagellonne, Cracovie
<https://orcid.org/0000-0003-3235-8122>

La presse spectatoriale et ses exemples en Europe



***The Spectator* de J. Addison et R. Steele (1711)**

En 1711 à Londres, Joseph Addison et Richard Steele, hommes politiques et journalistes britanniques (anglais et irlandais respectivement), ont fondé le quotidien *The Spectator* qui différait de la presse publiée jusqu'alors et qui a remporté un grand succès marquant la vie de la société britannique, puis européenne : « cette feuille originale traitait peu de politique : elle (...) offre un modèle du journalisme de réflexion » (Albert 2003 : 17) :

In its aim to “enliven morality with wit, and to temper wit with morality,” *The Spectator* adopted a fictional method of presentation through a “Spectator Club,” whose imaginary members extolled the authors’ own ideas about society. (...) The papers were ostensibly written by Mr. Spectator, an “observer” of the London scene. The conversations that *The Spectator* reported were often imagined to take place in coffeehouses, which was also where many copies of the publication were distributed and read (Luebering 2011 : 55).

Le premier numéro de ce quotidien a paru le 01.03.1711 et le dernier le 06.12.1712, mais Addison a réussi à publier encore 80 numéros en 1714. Au

début, la moyenne de tirages s'élevait à 3.000–4.000 exemplaires pour enfin atteindre 20.000–30.000 (Van Horn Metlon 2001 : 96).

Le titre du journal peut s'expliquer ainsi :

The word "spectator" refers simultaneously to the writer as a "neutral" observer of society and the periodical itself. In weekly or biweekly periodicals the writers of this spectatorial literature, who often remained anonymous, wrote normative commentaries about contemporary society (de la Porte 2022 : 85).

Le but des textes publiés dans le *Spectator* était de commenter la réalité sociale et de démasquer les vices des gens, pour instruire les lecteurs de bonnes mœurs et de la morale. Souvent l'auteur anonyme montrait des modèles à suivre.

Le centre de la vie « journalistique » du *Spectator* était Sir Roger de Coverley, personnage fictif, créé par Addison et Steele.¹ C'était un vieux gentleman, traditionnaliste et conservateur, venu de la campagne², ce qui lui donne une autre perspective par rapport aux habitants de Londres. Il raconte sa vie dans le premier numéro (du 1^{er} mars 1711) dudit périodique (Addison & Steele 1970 : 101–105), où il³ écrit, entre autres :

Thus I live in the world rather as a spectator of mankind, than as one of the species, by which means I have made myself a speculative statesman, soldier, merchant, and artisan, without ever meddling with any practical part in life. I am very well versed in the theory of a husband or a father, and can discern the errors (...). I have been often told by my friends, that it is pity so many useful discoveries which I have made should be in the possession of a silent man. For this reason, therefore, I shall publish a sheet-full of thoughts every morning, for the benefit of my contemporaries; and if I can any way contribute to the diversion or improvement of the country in which I live, I shall leave it, when I am summoned out of it, with the secret satisfaction of thinking that I have not lived in vain. (...) as my friends have engaged me to stand in the front, those who have a mind to correspond with me, may direct their letters *To the SPECTATOR*, at Mr. *Buckley's* in *Little Britain*. For I must further acquaint the reader, that, though our club meets only on Tuesdays and Thursdays, we have appointed a committee to sit every night, for the inspection of all such papers as may contribute to the advancement of the public weal (Addison & Steele 1970 : 103–105).

¹ Probablement, le modèle original de ce personnage était un monsieur de la campagne, William Walsh (1663–1708) de Worcestershire (voir la note 2 en bas de page dans Addison & Steele 1970 : 106).

² Dans la culture britannique, il y a une danse populaire (ang. *country dance*) dont le nom est exactement comme celui de ce personnage fictif. Dans le 2^e numéro, on dit qu'il était le petit-fils de l'homme qui avait inventé la danse.

³ En vérité, c'était Addison.

Dans le passage ci-dessus, remarquons que Sir Coverley se considère en premier lieu comme observateur de ce qui l'entoure : *I live in the world rather as a spectator of mankind* « Je vis dans le monde plutôt en spectateur de l'humanité ». Il veut donc utiliser ses observations en les décrivant « au profit de ses contemporains », et ainsi il peut « contribuer de quelque manière que ce soit à la diversion ou à l'amélioration du pays » dans lequel il vit. Il invite aussi les lecteurs à envoyer leurs lettres au *Spectator*, parce qu'il a un comité « pour siéger tous les soirs, pour l'inspection de tous les documents susceptibles de contribuer à l'avancement du bien public ».

Dans le second numéro, un autre personnage anonyme⁴ donne encore plus de détails sur « l'auteur » du premier texte, c'est-à-dire sur Sir Coverley. Ensuite, il décrit les autres membres du « Club du *Spectator* ». Dans d'autres numéros, Sir Coverley est parfois donné comme exemple d'un bon citoyen, hôte, voisin ou tout simplement homme honnête. Il y a aussi des textes sur les autres membres du Club (le bourgeois Will Honeycomb, l'homme d'affaires Sir Andrew Freeport et le capitaine Sentry) et sur les gens qu'ils observent. Le tout exprimé avec un sens de l'humour, ainsi qu'avec politesse et modération, comme Metcalf le résume bien :

Aside from the mere entertainment which this periodical afforded its readers, there can be no doubt that it exercised a distinctly wholesome restraint upon manners and morals. Without being offensively didactic. *The Spectator* made morality fashionable and moderated social license until the standards of common sense once more prevailed in a nation which had, for a time, departed from its traditions under the impulse of reaction from puritanical repression. But it did still more: by reflecting local manners, sketching character in a concrete and realistic way, by portraying homely scenes, and by creating vividly human personalities socially grouped (Metcalf 1910 : xxii).

Les textes du *Spectator* étaient écrits surtout par Addison, Steele et Eustace Budgell (cousin d'Addison). Les signatures par les majuscules à la fin des textes dévoilaient l'identité des auteurs : C., L., I. et O. marquent Addison ; R. et T. marquent Steele ; X. est Budgell (mais il y a aussi eu d'autres contributeurs, p.ex. William Bond). D'habitude, les textes commencent par une citation latine, p.ex. de Virgile ou Horace.

The Spectator rend possible le développement de la presse d'opinion et la presse critique, dont les ancêtres étaient les pamphlets et les libelles anonymes en France et en Grande Bretagne (en France, les exemples vedettes de tels écrits étaient aussi les mazarinades).

Il était distribué surtout dans les cafés londoniens où il était lu (parfois à haute voix) et discuté (Van Horn Melton 2001 : 96), en augmentant son rayonnement qui suscitait les discussions publiques, non seulement au sein

⁴ Derrière lequel se cache Steele.

des classes supérieures (parce qu'avant les gens éduqués et aisés échangeaient leurs pensées dans des cercles fermés comme : salons, clubs, sociétés savantes). Or, depuis le XVII^e siècle, les cafés anglais sont devenus des endroits où les citadins de diverses classes préféraient passer leur temps à se rencontrer pour bavarder et échanger de simples commérages ou des opinions politiques. *The Spectator* est donc un modèle des « écrits de café » pour un public moyen qui se forme avec la culture des fréquenteurs de cafés : c'est bien une représentation prototypique de ce que J. Habermas (1993) appellera ensuite « espace public »⁵. La presse du type du *Spectator* permet aux opinions privées d'atteindre anonymement l'espace public apolitique : d'abord surtout pour critiquer certains mauvais états de choses de la société et échanger les idées, et ensuite développer l'esprit civique.

Avant la naissance du *Spectator*

Avant de fonder le *Spectator*, Steele a créé un journal assez semblable : *The Tatler* (ang. contemporain *tattler* 'babillard, cancanier, pipelet') – une petite feuille qui paraissait trois fois par semaine du 12 avril 1709 jusqu'au 2 janvier 1711. Addison a joint Steele dans les travaux de publication de ce type de journalisme nouveau, mais ensemble ils ont décidé d'abandonner *The Tatler* et de fonder un journal nouveau : *The Spectator* dont le premier numéro a été lancé le 1^{er} mars 1711.

Certes, le phénomène du journalisme du *Tatler* et du *Spectator* n'est pas né *ex nihilo* : parmi ses prédécesseurs on peut citer p.ex. :

- *The Observer : in Question and Answer* (1681–1687), journal fondé à Londres par Roger L'Estrange, écrivain anglais. Le journal était rédigé sous la forme d'un dialogue (signalé dans le titre du journal : « en question et réponse ») entre deux personnages : *Mr. Observer* et *Countryman*.

- *Mercurius Reformatus, or the New Observer*, avec le sous-titre : *Containing reflexions upon the most remarkable events, falling out from time to time in Europe and more particularly in England* (1689–1692), fondé par l'Écossais James Wellwood. Ce journal d'opinion publié après la Glorieuse Révolution est devenu très populaire (Furdell 2000 : 35).

- *The Athenian Mercury* (1690–1697), ce journal, fondé à Londres par John Dunton, journaliste anglais, paraissait deux fois par semaine. Il était destiné plutôt aux femmes ; il a été l'un des premiers à publier des courriers des lecteurs (anonymement).

- le mensuel *The London Spy* (1698) et l'hebdomadaire *The Weekly Comedy, as it is Dayly Acted at most Coffee-Houses in London* (1699), où

⁵ Cowan (2004 : 346, 361) met en doute la thèse habermassienne sur le rôle déterminant du journalisme du *Spectator* dans le développement de l'espace public bourgeois, en soulignant que la popularité de ces journaux n'y était pas suffisante.

Ned Ward, écrivain satirique anglais, en tant que « touriste provincial », dépeignait, avec beaucoup de succès, les vices de la bourgeoisie londonienne et des classes inférieures. Naturellement, ces journaux ont été vite fermés, mais ensuite d'autres écrits de ce type sortaient encore, probablement par l'activité de Ward aussi (voir Troyer 1968 : 88–89).

- *The Observer* (1702), où John Tutchin, journaliste whig, en tant qu'observateur anonyme fait des dialogues avec son compatriote aussi fictif sur les vices du gouvernement (Taylor 2020).

- l'œuvre *English Theophrastus, or, Manners of the Age: Being the Modern Characters of the Court, the Town, and the City* (1702) d'Abel Boyer, lexicographe et historien franco-anglais⁶ qui a pris comme modèle *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688) de Jean de La Bruyère qui, quant à lui, s'inspirait nettement et largement de l'ouvrage *Les Caractères* (grec anc. Ἠθικοὶ χαρακτήρες) du philosophe péripatéticien Théophraste (env. 371–288 av. J.-C.) (voir Baldwin 1904). Ce type d'ouvrages sur les caractères et les mœurs est devenu très populaire en France et surtout en Grande Bretagne à partir de la fin du XVII^e siècle, et Steele connaissait déjà ce goût populaire pour en profiter (voir Dunham 1918 : 97–98) :

Thus it appears that when Steele began his work there were in existence essays of a type essentially one with that which he was often to write, that Characters had already been used as important factors in the making of a periodical, and that the public demanded this sort of writing. It was, therefore, to the development and popularity of the Character more than to any other one source, that we owe the *Tatler*, and, consequently, the *Spectator* (Dunham 1918 : 101).

Certes, ce ne sont pas tous les facteurs possibles qui ont conditionné l'avènement réussi du *Spectator*, et Steele et Addison n'étaient pas les seuls à s'en inspirer tant par le caractère moral que par la forme d'interactions entre l'auteur et le lecteur. Par exemple, plus ou moins en même temps paraissait aussi *The Examiner* (1710–1714), hebdomadaire fondé par John Morphew, éditeur prolifique ; le premier rédacteur en chef de ce journal était Jonathan Swift⁷ (l'auteur des *Voyages de Gulliver*), qui plus tôt avait fondé un journal assez similaire : *The Review* (1704), mais avec une teinte plus politique.

⁶ Ayant émigré en Angleterre en 1689, Boyer a publié beaucoup d'ouvrages historiques et lexicographiques, mais il a aussi traduit des œuvres entre l'anglais et le français, y compris la tragédie *Caton* (1713) de Joseph Addison.

⁷ Il décrit la mission de ce journal ainsi : « The Examiner carries much the more sail, as it is supposed to be written by the direction, and **under the eye**, of some great persons who sit at the helm of affairs, and is consequently looked on as a sort of publick notice which way they are steering us » (Swift 1801 : 33). La mise en gras est faite par nous.

Remarquons aussi la popularité du titre « *spectatorial* » de ce type de journaux anglais : *observer* ‘observateur’, *spy* ‘espion’ ou *examiner* ‘examineur, observateur vigilant’.⁸ Ainsi est née toute une tradition de périodiques dont les titres suivent l’idée de regarder le monde par les yeux des auteurs fictifs et/ou anonymes, demeurés en cachette, qui montraient divers phénomènes au public aussi anonyme, parcourant la ville, parfois en s’arrêtant dans les cafés ou les salons de thé ou bien divers clubs. L’auteur anonyme s’adressait au public en s’exprimant avec une grande liberté de ton pour essayer d’influencer les attitudes sociales et morales des gens. Ces journaux sont vite appelés les « écrits spectateurs » (ayant souvent justement le mot « spectateur » ou similaire dans le titre).

Après l’avènement du *Spectator* : la naissance du genre « *spectatorial* » et sa vogue

The Spectator britannique donne lieu à toute une mode journalistique du genre « *spectatorial* » qui a duré jusqu’au début du XIX^e siècle. Même Steele s’engage dans des projets assez similaires : après la fermeture du *Spectator*, il s’est lancé dans des projets qui n’étaient pas loin de ce type de journalisme, mais sous des titres moins « *spectatoriaux* » : *The Guardian* (1713), *The Englishman* (1713–1715), *The Lover* et *The Reader* (les deux en 1714), *The Plebeian* (1719) (voir Marshall 2020 : 157–196).

Dans l’Angleterre même jusqu’en 1750, il y a eu au moins 106 journaux (parfois éphémères) créés selon le modèle du *Spectator* (Van Horn Melton 2001 : 96). Outre les journaux susmentionnés (p. 50–51) : *The Examiner* de Swift (1710–1714), *The Observer* de L’Estrange (1681–1687) et celui de Tutchin (1702), ainsi que *The Guardian* (1713)⁹, *The Englishman* (1713–1715) et *The Reader* (1714) de Steele, il y a eu nombre de journaux ayant d’autres titres, mais partageant le genre « *spectatorial* » et le champ sémantique de celui qui regarde/veille, p.ex. : *The Universal spectator* (1728–1746), *The Intelligencer* (1728–1729), *The British journal, or, The censor* (1728–1729), *The British journal, or, The traveller* (1730–1731), *The True Patriot* (1745–1746), *Monitor, or British Freeholder* ‘moniteur ou propriétaire libre britannique’ (1755–1765), *The Rambler* ‘randonneur’ (1750–1752),

⁸ Partiellement dans la même lignée on peut mentionner aussi le titre *Mercury* ‘Mercure’ qui, comme Hermès grec, était messager des dieux, chargé de transmettre les nouvelles. Les titres contenant le prénom de ce dieu marquent d’ailleurs les débuts de la presse, p.ex. en France *Mercure françois* (1611–1648) ou *Mercure galant* (1672) devenu *Mercure de France* (1724), etc. (voir Albert 2003 : 19–22) ou de nombreux journaux ayant *Mercurius* dans leurs titres en Grande Bretagne.

⁹ C’est un autre journal que *The Guardian*, quotidien d’information, fondé en 1821 et publié jusqu’à présent.

The Adventurer ‘aventurier’ (1752–1754), *The British spy, or, New universal London weekly journal* ‘l’espion britannique ou nouveau journal hebdomadaire universel de Londres’ (1755–1758) ; et finalement *The Mirror* ‘miroir’ (1779–1780) et *The Lounger* ‘fainéant’ (1785–1787), les deux publiés par les littérateurs écossais réunis dans le « Mirror Club » d’Édimbourg, dont les textes imitaient ceux du *Spectator* d’Addison et de Steele. D’ailleurs, l’une des figures clés de cette société était Henry Mackenzie, appelé « Addison écossais » (Dwyer 2004), etc. En outre, il y a eu des journaux « spectatoriels » pour les femmes, p.ex. : *The Female Tatler; by Mrs Crackenthorpe, a lady that knows everything* (1709–1710) paru anonymement 3 fois par semaine, et le mensuel *The Female Spectator* (1744–1746), fondé par l’écrivaine Eliza Haywood. Et d’autres...

Beaucoup plus tard, d’autres journaux et magazines paraissent utilisant le titre spectatorial, mais sans suivre le genre spectatorial, typique du style du *Spectator* de 1711. En Grande Bretagne, on peut énumérer p.ex. :

- *The Observer* (1791) – hebdomadaire qui va de pair avec le quotidien d’information *The Guardian* (1821).

- *The Spectator* (fondé en 1828 et publié jusqu’à présent) – hebdomadaire politique qui renoue avec la tradition d’Addison et de Steele, mais sans être un type spectatorial, parce que ce journal plutôt élitiste publie surtout des articles politiques et historiques. Il a été rédigé par Robert Rintoul, journaliste écossais « dont l’intelligente initiative donna au *Spectator* une valeur littéraire incontestable » (Cucheval-Clarigny 1857 : 222).

- *The Beholder* ‘Spectateur’ (1979) – mensuel moderne, non-publiciste, consacré aux jeux de rôle. On peut donc voir qu’il y en a divers types...

Ce type de périodiques dérivés de l’original britannique a été vite imité en Europe, malgré la censure¹⁰ : d’abord aux Pays-Bas (à l’époque : République des Provinces-Unies¹¹), comme le résume E. de la Porte :

The spectator was a hugely popular genre in eighteenth-century Protestant Europe, especially in the Dutch Republic, where about seventy spectatorial magazines were published between 1720 and 1800 (de la Porte 2022 : 85).

Mais il faut souligner que ces premiers périodiques publiés aux Pays-Bas étaient d’abord francophones¹², donc naturellement ensuite ce type du

¹⁰ En Angleterre, elle a été abolie en 1695, mais en Europe elle était en vigueur.

¹¹ Ces contacts entre les deux pays sont peut-être dus au règne conjoint de Marie II Stuart et de son époux hollandais Guillaume III d’Orange-Nassau (1689–1702), après le renversement de Jacques Stuart catholique (c’est la Glorieuse Révolution).

¹² N’oublions pas que le français était une langue internationale à cette époque. Pour l’aristocratie et la haute bourgeoisie hollandaises, c’était une seconde langue, parfois même la première pour des raisons du prestige (voir Brunot 1934 : 223 et suiv.). En outre, dès la fin du XVII^e s., aux Pays-Bas, il y a eu beaucoup de Réfugiés

journalisme vient en France et ailleurs. En somme, Addison et Steele ont visé en plein dans le mille, en remportant un succès énorme partout. A. Lévrier, spécialiste français de l'histoire du journalisme, remarque avec justesse :

Peu de journaux, dans l'Europe du XVIII^e siècle, ont suscité autant de traductions, d'adaptations ou d'imitations que le *Spectator* de Joseph Addison et de Richard Steele. Ce périodique, fondé à Londres en mars 1711, a d'abord connu en Angleterre un triomphe immédiat et d'une ampleur sans précédent. L'enthousiasme du public anglais a rapidement gagné le continent (Lévrier 2006 : 39).

Le premier descendant du *Spectator* britannique sur le continent européen est ***Le Misanthrope. Contenant des Réflexions Critiques, Satyriques et Comiques, sur les défauts des hommes***, journal hebdomadaire francophone, fondé par Justus van Effen (écrivain néerlandais d'expression surtout française¹³) à La Haye aux Pays-Bas et publié entre le 19.05.1711 et le 26.12.1712¹⁴, donc déjà 2 mois après la parution de l'original anglais, mais c'est plutôt une adaptation et son style en diffère légèrement.

Ensuite, en mars 1714, vient *Le Censeur ou Caractères des Mœurs de la Haye*, francophone aussi, mais publié à La Haye et à Amsterdam, par Jean Rousset de Missy, protestant français établi à La Haye¹⁵, inspiré par le *Misant(h)rope* et davantage encore par les *Caractères* de La Bruyère (Lévrier 2007 : 217–231).

Puis en 1718, vient *La Bagatelle ou Discours ironiques, où l'on prête des sophismes ingénieux au vice & à l'extravagance, pour en faire mieux sentir le ridicule*, lancée de nouveau par Van Effen. Celui-ci, en tant qu'éditeur prolifique et anglophile, a ainsi considérablement contribué à la popularisation de la culture anglaise sur le continent européen (voir Pienaar 1929).

Évidemment, il arrive que certains journalistes essaient aussi de profiter du titre même de l'original britannique :

le succès du *Spectator* et de sa traduction sont tels que de nombreux auteurs cherchent seulement à profiter du prestige du journal anglais en se réclamant de lui. De simples libelles, n'ayant aucun lien véritable avec la

calvinistes français, parce qu'en octobre 1685 à Fontainebleau, Louis IV a révoqué l'édit de tolérance promulgué par Henri IV en 1598 à Nantes.

¹³ Il « pense en français quand il écrit en hollandais, parce que c'est surtout du français qu'il s'est servi comme langue écrite et littéraire » (Brunot 1934 : 227, voir aussi p. 223 et passim).

¹⁴ Voir la notice du *Dictionnaire des journaux 1600–1789* : <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0958-le-misanthrope> (accès en août 2021).

¹⁵ Voir la notice de Jean Sgard et de Madeleine Couperus dans le *Dictionnaire des journalistes 1600–1789*, sur le site : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/715-jean-rousset-de-missy> (accès en août 2021).

tradition inaugurée par Addison et Steele, porteront par exemple le titre *Spectateur* (Lévrier 2006 : 40).

Il faut donc regarder le contenu du journal, parce que le titre « spectatorial » n'équivaut pas toujours au genre spectatorial.

Gilot, Sgard, Koszul et Granderoute (1982 : 291–296) distinguent donc 5 fonctions qui coexistent d'habitude dans la presse du genre spectatorial :

1) fonction de réflexion (le spectateur fictif est un type de moraliste ou philosophe),

2) fonction de regard (le spectateur se tient à l'écart et observe calmement ce qui se passe autour de lui),

3) fonction de bavardage (le spectateur fait semblant de bavarder spontanément et de rapporter naturellement les propos d'autres personnes),

4) fonction de folie (le spectateur est rarement sérieux, ses réflexions sont souvent légères et amusantes, avec un grand sens de l'humour),

5) fonction de collecte (le spectateur rassemble/« glane » les nouvelles).

En somme, on peut dire que la presse spectatoriale était un mélange du journalisme d'opinion et de la littérature essayiste et épistolaire. Tout au long du XVIII^e siècle, il y a eu des centaines de périodiques de ce type en Europe, mais souvent ils ont été éphémères : « Le succès des “spectateurs” est paradoxal, car ils ne cessent pas de disparaître et de réapparaître sous d'autres formes » (Gilot et al. 1982 : 286).

France

En France, on publie d'abord des extraits et des résumés traduits du *Spectator* anglais de Steele et d'Addison, sous la forme d'une monographie ***Le spectateur, ou Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle***¹⁶, publiée anonymement en 6 volumes à Amsterdam (fausse adresse¹⁷ pour éviter la censure française) et à Paris entre 1716 et 1726 (ensuite réédités plusieurs fois). D'après les analyses faites par Maud Le Guellec, on sait que cette version garde 561 de tous les 635 numéros anglais mais en réalité ce sont 551 qui descendent d'Addison et de Steele, parce que 10 viennent des numéros continués par William Bond ; les contenus omis par les traducteurs français sont le plus souvent les lettres de lecteurs et la poésie, ainsi que des textes qui se réfèrent à la réalité culturelle typiquement anglaise, p.ex. les endroits en Grande Bretagne ou les particularités de la langue anglaise (Le Guellec 2011 : 114–116).

¹⁶ Nous mettons le titre en gras, parce que ce journal jouera un rôle primordial dans l'histoire des « spectateurs » européens en tant que source de retraductions.

¹⁷ D'après l'information dans la notice de la Bibliothèque nationale de France : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42298116j> (accès en août 2021).

Regardons un petit échantillon d'un discours et d'une lettre qui l'accompagne, pour voir la qualité de cette traduction :

No. 79 Thursday, May 31, 1711 (Steele)

Oderunt peccare boni virtutis amore. Hor.

I have received very many Letters of late from my Female Correspondents, most of whom are very angry with me for Abridging their Pleasures, and looking severely upon Things, in themselves, indifferent. But I think they are extremely Unjust to me in this Imputation: All that I contend for is, that those Excellencies, which are to be regarded but in the second Place, should not precede more weighty Considerations. The Heart of Man deceives him in spite of the Lectures of half a Life spent in Discourses on the Subjection of Passion; and I do not know why one may not think the Heart of Woman as Unfaithful to itself. If we grant an Equality in the Faculties of both Sexes, the Minds of Women are less cultivated with Precepts, and consequently may, without Disrespect to them, be accounted more liable to Illusion in Cases wherein natural Inclination is out of the Interests of Virtue. I shall take up my present Time in commenting upon a Billet or two which came from Ladies, and from thence leave the Reader to judge whether I am in the right or not, in thinking it is possible Fine Women may be mistaken.

The following Address seems to have no other Design in it, but to tell me the Writer will do what she pleases for all me.

Mr. Spectator, 'I am Young, and very much inclin'd to follow the Paths of Innocence: but at the same time, as I have a plentiful Fortune, and of Quality, I am unwilling to resign the Pleasures of Distinction, some little Satisfaction in being Admired in general, and much greater in being beloved by a Gentleman, whom I design to make my Husband. But I have a mind to put off entering into Matrimony till another Winter is over my Head, which, (whatever, musty Sir, you may think of the Matter) I design to pass away in hearing Music, going to Plays, Visiting, and all other Satisfactions which Fortune and Youth, protected by Innocence and Virtue, can procure for, '

Sir,

Your most humble Servant,

M. T.

'My Lover does not know I like him, therefore having no Engagements upon me, I think to stay and know whether I may not like any one else better.'

I have heard Will. Honeycomb say,

A Woman seldom writes her Mind but in her Postscript.

The Spectator, in three volumes, 1891, ed. by Henry Morley, London : Routledge, vol. 1.

LXII. Discours

Oderunt peccare boni Virtutis amore. Hor. L. I. Ep. XVI. 52

C'est-à-dire, *Le seul amour de la Vertu porte les gens de bien à fuir le vice.*

J'ai reçu depuis quelque tems diverses Lettres de Dames qui m'honorent de leur correspondance, & dont la plûpart se fâchent contre moi, de ce que je diminue leurs plaisirs, ou que je condamne avec trop de severité, des choses, qu'elles croient indifferentes de leur nature. Mais il me semble qu'elles sont fort injustes à mon égard, puisque je me borne à soutenir qu'elles doivent préférer les qualitez de l'Esprit à celles du Corps, les plus essentielles aux moindres. L'Esprit de l'Homme est souvent la dupe de son Cœur, quoi qu'il philosophe toute sa vie sur les moïens de vaincre ses passions ; & je ne vois pas pour quelle raison le cœur de la Femme seroit exempt de cette supercherie. Si nous admettons une égalité dans les facultez de l'un & de l'autre Sexe, on doit convenir, malgré tout cela, que l'Esprit des Femmes est moins cultivé que celui des Hommes, & par consequent on peut croire, sans leur faire tort, qu'elles sont plus sujettes à l'illusion en certains Cas, où le penchant naturel se trouve opposé aux interêts de la Vertu. Je ne rapporterai ici que le Billet d'une de ces Dames, & après l'avoir un peu commenté, je laisserai au Public à décider, si j'ai eu tort de prétendre que les Belles peuvent tomber dans l'erreur. Quoi qu'il en soit, celle-ci ne paroît m'avoir écrit, que pour me dire qu'elle n'en fera ni plus ni moins, malgré tous mes avis. Entendons-la raisonner elle-même.

Mr. le Spectateur,

« Je suis encore fort jeune, & très-disposée à marcher les sentiers de l'Innocence ; mais avec de grands biens & de la qualité, je n'ai pas envie de renoncer aux plaisirs distinguez, ni à la petite satisfaction de plaire à tout le monde, & beaucoup moins à celle d'être aimée d'un Gentilhomme, que j'ai résolu d'épouser. Mais je ne veux m'engager dans ce nouveau lien, qu'après qu'un autre Hyver m'aura passé sur la tête, & que je l'aurai emploïé, quoique vous en puissiez dire, dans votre humeur sombre & chagrine, à entendre des Concerts de Musique, à la Comédie, en Visites, & à tous les Divertissemens que l'abondance & la Jeunesse, accompagnées de la Vertu, pourront procurer à celle qui est, &c. »

M. T.

« P. S. Mon Amant ne sait pas que je l'estime, de sorte que libre de tout engagement, je puis attendre & voir s'il ne s'en trouveroit pas quelque autre qui m'agrêât plus que lui. »

J'ai oui dire a mon Ami *Honeycomb*, Qu'une Femme qui écrit une Lettre ne découvre guères sa pensée qu'à la fin, dans une Apostille.

Le Spectateur ou le Socrate moderne, Vol.1\062 (1716), p. 401–408, Klaus-Dieter Ertler (Hrsg.): *Die "Spectators" im internationalen Kontext*. Digitale Edition, Graz. Traduction anonyme. Le texte transcrit selon : <http://gams.uni-graz.at/archive/objects/o:mws-119-1245/methods/sdef:TEI/get?locale=de&context=fr;context:mws-spectateur1> (accès en août 2021).

On voit bien que cette traduction française est assez fidèle à l'original anglais, tant dans le contenu que dans la forme.

Alexis Lévrier (2006 : 39) croit que le succès international du *Spectator* anglais doit beaucoup à cette traduction française du périodique, après laquelle il y en a eu de nombreuses imitations dans divers pays en Europe.

En 1721, en France, Pierre de Marivaux fonde le journal *Le Spectateur français* qui, par son titre, s'inspire explicitement du *Spectator* d'Addison et de Steele. Ce journal de Marivaux sera publié jusqu'en 1724. Les deux périodiques, français et anglais, marquent l'époque en Europe : « dès le XVIII^e siècle, le *Spectator* et *Le Spectateur français* sont souvent cités conjointement dès lors qu'il est question du phénomène spectral » (Lévrier 2006 : 40). Le but principal des deux journaux est le même : regarder le monde et le commenter pour démasquer et critiquer les vices humains à corriger et mettre en relief les vertus. Dans la première « feuille » de Marivaux, on peut lire les propos d'un auteur fictif qui décrit ses intentions :

mon dessein n'est de penser ni bien ni mal, mais seulement de recueillir fidelement ce qui me vient d'après le tour d'imagination que me donnent les choses que je vois ou que j'entends, & c'est de ce tour d'imagination, ou pour mieux dire, de ce qu'il produit, que je voudrois que les hommes nous rendissent compte, quand les objets les frappent. (...)

Tout ce que je dis là, n'est aussi qu'une reflexion que le hasard m'a fournie (...) une bagatelle me jette quelquefois dans le sérieux, pendant que l'objet le plus grave me fait rire : & quand j'examine après, le parti que mon imagination a pris, je vois souvent qu'elle ne s'est point trompée.

Quoi qu'il en soit, je souhaite que mes reflexions puissent être utiles. Peut-être le seront-elles ; & ce n'est que dans cette vûë que je les donne (...) ; mais si je voyois que quelqu'un eût fait quelque profit en lisant mes reflexions, se fût corrigé d'un défaut, oh ! cela me toucheroit (...).

Au reste, on ne doit s'attendre dans mes reflexions qu'à des discours generaux. Il ne m'est jamais venu dans l'esprit ni rien de malin, ni rien de trop libre. Je haïs tout ce qui s'écarte des bonnes mœurs. Je suis né le plus humain de tous les hommes, & ce caractère a toujours présidé à toutes mes idées. (Marivaux 1728 : 2-3, 8-10)

Ensuite, dans ce premier texte, on peut lire aussi la description de deux situations où l'auteur montre et analyse quelques détails du comportement humain : un homme triste qui attendait un seigneur et une jeune femme qui se faisait passer pour quelqu'un de plus important. On voit bien que l'auteur non seulement observe les gens, mais aussi essaie de deviner ce qui se cache derrière leur apparence et leurs gestes.

L'avantage du *Spectateur français* de Marivaux est qu'il est plus direct et plus spontané que *The Spectator* anglais. Van Delft le résume ainsi :

L'inépuisable curiosité, le regard *mobile*, la boulimie scopique du personnage d'Addison et de Steele sont de sûrs indices de l'ouverture du champ visuel. Mais c'est vers le « Spectateur français » de Marivaux qu'il faut se tourner pour prendre toute la mesure du terrain gagné par la vie. À côté de formules plus ou moins directement reprises du modèle anglais – « passer ma vie à examiner les hommes », « contemplateur des choses humaines », « en qualité de Spectateur des hommes » –, bien d'autres, plus originales, sont comme la pierre de touche de l'expérience la plus personnelle, de la pratique la plus directe du terrain : « J'examinais de ces porteurs de visages (...) » ; « À la seule inspection des yeux de celui qui me parlait, [je] n'osai presque me remuer » (...).

Le regard porté sur « tout l'intérieur de l'homme », qu'on pourrait encore dire « endoscopique », est d'une pénétration plus grande en France que chez *Mister Spectator*, continûment fidèle au « caractère » réputé posé, réservé, plutôt puritain de sa nation (van Delft 2005 : 245–246).

En plus, Catherine Détrie, qui a analysé le fonctionnement syntaxique et sémantique de *voici* et *voilà* conjointement avec le verbe *voir* ayant un très grand nombre d'occurrences dans *Le Spectateur français* de Marivaux, souligne son « voir ostentatoire » :

Vision et énonciation sont étroitement liées dans *Le Spectateur français* : le narrateur se construit en premier lieu en tant que spectateur, la source de son information étant d'ordre visuel. L'espace construit est en rapport avec cette expérience de spectateur. Le narrateur est ainsi physiquement engagé dans son énoncé, sa corporalité légitimant son dire : c'est son activité de spectateur qui engendre le dire, le point de vue visuel se transformant en point de vue langagier, la variété du spectacle du monde impulsant la narration (Détrie 2001 : 29).

Marivaux arrête la publication de ce journal en 1724, mais déjà en 1727, il fonde un autre de ce genre sous le titre *L'Indigent philosophe ou l'homme sans souci* qui sera continué par *Le Cabinet du philosophe* (1734).

Bientôt, à la suite d'Addison et de Steele, ainsi que de Marivaux, de nouveaux journaux qui continueront l'idée du genre spectatorial paraîtront en France en abondance. Leurs titres contiendront non seulement le terme *spectateur*, mais seront diversifiés, quoique souvent synonymiques, p.ex. : *observateur*, *examineur*, *gardien*, *moniteur*, etc. Certains de ces périodiques sont parfois sous-titrés : « journal de mœurs ».

Le Dictionnaire des journaux 1600–1789 et l'inventaire français du projet autrichien *Les « spectateurs » dans le contexte international*¹⁸, ainsi

¹⁸ Voir la bibliographie primaire des « spectateurs » français du projet *Moralische Wochenschriften* sous la dir. du Prof. Klaus-Dieter Ertler et d'autres chercheurs de l'Université de Graz : <https://gams.uni-graz.at/archive/objects/container:mws-fr/methods/sdef:Context/get?locale=fr&mode=&context=fr> (accès en août 2021).

que les catalogues de bibliothèques européennes répertorient des dizaines de journaux avec le titre *spectateur* ou d'autres de ce genre, p.ex. :

- *Le Spectateur suisse* (1723), publié à Paris par l'abbé Des Fournaux,
- *Le Spectateur inconnu* (1723–1724), anonyme (avec François Granet),
- *Le Babillard ou le Nouvelliste philosophe* (1725) – la traduction du *Tatler* d'Addison et de Steele par Armand de Boisbebeau de La Chapelle.
- *La Spectatrice* (1728–1729), première version féminine du genre spectral (l'auteur/rédacteur anonyme se fait passer pour une femme),
- *La Bigarure ou Meslange curieux, instructif et amusant de nouvelles, de critique, de morale, de poésies et autres matières de littérature, d'événements singuliers et extraordinaires, d'avantures galantes, d'histoires secrètes, et de plusieurs autres nouveautés amusantes, avec des réflexions critiques sur chaque sujet*, dont le titre est devenu ensuite *La Bigarure ou Gazette galante, historique, littéraire, critique, morale, satirique, sérieuse et amusante* (1749–1753), publié par Charles de Fieux de Mouhy; Joseph-Marie Durey de Morsan; Claude Crébillon. Plus tard, il était continué par *La Nouvelle Bigarure* (1753–1754).
 - *Le Spectateur moderne* (1753), anonyme, seulement 1 numéro,
 - *Le Spectateur picard* (1755), seulement 1 numéro,
 - *L'Observateur hollandois ou premiere [-quarante-sixième] Lettre de M. Van** a M. H** de La Haye sur l'état présent des affaires de l'Europe* (1755–1756) ; l'adresse de La Haye est fautive : il s'agit de Paris¹⁹,
 - *Le Nouveau Spectateur* (1758–1760), le journal a été fondé par Jean-François de Bastide. Ensuite le journal est devenu *Le Monde comme il est. Par l'auteur du Nouveau spectateur* (1760–1761, t. 1–4).
 - *Le Moniteur françois* (1760), 2 volumes,
 - *Le Spectateur François, ou Journal des Mœurs* (1775 (?)–1779²⁰), fondé par Jean Castilhon,
 - *Les Chiffons, ou Mélanges de Raison et de Folie; Par Mlle javotte, Ravaudeuse, Au coin de la rue... faubourg S Germain. Dédié au cousin Jacques* (1786–1787), fondé par Jacques Mague de Saint-Aubin.
 - *Le Spectateur national : ouvrage moral, critique, politique et littéraire* (01.12.1789–10.08.1792, Paris) – quotidien. En 1790, il a absorbé le *Journal de la ville et des provinces, ou le Modérateur*. Entre le 04.11.1791 et le 23.06.1792, il publie aussi le supplément *Journal des théâtres*.²¹

¹⁹ D'après la notice : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328278381> (accès en août 2021).

²⁰ La datation est d'après le site *Le dictionnaire des journaux 1600–1789* : <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1219-le-spectateur-francais-3> (accès en août 2021).

²¹ Voir les notices : https://data.bnf.fr/fr/32871672/le_spectateur_national/ et <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328175605> (accès en août 2021).

En outre, Jacques-Vincent Delacroix (1743–1832), juriste et juge, a publié une dizaine de telles publications (souvent sous forme de monographies, plus rarement feuilles périodiques) au cours de quelques décennies : *Le Spectateur françois, pour servir de suite à celui de M. de Marivaux* (1770–1772)²² ; *Le Spectateur français, ou le Nouveau Socrate moderne. Annales philosophiques, morales, politiques et littéraires* (1791) ; *Le Spectateur françois pendant le gouvernement révolutionnaire, par le citoyen DelaCroix* (1794–1795) ; *Le Spectateur français avant la Révolution* (1795) ; *Le spectateur français pendant le gouvernement républicain. Nouvelle édition corrigée, suivie de Discours sur les causes des premières révolutions et sur les moyens d'asseoir le gouvernement sur une base inébranlable* (1815) ; *Le Spectateur sous le gouvernement royal et légitime de Louis XVIII* (1817) ; *Les Méditations et souvenirs du Spectateur français* (1819) ; *Supplément aux Méditations et souvenirs du Spectateur français* (1820) ; *Les adieux du Spectateur français au monde politique et littéraire* (1823) ; *Le Moraliste du dix-neuvième siècle, ou les Derniers adieux du Spectateur français* (1824) ; *Le Réveil du Spectateur français* (1829), *Nouvelles étrennes du Spectateur français* (1830).

À la charnière entre les journaux et les séries, on peut noter des publications irrégulières, p.ex. le journal sous un titre bien éloquent : *Tout ce qui me passe par la tête, journal nouveau ; ou Salmigondi d'un spectateur des folies humaines, qui s'afflige de unes, s'amuse des autres, se réjouit de tout ce qui arrive d'heureux à ses semblables ; qui fait registre de tout ce qu'il entend, de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il pense* – paru en 22 numéros entre le 23.11.1788 et le 29.04.1789.

Il y a aussi des publications éphémères, comme *Le Spectateur : journal-programme indépendant paraissant au gré de sa fantaisie*, dont le 1^{er} (et le seul) numéro paraît en 1884.

Enfin, on peut citer aussi des journaux francophones dans les pays francophones en Europe, p.ex : *Le spectateur belge : ouvrage historique, littéraire, critique et moral* (815–1823), publication périodique (peut-être sans le statut de revue), en 21 volumes, à Bruges, éditée par Léon De Foere.

Il n'est pas possible d'énumérer tous les périodiques de ce type. En plus, parfois il est difficile de faire une distinction nette entre le type spectral (qui est plutôt une feuille moraliste) et le roman épistolaire (où un auteur fait des réflexions morales, comme Montesquieu dans ses *Lettres persanes* ou Voltaire dans ses *Lettres anglaises*). Les périodiques du genre spectral paraissent aussi sous divers titres, non seulement explicitement *spectateur*, mais aussi : *observateur, mentor, censeur, espion, glaneur*, etc.

²² Probablement, avant, en 1767, Delacroix avait publié aussi un roman sous le titre *Spectateur en Prusse*.

Pourtant, toujours au XVIII^e siècle, parmi les journaux contenant le terme *spectateur* ou similaire (p.ex. *observateur*), **il y en a qui ne sont pas du genre *spectatorial***, mais ils se réfèrent par exemple à :

- des théâtres ou d'autres types de spectacles, p.ex. :
 - *Le Nouveau spectateur, ou Examen des nouvelles pièces de théâtre : dans lequel on a ajouté les ariettes notées* – mensuel (en 1770 et en 1775),
 - *Le Nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles Pièces de Théâtre servant de Répertoire Universel des Spectacles* (1^{er} avril– 15 octobre 1776),
 - *Journal des théâtres ou le Nouveau Spectateur, servant de répertoire universel des spectacles* (1777–1778).
 - *Le Spectateur français au Sallon, et Projet d'encouragement patriotique, pour les Arts de l'Académie de Peinture* (1779),
 - *L'Argus : revue théâtrale et journal des comédiens : théâtre, littérature, modes, beaux-arts*, fondée en 1844. D'abord hebdomadaire, puis bi-hebdomadaire (29 avril 1847–1848) et enfin quotidien. Pourtant le 1^{er} juin 1845, la revue est absorbée par *L'Association dramatique*, mais elle reparaît séparément le 30 avril 1846 ; cependant à partir du 17 août 1850, c'est le même texte que *La Caricature*.²³
 - *L'Observateur des Spectacles ou Anecdotes théâtrales, ouvrage périodique par M. de Chevrier* (1762–1763),
 - des événements et parutions littéraires :
 - *Le Spectateur littéraire* (1728), seulement en 4 numéros,
 - *L'Observateur littéraire* (1738 et 1758),
 - *Le Glaneur littéraire* (1746),
 - *Le Spectateur littéraire ou Réflexions désintéressées sur quelques ouvrages nouveaux adressés à M. le Président de *** En Province* (1746), seulement 1 numéro,
 - *Le Censeur hebdomadaire* (1760–1761), feuille littéraire janséniste.
 - des événements politiques :
 - *Le Spectateur universel ou Relation fidelle des principaux evenemens historiques et politiques du tems present, extraits de la plupart des journaux et gazettes de l'Europe* (1789–1790),
 - *Spectateur politique et littéraire* (1818),
 - *Spectateur* – continuateur de la revue *L'Assemblée nationale* qui a dû changer de titre en 1857. La revue est interdite en 1858.
 - d'autres thèmes, p.ex.
 - *Le Spectateur, ou Variétés historiques, littéraires, critiques, politiques et morales* (1814–1815), publié par Conrad Malte-Brun.
 - *Le spectateur militaire : recueil de science, d'art et d'histoire militaires* (1826–1914, Paris), d'abord mensuel, puis bimensuel.

²³ Voir la notice : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32701844x> (accès en août 2021).

- *L'Œil de la police* (1908–1914), magazine hebdomadaire qui relate les faits-divers.

- *Le Spectateur : revue critique : Observations et essais sur l'intelligence dans la pratique et dans la vie quotidienne* (1909–1914) sous la direction de René Martin-Guelliot.

À présent aussi, il y a des publications dont les titres se réfèrent à l'observation, p.ex.

- *L'Argus* (depuis 1927 en tant que *L'argus de l'automobile et des locomotions*) – magazine consacré à l'automobile.

- *Regards* (depuis 1932) – périodique de gauche,

- *Rétroviseur* (depuis 1988) – revue consacrée à l'automobile ancienne.

- *L'Obs* (ou *Le Nouvel Obs*), hebdomadaire connu aujourd'hui a eu une longue histoire de changements de son titre : au départ : *L'Observateur politique, économique et littéraire* (fondé en 1950), puis *Observateur aujourd'hui* (1953), puis *France-Observateur* (1954), puis *Le Nouvel Observateur* (1964), mais ce magazine d'actualité n'est pas un type spectral.

En outre, il faut noter aussi p.ex. l'existence de la série *Le Spectateur Européen/The European spectator* parue à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 depuis 2000. C'est « une série bilingue (français/anglais), (...) qui accueille, d'une part, des études portant sur des faits culturels, nationaux et internationaux, propres au XVIII^e siècle, envisagés principalement sous l'angle de la circulation des idées et des formes en Europe, et, d'autre part, des travaux interrogeant le phénomène des Lumières en tant que tel »²⁴.

Pays-Bas (Provinces-Unies)

Dans la lignée du *Spectator*, outre le *Misant(h)rope*, *Le Censeur ou Caractères des Mœurs de la Haye* (1714), *La Bagatelle ou Discours ironiques* (1718), susmentionnés (p. 53) de Justus van Effen, on trouve des journaux contenant explicitement le terme *spectateur* (ou de sens similaires) dans leurs titres. Parmi eux, il y a un grand nombre de périodiques francophones :

- *De Spectator of Verrezenen Socrates* 'Le spectateur ou Socrate ressuscité' (1720–1727), traduction du *Spectator* d'Addison et de Steele par Abraham George Luisius et Pieter Le Clercq, publiée à Amsterdam (et ensuite aussi réimprimée).

- *Le Mentor moderne ou Discours sur les mœurs du siècle ; traduit de l'Anglois du Guardian de Mrs Addison, Steele, et autres Auteurs du Spectateur* (1723), publié en français à La Haye par Justus van Effen,

²⁴ La description avec les volumes disponibles sont sur le site des Presses universitaires de la Méditerranée (Montpellier) : <https://www.pulm.fr/index.php/collections/collection-des-litteratures/le-spectateur-europeen.html> (accès en août 2021). Les responsables de la série sont : Valérie Maffre et Franck Salaün.

- *Le Nouveau Spectateur François; ou, Discours dans lesquels on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle* (1725–1726), revue bimensuelle fondée par Justus van Effen, publiée en français à La Haye,
- *Hollandsche Spectator* (1731–1735), hebdomadaire fondé sur le modèle anglais par Justus van Effen, publié en néerlandais à Amsterdam,
- *Braabantschen Spectaator* (après 1735), en tant qu'imitation de *Hollandsche Spectator*,
- *Nadere Verhandeling en Aanmerking over den Engelschen Spectator* 'Traité supplémentaire et note sur le Spectator anglais' (1737, Amsterdam), c'est un remaniement commenté de textes de l'original britannique,
- *Le Philantrope* (1738–1739), publié en français à La Haye,
- *De Algemeene Spectator* 'Le Spectateur général' (1741–1743, 1746), il imite d'abord *Hollandsche Spectator* (voir ci-dessus) ; en 1748 paraît un autre périodique ayant le même titre, quoique plus long : *De Algemeene Spectator, vervattende veele Weetenswaardige Historien, Zeldsamen Gevallen, Verstandige Aanmerkingen, Leerzame Zinnebeelden, Nuttige Samenspraken, en Geestige Gedichten* 'Le Spectateur général, contenant de nombreuses histoires intéressantes, des cas rares, des remarques sensées, des symboles instructifs, des conversations utiles et des poèmes pleins d'esprit' ; les deux périodiques sont publiés à Amsterdam,
- *De Misanthrope, of de Gestrenghe Zedenmeester* 'Le misanthrope ou le maître sévère des mœurs' (1742–1745, Amsterdam), ce n'est pas une traduction exacte de son homonyme *Misant(h)rope* français ; c'est plutôt une anthologie en néerlandais de divers périodiques spectatoriaux, comme *La Bagatelle* et *Le Nouveau Spectateur François* de Van Effen,
- *De Militaire Spectator* 'Le spectateur militaire' (1749), observations et commentaires moraux sur ce qui se passe dans le service,
- *L'Observateur hollandois. Où l'on traite de divers sujets qui ont rapport aux sciences, et particulièrement à la morale* (1749–1751), publié en français à Utrecht (?),
- *La Spectatrice, ouvrage traduit de l'Anglois* (1749–1751), publié à la Haye. C'est la traduction française du mensuel anglais *The Female Spectator* (1744–1746) d'Eliza Haywood,
- *De Nederlandsche Spectator* 'Le Spectateur néerlandais' (1749–1760), publié à Leyde, nettement d'après le modèle anglais, et il suit les pas de *Hollandsche Spectator* et de *Algemeene Spectator*.
- *Amusements de la toilette, ou Recueil des faits les plus singuliers tragiques et comiques de l'amour passés en Hollande, en Angleterre et en France. Mêlé de quelques dissertations littéraires* (1755–1756), publié en français à La Haye,
- *De Engelsche Spectatrice of Britsche Leermeeesterse der Zeeden* 'La Spectatrice anglaise ou enseignante britannique des mœurs' (1762–1764),

c'est une adaptation de *The Female Spectator* d'Eliza Haywood ; en fait, il s'agit d'une traduction accompagnée de phrases ou passages ajoutés,

- *De Regtsgeleerde, in Spectatoriale Vertogen* 'Le juriste dans les discours spectateurs' (1767–1772, Amsterdam), pour les juristes mais dans la tradition des périodiques moralistes,

- *De Nieuwe Algemeene Spectator* 'Le nouveau Spectateur général' (1777), il suit les pas de *Algemeene Spectator* (1748),

- *Réduction du Spectateur anglois à ce qu'il renferme de meilleur, de plus utile et de plus agréable. Avec nombre d'insertions dans le texte, des additions considérables et quantité de notes* (1753, Amsterdam), publiée en français par Marie Huber, théologienne protestante et philosophe d'origine suisse, installée à Lyon. Cette « réduction » du *Spectator* anglais a été faite à la base de la traduction française *Le spectateur, ou Le Socrate moderne* (voir p. 55). On peut dire que Huber a réécrit ce « spectateur », parce qu'elle a supprimé certains passages qui ne lui semblaient pas convenables et, en même temps, elle a ajouté ses 14 lettres au texte (Petit 2021).

- *Nederlandsche Spectator met de Brill* 'Spectateur néerlandais avec des lunettes' (1786–1787, Amsterdam), il sera suivi par *De Nieuwe Spectator met de Brill* 'Le nouveau spectateur avec des lunettes' (1795).

Plus tard, il y a aussi des journaux non spectatoriels, quoique dotés de titres qui se réfèrent à l'observation, p.ex. :

- *L'Argus de l'Europe. Ouvrage historique, politique, critique ; où l'on développe les intérêts et les maximes des souverains, depuis la mort de l'Empereur Charles VI, jusques à la fin de la guerre que son auguste fille Marie Thérèse Reine de Hongrie, Grande Duchesse de Toscane, soutient avec beaucoup de gloire* (1742), publié à Amsterdam par un certain J. Gauthier de Faget, qui « se range délibérément du côté de Marie-Thérèse dont il défend les alliés (l'Angleterre, la Hollande, la Russie) et dont il attaque les adversaires (la France et l'Espagne en particulier) »²⁵.

- *De Poëtische Spectator* 'Le Spectateur poétique' (1784–1786), il est considéré comme le premier magazine littéraire moderne néerlandais (dans lequel les œuvres littéraires nouvellement publiées sont critiquées).

- *Spectateur Universeel* (1789–1801), selon le modèle du *Spectateur universel* français (1789–1790).

- *De Christelijke Spectator* 'Le Spectateur chrétien' (1798–1799, à La Haye), par Hieronymus van Alphen, qui y réfléchit sur la vérité et la vertu.

- *Militaire Spectator* (fondé en 1830) – mensuel de science militaire (ne pas confondre avec le périodique ayant le même titre de 1749).

- *De Spektator van tooneel, concerten en tentoonstellingen* 'Le Spectateur de théâtre, de concerts et d'expositions' (1843), devenu ensuite *De Spek-*

²⁵ Notice de Jean Sgard sur le site : <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0122-largus-de-leurope> (accès en août 2021).

tator 'Le spectateur' (1844–1847) puis *De Spektator: kritiesch en historiesch Kunstblad* 'Le Spectateur : revue d'art critique et historique' (1847–1850).

- *De Nederlandsche Spectator* (1856–1908), hebdomadaire littéraire.

- *Internationale Spectator* (depuis 1947 ; en 2017 il est devenu bilingue (néerlandais-anglais), paraissant sous le titre *Clingendael Spectator*. Le magazine traite des relations politiques internationales.

Allemagne (Saint-Empire romain germanique)

Le premier continuateur allemand du *Spectator* est *Der Vernünfftler. Teutscher Auszug aus den Engelländischen Moral-Schriften Des Tatler Und Spectator zu nennen* 'Le raisonnable. Extrait allemand des écrits moraux Tatler et Spectator anglais' (1713–1714), publié à Hambourg par Johann Mattheson. Dans ce journal, il y a eu des traductions des extraits du *Tatler* et du *Spectator* anglais. Plus tard, nous avons de nouveau une traduction, mais cette fois-ci plus complète du *Spectator* : *Der Spectateur, oder, vernünftige Betrachtungen über die verderbten Sitten der heutigen Welt* 'Le spectateur ou réflexions raisonnables sur les mœurs corrompues du monde d'aujourd'hui' (1719–1725, Francfort & Leipzig). Ensuite viennent :

- *Die Lustige Fama Aus der Närrischen Welt, bestehend in einem curieusen Extract aller in der Welt vorfallenden kurtzweiligen Begebenheiten, anmuthigen Historien* 'La Fama drôle du monde insensé, composé d'un curieux extrait de tous les événements éphémères qui se sont produits dans le monde, des histoires charmantes' (1718, Hambourg).

- *Der Leipziger Spectateur, welcher die heutige Welt der Gelehrten und Ungelehrten, Klugen und Thorhaften, Vornehmen und Geringen, Beichen und Armen, Verhelichten und Unverhelichten, so wohl männliches als weibliches Geschlechts Leben und Thaten, auch wol Schrifften beleuchtet und ihnen die Wahrheit saget. Erste Speculation* 'Le spectateur de Leipzig, qui éclaire le monde actuel des savants et des ignorants, des intelligents et des fous, des nobles et des humbles, des avoués et des pauvres, des mariés et des célibataires, de la vie sexuelle et des actes masculins et féminins, ainsi que des écrits, et leur dit la vérité. Première spéculation' (1723), publié anonymement à Francfort, Hambourg et Leipzig.

- *Der Patriot* (1724–1726), fondé à Hambourg, ce journal anonyme était très populaire à l'époque, en prônant les valeurs morales, chrétiennes et sociales, montrées dans l'environnement allemand ; ce journal a ensuite inspiré la naissance de *Der Patriot in Bayern* (1769) à Munich en Bavière.

- *Der Getreue Hofmeister, sorgfältige Vormund und neue Mentor, oder, Einige Discurse über die Sitten der gegenwärtigen Zeit : welche unter dem Namen des Guardian von Herrn Adisson, Steele und andern Verfassern des Spectateur* 'L'intendant fidèle, prudent tuteur et nouveau men-

tor, ou, quelques discours sur les mœurs de l'époque actuelle : publié sous le nom de *The Guardian* par M. Addison, Steele, et d'autres dessinateurs du *Spectateur* (1725), traduction du *Guardian* de Steele, publiée par Ludwig Ernst von Faramund à Francfort et Leipzig.

- *Die Vernünftigen Tadlerinnen* 'Femmes critiques raisonnables' (1725), la première version féminine du journal spectatorial, publiée à Leipzig par Luise Adelgunde Victorie Gottsched, sur le modèle de *The Female Tatler*.

- *Der Biedermann* 'L'homme honnête' (1727–1729), publié à Leipzig par Johann Christoph Gottsched.

- *Der Menschenfreund* 'Le Philanthrope' (1737–1739), publié à Hambourg par Jakob Friedrich Lamprecht.

- *Der Zuschauer* (1739–43), traduction du *Spectator* d'Addison et de Steele, publiée par Luise Adelgunde Victorie Gottsched à Leipzig.

- *Der Weltbürger* 'Le citoyen du monde' (1741–1742), publié à Berlin par Jakob Friedrich Lamprecht.

- *Le Spectateur en Allemagne ou Recueil de Lettres curieuses, contenant un agréable mélange de Politique, de Litterature et de Galanterie, ouvrage périodique où l'on voit, entre autres matières, la réputation de l'Espion Turc à Francfort pendant la Diète, le Couronnement de l'Empereur. Par le Chevalier Fred. Esopé Fundbin* (1742), publié en français à Berlin par Joseph Du Fresne de Francheville, en 1 volume contenant 8 lettres.

- *Der Aufseher, oder Vormund* 'Le surveillant, ou tuteur' (1745, Leipzig), traduction de *The Guardian* et *The Englishman*, par l'intermédiaire du *Mentor moderne, ou discours sur le mœurs du siècle*, par Luise Adelgunde Victorie Gottsched.

- *Die deutsche Zuschauerin* 'La Spectatrice allemande' (1747–1748), publié anonymement à Hannover, sur le modèle de *The Female Spectator* d'Eliza Haywood.

- *Der neue französische Zuschauer oder Vorstellungen, worinnen die Sitten der heutigen Welt nach dem Leben geschildert werden* 'Le Nouveau Spectateur français, ou représentations où les mœurs du monde contemporain sont dépeintes sur le vif' (1752, Breßlau,auj. Wrocław), traduction anonyme du *Nouveau Spectateur français*.

- *Der Schwärmer oder Herumstreifer* 'Le grouilleur ou le vagabond' (1754–1755, Stralsund & Leipzig), traduction de *The Rambler*.

- *Der Tugendfreund : eine moralische Wochenschrift* 'L'ami de la vertu : un hebdomadaire moral' (1755–1756), publié à Berlin.

- *Le Citoyen* (Berlin, 1755), journal francophone anonyme.

- *Der Schwätzer: Eine Sittenschrift, aus dem Englischen des Herrn Richard Steele* (1756, Leipzig), traduction de *The Tatler* par J. D. Tietze.

- *Sammlung Moralischer und Satyrischer Schriften* 'Collection d'écrits moraux et satiriques' (1756, Celle), traduction anonyme de *The Universal Spectator*.

• *Der Bürger* (1765–1769), publié à Mayence par Johann Joseph Friedrich von Steigentesch.

• *Der Denker* ‘Le penseur’ (1781), traduction d’*El Pensador* de José Clavijo y Fajardo qui a puisé dans *The Spectator* d’Addison et de Steele, par l’intermédiaire de la traduction française *Le spectateur, ou Le Socrate moderne*, ainsi que dans le *Spectateur français* de Marivaux (voir p. 71).

• *Auszug des englischen Zuschauers nach einer neuen übersetzung* ‘Extrait du Spectateur anglais d’après une nouvelle traduction’ (1782, Berlin).

• *Le Spectateur du Nord : journal politique, littéraire et moral*, paru en français à Hambourg, en 24 volumes, entre 1797 et 1802. Il est fondé par Jean Louis Amable de Baudus (émigré à la Révolution), Louis Fauche-Borel (imprimeur du roi de Prusse) et Charles de Villers (écrivain).²⁶

Dans les pays allemands, il y a beaucoup plus de publications de ce type (voir surtout p.ex. Martens 1968, Aldinger 2010).

Avec le temps, ces journaux deviennent moins « spectatoriaux » (donc moralisateurs, concentrés sur les vertus), pour s’orienter davantage vers l’amusement et les conseils pratiques, p.ex. :

• *Pomona für Teutschlands Töchter* ‘Pomona pour les filles d’Allemagne’ (1783–1784), journal publié à Spire par Sophie von La Roche qui traitait de questions morales et donnait des conseils de la vie pratique.

• *Argus, oder der Zuschauer und Erzähler : ein Unterhaltungsblatt, d. Geist d. Zeit u. d. Hauptverhältnisse d. Lebens beachtend* (en pleine version : *Argus, oder der Zuschauer und Erzähler : ein Unterhaltungsblatt, den Geist der Zeit und die Hauptverhältnisse des Lebens beachtend*) ‘Argus, ou le spectateur et narrateur : une feuille d’amusement, observant l’esprit du temps et les principales circonstances de la vie’ – journal paru à Leipzig seulement en 1813.²⁷

• *Breslauer Beobachter. Ein Unterhaltungs-Blatt für alle Stände* ‘Observateur de Wrocław. Journal d’animation pour tous les domaines’ – journal d’information et de divertissement en langue allemande, publié à Wrocław dans les années 1835–1850, paraissait à une fréquence variable.

• *Deutsche Zuschauer* ‘spectateur allemand’, publié à la fois à Mannheim et à Bâle (juillet–décembre 1848), puis à New York (juillet 1851–avril 1852).

En dehors de la lignée du *Spectator*, plus tard, on peut trouver des journaux allemands dont les titres se réfèrent à l’observation sans pourtant être spectatoriaux, p.ex. *Völkischer Beobachter* (‘Observateur populaire’) appartenant au NSDAP (1920–1945). Dans le même courant du national-socialisme, ont aussi été fondés deux hebdomadaires : *Niedersächsische Beobachter* (1923) et *Westdeutsche Beobachter* (1925–1945).

²⁶ Voir <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328716560> (accès en août 2021).

²⁷ Sa version numérisée se trouve sur le site de la Bibliothèque universitaire de Munich : <https://epub.ub.uni-muenchen.de/32045/> (accès en août 2021).

Suisse

Le premier « spectateur » suisse est *Die Discourse der Mahlern* ‘Discours des peintres’ (1721–1723, Zürich) de Johann Jakob Bodmer qui a ensuite encore publié *Mahler Der Sitten : von neuem übersehen und starck vermehret* ‘Le peintre des mœurs : de nouveau méconnu et largement augmenté’ (Zürich, 1746) (voir Vetter 1887).

Entretemps, paraît *Le Grand tableau de la nature humaine, ou les Spectateurs et les Spectatrices travestis dans leur quintessence : avec des Notes explicatives, et des Reflections critiques, morales et spectatoriales* (1734), hebdomadaire publié à Berne, seulement pendant 4 mois.

Ensuite, vient *Das Caffee oder vermischte Abhandlungen* ‘Le Café, ou traités mixtes’ (1769, Zürich), qui est une traduction d’*Il Caffè* (1764–1766) italien de Pietro Verri (voir p. 71).

Puis paraît la traduction anonyme d’extraits : *L’Esprit d’Addisson ou les Beautés du Spectateur, du Babillard et du Gardien* (1777, Yverdon).

Plus tard, en 1926, en dehors du genre spectatorial, l’hebdomadaire *Der Schweizerische Beobachter* (‘Observateur suisse’) a été fondé. Il est ensuite devenu tout simplement *Beobachter* (‘Observateur’).

Autriche

À Vienne, Joseph von Sonnenfels, écrivain et réformateur administratif a publié *Der Mann ohne Vorurtheil* ‘L’homme sans préjugés’ (1765–1767, 1769–1775). Puis, l’hebdomadaire *De Österreichische Patriot* (1764–1765) a vu le jour, publié à Vienne par Christian Gottlob Klemm, sous l’inspiration de l’hebdomadaire allemand très populaire *Der Patriot* (1724–1726, publié anonymement à Hambourg).

Parmi d’autres en Autriche, on peut citer aussi p.ex. :

- *Der teutsche Spectateur oder Der Widerspruch, bestehend in einer Unterredung zweyer Personen, erstlich von der Wahrheit oder Unwahrheit der Alchymie, hernach von allerhand vorfallenden gelehrten / auch anderen merk- und betrachtungswürdigen Sachen / so vorgetragen / dass allezeit die eine Person mit Beweisen verneinet / was von der anderen mit vielen Gründen behauptet wird / so aufgesetzt / dass es auch angenehm zu lesen* ‘Le Spectateur allemand ou La Contradiction, consistant en une conversation entre deux personnes, d’abord sur la vérité ou la contrevérité d’Alchymia, puis sur toutes sortes d’événements savants / aussi d’autres choses remarquables et dignes d’intérêt / présentées de telle manière / qu’une personne toujours nie avec preuves / ce que l’autre prétend avec de nombreuses raisons / écrit de telle manière / qu’il soit aussi agréable à lire’ (1749), publié à Vienne.

- *Der Einsiedler, oder Bemerkungen über die Sitten und Gebräuche der Wiener* 'L'Ermite ou remarques sur les mœurs et coutumes des Viennois' (1766), publié à Vienne.

- *Der Verbesserer* 'L'Améliorateur' (1766–1767), publié à Vienne.

- *Der Freund der Tugend* 'L'Ami de la vertu' (1767–1769), publié à Presbourg (Bratislava aujourd'hui).

Et beaucoup d'autres... Voir Seidler (1994).

Italie (avant l'unification) et Vatican (États pontificaux)

Le premier journal spectral en Italie est la traduction italienne de la première traduction française (*Le spectateur, ou Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle*, 1716) du *Spectator* britannique. Son titre est long : *Il filosofo alla moda, ovvero Il maestro universale di quanto e oggidì proprio ad istruire, e divertire. Ricavato dall'opera di varj scrittori anonimi, che porta il seguente titolo. Le spectateur, ou Le Socrate moderne* 'Le philosophe à la mode, ou plutôt le maître universel de ce qui est aujourd'hui justement à éduquer et à divertir. Obtenu à partir du travail de divers écrivains anonymes, qui porte le titre suivant : Le spectateur, ou Le Socrate moderne' (1728–1730), publié par Cesare Frasconi à Venise. Les recherches de Maude Le Guellec ont montré que ce périodique italien adapte environ 389 textes de la traduction française de 551 textes du *Spectator* britannique (Le Guellec 2011 : 114, 117).

Ensuite vient la version féminine : *La Spettatrice* (1752), qui est une traduction italienne anonyme du journal anglais *The Female Spectator* (1744–1746) d'Eliza Haywood.

En 1753, à Livourne, paraît une traduction anonyme d'extraits des plus célèbres « spectateurs » anglais : *Scelta delle più belle ed utili speculazioni inglesi dello Spettatore, Ciarlatore, e Tutore* 'Sélection des plus belles et utiles spéculations anglaises du Spectator, Tatler et Guardian'.²⁸

Plus tard, sont fondés les « spectateurs » italiens indigènes, p.ex. :

- *Gazzetta veneta* (1760–1761), publiée par Gasparo Gozzi, selon le modèle du *Spectator* britannique. Son continuateur est *L'Osservatore veneto* (1761–1762), publié également par Gasparo Gozzi.

- *La Frusta Letteraria di Aristarco Scannabue* 'Le fouet littéraire d'Aristarco Scannabue' (1763–1765), publié par Giuseppe Baretti sous le pseudonyme d'un personnage inventé par lui : Scannabue est un homme qui ressemble à Sir Coverley chez Addison et Steele, mais il est plus simple, plus direct et plus pittoresque.

²⁸ Remarquons ici le terme *speculazione* 'spéculation', issu du bas lat. *speculatio(m)* 'espionnage ; contemplation', dérivé du verbe *speculari, speculari* 'observer, guetter, épier, surveiller, espionner ; être en observation' (DELI, Gaffiot 1934).

• *Il Caffè* (1764–1766), publié par Pietro et Alessandro Verri à Brescia (mais rédigé à Milan, en République de Venise pour éviter la censure autrichienne en Lombardie²⁹ ; le titre est symbolique, parce qu’il désigne l’endroit préféré des citadins au XVIII^e siècle pour se rencontrer et discuter. Le journal contient des contributions de jeunes intellectuels italiens qui s’expriment d’une manière légère, spontanée, accessible et attrayante.

• *Il Socrate Veneto, opera dedicata al nobile signor marchese Giovanni De Serpos* (1773), publié par Francesco Anselmi.

• *Osservatore toscano* (1779–1783), publié par Luca Magnanima.

• *Lo Spettatore piemontese* (1785), d’abord sous forme manuscrite, préparée par Francesco Grassi qui a ensuite publié le journal imprimé *Lo Spettatore italiano-piemontese* (1786–1787).³⁰

• *La donna galante ed erudita : giornale dedicato al bel sesso* ‘La femme galante et érudite : un magazine dédié au beau sexe’ (1786–1788), publié à Venise anonymement, par Gioseffa Cornoldi Caminer, féministe.

• *Gazzetta urbana veneta* (1787–1798), publié par Antonio Piazza.

• *Lo spettatore italiano : preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de’ costumi e de’ caratteri* (1822), publié par le francophile Giovanni Ferri³¹ à Milan, etc. Voir Fuchs et al. (2020).

Parlons aussi d’un journal spectatorial italien échoué : en 1832, Giacomo Leopardi avec son ami Antonio Ranieri avait l’intention de publier un hebdomadaire *Spettatore fiorentino*. Pourtant, ayant présenté la copie du préambule aux autorités du grand-duché de Toscane, il n’a pas obtenu la permission et le projet est parti en fumée. Même si, d’après les paroles de Leopardi, le journal n’avait aucune utilité (*nessuna utilità*), étant « non littéraire, non philosophique, non politique, non historique, non de mode, non des arts et métiers, non d’inventions et découvertes », le titre de ce projet « rappelle ouvertement le *Spectator* d’Addison, mais peut-être aussi *L’Osservatore veneto* de Gozzi » (Natoli 2014 : 157). Certes, nous ne savons pas si l’intention de Leopardi était de créer un journal moraliste à la manière du *Spectator* d’Addison et de Steele ou bien de le parodier plutôt.

Plus tard, en dehors de la lignée du *Spectator*, on peut trouver des titres qui font penser à l’observation, sans être la presse spectatorielle, p.ex. :

• *Lo Spettatore, rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale* (1855–1858), devenu ensuite *Spettatore Toscano* (1858), dont descend *Spettatore Italiano* (1858–1859).

²⁹ *Il Caffè* : <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-caffe/> et https://www.treccani.it/enciclopedia/il-caffe_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (accès en août 2021).

³⁰ Voir : https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/ (accès en août 2021).

³¹ Voir : https://www.treccani.it/enciclopedia/ferri-de-saint-constant-giovanni-lorenzo_%28Dizionario-Biografico%29/ (accès en août 2021).

- *L'Osservatore Romano* (depuis 1861) – quotidien du soir fondé encore à l'époque des États pontificaux, en tant que journal d'information de l'administration du Vatican.

- *Lo spettatore italiano : rivista letteraria dell'Italia nuova* (1924).

- *Lo spettatore italiano : rivista di politica* (1948–1956).

Et beaucoup d'autres...

Espagne

Le pionnier de la presse spectatorielle et de la presse satirique dans l'Espagne absolutiste de Philippe V est *El Duende Crítico* 'Le lutin critique' (1735–1736), « journal » satirique clandestin en forme manuscrite, qui critiquait surtout l'épouse du roi et son premier ministre José Patiño, ainsi que d'autres membres de la cour et du gouvernement. Ce périodique était écrit et distribué par Fray Manuel de San José (dans la vie laïque : Manuel Freyre de Silva ou Manuel Ferreira de Carballo), soldat portugais devenu moine carmélite déchaussé, ensuite emprisonné à Madrid pour l'espionnage (Llera Ruiz 2003 : 204, Lizaso Tirapu 2014 : 206 et passim).

Plus tard, le règne plus libéral de Charles III en tant que roi d'Espagne (1759–1788) a enfin favorisé l'épanouissement de la presse et c'est alors que le premier vrai « spectateur » espagnol est publié : *El Duende especulativo sobre la vida civil* 'Le lutin spéculatif sur la vie civile' (1761), à Madrid et à Barcelone, par Juan Antonio Mercadal, d'après le modèle du *Misant(h)rope* de Justus van Effen.

Presque en même temps paraît *El Murmurador imparcial y observador desapasionado de las locuras y despropósitos de los hombres* 'Le comérage impartial et l'observateur impassible des folies et des bêtises des hommes' (1761), publié par Francisco Mariano Nipho (Nifo) y Cagigal, qui, juste avant, avait publié un périodique proche du type spectatorial : *Caxon de sastre, o monton de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas, utiles, graciosas, y modestas para ahuyentar el ocio, sin las rigideces del trabajo; antes bien á caricias del gusto* 'Tiroir de tailleur, ou un tas de beaucoup de choses, bonnes, meilleures et moyennes, utiles, drôles et modestes pour chasser les loisirs, sans les rigidités du travail ; plutôt aux caresses du goût' (1760–1761).³²

Juste après, vient un périodique devenu très populaire : *El Pensador* 'Le penseur' (1762–1767, avec une pause 1764–1766), fondé par l'écrivain et naturaliste espagnol José Clavijo y Fajardo (sous le pseudonyme de Josep

³² À partir de 1758, Nipho y Cagigal a aussi commencé à publier le premier quotidien espagnol *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, puis devenu *Diario noticioso* ou *Diario noticioso universal* (sa publication a duré jusqu'en 1781) : <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1575-6017> (accès en août 2021).

Álvarez y Valladares) à Madrid. *El Pensador* puise dans *The Spectator* d'Addison et de Steele, par l'intermédiaire de sa fameuse traduction française *Le spectateur, ou Le Socrate moderne*, ainsi que dans le *Spectateur français* de Marivaux. Peterson (1936) a constaté qu'*El Pensador* contient non seulement des traductions, mais aussi des imitations des idées et en donne de nombreux exemples. Peterson a aussi remarqué que beaucoup de textes/discours (dits *Pensamientos*) du journal sont écrits dans l'esprit costumbriste, dont on peut donc dire qu'il a subi un fort impact anglais et français, malgré son caractère coutumier et traditionaliste espagnol.

La popularité du *Pensador* a donné naissance à d'autres de ce type :

- *El Escritor sin título* (1763–1764), publié à Madrid par Vicente Ser-raller y Aemor qui, pourtant, critiquait sévèrement *El Pensador*.

- *El Amigo y Corresponsal del Pensador* (1763), publié à Madrid par Antonio Mauricio Garrido (qui est probablement un pseudonyme de Nipho susmentionné), en tant qu'appui amical au *Pensador*.

- *La Pensadora gaditana* (1763–1764), journal publié à Cadix, par Beatriz Cienfuegos, probablement la première femme journaliste en Espagne.

En 1765, paraît le périodique *El Belianís literario*, publié par Don Patricio Bueno de Castilla (pseudonyme de Juan José López de Sedano). Il fait la satire des journaux publiés pendant les trois années précédentes.

- *La Pensatriz salmantina* (1777), publiée à Salamanque par Escolástica Hurtado (pseudonyme probable de Baltasar Garralón, un religieux (cf. Pastor Colomer 2019 qui reproduit le 2^e numéro du journal). C'est le second périodique pour les femmes. Avec *La Pensadora gaditana* susmentionnée, elles sont les seules pour le public féminin au XVIII^e siècle en Espagne.

- *El curioso entretenido sobre diferentes asuntos* 'L'amuseur curieux sur différentes questions' (1779), publié à Cadix, par Juan Nosip (Pisón) y Vargas.

- *El Censor* (1781–1787), publié à Madrid par les avocats Luis García de Cañuelo et Luis M. Pereira (voir Ertler 2004, Sánchez-Blanco 2020)

- *El Corresponsal del Censor* (1786–1788 ?), publié par Manuel Rubín de Celis y Noriega pour imiter *El Censor* et profiter de son succès

- *El Apologista universal* (1786–1788), publié à Madrid par Pedro Centeno, moine augustin et écrivain ; il est proche du *Censor* susmentionné.

- *El Corresponsal del Apologista* (1786), publié anonymement à Madrid pour défendre *El Apologista universal* susmentionné.

- *El Observador* (1787), publié à Madrid, par José Marchena, écrivain francophile.

- *El Duende de Madrid. Discursos periódicos que se repartirán al público por mano de Don Benito* 'Le Gobelin de Madrid. Discours périodiques qui seront distribués au public par la main de Don Benito' (1787–1788), publié par Pedro Pablo Trullench.

• *El Filósofo a la moda o el Maestro universal. Obra periódica que se distribuye al público los lunes y los jueves de cada semana. Sacada de la obra francesa intitulada Le Spectateur ou le Socrate moderne* ‘Le philosophe à la mode ou l’enseignant universel. Ouvrage périodique distribué au public les lundis et jeudis de chaque semaine. Tiré de l’ouvrage français intitulé *Le Spectateur ou le Socrate moderne*’ (1788), périodique anonyme publié à Madrid ; en fait, c’est une traduction du périodique italien : *Il Filosofo alla moda* (1728–1730) publié par Cesare Frاسponi qui, quant à lui, l’avait traduit du français *Le spectateur, ou Le Socrate moderne, où l’on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle* (1716), étant une traduction anonyme du *Spectator* britannique (voir Le Guellec 2011).

• *El Teniente del Apologista Universal* ‘Le lieutenant/l’adjoint de l’Apologiste Universel’ (1788), publié à Madrid par Eugenio Habela Patiño qui est un pseudonyme de Pedro Centeno, rédacteur de l’*Apologista Universal*.

• *El Argonauta español, periódico gaditano* ‘L’Argonaute espagnol, journal de Cadix’ (1790), publié par le bachelier Pedro Pablo Gatell.

Ici, il y a une pause, parce que le 24 février 1791, le roi Charles IV et son gouvernement ont interdit la publication de tous les journaux, sauf les officiels (*Gaceta de Madrid* et *Mercurio histórico y político*) et le *Diario de Madrid*, afin d’empêcher la propagation de tendances révolutionnaires venant de France. Malgré cet état de choses, deux autres spectateurs espagnols ont vu le jour :

• *El Catón compostelano* (1800), le premier périodique galicien, publié anonymement (par Francisco del Valle Inclán) à Santiago de Compostela (voir del Valle Inclán Alsina 1990).

• *El Regañón general o Tribunal catoniano de literatura, educación y costumbres* ‘Le grondeur général ou tribunal catonien de la littérature, de l’éducation et des coutumes’ (1803–1804), publié à Madrid par Ventura Ferrer. Urzainqui (2012) l’appelle le dernier « spectateur » espagnol.

Pour finir, nous pouvons citer deux journaux pour les femmes, parus pendant cette période difficile. En fait, elles ne sont pas « spectatrices » pures, mais proches du genre : *El Correo de las Damas* ‘Le courrier des dames’ (1804–1807), publié à Cadix, ainsi que *Amigo de las Damas* ‘Ami des dames’ (1813) – ce dernier fondé avec la liberté de la presse revenue pendant la guerre d’indépendance espagnole (Sánchez Hita 2011).

Aussi en dehors d’Espagne, on peut trouver la continuation de cette tradition des spectateurs, p.ex. *El Pensador Mexicano* (1812–1813), publié par l’écrivain José Joaquín Fernández de Lizardi, ou bien au Chili : *Aurora de Chile* (1812–1813) et *El Monitor Araucano* (1813–1814), publiés par le prêtre Camilo Henríquez (voir Fernández 2016, 2022).

Les « spectateurs » espagnols ont déjà été l’objet de plusieurs études plus détaillées, p.ex. : Urzainqui (2004, 2009), Sánchez Hita (2009), Ertler, Hobisch et Humpl (2012), Hobisch (2017), Le Guellec (2016), etc.

Plus tard, tant en Espagne que dans des pays hispanophones paraissent des périodiques qui n'appartiennent plus au genre spectatorial, mais qui contiennent un titre se référant à l'observation :

- *El Espectador* (Madrid, 1821–1823), journal d'actualité politique.
- *El Espectador* (Madrid, 1841–1848), journal à caractère informatif,
- *El Observador* (Madrid, 1848), journal à caractère informatif,
- *El Observador* (Cadix, 1899), journal catholique.

Ou bien *El Espectador* (publié d'abord à Medellín, puis à Bogota, depuis 1887), journal d'actualité, le plus ancien en Colombie.

Et beaucoup d'autres...

Portugal

Au Portugal, il y a seulement un journal du type spectatorial : *O Anonymo repartido pelas semanas para divertimento e utilidade do público* 'Anonyme partagé par semaines pour le plaisir et l'utilité du public' (1752–1754), publié en 44 numéros, dont une quinzaine est tirée du *Spectateur*, ou *Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle* écrit en français, mais il y a aussi d'autres sources, quoique le rédacteur ait essayé de les adapter à la réalité portugaise. Les sujets abordés sont surtout moraux, mais aussi sociaux et économiques (voir Piwnik 1979, Dias 2006). L'auteur du journal était Bento Morganti, fils d'un bibliothécaire italien, homme d'une grande érudition. Ses écrits ont été édités dans : Morganti (2019).

Striedner (2021 : 234) croit que *O Anonymo* (ou *Collecçam dos Papeis Anonymos*) représente le « pont dans la région romane » entre le « spectateur » italien *Il Filosofo alla Moda* (1728) (voir ci-dessus, p. 70) le « spectateur » espagnol *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (1761) (voir ci-dessus, p. 72).

Il vaut la peine de mentionner ici un journal brésilien proche du type spectatorial : *O Carapuceiro, periódico sempre moral, e só per accidens político* 'Le chapelier, un périodique toujours moral, et seulement par accident politique' (1832–1847), publié à Recife au Pernambouc par le prêtre Miguel do Sacramento Lopes Gama qui y proposait des modèles ou « chapeaux » à ses lecteurs (Fernández 2022 : 153–234).

Certes, plus tard dans la presse de langue portugaise, on peut trouver aussi des titres de journaux qui n'appartiennent pas au genre spectatorial mais qui se réfèrent à l'observation, p.ex. :

- *O Observador Lusitano em Pariz, ou Collecção Literária, Política e Comercial* (Paris, 1815)³³.

³³ Curieusement, ce journal est publié en France pendant la période du transfert de la cour royale portugaise au Brésil (1807–1821), après l'invasion du Portugal par

- *O espectador portuguez : jornal de critica, e de litteratura* (Lisbonne, 1816), journal de réflexions, publié par José Agostinho de Macedo, prêtre et écrivain portugais.

- *Observador* (Lisbonne, depuis 2014) : journal d'actualité en ligne.

Suède

Le premier journal de ce genre est *Sedolärande Mercurius* 'Mercure didactique' (1730–1731), publié par Carl Carlson et Edvard Carlson à Stockholm ; les débuts de ce journal sont les traductions suédoises du *Spectator*, du *Tatler* et du *Patriot*, puis les textes publiés sous forme de lettres concernant la vie suédoise, mais vite les questions morales ont été mises de côté, surpassées par l'économie et les thèmes commerciaux et industriels (Gustafson 1932 : 65). Pourtant, parmi les mérites de ce journal est d'introduire La Fontaine en Suède : les premières traductions de ses fables ont été faites par Johan Göstaf Hallman, pasteur et poète suédois. Ces fables que les Suédois ont pu enfin découvrir étaient : *Les deux Amis* (21.07.1730), *La Fortune et le jeune Enfant* (4.08.1730), *Le Corbeau et le Renard* (10.11.1730) et *L'Avantage de la Science* (5.01.1731) (Zillén 2014 : 136).

Plus tard, d'autres journaux de ce type étaient publiés par Johan Browallius, évêque et naturaliste suédo-finlandais : *Oskyldig mål-ro, eller, förnöjligen samtal om hwarjehanda lärda och nyttiga saker. Them roälskandom til roande på lediga stunder* 'Le bavardage innocent ou conversation agréable sur toutes sortes de choses savantes et utiles, aux amateurs de repos pour s'amuser dans les moments libres' (1731), *Den filosofiske Mercurius* (1734) et *Den svenske patriotten* 'Le patriote suédois' (1735).³⁴

Mais la véritable clé de voûte est *Then Sväniska Argus*³⁵ 'L'Argus suédois' (1732–1734), hebdomadaire publié anonymement par Olaf von Dalin, avec un grand succès. Malgré le nom du gréant mythologique grec dans le titre, son inspiration est évidente :

The source of *Then sväniska Argus* is very definitely and completely the *Tatler* and *Spectator* of Addison and Steele. Two numbers are based on the works of Jonathan Swift: one, *Erik Lin Götskes Resa* ("The Travels of Erik

l'armée napoléonienne et les événements successifs de la guerre péninsulaire, jusqu'à la Révolution libérale portugaise. Pourtant, la plupart des journaux d'émigrés portugais a été publiée à Londres, mais il n'y a pas de « spectateurs » (Munaro 2018).

³⁴ En 1932, Browallius a aussi publié *Förnuftigt och Nöjsamt Samtal Goda Wänner emellan om allehanda saker* 'Conversation sensée et agréable. Bons amis entre eux sur toutes sortes de choses', mais ce n'est pas un journal spectral.

³⁵ Dans l'orthographe moderne, son titre s'écrivait *Den Svenska Argus*.

Lin Götskes”) is based on the *Gulliver’s Travels* and another very interesting narrative, *Äfventyr otn riksens ständers uppkomst* (“The Story of the Origin of the Nation’s Classes”) on “The Tale of a Tub.” The periodicals correspond in respect to general purpose as well as in many details. Of course, there are various other sources, as for instance Juste Van Effen’s periodical, *Le Misanthrope* (1711–1712) (Gustafson 1932 : 67–68).

La forme de ce journal ressemble à celle du *Spectator* anglais : avec des citations latines et des courriers de lecteurs, ainsi qu’avec les personnages principaux étant des membres d’un club. Parfois, dans ses textes écrits dans un style léger et avec le tutoiement, le narrateur Argus se réfère ou s’adresse à des personnages connus à Stockholm (qui est l’entourage habituel des événements décrits) à l’époque, p.ex. le roi Frédérique I^{er} et sa femme reine Ulrique, le censeur (qui a parfois arrêté la publication de quelques numéros de ce journal) et Benjamin Gottlieb Schneider, imprimeur du journal (Forselius 2016 : 29–30). En somme, ce journal a marqué non seulement la vie intellectuelle des Suédois, mais aussi leur littérature et leur langue.

Puis viennent d’autres journaux imitateurs, p.ex. *Skuggan Af den döda Argus* ‘L’ombre de l’Argus mort’ (1735), dont le titre fait référence au journal *Then svänska Argus* susmentionné. Ensuite, d’autres sont : *Thet Swenska Nitet* ‘Le zèle suédois’ (1738), *Then Swenska Sanningen* ‘La vérité suédoise’ (1739) et *Den Nya Swenska Argus* ‘Le nouveau Argus suédois’ (1767–1768) et *Den Förnuftige Fritänkaren* ‘Le libre-penseur sensé’ (1767) (cf. Gustafson 1932).³⁶

Curieusement, nous n’avons trouvé aucun journal suédois avec le titre *betraktare(n)* ‘spectateur, observateur’, ni au XVIII^e siècle ni plus tard.

Danemark

Une traduction danoise anonyme du *Spectator* anglais a été publiée en 1742–1743, mais sans gagner la popularité, donc l’édition s’est arrêtée (Worsøe-Schmidt 2007 : 23). Juste après paraît le journal *Den danske Spectator samt Sande- og Granskningsmand* ‘Le spectateur danois, ainsi que les Hommes de vérité et Chercheurs’ (1744–1745), publié par Jørgen Riis qui, en même temps, publiait aussi le journal *Anti-Spectator eller en for alle imod den danske Sandemand* ‘Anti-spectateur danois ou un pour tous contre les Hommes de vérité danois’, sous prétexte de polémiquer contre celui-ci (voir Vinje 2008).

³⁶ Voir aussi le site « Littérature périodique de Suède » de Bernhard Lundstedt où la bibliographie embrasse toutes les publications périodiques publiées en Suède dans les années 1645–1899 : <http://www.kb.se/Sverigesperiodiskalitteratur/> (accès en août 2021).

Ensuite, vient le journal francophone *La Spectatrice danoise, ou l'Aspasie moderne* (1748–1750), publié à Copenhague par Laurent Angliviel de la Beaumelle, « précepteur chez le comte de Gram, favori du roi de Danemark, (...) il imagina le personnage énigmatique d'Aspasie, jeune femme danoise, fervente de la langue et de l'esprit français »³⁷.

Puis paraît *Den patriotiske Tilskuer* 'Le spectateur patriote' (1761–1763) où, comme dans le *Spectator* anglais, il y a eu un club de quelques messieurs, mais la voix des femmes apparaissait dans les personnages décrits soit dans les lettres de lecteurs et de lectrices. Plus tard, dans le journal *Fruentimmer-Tidenden eller Fredags-Selskabet* 'Nouvelles de femmes et la Société de vendredi à Copenhague' (fondé en 1767 et rebaptisé *Fruentimmer- og Mandfolke-Tidenden* 'Nouvelles de femmes et d'hommes' en 1768), la présence des femmes est encore plus forte pour attirer clairement les deux types des lecteurs (voir Mai 2011 et Langen 2018 : 73–76).

Entretemps, vient le journal *Patrollen* (1765–1767) ; ensuite, *Amusemens à la greque* (1767), publié anonymement en français à Copenhague.

Puis, suite à la vogue de *Then Svänska Argus* 'L'Argus suédois' (1732–1734) et sa traduction danoise publiée entre 1740–1741, vient le journal *Den danske Argus* 'L'Argus danois' (1770–1772).

Plus tard, Knud Lyne Rahbek publie *Den Danske Tilskuer* 'Le Spectateur danois' (1791–1806), qui sera continué par *Nye Danske Tilskuer* 'Nouveau Spectateur danois' (1807–1808). En 1815, Rahbek publie encore un périodique similaire : *Tilskueren* 'Le Spectateur'.

Plus tard, en dehors du genre spectral, nous pouvons citer seulement deux journaux danois :

- *Tilskueren. Maanedsskrift for Litteratur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer* 'Le spectateur. Magazine mensuel de littérature, de questions sociales et de descriptions scientifiques générales' (Copenhague, 1884–1934), fondé par Niels Neergaard.

- *Ugens Tilskuer. Tidsskrift for Politik. Litteratur og Samfundsspørgsmaal* 'Spectateur de la semaine. Revue de politique. Littérature et questions sociales' (Copenhague, 1910–1920).

Russie tsariste

Dans la Russie tsariste, on publie d'abord des extraits traduits du *Spectator* dans le supplément littéraire *Примечания к Ведомостям* 'Notes aux Nouvelles' du premier journal russe *Санктпетербургские Ведомости* 'Nouvelles de Saint-Petersbourg'. Ensuite, ce supplément a donné l'idée

³⁷ Notice de Claude Lauriol dans *Le dictionnaire des journaux 1600–1789* : <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1229-la-spectatrice-danoise> (accès en août 2021).

de fonder le premier mensuel littéraire et populaire russe : *Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие* 'Essais mensuels, pour le bénéfice et l'amusement des employés' (1755) où des extraits du *Spectator* étaient publiés aussi (Gotovtseva 2018).

Le premier journal spectral russe est *Всякая всячина* 'Mélémélo' (1769–1770), dont le titre est devenu *Барышек Всякия Всячины* 'Petit profit du mélémélo' en 1770. C'était une revue satirique littéraire et artistique, publiée sous le règne et avec l'appui de Catherine II. La revue ridiculisait les vices des gens pour former un nouvel homme honnête et bien éduqué (voir Iwiński 2015). Ensuite, la popularité de ce journal satirique en a engendré d'autres ayant des titres aussi fantaisistes : *И то и сѣ* 'Et ceci et cela' (1796), *Ни то, ни сѣ* 'Ni ceci ni cela' (1769), *Полезное с приятным* 'Utile avec agréable' (1769), *Смесь* 'Mélange' (1769), *Поденщина, или ежедневные издания* 'Travail journalier ou publications quotidiennes' (1769), *Адская Почта, или Переписка хромоногого беса с кривым* 'La Poste infernale ou Correspondance d'un diable boiteux avec un borgne' (1769) *Парнасский щепетильник* 'Chatouilleur parnassien' (1770), *Трутень* 'Faux bourdon' (1769–1770), *Пустомеля* 'Babillard' (1770), *Живописец* 'Peintre' (1772–1773), *Кошелек* 'Porte-monnaie' (1774), *Рассказчик забавных басен, служащих к чтению в скучное время, или когда кому делать нечего. Стихами и прозой* 'Narrateur de fables amusantes à lire dans les moments ennuyeux ou quand on n'a rien à faire. En vers et en prose' (1781), (Brockhaus & Efron 1890–1907). La plupart de ces journaux a été publiée par Nikolaï I. Novikov (Николай И. Новиков), journaliste et philosophe, le plus célèbre représentant des Lumières russes. Parmi d'autres, on peut citer Mikhaïl D. Čulkov (Михаил Д. Чулков) et Aleksandr O. Ablesimov (Александр О. Аблесимов) (voir Trakhtenberg 2020).

Plus tard, il y a d'autres journaux qui se réfèrent aux susmentionnés, sans être spectatoriels ; ils sont plutôt simplement satiriques, p.ex. : *Зритель* 'Spectateur' (1905–1906, 1908³⁸) et *Адская почта* 'La poste infernale' (1906), les deux étaient des hebdomadaires satirique, littéraire, artistique et politique, publiés à Saint-Pétersbourg.

Finlande (Grand-duché de Finlande)

La Finlande appartenait au royaume de Suède jusqu'en 1809, quand, suite à la guerre russo-suédoise, le Grand-duché de Finlande est annexé à l'empire russe. C'était une période de détente dans la vie publique et culturelle, parce que le pays a reçu le statut autonome et maints privilèges, ce

³⁸ À partir de 1906, sous les titres : *Маски*, *Журнал* ou *Альманах* (voir Sourkov 1962).

qui a permis aux Finlandais de développer leur propre littérature, en s'éloignant de son passé suédois.

On ne trouve pas de « spectateur » proprement dit en Finlande, mais on peut citer ici un mensuel fondé en 1880 à Helsinki : *Valvoja* 'surveillant, gardien' dont le titre rappelle l'idée de la presse spectatorielle. Pourtant, chaque numéro contient des articles de divers auteurs (le plus souvent, les intellectuels éminents dont les noms sont signés sous les articles) sur des sujets diversifiés : littérature, politique, histoire, etc. Dans chaque numéro, il y a aussi *Kirje Helsingistä* 'Lettre de Helsinki', qui est un essai anonyme, écrit d'un ton léger pour commenter des événements actuels dans la vie publique du pays, p.ex théâtres, élections, changements politiques, situation d'enseignants, etc. C'est justement la place d'une telle « lettre » qui rappelle la tradition spectatorielle, sans, pourtant, être un écrit moraliste.

République des Deux Nations (Pologne et Lituanie)

En Pologne, le modèle du *Spectator*, a servi à créer le bihebdomadaire *Monitor* (d'abord appelé *Monitor Warszawski*) (voir Sinko 1956). Il a été fondé par l'aristocrate Adam Kazimierz Czartoryski, le prince-évêque Ignacy Krasicki et le jésuite Franciszek Bohomolec en 1765³⁹, avec l'appui du roi Stanislas Poniatowski qui était anglophile. Le journal publiait non seulement des extraits spectatoriels, mais aussi des textes d'auteurs polonais pour lutter contre les vices de leurs compatriotes, dans le courant des réformes selon l'esprit des Lumières, pour sauver l'État affaibli politiquement et économiquement par les guerres et les conflits sociaux internes⁴⁰, ainsi que pour promouvoir des attitudes civiques et morales de la noblesse.

Même certains des membres du « Club du Spectateur » se sont trouvés dans le *Monitor* polonais au cours des années : leurs noms sont restés soit dans la forme originale soit adaptés phonétiquement au polonais : baron de Kowerli (Sir Roger de Coverley), Jędrzej Freport (Andrew Freepport), Gwilhelm Honeykomb (Will Honeycomb), le capitaine Sentry ou d'autres personnages dans le texte polonais : le noble Neokles, le juriste Filander. De tels personnages servaient comme modèles de citoyens ayant des vertus recherchées par les rédacteurs pour les implanter dans la mentalité de leur compatriotes polonais : ces personnages sont des gens honnêtes, compré-

³⁹ En fait, c'est le « *Monitor-fils* » qui est né en 1765, car déjà en 1763, il y a eu la première version du *Monitor* polonais qui, dans ses seuls 5 numéros, a publié anonymement divers textes, surtout traduits de l'anglais. Certains de ces textes étaient publiés aussi dans le journal polonais *Kurier Warszawski* (Rudnicka 1955).

⁴⁰ Malheureusement, en 1772, les pays voisins (l'Autriche, la Russie et la Prusse) ont envahi la République des Deux Nations (Pologne et Lituanie) et réparti son territoire entre eux.

hensifs, magnanimes, patients, braves, industriels, économes et ayant un sens mercantile (Leszczyńska-Skowron 2020 : 141 ; Sinko 1956 : 74–92).

C'était surtout Krasicki qui traduisait et adaptait les textes du *Spectator* par l'intermédiaire du français, parce qu'il ne connaissait pas l'anglais. Ses sources françaises étaient deux versions issues de l'original : *Le spectateur, ou Le Socrate moderne* anonyme (v. ci-dessus, p. 55) et la *Réduction du Spectateur Anglois* qui est une version abrégée de la précédente, par Marie Huber (v. ci-dessus, p. 65). D'autres traducteurs (surtout F. Bohomolec et J. Minasowicz) se servaient du *Spectateur, ou Le Socrate moderne* aussi, mais Krasicki était peut-être le seul à avoir la *Réduction du Spectateur Anglois* à sa disposition (Sinko 1956 : 45–47, Leszczyńska-Skowron 2016 : 88, 2020 : 138). Ces traductions et adaptations polonaises paraissent ça et là au cours des années du périodique, mais celles de Krasicki remplissent presque tous les numéros en 1772 (Chrzanowski 1904, Aleksandrowska 1999 : 165).

Cependant, l'inspiration du contenu et titre du *Monitor* polonais était *Monitor, or British Freeholder* apporté par Czartoryski (Butterwick 1998 : 186–188, Rudnicka 1955 : 216). Le dernier *Monitor* polonais a paru en 1785.

Grèce

D'abord, il est à noter que gr. *θεατής* (theatís) 'spectateur' vient du verbe gr. anc. *θεάομαι* (theáomai) 'regarder ; contempler ; être spectateur au théâtre ; voir' d'où le substantif *θέατρον* (théatron) 'théâtre, spectacle ; spectateurs (au sens collectif) ; lieu pour une assemblée' (Bailly 1935 : 919–920).

Les journaux que l'on pourrait appeler « spectatoriels » paraissent tard en Grèce, au XIX^e siècle, et leur inspiration par l'original britannique n'est pas aussi forte que dans les journaux dans d'autres pays au XVIII^e : ce sont plutôt des recueils de faits divers que les écrits moralisateurs. Le meilleur exemple est *Ο Θεατής : ή δοκίμια τεχνολογικά περί τα της κοινωνίας σύγγραμμα ηθικόν, οικονομικόν, φιλολογικόν και θεσμοθετικόν εκδιδόμενον δις του μηνός* 'Le Spectateur : ou des essais techniques sur la société écrits moralement, économiquement, philologiquement et institutionnellement publiés chaque mois' (1836–1838, Athènes), de Mikhael Skhina, écrivain et homme politique grec, ministre des Affaires religieuses et de l'Éducation.

D'autres journaux avec ce titre sont moins évidents : *Θεατής : Εφημερίς πολιτική και φιλολογική* 'Spectateur : revue politique et philologique' (1868, Athènes) ; *Θεατής : Εφημερίς εκδοδομένη πεντάκις της εβδομάδας* 'Spectateur : journal publié cinq jours par semaine' (1868, Constantinople) ; *Θεατής : Εφημερίς εβδομαδιαία* 'Spectateur : journal hebdomadaire' (1891–1892, Zante (Zakynthos)) ; *Θεατής* (1925, Athènes) ; *Ο θεατής : εβδομαδιαία εικονογραφημένη επιθεώρησις εκδίδεται κατά Σάββατον* 'Le Spectateur : revue illustrée hebdomadaire publiée le samedi' (1925–1946, Athènes) ;

Θεατής : Εβδομαδιαία εικονογραφημένη επιθεώρησης 'Spectateur : revue hebdomadaire illustrée' (1958–1962, Athènes) ; Ολύμπιος θεατής / *Olympian Spectator* : οργάνωσις – εκπαίδευσις – διαφώτισις 'Spectateur olympien : organisation – éducation – illumination' (1964–1969, Le Pirée).

La richesse des revues autour du spectateur n'épuise pas celle de l'observateur : on a beaucoup de titres avec παρατηρητής 'observateur, veilleur, gardien', mais ils ne suivent plus le style du *Spectator* britannique. Regardons seulement leur grand nombre en Grèce, p.ex. : Παρατηρητής (1974, Pyrgos), Παρατηρητής Λιβαδειάς (1974, Livadiá), Παρατηρητής της Άρτας (1976, Arta), Παρατηρητής (1980, Serres), Καθημερινός Παρατηρητής 'Observateur quotidien' (1983, Kathimerini de Serres), Παρατηρητής Ηλείρου (1989, Ioannina), Παρατηρητής της Θράκης 'Observateur de Thrace' (1990, Komotini), Αττικός Παρατηρητής (1991, l'Attique orientale), Παρατηρητής (1993, Argos), Ο Παρατηρητής (1994, Naxos), Παρατηρητής (1999, Naoussa), Παρατηρητής (1999, Elefsina et l'Attique occidentale), Παρατηρητής (2000, Florina), Νέος Παρατηρητής (2001, Arta), Παρατηρητής Αχαράβης (2004, Thinalia), Παρατηρητής Θήβας (2005, Thèbes), Παρατηρητής Θινάλιων (2008, Thinalia), Παρατηρητής της Φθιώτιδας 'Observateur de Phthiotide' (2006, Lamia). Il y a aussi deux journaux avec μάτια 'yeux' (μάτι 'œil') et ματιά 'coup d'œil' : Κρητική Ματιά ('coup d'œil crétois') – mensuel (depuis 2009 à Athènes) ou «Τα» μάτια της Έλσας : Δίμηνο περιοδικό τέχνης ('« Les » yeux d'Elsa : magazine d'art bimestriel'), 1982–1984, à Athènes.

Finale­ment, il faut mentionner aussi un périodique publié à Athènes en français : *Le Spectateur de l'Orient* (1853–1854). Mais derrière ce titre se cache seulement l'histoire de la Grèce et de sa région. Et pour comparer : le premier journal publié dans l'Empire ottoman est *Le Spectateur Oriental* (1821–1827), à Smyrne (Izmir), francophone aussi (cf. Kontente 2021).

Conclusions

Avec leur journal *The Spectator*, Joseph Addison et Richard Steele ont créé toute une tradition de la presse dite « spectatoriale » tout au long du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e. La nouveauté consistait à ne plus donner des informations censurées, mais à commenter légèrement la vie et le comportement des gens pour éradiquer les vices et cultiver les vertus. Le tout d'un ton amical et presque familier. Une vogue de journaux de ce type a parcouru presque toute l'Europe, soit en tant que traductions et retraductions des journaux *The Spectator*⁴¹, *The Tatler* et *The Guardian* d'Addi-

⁴¹ P.ex. ang. *The Spectator* > fr. *Le spectateur*, ou *Le Socrate moderne* (+ le *Spectateur français* de Marivaux) > esp. *El Pensador* > all. *Der Denker*. Ou bien : ang. *The Spectator* > fr. *Le spectateur*, ou *Le Socrate moderne* > it. *Il filosofo alla moda* > esp. *El Filósofo a la moda o el Maestro universal*.

son et de Steele, ainsi que d'autres britanniques de ce type (p.ex. versions féminines : *The Female Tatler*, *The Female Spectator*), soit en les imitant, en adaptant ce nouveau type du discours journalistique aux réalités locales.

Le but de cet article était de présenter le répertoire de ces journaux en Europe. Sans doute, n'est-il pas exhaustif, parce que dans certains pays, il y a eu des centaines de publications de ce type, parfois éphémères, parfois en un seul exemplaire. Pourtant, dans la mesure du possible, nous avons essayé de montrer les exemples les plus représentatifs.

En outre, à côté de la presse spectatorielle, nous avons mentionné aussi d'autres journaux (de l'époque, mais le plus souvent plus tardifs) ayant des titres qui se réfèrent à l'observation, mais sans être le type spectatorial.

Bibliographie⁴²

Journaux et bases de journaux

ADDISON Joseph, STEELE Richard, 1970, *Addison and Steele : selections from the Tatler and the Spectator*, New York : Rinehart & Company.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica : <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>.

British Newspaper Archive : <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>.

Dictionnaire des journaux 1600–1789 : <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr>.

Emeroteca digitale (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma) : <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/emerotheca/esplora>.

Encyclopedie Nederlandstalige Tijdschriften : <https://www.ent1815.nl/>.

Hemeroteca digital (Biblioteca Nacional de España) : <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/publications>.

MARIVAUX Pierre de, 1728, *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre*, Paris : s.n., t. 1.

Moralische Wochenschriften, sous la dir. du Prof. Klaus-Dieter Ertler et d'autres chercheurs de l'Université de Graz : <https://gams.uni-graz.at/context:mws/sdef:Context/get?mode=&locale=fr>.

Sveriges periodiska litteratur : <http://www.kb.se/Sverigesperiodiskalitteratur/default.htm>.

Zeitschriften Datenbank : <https://zdb-katalog.de/index.xhtml>.

Ouvrages critiques

ALBERT Pierre, 2003, *Histoire de la presse*, Paris : PUF.

ALDINGER Karin, 2010, *Zeitschriften im 17. und 18. Jahrhundert : Die Moralischen Wochenschriften als Medium der Aufklärung*, München : Grin.

ALEKSANDROWSKA Elżbieta, 1999, Problemy monitorowego autorstwa Krasickiego : z warsztatu bibliografa "Monitora" (111). – *Pamiętnik Literacki* 90/1 : 153–166.

BAILLY Anatole, 1935, *Dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette.

BALDWIN Edward Chauncey, 1904, La Bruyère's Influence upon Addison. – *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)* 19/4 : 479–495.

⁴² La consultation de tous les sites Internet a eu lieu en août 2021.

- BROCKHAUS & EFRON 1890–1907 = Брокгауз Фридрих-Арнольд (Brockhaus Friedrich Arnold), Ефрон Илья Абрамович (Efron Илья Абрамович), *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* (Dictionnaire encyclopédique Brockhaus et Efron), Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон ; disponible en ligne sur le site <https://ru.wikisource.org/wiki/>.
- BRUNOT Ferdinand, 1934, *Histoire de la langue française : des origines à 1900*, tome VIII : *Le français hors de France au XVIII^e siècle*, 1^{re} partie : *Le français dans les divers pays d'Europe*, Paris : Armand Colin.
- BUTTERWICK Richard, 1998, *Poland's last king and English culture : Stanisław August Poniatowski, 1732–1798*, Oxford : Clarendon Press.
- CHYZANOWSKI Ignacy, 1904, Krasicki, jako autor "Monitora" z roku 1772. – *Pamiętnik Literacki* 3/1/4 : 281–294.
- COWAN Brian, 2004, Mr. Spectator and the Coffeehouse Public Sphere. – *Eighteenth-Century Studies* 37/3 : 345–366.
- CUCHEVAL-CLARIGNY Athanase, 1857, *Histoire de la presse en Angleterre et aux États-Unis*, Paris : Amyot.
- DE LA PORTE Eleá, 2022, Polite Batavians: the uses of the past in late-eighteenth-century Dutch Spectators. – *Discourses of Decline : Essays on Republicanism in Honor of Wyger R.E. Velema*, Joris Oddens, Mart Rutjes, and Arthur Weststeijn (eds.), Leiden & Boston : Brill, 84–101.
- DEL VALLE INCLÁN ALSINA Xabier, 1990, Noticias sobre el *Caton compostelano* y don Francisco del Valle-Inclán. – *Boletín de la ANABAD* 40/2–3 : 165–172.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, 1999, *Il nuovo etimologico : DELI, dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna : Zanichelli.
- DÉTRIE Catherine, 2001, Du spectateur à l'énonciateur : *voici, voilà, voir* dans *Le Spectateur français* de Marivaux. – *L'Information Grammaticale* 91 : 29–33.
- DIAS Eurico José Gomes, 2006, *O Anonymo [1752-1754]*, a excelência historiográfica de um periódico português nos meados do século XVIII. – *artciencia.com. Revista de Arte, Ciência e Comunicação*, disponible en ligne : <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/35155>.
- DOMS Misia Sophia (ed.), 2020, *Spectator-type periodicals in international perspective : enlightened moral journalism in Europe and North America*, Berlin : Peter Lang.
- DOMS Misia Sophia, WALCHER Bernhard (ed.), 2012, *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts : Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*, Bern : Peter Lang.
- DUNHAM W.H., 1918, Some Forerunners of the *Tatler* and the *Spectator*. – *Modern Language Notes* 33/2 : 95–101.
- DWYER John, 2004, Mirror Club. – *Oxford Dictionary of National Biography*, en ligne : <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/73612>.
- ERTLER Klaus-Dieter, 2004, *Tugend und Vernunft in der Presse der spanischen Aufklärung* : El Censor, Tübingen : Gunter Narr.
- ERTLER Klaus-Dieter (Hg.), 2011, *Die Spectators in der Romania – eine transkulturelle Gattung?*, Frankfurt am Main : Peter Lang.
- ERTLER Klaus-Dieter, FISCHER Michaela, LÉVRIER Alexis (Hg.), 2012, *Regards sur les « spectateurs » : Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralistici – Prensa moral*, Frankfurt am Main : Peter Lang.

- ERTLER Klaus-Dieter, HOBISCH Elisabeth, HUMPL Andrea Maria, 2012, *Die spanischen Spectators im Überblick*, Frankfurt am Main : Peter Lang.
- FERNÁNDEZ Hans, 2016, *Spectators chilenos y convivencia: la Aurora de Chile y El Monitor Araucano*. – *Romanica Olomucensia* 28/2 : 203–212.
- FERNÁNDEZ Hans, 2022, *Poéticas espectatoriales en Hispanoamérica y Brasil (1800–1847) : Ilustración – emancipación – convivencias excluyentes*, Berlin : Gruyter.
- FORSELIUS Tilda Maria, 2016, 'Aber mein Lieber Schneider': The Printer as a Media Actor and the Drama of Production in *Then Swänska Argus* (1732–34). – *Journal of European Periodical Studies* 1(1) : 25–36.
- FUCHS Alexandra, KARNER-RÜHL Sigrid, GLATZ Christina, ERTLER Klaus-Dieter, 2020, *Die Spectators in Italien : Der Osservatore toscano von Luca Magnanima und Lo Spettatore italiano von Giovanni Ferri*, Hmburg : Dr. Kovač.
- FURDELL Elizabeth Lane, 2000, Grub Street Commerce: Advertisements and Politics in the Early Modern British Press. – *The Historian* 63/1 : 35–52.
- GAFFIOT Félix, 1934, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris : Hachette.
- GILOT Michel, SGARD Jean, KOSZUL Denise, GRANDEROUTE Robert, 1982, Le journaliste masqué. Personnages et formes personnelles. – *Le Journalisme d'Ancien Régime*, Pierre Réat, Henri Duranton (dir.), Lyon : PU de Lyon, 285–313.
- GOTOVTSEVA Anastasia G., 2018, = Готовцева Анастасия Г., «Достойнейшее упражнение ученого человека»: литературные переводы в первом русском журнале. – *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика / RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism* 23 (4) : 466–476.
- GUSTAFSON Walter W., 1932, The influence of the *Tatler* and *Spectator* in Sweden. – *Scandinavian Studies and Notes* 12/4 : 65–72.
- HABERMAS Jürgen, 1993, *L'espace public*, Paris : Payot.
- HOBISCH Elisabeth, 2017, *La forma epistolar en los espectadores españoles : características y tipología de las cartas*, Frankfurt am Main : Peter Lang.
- IWIŃSKI Aleksandr, 2015, Культурная политика Екатерины II: к вопросу о литературной позиции журнала «Всякая всячина». – *Slavia Orientalis* 64/2 : 229–243.
- KONCAR Philipp, FUCHS Alexandra, HOBISCH Elisabeth, GEIGER Bernhard C., SCHOLGER Martina, HELIC Denis, 2020, Text sentiment in the Age of Enlightenment: an analysis of spectator periodicals. – *Applied Network Science* 5 : <https://appliednet.sci.springeropen.com/articles/10.1007/s41109-020-00269-z>.
- KONTENTE Léon, 2021, *Les Débuts de la presse dans l'Empire Ottoman: Le Spectateur Oriental (1821–1827)*, Istanbul : Libra.
- LANGEN Ulrik, 2018, Kragen ved nok hvad Soe den skal ride paa. – *Fruentimmer-Tidenden* og trykkefrihedens første debat. – *TEMP – tidsskrift for historie* 17 : 67–88.
- LE GUELLEC Maud, 2011, De *The Spectator* a *El Filósofo de la moda* : un caso de adaptación en la prensa del Siglo XVIII. – *Dieciocho: Hispanic enlightenment* 34/1 : 113–126.
- LE GUELLEC Maud, 2016, *Presse et culture dans l'Espagne des Lumières*, Madrid : Casa de Velázquez.
- LESZCZYŃSKA-SKOWRON Klara, 2016, Przekłady ze "Spectatora" pióra Krasickiego. – *Tradycja retoryczna w kulturze oświecenia i romantyzmu*, Agata Seweryn & Maria Joanna Gondek, Lublin : Wydawnictwo KUL, 87–100.

- LESZCZYŃSKA-SKOWRON Klara, 2020, *Niefabularna proza Krasickiego : kazania, "Monitor", Uwagi*, Warszawa : Instytut Badań Literackich.
- LÉVRIER Alexis, 2004, Comment piquer « la maligne curiosité des lecteurs » : la question des lectures à clé dans les deux premiers « Spectateurs » francophones. – *Littératures classiques* 54 : 169–178.
- LÉVRIER Alexis, 2006, « Feuilles volantes », « feuilles volatiles ». Les journaux de Marivaux dans l'histoire des « spectateurs » (1711–1734). – *L'information littéraire* 58 : 39–42.
- LÉVRIER Alexis, 2007, *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- LÉVRIER Alexis, 2014, D'Addison à Marivaux : le modèle du *Spectator* à l'épreuve des contraintes françaises. – *Études Épistémè* 26, en ligne : <http://journals.openedition.org/episteme/306>.
- LÉVRIER Alexis, 2018, Le courrier des lecteurs dans les « spectateurs » d'expression française. – *Nouvelles formes du discours journalistique au XVIII^e siècle : lettres au rédacteur, nécrologies, querelles médiatiques*, Samuel Baudry et Denis Reynaud (dir.), Lyon : Presses universitaires de Lyon, 43–60.
- LÉVRIER Alexis, 2021, Les ambiguïtés du mépris pour les « folliculaires » au XVIII^e siècle, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 121/3 : 559–572.
- LIZASO TIRAPU Miguel Ángel, 2014, Datos para una biografía del Duende Crítico de Madrid. – *Príncipe de Viana (PV)* 259 : 185–237.
- LLERA RUIZ Antonio, 2003, Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El Duende Crítico de Madrid* hasta *Gedeón*. – *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 9 : 203–214.
- LUEBERING J.E. (ed.), 2011, *English Literature from the Restoration Through the Romantic Period (The Britannica guide to world literature)*, New York : Britannica Educational Pub. in association with Rosen Educational Services.
- MAI Anne-Marie, 2011, Women's Genius is Vigorous. – *The History of Nordic women's literature* : <https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/fruentimmers-genie-er-spillende/>.
- MARSHALL Ashley, 2020, *Political Journalism in London, 1695–1720 : Defoe, Swift, Steele and their Contemporaries*, Woodbridge, Suffolk, UK : The Boydell Press.
- MARTENS Wolfgang, 1968, *Die Botschaft der Tugend : Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart : J.B. Metzler.
- METCALF John Calvin, 1910, Introduction. – Addison Joseph, Steele Richard, *The Sir Roger de Coverley papers : from the Spectator*, Atlanta : Johnson.
- MORGANTI Bento, 2019, *Colleçam dos Papeis Anonymos*, Hans Fernández e Pascal Striedner (ed.), Berlin : Peter Lang.
- MUNARO Luís Francisco, 2018, A República Lusitana das Letras: um retrato das redes de comunicação dos jornais emigrados no início do século XIX. – *Esboços : histórias em contextos globais* 25/39 : 173–196.
- NATOLI Chiara, 2014, Dell'inutile e del dilettevole. «Lo Spettatore fiorentino. Giornale di ogni settimana». – *Allegoria* 69–70 : 156–170.
- PALLARES-BURKE Maria Lúcia, 1996, *The Spectator* abroad: The fascination of the mask. – *History of European Ideas* 22/1 : 1–18.
- PASTOR COLOMER Blanca, 2019, Nuevos hallazgos sobre *La Pensatriz Salmantina* (1777) : Autoría, originalidad y texto de la Idea Segunda. – *Dieciocho* 42/2 : 391–416.

- PETERSON H., 1936, Notes on the Influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*. – *Hispanic Review* 4/3 : 256–263.
- PETTIT Delphine, 2021, *Entre tradition et modernité : Marie Huber et sa « Réduction du Spectateur Anglois »*, Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3.
- PIENAAR W.J.B., 1929, *English Influences in Dutch Literature and Justus Van Effen as Intermediary : An Aspect of Eighteenth Century Achievement*, Cambridge : University Press.
- PIWNIK Marie-Hélène, 1979, « *O Anónimo* » : *journal portugais du XVIII^e siècle : (1752–1754)*, Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, Centro cultural português.
- PRICE Lawrence Marsden, 1932, *The reception of English literature in Germany*, Berkeley : University of California Press.
- RUDNICKA Jadwiga, 1955, Z genealogii *Monitora* z roku 1763. – *Pamiętnik Literacki* 46/1 : 212–221.
- SÁNCHEZ-BLANCO Francisco, 2020, *El Pensador y El Censor: Clavijo y Cañuelo*. – *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26 : 584–599.
- SÁNCHEZ HITA Beatriz, 2009, Los *espectadores-pensadores* y su influencia en la prensa gaditana del XVIII y la Guerra de la Independencia : un modelo de éxito en una sociedad cambiante. – *Cuadernos dieciochistas* 10 : 219–246.
- SÁNCHEZ HITA Beatriz, 2011, Prensa para mujeres en Cádiz después de 1791. El *Correo de las Damas* (1804–1807) y el *Amigo de las Damas* (1813). – *Cuadernos De Ilustración Y Romanticismo* 1(11) : 111–147.
- SEIDLER Wolfram, 1994, *Buchmarkt und Zeitschriften in Wien 1760–1785*, Szeged : Scriptum KFT.
- SINKO Zofia, 1956, "Monitor" wobec angielskiego "Spectatora", Wrocław : Zakład im. Ossolińskich.
- SOLNTSEV Vsevolod F = Солнцев Всеволод Ф., 1892, «*Всякая всячина*» и «*Спектатор*» (К истории русской сатирической журналистики XVIII века). – *Журнал Министерства народного просвещения* 279/1 : 125–156.
- SOURKOV Alekseï A. (ed.), 1962 = Сурков (ред.) Алексей А., *Краткая литературная энциклопедия*, Москва : Советская энциклопедия, voir surtout l'entrée : «*Зритель* (1905)».
- STRIEDNER Pascal, 2021, Die Beschreibung der Laster und Tugenden in der portugiesischen Wochenschrift *Collecçam dos Papeis Anonymos*. – *Kirche und Klöster zwischen Aufklärung und administrativen Reformen*, Julian Lahner, Marion Romberg, Thomas Wallnig (Hg.), Göttingen : Böhlau Verlag, 233–246.
- STÜRZER Volker, 1984, *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert : die literarischen Beiträge in Tatler, Spectator und den anderen Blättern der Zeit*, Frankfurt am Main : Peter Lang.
- SWIFT Jonathan, 1801, *The Works of the Rev. Jonathan Swift*, ed. John Nichols, London : John Nichols, vol. 18.
- TAYLOR Edward, 2020, John Tutchin's *Observer*, Comment Serials, and the 'Rage of Party' in Britain, 1678–c. 1730. – *The Historical Journal* 63/4 : 862–884.
- TRAKHTENBERG Lev A. 2020 = Трахтенберг Лев А., Эссе в русских сатирических журналах XVIII века. – *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология* 12(3) : <https://doi.org/10.17072/2073-6681-2020-3-124-131>.

- TROYER Howard William, 1968, *Ned Ward of Grub Street : a study of sub-literary London in the eighteenth century*, New York : Barnes & Noble.
- URZAINQUI Inmaculada, 2004, El discurso de Feijoo sobre la prensa. – *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.), Vol. 3 (Literatura española, siglos XVIII y XX), 611–622.
- URZAINQUI Inmaculada, 2009, Periodista-*espectador* en la España de las Luces. La conciencia de un género nuevo de escritura periodística. – *El Argonauta español* 6, en ligne : <https://doi.org/10.4000/argonauta.516>.
- URZAINQUI Inmaculada, 2012, El último ‘espectador’ español : *El Regañón General* de Ventura Ferrer. – *Regards sur les « spectateurs » : Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralistici – Prensa moral*, Klaus-Dieter Ertler, Michaela Fischer Alexis Lévrier, (Hg.), Frankfurt am Main : Peter Lang, 227–243.
- VAN DELFT Louis, 2005, *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy (Québec) : Presses de l’Université Laval.
- VAN HORN MELTON James, 2001, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Cambridge : Cambridge University Press.
- VETTER Theodor, 1887, *Der Spectator als Quelle der ‚Discurse der Maler‘*, Frauenfeld : J. Huber.
- VINJE Eiliv, 2008, Den danske *Spectator* (1744–1745). – *Opplysningens tidsskrifter. Norske og danske periodiske publikasjoner på 1700-tallet*, Eivind Tjønneland (red.), Bergen : Fagbokforlaget, 15–36.
- WORSØE-SCHMIDT Lisbeth, 2007, Spectators in Denmark. – *Nordic light*, Thomas Bredsdorff, Søren Peter Hansen, Anne-Marie Mai (ed.), Odense : University Press of Southern Denmark.
- ZILLÉN Erik, 2014, Poczet królów polskich i bajka lafontenowska w moralizatorskim dziele osiemnastowiecznej literatury szwedzkiej. – *Prace Polonistyczne* 59 : 131–143.

Abstract

The spectatorial press and its examples in Europe

The Spectator by J. Addison and R. Steele, as well as his many successors and imitators, left a mark on European culture. This phenomenon has already fascinated many researchers and still does not cease to arouse admiration. In this article, which is more of a quantitative than a qualitative study, we list these European periodicals that were born in this moral and social “spectatorial” tradition to show a whole wealth of its inspirations, translations and retranslations. In addition, we show here some examples of the “non-spectatorial” press which nevertheless take advantage of the idea of looking through the anonymous eyes of the public, even revealing a certain tendency towards a type of journalistic voyeurism.

Keywords: Spectator, Addison, Steele, spectatorial press, journalism.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Zofia MAŁYSA-JANCZY

Université Jagellonne, Cracovie

<https://orcid.org/0000-0001-5392-2779>

Michel Houellebecq, auteur (in)visible



Parmi plusieurs paradoxes qui constituent le phénomène de Michel Houellebecq, il est possible d'en distinguer un dont l'influence ne se limite pas à un champ précis, mais qui englobe la création et la posture de l'auteur de *Plateforme* dans sa totalité. L'(in)visibilité, comme on pourrait nommer le phénomène en question consiste, dans le cas de Houellebecq, en un jeu qui a pour l'objectif de garantir une tension permanente entre laisser sa personne sous le regard des observateurs et les priver de pouvoir voir l'auteur. Dans le cadre de cet article, je me propose d'examiner l'(in)visibilité de Houellebecq en analysant ses stratégies posturales et les pratiques qui croisent sa création romanesque et visuelle.

Jerôme Meizoz, qui, dans son étude intitulée *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, analyse minutieusement les modalités de l'activité littéraire contemporaine, propose de comparer l'évolution de la figure de l'écrivain avec celle qui a marqué le champ des arts visuels. Plus précisément, Meizoz parle des tendances avant-gardes (surtout dadaïstes et surréalistes) qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, ont révolutionné le paradigme de l'art en rendant visible non

seulement l'œuvre, mais aussi son auteur.¹ Ces tendances ont d'un côté déplacé le site spécifique de l'œuvre vers la personne de l'artiste, vers sa présence physique, et, d'un autre, elles ont contribué à l'extension du domaine artistique (la naissance du *body art* ou de la performance).

Pendant le siècle dernier, la figure de l'écrivain a subi une transformation analogue. Jusqu'au début du XX^e siècle, l'écrivain paraissait comme un être caché derrière son texte, presque incorporel, le plus souvent présent dans la conscience des lecteurs comme un être purement intellectuel. Par la suite, parallèlement aux changements qui influençaient le champ des arts visuels, également dans le paysage littéraire on voit émerger des tendances qui rendent l'auteur « visible ». Comme le note Meizoz :

Les dispositifs d'art contemporain me semblent avoir exercé un effet puissant sur la littérature, à travers les diverses avant-gardes qui ont déplacé et rejoué les pratiques anciennes (...) Prenons acte du *paradigme* que constitue l'art contemporain depuis Marcel Duchamp. Dans cette configuration, le site spécifique de l'œuvre se trouve déplacé, le prolongeant du même coup vers ses marges. Dans la foulée, les activités jugées jusqu'alors périphériques à l'« œuvre » (entretiens, performances, interventions dans l'espace public, discours de remise de prix, etc.), voire même perçues comme purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.), se voient de plus en plus explicitement intégrées au geste artistique.²

L'apparition de la technique de reproduction photographique et le développement des médias (d'abord la presse, puis la radio, la télévision et l'internet) jouent un rôle primordial dans le processus en question. Ces médias facilitent grandement la circulation libre de l'image et de l'expression des auteurs qui sont diffusées à une échelle sans précédent. La pratique de l'organisation de festivals littéraires et de salons du livre, au cours desquels ont lieu des rencontres et des discussions avec les auteurs, a également largement contribué à la constitution d'un nouveau modèle de fonctionnement de l'écrivain. En corollaire, le livre n'est plus un être séparé, qui circule indépendamment de son auteur. Au contraire, « l'écrivain est invité à accompagner physiquement son livre, le signer, le lire, répondre aux questions, etc. »³. La présence de l'auteur se révèle donc indispensable, puisque publier ce n'est plus seulement imprimer, mais faire le texte circuler sous les formes diverses (ce que Meizoz appelle l'*extension du domaine*

¹ J. Meizoz, 2020, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments du marketing littéraire*, Genève, p. 199.

² Ibidem, p. 195–196.

³ J. Meizoz, 2018, Littérature et art contemporain : la dimension d'« activité ». – *COntEXTES* le 23/05/2018, <http://journals.openedition.org/contextes/6470> (accès le 11.06.2021).

de l'œuvre⁴). La médiatisation des auteurs, avec les logiques spécifiques du champ littéraire contemporain, contribuent en effet à un changement symbolique du statut de l'écrivain. Paul Vacca parle dans ce contexte de disparition progressive de l'Écrivain en tant que figure mythique :

Être écrivain n'est plus un état, c'est une fonction. Tout se passe comme si de l'Idée platonicienne d'Écrivain avec ses attributs éternels, on avait glissé vers une représentation aristotélicienne où l'écrivain se subdivise en différences spécifiques.⁵

Entre deux extrêmes posturaux qui marquent le champ littéraire contemporain – la présence médiatique abusive ou le refus complet de répondre aux exigences de l'ère du spectacle (c'est par exemple le cas d'Elena Ferrante) – la stratégie de Houellebecq est assez unique. Il est l'un des auteurs les plus actifs dans le domaine médiatique non seulement français, mais aussi mondial. Depuis le début de sa carrière, dans les années 1990, il donne des interviews dans la presse, à la radio, il apparaît souvent dans la télévision, il participe aux festivals littéraires et aux séances de signature : « Je joue le jeu. Je suis normal. Écrivain normal »⁶. En même temps, l'activité médiatique de Houellebecq est ponctuée par une tendance récurrente à disparaître de la vue publique. C'est par exemple le cas de la fameuse affaire de sa disparition de septembre 2011, lorsque l'auteur, attendu à plusieurs festivals littéraires en Europe, ne s'y est jamais rendu et est resté invisible, de côté du flux médiatique, pendant plusieurs mois. Ces disparitions, survenant le plus souvent de manière inattendue et sans explication, contribuent à créer une tension permanente entre présence et absence qui constitue le nœud symbolique de ce que Agathe Novak-Lechevalier qualifie comme « l'art d'évanouissement » houellebecquien.⁷ D'après P. Vacca, qui analyse les modalités du « tsunami médiatique » déclenché par Houellebecq, les disparitions de l'auteur de la sphère publique contribuent, paradoxalement, à une focalisation sur l'absent. Comme le note l'auteur de *Michel Houellebecq, phénomène littéraire* :

⁴ L'auteur nomme cinq modes de l'extension du domaine de l'œuvre : les prolongements dans les interventions médiatiques ; les prolongements dans la réception ; les prolongements en déclinaisons transmédiales ; les prolongements dans les documents annexes et les prolongements dans la performance. Vide : J. Meizoz, 2020, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments du marketing littéraire*, p. 201–206.

⁵ P. Vacca, 2019, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paris, p. 22–23.

⁶ M. Houellebecq, 2004, Je suis normal. Écrivain normal. – *Des nouvelles du Prix de Flore*, Vincent Ravalec (dir.), Paris, p. 78.

⁷ A. Novak-Lechevalier, 2016, Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement. – *Fabula / Les colloques, Les "voix" de Michel Houellebecq*, <http://www.fabula.org/colloques/document4307.php> (accès le 02.06.2021).

Longtemps l'auteur s'est prêté de bonne grâce au jeu des médias, mais – particulièrement depuis la parution de *Soumission* – il décline toute invitation en France et n'accorde que de très rares interviews aux médias étrangers (qui sont alors repris par l'ensemble des médias hexagonaux). Mais, loin de tarir le flot médiatique, ce mutisme semble au contraire l'amplifier. Ce silence médiatique produit paradoxalement une recrudescence de commentaires, de tribunes ou de débats.⁸

Chaque disparition de Houellebecq est liée, plus ou moins tard, à son apparition – ou on dirait plutôt – à sa réapparition, même si « Houellebecq n'apparaît jamais que pour mieux disparaître »⁹. Ce qui est peut-être le plus frappant, c'est le fait que toute réapparition est marquée par une sorte d'imprévisibilité – et cela ne concerne pas seulement son apparition dans les médias. Houellebecq, qui est présent sur la scène littéraire depuis trois décennies, surprend régulièrement le public, car son activité créatrice ne se limite pas à la seule littérature, un domaine qui a fait de lui une figure publique. Notons en passant que dans ce même champ, son œuvre est extrêmement riche et variée. On y retrouve non seulement des romans, mais aussi plusieurs recueils de poèmes, des essais et même l'épistolographie. Quant aux autres domaines, Houellebecq peut être aussi bien cinéaste, qu'acteur, artiste visuel ou musicien. L'effet de surprise est intentionnel chez Houellebecq-poly-artiste, puisque ces projets ne sont presque jamais annoncés à l'avance. Son omniprésence protéiforme témoigne donc d'un côté de son potentiel artistique extrêmement fructueux, de l'autre de son imprévisibilité créatrice et de son enclin à surprendre le public. Grâce à ce penchant de créateur imprévisible, l'auteur de *Soumission* semble constamment échapper à la tentation de le « stabiliser »¹⁰.

Houellebecq, auteur (in)visible, c'est aussi un Houellebecq qui, probablement en réponse aux innombrables tentatives de l'identifier aux personnages de ses romans, crée dans *La carte et le territoire* un personnage nommé Michel Houellebecq. Ce personnage romanesque présente de nombreuses similitudes avec Houellebecq-auteur. C'est un écrivain français, très connu, le narrateur le présente comme « l'auteur des *Particules élémentaires* », qui possède une maison en Irlande et a un faible pour son chien. Tout cela pourrait inciter à une interprétation orientée vers la catégorie littéraire de l'autofiction. Néanmoins, la mise-en-abîme houellebecquienne se révèle être une construction assez complexe, et les complications qu'elle introduit influencent la lecture en l'incrétant de contradictions multiples.

⁸ P. Vacca, 2019, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, p. 37–38.

⁹ A. Novak-Lechevalier, 2016, *Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement*.

¹⁰ *Ibidem*.

Houellebecq-personnage apparaît dans le roman par trois fois, lors d'entrevues avec Jed Martin, et chacune de ses apparitions le *montre* sous un aspect différent. Lors de la première rencontre, Houellebecq se présente un homme assez ordinaire, avec un léger penchant pour la mélancolie et la « méditation morose »¹¹. La deuxième entrevue permet de le voir sous un angle complètement différent. Cette fois-ci Houellebecq est dépressif, déprimé, il boit beaucoup d'alcool et exprime des idées assez sombres. La troisième rencontre propose à nouveau une autre image. Là, Houellebecq se montre vif et passionné par sa vie à la campagne. Il faut souligner donc ici que les trois apparitions successives de Houellebecq-personnage, n'ont aucune cohérence interne. Comme l'indique A. Novak-Lechevalier,

aucune explication précise à ces revirements, aucune logique susceptible de réunir des facettes antithétiques. Michel Houellebecq devenu personnage se dérobe à toute cohérence, aucune identité stable ne peut lui être définitivement attribuée¹².

L'image de Michel Houellebecq-personnage ressemble à un portrait cubiste qui, en aspirant à montrer un être dans sa complexité, ne cesse jamais de déstabiliser l'image finale. Il repousse indéfiniment la possibilité de poser sur lui un regard qui soit une vision stable et définitive.

En créant une image contradictoire de Michel Houellebecq, « un personnage mosaïque impossible à reconstituer »¹³, Houellebecq semble, dans *La carte et le territoire*, exercer le règne que Roland Barthes octroie à l'Auteur malgré la nécessité de sa mort. Ce règne tient à un mélange d'écritures, et consiste à les opposer les unes aux autres de manière à ce qu'il soit impossible de se fier à l'une d'entre elles individuellement. Comme le note Barthes,

dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, « filée » (...) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer¹⁴.

La carte et le territoire témoigne donc du fait que Houellebecq profite du règne ainsi défini non seulement en créant des univers fictifs pleins de contradictions, complexes comme un « gigantesque polype »¹⁵, mais aussi

¹¹ M. Houellebecq, 2013, *La carte et le territoire*, Paris, p. 133.

¹² A. Novak-Lechevalier, 2018, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, p. 49.

¹³ A. Novak-Lechevalier, 2016, *Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement*.

¹⁴ R. Barthes, 1984, *La mort de l'auteur*. – idem, *Le bruissement de la langue*, Paris, p. 66.

¹⁵ Une telle métaphore est utilisée dans la description du portrait de Michel Houellebecq peint par Jed Martin : « En le représentant au milieu d'un univers de

en y incluant sa propre personne, en faisant apparaître le « je » qui est « *peut-être un autre* »¹⁶.

Dans *La carte et le territoire*, l'incohérence est l'apanage non seulement du psyche, mais aussi de l'apparence physique de Michel Houellebecq-personnage. Lors de la première entrevue avec Jed, l'écrivain ouvre la porte de sa maison « en chaussons, vêtu d'un pantalon de velours côtelé et d'une confortable veste d'intérieur en laine écru »¹⁷. Par contre, lorsqu'il rencontre Jed quelques mois plus tard, il est comparé à un « débris torturé »¹⁸. Le narrateur le présente ainsi :

L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé gris qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé ; ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé et il puait un peu¹⁹.

Enfin, Houellebecq change encore une fois en devenant un homme sain et plein d'énergie. La dernière apparition de Michel Houellebecq-personnage est d'ailleurs purement « physique ». Cette fois-ci, ce n'est pas Jed, mais le commissaire Jasselin qui observe l'écrivain ou, pour être plus précis, ce qui reste de lui après son assassinat :

Un policier raisonne à partir du corps, c'est sa formation qui veut cela, il est rompu à noter et à décrire la position du corps, les blessures infligées au corps, l'état de conservation du corps ; mais là, de corps, à proprement parler, il n'y en avait pas²⁰.

La voix du narrateur vient en contrepoint de l'impuissance des officiers de police présents sur la scène du crime (non seulement Jasselin, mais aussi ses collègues montrent une impuissance totale face au caractère démoniaque de l'événement). Son regard voyeuriste couvre les plus fins détails de la scène, des nuances de couleurs aux formes sophistiquées du sang :

papier, Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype », M. Houellebecq, 2013, *La carte et le territoire*, p. 180.

¹⁶ P. Vacca, 2019, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, p. 118.

¹⁷ M. Houellebecq, 2013, *La carte et le territoire*, p. 133.

¹⁸ Ibidem, p. 170.

¹⁹ Ibidem, p. 160.

²⁰ Ibidem, p. 227.

La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère. Au milieu des lambeaux de viandes humaine et canine mêlées, un passage intact, de cinquante centimètres de large, conduisait jusqu'à la cheminée emplies d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair. (...) [Jasselin] se retourna ; dos à la cheminée, il jeta un regard circulaire sur la salle de séjour, qui pouvait faire à peu près cinquante mètres carrés. Toute la surface de la moquette était constellée de coulures de sang, qui formaient par endroits des arabesques complexes. Les lambeaux de chair eux-mêmes, d'un rouge qui virait par places au noirâtre, ne semblaient pas disposés au hasard mais suivant des motifs difficiles à décrypter, il avait l'impression d'être en présence d'un puzzle.²¹

Le crime apparaît ici comme un spectacle agencé dont la scène centrale est la décapitation de la victime. L'acte de décapitation de l'écrivain peut être interprété comme la concrétisation de la vision fantasmagorique de la privation symbolique de la raison du créateur, une vision répandue à l'époque du modernisme²², comme l'expression du sacrifice de l'écrivain à ses lecteurs (Michel Houellebecq crée le personnage de Michel Houellebecq afin de le décapiter de sa propre plume) ou comme la réalisation de la figure de l'apopsiopèse, résultant de la privation de Michel Houellebecq de sa tête, et donc de sa voix.

Le fait que le corps de Houellebecq devienne dans *La carte et le territoire* presque dématérialisé et que ses « lambeaux » soient dispersés sur le sol, semble significatif de la stratégie d'(auto)représentation de l'auteur. Cette image constitue en fait l'aboutissement du « morcellement » tactique de l'auteur qui s'opère tout au long du roman. Pour A. Novak-Lechevalier ce qui est crucial dans la scène du crime, c'est le fait que « cette lacération, cet écartèlement ont en effet déjà été effectués par la représentation romanesque qui a travaillé à mettre l'écrivain littéralement en pièces »²³. Dans le contexte de cette lacération, de ce morcellement du corps de Michel Houellebecq-personnage, il est intéressant d'évoquer un des projets artistiques de l'auteur. Dans le cadre du festival artistique *Manifesta 11* qui, en

²¹ Ibidem, p. 227–228.

²² L. Schönwälder, 2018, La mort de Michel Houellebecq : entre « goût de l'horrible » et commentaire métapoétique. – *RELIEF : Revue électronique de littérature française* 12, p. 32.

²³ A. Novak-Lechevalier, 2016, Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement.

2016 se tenait à Zurich, Houellebecq a présenté un projet intitulé *Is Michel Houellebecq OK ?*. Le projet consistait à exposer des images et de la documentation médicale de Houellebecq délivrés lors des examens qu'il a subis pendant trois jours dans une clinique zurichoise et était une sorte de réponse aux médias, qui cette année-la exprimaient des doutes sur son état de santé. Les composants de l'image clinique de l'auteur, disséminés dans l'espace muséal, donnaient une vision démembrée, décomposée, disséquée de son corps. Parmi les objets exposés à Helmhaus on trouvait les images du crâne de Houellebecq, les images de la tomographie de son cerveau, de la radiographie de sa tête et de sa main, ses cheveux en négatif, ainsi que les résultats des tests sanguins et électrocardiogramme. Les deux derniers documents étaient reproduits sous forme d'imprimés que les visiteurs pouvaient ramener chez eux.²⁴

Rendre public ses examens cliniques et les résultats de l'anatomie lumineuse, le projet présenté dans le cadre de *Manifesta* apparaît comme une variation contemporaine de *La Leçon d'Anatomie du Docteur Tulp* (1632) de Rembrandt. Autrement dit, *Is Michel Houellebecq OK ?* rend possible d'explorer le corps humain et pénétrer d'un regard détaillé les entrailles humaines.

Il ne s'agit pas ici d'images de corps anonymes (que l'on peut voir dans des atlas anatomiques ou sur des gravures scientifiques), mais des images de corps de personnalités publiques. Comme dans le cas de l'examen anatomique représenté sur la toile du XVII^e siècle, l'idée de Houellebecq inclut également la présence d'un médecin. Il s'agit du Dr Henry Perschak, le médecin suisse qui a procédé à l'examen médical approfondi de l'auteur. Ses conclusions font partie intégrante de *Is Michel Houellebecq OK ?* et ne laissent aucun doute sur l'état de santé du patient. En dehors d'un système cardiovasculaire affaibli par le tabagisme, la santé de Houellebecq a été jugée satisfaisante et les examens prouvent que cliniquement il va bien ou, pour reprendre le titre du projet : Michel Houellebecq is OK. D'après le commentaire du docteur Perschak : « Il est étonnamment en bonne santé. Tout le monde sait qu'il ne mène pas une vie très saine. Et pourtant, oui, il va bien »²⁵.

L'un des points communs entre *Is Michel Houellebecq OK ?* et *La Leçon d'Anatomie du Docteur Tulp* est le caractère public de la présentation de la recherche. Le caractère public du projet de Houellebecq résulte de sa décision d'exposer son propre dossier médical dans un lieu accessible au grand public : un musée. Dans le cas de la toile du maître de Rijn, il s'agit d'immortaliser un événement qui a suscité un grand intérêt pendant *L'Âge d'Or*

²⁴ *What People Do for Money*. 2016. Stichting Foundation Manifesta 11 (dir.), Zurich : Lars Müller Publishers, p. 122.

²⁵ Ibidem.

hollandais, à savoir une autopsie publique.²⁶ Prendre connaissance du dossier médical d'une personne étrangère, comme assister à une autopsie publique, n'est pas dépourvu d'une dimension voyeuriste. Autrefois, les radiographies n'étaient montrées qu'à un proche (souvenons-nous des fameux « portraits transparents » de *La Montagne magique* de Thomas Mann), tout comme les selfies intimes sont envoyés aujourd'hui.²⁷ Alors que la leçon du Docteur Tulp est assistée par sept étudiants en médecine, ce qui donne au spectateur l'impression de n'être qu'un observateur parmi d'autres, le projet de Houellebecq nous laisse seul témoin des images d'un corps surexposé.

Les résultats des examens médicaux, en tant que source objective de connaissances sur le corps de Houellebecq, peuvent être traités comme des preuves de sa normativité. Toutefois, si l'on tient compte de l'attitude de l'auteur à l'égard du désir moderne de cadrer le monde en termes scientifiques, on peut conclure que le voyage à l'intérieur de son corps est un voyage strictement, et uniquement, physique. De même que l'autopsie du cadavre d'Adriaan Arish, le voleur représenté par Rembrandt, ne permet pas de déduire des prémisses extra-physiques concernant sa personne, de même l'exposition par Houellebecq de son dossier médical ne contribue pas à « approfondir » autre chose que l'état de sa santé physique à un moment donné. Il convient également de souligner que, depuis l'invention des rayons X, les radiographies ont mis en évidence que voir n'est pas synonyme de reconnaître, et que la reconnaissance requiert une compétence adéquate, dont l'existence reste une condition nécessaire pour que l'image soit liée à la connaissance scientifique.²⁸

Is Michel Houellebecq OK ? peut être considéré à la fois comme l'expression d'une fascination pour les capacités de la science et le côté esthétique de la médecine, et un commentaire critique sur la dépendance moderne à la science. À l'instar des romans de Houellebecq dans lesquels le discours scientifique est présent de manière implicite ou explicite²⁹, selon l'ouvrage, également dans l'œuvre présentée à *Manifesta*, l'auteur problématise le désir d'une vision et d'un jugement scientifiques de la réalité.

²⁶ Vide : H.J. Cook, 2006, *Victories for Empiricism, Failures for Theory : Medicine and Science in the Seventeenth Century. – The Body as Object and Instrument of Knowledge. Embodied Empiricism in Early Modern Science*, Charles T. Wolfe, Ofer Gal (dir.), Sydney, p. 23.

²⁷ B. Colomina, 2019, *X-Ray Architecture*, Zurich, p. 118.

²⁸ D. Łuczak, 2016, *Ikonologia zdjęć rentgenowskich. – Sztuka i Dokumentacja* 14, p. 38–43.

²⁹ La question du discours scientifique inscrit dans les romans houellebecquiens est développée par Sandra Berger. Vide : S. Berger, 2011, *Les discours (pseudo-) scientifiques dans l'œuvre houellebecquienne. – Michel Houellebecq à la Une*, Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam & New York, p. 101–112.

Bien qu'exposant les données d'imagerie médicale le concernant, l'auteur laisse en suspens la réponse à la question titre, « Is Michel Houellebecq OK ? », suggérant alors une possible suspension du jugement métaphysique (*epoché*). De même, la tentative de reconstruire l'image corporelle de Houellebecq, en dépit de toutes les indications fournies, s'avère impossible. Bien que Houellebecq soumette son corps au regard du public, il ne permet pas de construire une image cohérente et consistante de sa personne.

Encore une fois, Houellebecq non seulement se morcelle lui-même, mais joue aussi avec le public, puisque en rendant public son autoportrait médical il n'offre qu'une image partielle de lui-même. L'auteur joue ainsi avec le fait que le regard, et pas seulement celui du voyeuriste, désire toujours autre chose que ce qui lui est donné à voir. Comme le constate Jean Starobinski :

Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot *regard*, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan préservant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper.³⁰

En résumé, Houellebecq est un auteur impossible à « stabiliser », mais aussi à capturer par le regard. Il ne satisfait jamais le regard, ou plutôt des regards, qui visent à l'immobiliser ou le reconquérir. Il disparaît non seulement de l'espace public et, comme Protée, réapparaît sous des formes diverses, mais, également et conséquemment, il morcelle l'image de lui-même et ajoute indéfiniment une pièce de « puzzle » nouvelle.

Bibliographie

- BARTHES Roland, 1984, La mort de l'auteur. – idem, *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 61–67.
- BERGER Sandra, 2011, Les discours (pseudo-)scientifiques dans l'œuvre houellebecquienne. – *Michel Houellebecq à la Une*, Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam & New York : Faux Titres, 101–112.
- COLOMINA Beatriz, 2019, *X-Ray Architecture*, Zurich : Lars Müller Publishers.
- COOK Harold J., 2006, Victories for Empiricism, Failures for Theory: Medicine and Science in the Seventeenth Century. – *The Body as Object and Instrument of Knowledge. Embodied Empiricism in Early Modern Science*, Charles T. Wolfe, Ofer Gal (dir.), Sydney : Springer, 9–32.

³⁰ J. Starobinski, 2016, Le voile de Poppée. – idem, *L'œil vivant*, Paris, p. 11.

- HOUELLEBECQ Michel, 2004, Je suis normal. Écrivain normal. – *Des nouvelles du Prix de Flore*, Vincent Ravalec (dir.), Paris : Flammarion, 73–82.
- HOUELLEBECQ Michel, 2013, *La carte et le territoire*, Paris : Flammarion.
- ŁUCZAK Dorota, 2016, Ikonologia zdjęć rentgenowskich. – *Sztuka i Dokumentacja* 14 : 38–47.
- MEIZOZ Jérôme, 2018, Littérature et art contemporain : la dimension d'« activité ». – *COnTEXTES*, le 23/05/2018, <http://journals.openedition.org/contextes/6470> (accès le 11.06.2021).
- MEIZOZ Jérôme, 2020, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments du marketing littéraire*, Genève : Slatkine Érudition.
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe, 2018, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris : Stock.
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe, 2016, Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement. – *Fabula / Les colloques, Les "voix" de Michel Houellebecq*, <http://www.fabula.org/colloques/document4307.php> (accès le 02.06.2021).
- SCHÖNWÄLDER Lena, 2018, La mort de Michel Houellebecq : entre « goût de l'horrible » et commentaire métapoétique. – *RELIEF : Revue électronique de littérature française* 12 : 29–40.
- STAROBINSKI Jean, 2016, Le voile de Poppée. – idem, *L'œil vivant*, Paris : Gallimard, 9–28.
- VACCA Paul, 2019, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paris : Robert Laffont.
- What People Do for Money*, 2016, Stichting Foundation Manifesta 11 (dir.), Zurich : Lars Müller Publishers.

Abstract

Michel Houellebecq, (in)visible author

Among several paradoxes that constitute the phenomenon of Michel Houellebecq, it is possible to distinguish one whose influence is not limited to a precise field, but which encompasses the creation and the posture of the author of *Plateforme* in its entirety. The (in)visibility, as could be called the phenomenon in question, consists, in the case of Houellebecq, in a game that aims to guarantee a permanent tension between leaving his person under the gaze of the observers and depriving them of being able to see the author. The aim of the article is to examine Houellebecq's (in)visibility by analysing his postural strategies and the practices that intersect with his novelistic and visual creation.

Keywords: Michel Houellebecq, posture, invisibility, fragmentation, body.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Małgorzata SUGIERA
Université Jagellonne, Cracovie
<https://orcid.org/0000-0003-4953-2422>

L'expérience médiatisée : le spectateur dans l'âge des technologies numériques



Voir et savoir

Dans les cultures occidentales, les systèmes de vision et les pratiques cognitives sont intimement liées. Dans plusieurs langues, « voir quelque chose », c'est en même temps « en prendre connaissance » et/ou « le comprendre », comme par exemple en grec ancien où ces deux actions étaient désignées par le même et le seul verbe οἶδα/εἶδω (oîda/eídō)¹. Mais, comme l'a démontré d'une façon convaincante Bruno Latour dans *l'Enquête sur les modes d'existence*, l'existence de ce type de relations n'est pas du tout évidente. Cela arrive principalement à cause des conditions et des méthodes d'authentification spécifiques qui s'appliquent dans les différentes sphères de la vie et qui sont responsables de l'existence des cultures épistémiques distinctes, lesdits « modes d'existence » (Latour 2012). L'existence de telles cultures est bien confirmée par la différence, soigneusement gardée par les

¹ Cf. Bailly (1935 : 584), Chantraine (1977 : 779–780).

Modernes, entre les régimes de vision et les pratiques cognitives dans les sciences (expérimentales avant tout) et les beaux-arts, qui correspondent respectivement au domaine des faits objectivement vérifiables et des fictions d'auteur sans conséquences réelles. La domination du sens de la vue dans les pratiques scientifiques épistémiques est également responsable de la subordination impériale/coloniale de l'objet perçu au sujet percevant.

Cependant, ce dernier occupe manifestement la place de *modest witness* (Haraway 1997), en occultant son active participation au processus de la production du savoir. Même si Donna Haraway parle du sujet percevant qui – dans l'acte de témoigner – se présente en tant que garantie fondamentale de l'objectivité et de l'universalité des études occidentales, elle met de côté la dimension théâtrale et performative d'un tel acte. Cette dimension est cependant sans équivoque tant dans les démonstrations du fonctionnement d'une pompe à vide (constituant une base pour les sciences expérimentales) préparées pour la Royal Society de Londres par Robert Boyle (Shapin & Schaffer 1985), que dans les théâtres anatomiques populaires même un peu avant et immortalisés dans *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt ou encore dans beaucoup moins connue et plus tardive *La Leçon d'anatomie du docteur Deijman* (Sugiera 2020 : 55–58).

Hans Belting, un historien de l'art allemand, a démontré récemment d'une façon indirecte la possibilité de mettre au même niveau le spectateur de théâtre en tant que récepteur de l'art exemplaire et en tant que *modest witness* des lois de la nature agissant dans un laboratoire scientifique. Dans l'étude *Florenz und Bagdad* (Belting 2008 : 202–217), il a non seulement reconnu l'erreur commise fréquemment par les historiens de l'art au sujet de la question consacrée aux influences scientifiques et artistiques mutuelles entre l'Est et l'Ouest durant la période de la Renaissance (les historiens de l'art ne prenaient pas suffisamment en compte les liens entre la perspective géométrique dans les beaux-arts et dans le théâtre), mais il a également démontré une relation – occultée jusque-là – entre *Le traité de la peinture* de Leon Battista Alberti et l'architecture des théâtres de la Renaissance. Ces derniers répondaient aux principes fondamentaux de ce traité, en présentant l'image véridique du monde comme à travers une fenêtre ouverte (Belting 2008 : 257–272). Comme le souligne Belting, dans les deux cas, l'effet illusoire se crée à la suite des mêmes opérations mathématiques. Grâce à une simulation réussie de la profondeur de l'image picturale et scénique, elles désignent la place du spectateur qui regarde cette image en gardant une nécessaire distance. De plus, une telle construction géométrique garantit la dimension universelle de la représentation de l'image du monde car elle le fait sortir de l'identité des sujets qui, en prenant cette même place que le regardant, devraient en principe regarder la même image, indépendamment de ses caractéristiques individuelles, ethniques, sociales ou encore genrées.

L'effet illusoire mentionné ici ne concernait pas uniquement la sphère de l'art, surtout à partir du moment où les outils optiques de plus en plus perfectionnés apportèrent une aide pour surmonter les limites de la perception humaine. Comme le rappelle Lisa Cartwright, spécialiste des cultures visuelles des sciences et des arts, dans *Screening the Body*, la véracité des images obtenues à travers les premiers loupes et microscopes ne pouvait en aucune mesure être vérifiée par la comparaison avec ce que l'œil humain pouvait percevoir (Cartwright 1995). Au tournant du XVII^e siècle, une telle image médiatisée est devenue une source importante des inquiétudes onto-épistémologiques et d'une incertitude scientifique. Étant donné qu'elle fut produite par l'assemblage de l'œil humain et du système des verres grossissants, elle détenait non seulement un statut virtuel, mais pouvait également se révéler à tout moment être un simple artefact quand une rayure de verre difficilement identifiable ou encore un grain de poussière en devenaient, à leur insu, une partie intégrante. Il est ainsi impossible de parler de la fidélité à la nature des images obtenues à travers un tel processus si on ne prend pas en compte la technologie qui les crée, et qui réglemente et discipline irrévocablement les méthodes de leurs perception et reconnaissance. Même si, à partir du début du XIX^e siècle, les producteurs des microscopes ont commencé à introduire des standards optiques supplémentaires, permettant de vérifier la précision des appareils dans les laboratoires, la situation n'a pas beaucoup changé. L'article de Ian Hacking *Do We See through a Microscope?* (Hacking 1981) le confirme parfaitement. Ce philosophe et historien des sciences canadien répond par la négative à la question formulée dans le titre de son article, en démontrant la principale différence qui consiste en ce que l'objet placé sous microscope ne réfléchit pas les rayons lumineux ; nous ne pouvons donc pas le juger selon les normes habituelles. La lumière sous microscope est diffractée ; ainsi, la perception dans de telles conditions exige des compétences supplémentaires qu'il faut acquérir de la même manière que quand on apprend les conventions de la réception des œuvres d'art dans un processus d'acculturation.

La question des relations entre les systèmes de la vision et de la production de la connaissance – considérées par les Modernes comme strictement opposées – est revenue en force en 2006, comme l'a démontré récemment d'une façon convaincante Adam Nocek (Nocek 2021). Un court métrage *The Inner Life of the Cell*, la première animation en 3D, est sorti à ce moment-là et a initié une vague croissante des mêmes simulations graphiques des processus moléculaires, tellement compliqués et évoluant dans le temps qu'impossibles à déceler par les appareils de laboratoire les plus perfectionnés. Ainsi, ces visualisations qui étaient jusque-là réservées à un petit groupe de chercheurs, sont devenues des artefacts culturels qu'un public de masse regarde aujourd'hui de la même manière que d'autres formes

de loisirs multimédias dans la culture populaire, accessibles sur la plateforme YouTube. Une convergence inattendue entre ces deux cultures épistémiques – séparées jusque-là – qui ont commencé à utiliser les mêmes logiciels, a été remarquée par Gaël McGill. Ce dernier menait des recherches sur l'influence des animations par ordinateur des processus biochimiques au niveau cellulaire et moléculaire sur des sciences expérimentales et l'éducation : « The very same tools that were invented to animate a character like Shrek or Nemo are now being applied to set in motion protein domains and cellular processes » (McGill 2008 : 1127). Cependant, il ne s'agit pas uniquement des mêmes logiciels et des compétences pratiques indispensables qu'une partie des biologistes moléculaires acquerrait effectivement dans les studios cinématographiques d'Hollywood. Comme le démontre Nocek (2021), il est également important de souligner que les animations par ordinateur proposent un tel type de la perception visuelle qu'elle ne soit limitée par aucune relation indexique au monde extérieur, typique des images photographiques et cinématographiques. Dans l'animation *The Inner Life of the Cell*, mentionnée auparavant, où l'on voit le moment où une inflammation active le mécanisme de défense des cellules du système sanguin, la référentialité – si typique des sciences expérimentales – est radicalement mise en question. Car, l'animation n'offre pas au spectateur la position du *modest witness* qui, située à un endroit désigné, lui garantirait une distance objectivante. Dès la première seconde, le spectateur est entièrement plongé dans un univers moléculaire non extensible. Il devient plutôt sa part intégrale et non un sujet percevant indépendant qui non seulement n'est pas capable de s'extraire du monde environnant, mais également, ne sait pas différencier les données scientifiques visualisées de ce à quoi l'imagination artistique des créateurs de l'animation a donné vie. Par conséquent, les animations par ordinateur placées à la charnière de la science et de l'industrie du divertissement effacent dangereusement la frontière entre les sciences et les arts, en dévoilant les principes de base de la production des objets de savoir et du savoir lui-même.

L'animation par ordinateur *The Inner Life of the Cell*, ainsi placée, devient un prétexte excellent pour formuler une question plus générale : pouvons-nous appeler toujours « spectateur » quelqu'un qui ne sait pas suffisamment ordonner le monde qui l'entoure afin de le connaître profondément et en accord avec les règles traditionnelles, en le regardant avec une distance appropriée, comme au théâtre ? Et pourtant, des formats multimédias, toujours plus nombreux et situés à la limite de la science, de l'éducation et de la culture populaire, proposent à leur public une telle expérience d'immersion. Ceci a été démontré par David Cronenberg, un réalisateur et scénariste canadien, dans son premier roman *Consumed*, publié en 2014 et assez rapidement traduit en français sous le titre *Consumés* (Cronenberg 2016). Depuis plusieurs années, Cronenberg scrute avec at-

tention et regard critique les nouvelles technologies dans ses films largement connus comme *Videodrome* (1983) ou *eXistenZ* (1999). Cette fois-ci, il a cependant choisi la forme d'un roman, en désirant non seulement montrer un nœud, insécable et en même temps dynamique et modifiable, d'une mise en scène théâtrale, des activités avec des conséquences matérielles, des actions performatives et une pure simulation, mais aussi ajouter un commentaire, écrit pour plusieurs voix – souvent contradictoires, et concernant leur réalisation, ainsi que leurs effets affectifs et cognitifs. Non sans raison, à un certain moment, l'un des personnages remarque la coïncidence visible entre le destin des protagonistes principaux et ceux décrits par Pierre Choderlos de Laclos dans *Les Liaisons dangereuses* (Cronenberg 2016 : 200). Bien que Cronenberg, dans ses descriptions des scènes de perversions érotiques, de maladies, d'obsessions, d'amputation des organes, vise – aussi consciemment que Laclos auparavant – les règles de la bienséance bourgeoise, il ne donne bien évidemment pas à son roman *Consumés* une forme épistolaire. Cette technologie de communication bien archaïque de nos jours a été remplacée par des formes plus modernes, comme Skype ou boîte mail. Mais le renvoi à ce roman canonique met en exergue le fait que tant de contacts humains que d'expériences deviennent le plus souvent médiatisés, soit par les différentes technologies, soit simplement par des schémas de perception et de narration ou des formes de communication admises. De plus, dans *Consumés*, Cronenberg analyse les liens entre les nouvelles technologies, l'économie mondiale et la politique d'une façon beaucoup plus lisible que dans son œuvre cinématographique. Ceci permet d'élargir le contexte et de réfléchir sur la question posée plus haut et concernant la définition et la fonction de la vue (et du regard) dans l'épistémè qui ne cesse de se modifier sous nos yeux et dont la forme a été définie par les Modernes. C'est par ce contexte plus large que je vais commencer.

Consommation mondiale en version gore

Le titre du roman *Consumés* renvoie, avec ses multiples significations, aux plus importants motifs des films de Cronenberg : à partir d'une action littérale de manger, en passant par la consommation de divers biens et plaisirs jusqu'au fait d'être dévoré et consommé par une maladie ou une passion. Mais, cette comparaison rapide avec le film *Videodrome*, sorti trois décades auparavant, et qui se rapproche le plus du roman, montre également d'importantes différences et met en lumière les raisons les plus vraisemblables du choix d'un autre média. Au début des années 1980, Cronenberg attirait notre attention sur la télévision perçue en tant qu'une vraie machine à produire des hallucinations. Le fait de la regarder a non seulement influen-

cé le développement de la société du spectacle, mais a également rendu les téléspectateurs influençables par des suggestions extérieures si elles recouraient à des schémas et conventions de perception appropriés. Pour le démontrer, Cronenberg a présenté l'histoire d'un propriétaire d'une chaîne de télévision par câble, spécialisée en films pornographiques, qui – en quête des nouveautés nécessaires pour augmenter l'audimat – a été fasciné par le mélange du sexe et d'une violence réelle dans les *snuff movies*, produits et diffusés illégalement. C'est justement lui qui a littéralement réalisé la métaphore de l'homme-magnétoscope au moment où il avait placé dans son corps une cassette vidéo, en se soumettant au diktat de ceux qui l'ont enregistrée. Dans le roman *Consumés*, nous sommes cependant confrontés à une nouvelle sorte de la réalité compliquée, impossible à saisir ni à décrire, si on ne prend pas en compte la violence et la consommation en tant que deux principaux déterminants, diffusés largement à travers les médias numériques ou utilisant les programmes numériques, par exemple pour la retouche des photos.

Dans *Consumés*, Cronenberg insiste pour démontrer un niveau élevé d'entrelacement des nouvelles technologies et des univers virtuels créés avec elles dans la sphère de la réalité. C'est pourquoi, il a choisi pour ses protagonistes principaux un couple américano-canadien des journalistes et photoreporters, Noemi Seberg et Nathan Math qui, en tant que free-lances, sont spécialisés en sensations criminelles pour l'une et médicales pour l'autre. Mais il ne se limite pas uniquement à la description approfondie d'une telle réalité hybride. Il a donné à son roman une forme aussi hybride, en liant la fiction traditionnelle aux éléments de l'analyse critique des médias et de la culture contemporaine. Comme le souligne Lev Manovich, théoricien de nouveaux médias connu, le software détient le caractère d'un médium qui consume tous les autres. Il est donc tout à fait compréhensible que les formes de la méta-critique y pratiquées puissent se révéler totalement inefficaces (Manovich 2013). La forme du roman, ce que j'essayerai de démontrer, est beaucoup plus apte à relever un tel défi. D'autant plus que, comme je l'avais déjà mentionné, des relations compliquées entre les nouvelles technologies et leurs utilisateurs exigent de nouveaux points de vue critiques et méthodes de diagnostic, qui permettraient de montrer tant le caractère situationnel du diagnostic proposé que sa dépendance d'une large perspective de la logique du développement du capitalisme mondial.

Pour prouver qu'il ne s'agit pas d'une surinterprétation du roman de Cronenberg, on peut évoquer le motif des technologies de contrefaçon produites en Corée du Nord qui rappelle les pratiques, similaires et documentées, des entrepreneurs américains après la chute du communisme en Europe de l'Est (Glenny 2008). Dans *Consumés*, elles envahissent les marchés mondiaux, en apportant des profits aux investisseurs illégaux et aux intermédiaires occidentaux. C'est à ce dernier groupe qu'appartient le

couple qui tire les ficelles derrière les coulisses des événements du premier plan. Hervé Blomqvist est en train de rédiger sa thèse de doctorat à la Sorbonne sur le processus croissant de marchandisation du corps, tandis que Romme Vertegaal se retrouve d'une façon inattendue à Pyongyang où, sous un pseudonyme, il réalise un film primé au Festival de Cannes. Le narrateur les décrit brièvement : « deux jeunes technocrates français avec un avenir sur la scène internationale techno-politique, où le *cyberkampf* était le nom du drame qui se jouait » (Cronenberg 2016 : 362). Ils veulent justement profiter de cette guerre cybernétique pour faire une fortune et attirent dans leurs filets un couple de philosophes et académiciens à la Sorbonne, Célestine et Aristide Arosteguy, qui sont – en toute conscience – stylisés par l'auteur en une version post-moderne de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. Parmi leurs études, il en a placé une qui le confirme par son titre : *Consumérisme apocalyptique : guide pratique*. Leur critique de la société de la consommation – menée depuis des années du point de vue marxiste – constitue un bon appui pour l'idéologie du dirigeant coréen et en même temps se révèle être une excellente couverture pour les transactions illégales qu'il opère à l'échelle mondiale. Comme on voit, dans *Consumés*, Cronenberg remarque des aspects multinationaux des liens entre la politique, les technologies et les sciences afin de les analyser d'une façon beaucoup plus approfondie que dans ses films.

Le rôle important que joue la violence dans l'évolution du capitalisme a été souligné dernièrement par Sayak Valencia, une poétesse, transféministe et activiste mexicaine. Elle a pris comme point de départ pour son analyse sa ville natale, mal famée aujourd'hui, Tijuana, située à la frontière avec les États-Unis. En recourant, dans *Gore Capitalism* (2018), à la nomenclature des genres cinématographiques hollywoodiens, Valencia a désigné la phase actuelle de l'évolution du capitalisme, qu'est le diktat de l'hyperconsommation, en tant que capitalisme dans la version gore. Ce qui est important dans le contexte de son texte, elle a non seulement remarqué la croissante mise en spectacle de la violence et la commercialisation de cette dernière dans les médias d'information, mais également la participation grandissante de la criminalité organisée dans l'économie mondiale et le remplacement des structures étatiques par des structures de la mafia. Par conséquent, la violence est devenue, progressivement, un outil légal pour tirer des profits (*biomarket*) et pour garder en place un pouvoir politique (*necroempowerment*), tandis que les pratiques de la destruction du corps, situées à la limite de l'industrie de loisirs et des actes médicamenteux, ont été soumises au développement de la marchandisation. Ce changement est pour l'auteure de *Gore Capitalism* si radical qu'elle n'hésite pas à le comparer aux modifications de la conception et de la compréhension de la réalité qui ont été entraînées par la révolution industrielle. C'est pour-

quoi, elle propose de parler enfin ouvertement de la nouvelle épistémè de la violence. Elle la définit elle-même en tant que

the set of relations that joins our moment to the discursive and non-discursive practices that arise out of violence, creating epistemological figures that no longer have direct relationships with now-inadequate models for interpretation of reality (Valencia 2018 : 36).

J'ai mentionné cette citation pour une raison importante. Effectivement, Valencia non seulement souligne l'inadéquation des modèles épistémiques existants quant à l'interprétation de la réalité, mais aussi les caractérise plus précisément, en soulignant notamment la distance entre les films gore ou encore des tabloïds et journaux qui recherchent des sensations à tout prix et les agissements de la mafia et la violence perçue comme un élément clé du business mondial, c'est-à-dire de la réalité. Tant les productions hollywoodiennes qu'une partie croissante des médias d'information neutralisent la violence et ne montrent pas ses conséquences dystopiques « at the level of the real, off-screen and without that distance protecting the viewer from the consequences » (ibidem : 102). De plus, Valencia ne se limite point à la critique du modèle de la perception objectivante et universalisante que j'ai décrit auparavant. Elle rappelle également la nécessité de s'éloigner des formes de rassembler, d'ordonner et de transmettre le savoir, typiques de l'épistémè occidentale, en écrivant : « We need geopolitically situated forms of knowledge » (ibidem : 113). C'est seulement à ce moment-là que l'on puisse faire entendre la différence entre la vraie violence dans les pays du Sud mondialisé et ses images spectaculaires qui sont consommées par les spectateurs du Nord mondialisé. Autrement dit, l'auteure de *Gore Capitalism* souligne indéniablement la nécessité de modifier profondément ces régimes de vision et les pratiques cognitives qui dominent dans l'épistémè occidentale.

Bien évidemment, Cronenberg a écrit un roman, et non un manifeste engagé et transféministe. Contrairement à Valencia, il a dû ainsi recourir à une autre stratégie pour démasquer les médias qui deviennent – à cause d'une quête incessante d'un public toujours plus large – des complices de la criminalité et de la violence organisées. Au centre de *Consumés*, il a placé donc le meurtre sensationnel de la philosophe française, Célestine Aroste-guy ; il s'agissait peut-être là d'une forme d'un suicide assisté accompli suite à une maladie incurable. La police suspecte son mari qui – avant que le lieu du crime ne soit découvert – était parti au Japon pour y donner une série de conférences planifiées auparavant. Pendant ce temps-là, des photos sensationnelles ont fait le tour des médias : elles ont prouvé que l'appartement des philosophes est devenu témoin non seulement du meurtre et du démembrement du corps de Célestine, mais aussi des actes de cannibalisme. Cependant, il s'avère durant une enquête journalistique menée

par Naomi Seberg, photojournaliste et protagoniste principale du roman, qu'il s'agit probablement là d'une escroquerie intentionnelle. Or, sur les lieux dudit crime, dans le réfrigérateur, la police a trouvé seulement un bout de sein avec des traces de dents, tandis que les photographies reproduites dans les médias ont montré des parties du corps de la philosophe, scannées numériquement et ensuite, imprimées en 3D. La philosophe elle-même s'était rendue en secret en Corée du Nord.

La stratégie de Cronenberg dans *Consumés* consiste à mettre en question la nature indexique de la photographie et des films. Non seulement, le corps de Célestine fut scanné dans une pose rappelant les films d'horreur de la maison de production Hammer des années 1950. À un moment donné, on voit aussi la copie d'un pénis déformé par la maladie de Lapeyronie, envoyée par son assistant. Ces deux motifs évoquent l'essence de la numérisation qui transforme l'objet en données numériques. Ces dernières peuvent être librement manipulées : on peut par exemple agrandir ou réduire l'image de l'objet, sans remettre en cause son existence réelle, confirmée par une référence indexique. Ceci arrive parce que les données numériques effacent la différence entre la réalité et la simulation. On le perçoit parfaitement à la fin du roman où le lecteur devient témoin d'une discussion sur Skype menée par des intermédiaires français dans les échanges commerciaux avec la Corée du Nord, mentionnés auparavant. La discussion est soudainement interrompue à cause des difficultés techniques inexplicables, et la dernière phrase du roman de Cronenberg se présente comme suit : « Hervé s'imagina, l'espace d'un instant, qu'il n'avait peut-être pas communiqué avec le vrai Romme Vertegaal » (Cronenberg 2016 : 364). Ainsi, au centre des *Consumés*, on retrouve les mêmes procédés que met en lumière l'animation par ordinateur analysée dans l'étude de Nocek et située à la frontière entre les films de Disney et la microbiologie. D'autant plus, si on prend en compte le deuxième motif du roman, développé en parallèle, c'est-à-dire l'histoire d'un autre photojournaliste, Nathan Math – partenaire dans la vie et concurrent dans la sphère professionnelle de Naomi – spécialisé dans les sensations dans le domaine médical.

Être dans l'écran

Le roman de Cronenberg commence par cette phrase, qui semble être incorrecte : « Naomi était dans l'écran ». Cependant, le narrateur s'auto-corrige immédiatement : « Ou, plus exactement, elle était dans l'appartement dans la fenêtre QuickTime dans l'écran, le petit appartement miteux des universitaires Célestine et Aristide Arosteguy » (Cronenberg 2016 : 6). Il s'avère que le couple principal des protagonistes laisse leur empreinte dans le monde représenté non seulement parce que, en tant que photo-

reporters, ils acquièrent constamment le dernier matériel photographique et filmique (principalement dans les boutiques des aéroports, offrant des prix plus bas) pour rester toujours à l'affût du progrès technologique dans leur domaine et en même temps valoriser leur professionnalisme. Influencé par leurs préoccupations, le roman est rempli par d'innombrables données techniques précises et parfois même par des prix de nouveaux modèles et générations des appareils photographiques, des objectifs, des caméras, du matériel audio enregistrant la voix ouvertement et secrètement, de nouvelles versions des logiciels, des applications et des messageries instantanées. On retrouve, à côté d'excellentes descriptions des types des gros plans et des prises de vue, des mesures de lumière, des effets d'un choix de cadrage ou des manières d'obtenir un effet rétro désiré. Mais ce n'est pas tout. Le romancier essaye également de démontrer comment la connaissance de tous ces paramètres et possibilités techniques des outils de leur travail (comme par exemple le fait de savoir que l'écran de son propre ordinateur a tendance « à virer au magenta », *ibidem* : 6), influence leur façon de percevoir le monde, regardé tant à travers les moyens technologiques, que (en apparence) sans aucun intermédiaire. Ceci arrive avant tout parce que leurs connaissances professionnelles permettent aux protagonistes de reconnaître le matériel utilisé dans une situation donnée et de reproduire (presqu'inconsciemment) l'illusion de la profondeur de ce qu'ils regardent à l'écran plat, tout en se déplaçant dans cet espace imaginaire grâce aux pouvoirs des mécanismes de la projection et de l'identification avec celui qui dirigeait la caméra. Cronenberg démontre rapidement qu'il s'agit ici d'une simple impression car le narrateur nous révèle que Naomi, en étant « dans l'écran » s'était assise au bord du tapis roulant dans une zone de récupération des bagages bondée à l'aéroport Charles de Gaulle de Paris. Il faut souligner ici que le pouvoir d'action du mécanisme de la projection et de l'identification découle principalement du fait que le monde soit représenté d'après la perspective géométrique, c'est-à-dire qu'il distribue à chaque destinataire un seul et le même point de vue. Cette suggestion est confirmée par l'introduction – dans les parties suivantes du livre, et ceci à deux reprises – d'une référence lisible à la version modernisée du théâtre anatomique qui recourt à cette même perspective laquelle lie l'acte de regarder à l'acte de connaître.

Après avoir localisé Naomi dans le monde réel, la scène suivante des *Consumés* introduit le deuxième personnage principal, Nathan qui, spécialisé dans les photoreportages médicaux, se trouve dans une clinique privée à Budapest, en Hongrie. Le propriétaire de la clinique, Molnár, un chirurgien sans licence, figure sur les notices d'Interpol à cause du commerce illégal des organes et des interventions chirurgicales controversées. Il est en train de se préparer pour une de telles opérations consistant à extraire de nombreuses tumeurs du sein de la patiente et à y introduire des granules

d'isotopes de l'iode radioactifs. Nathan remarque un lien émotionnel particulier qui lie le chirurgien à sa patiente slovène, et ensuite en devient lui-même en quelque sorte impacté, contaminé. C'est pourquoi, en enregistrant l'intervention, il réalise des gros plans sur le visage et sur le sein de l'opérée, à une légère connotation pornographique. Cependant, quand il entame une relation sexuelle avec elle, cette « contamination » perd sa signification métaphorique. Elle évolue et prend forme d'une maladie vénérienne imaginée par Cronenberg : elle serait rare et identifiée à la fin des années 60 du XX^e siècle par le docteur canadien, Barry Roiphe. Influencé par sa maladie, Nathan retrouve le docteur Roiphe et décide de lui rendre visite, dans l'espoir d'obtenir un bon diagnostic et de trouver un bon sujet pour son photoreportage suivant. Il tombe aussi, d'une façon imprévue, sur les traces de l'histoire sensationnelle des philosophes – cannibales, sur laquelle travaille Naomi.

Il s'avère que la fille du docteur, Chase, a non seulement étudié à la Sorbonne sous la direction des Arosteguy, mais a aussi participé à la mise en scène du meurtre et de la mutilation du corps de Célestine. Probablement d'ailleurs, ce sont les traces de ses propres dents qui figurent sur le fragment du sein mutilé, toujours gardé au réfrigérateur à cause de l'ADN indispensable pour l'enquête. Quoi qu'il en soit, Chase a fait une grave dépression nerveuse et depuis son retour à la maison, presque chaque nuit, elle consomme compulsivement de petits bouts de son propre corps servis sur les assiettes pour poupées, durant un jeu enfantin où elle met en place une réception et joue le rôle des invités en prononçant leurs répliques. Quand Nathan accepte la proposition de Roiphe d'écrire ensemble un livre, il met en lumière l'un de ces rituels nocturnes de Chase. Nous découvrons ce qu'il avait vu à ce moment-là beaucoup plus tard, quand il visionne les rushes avec le docteur, et manipule la qualité des images afin de percevoir tous les moindres détails. C'est à ce moment-là qu'

il fit une nouvelle fois l'expérience du phénomène de non-présence, de l'existence non authentique du photographe pendant l'acte photographique ; c'est seulement par la critique dont les photos sont l'objet que l'événement photographié émerge dans l'expérience, telle la floraison du précipité d'un cristal d'acétate de sodium tombé dans une solution super saturée. Mais alors, l'expérience avait lieu par le truchement de la photo, de l'objectif, de l'appareil, de la réaction de l'objectif à la lumière – et là, c'était ce à quoi Nathan réagissait (ibidem : 156).

Nathan non seulement vit l'événement, auquel il avait directement participé, uniquement au moment de regarder les images enregistrées par sa caméra, mais aussi a l'impression de les voir pour la première fois. Car, auparavant, il fut totalement absorbé par l'action de filmer cette scène proprement théâtrale où Chase, inconsciente (ou alors faisant semblant d'en

être inconsciente, comme un performeur professionnel) de la présence des spectateurs, jouait encore une fois à sa réception blasphématoire et servant aux invités des bouts de son propre corps.

Ce n'est pas par hasard que le livre dont l'écriture commune est planifiée par Nathan et le docteur Roiphe porte provisoirement le titre de *Consumés*, exactement le même que le roman de Cronenberg. Car l'expérience de Nathan, mentionnée ci-dessus et vécue au moment de regarder des images du rituel/spectacle de Chase, reproduit l'expérience de Naomi, décrite auparavant, située dans la séquence d'introduction au roman et répétée ensuite dans un hôtel parisien. Cependant, tandis que Naomi se trouvait « dans l'écran » à l'aéroport et à l'hôtel, en regardant des images réalisées par un autre photographe, la scène se déroulant à la maison du docteur Roiphe représente Nathan qui regarde les photos réalisées par lui-même, un instant avant. Les deux cas sont néanmoins identiques dans le sens où ils démontrent de la même façon comment le regardant utilise sa connaissance au sujet des technologies des appareils enregistreurs et des techniques du régime de regard dominant (principalement de la perspective géométrique qui définit une place fixe du destinataire) afin de reproduire les conditions réelles de l'enregistrement, en commençant par la localisation de celui qui réalisait des photos/vidéos regardées. Grâce à cela, le regardant peut mettre à jour sa propre expérience (ou celle de quelqu'un d'autre) d'« être là-bas et à ce moment-là » et la transformer en « être ici et maintenant ». Ce qui me semble encore plus important, c'est que Cronenberg a divisé l'acte de regarder de Nathan en deux étapes successives, en soulignant que pendant la première étape, Nathan était tellement concentré sur l'action de prendre des photos, qu'il n'avait quasiment rien vu, tandis que pendant la deuxième étape, il se trouvait dans un espace protégé par la distance d'un observateur professionnel. Grâce à ceci, il a mis en lumière l'essence même de l'acte de voir ; il a démontré effectivement que cet acte a toujours un caractère médiatisé culturellement et technologiquement. En outre, dans le cas des pratiques visuelles épistémiques dominantes, il possède également des caractéristiques d'une perception théâtrale, formée par la perspective géométrique. Il me semble cependant que *Consumés* propose aussi d'autres manières concurrentielles d'acquérir des connaissances et expériences, en les rattachant au motif d'Aristide Aroste-guy et de son apparition dans le rôle de *storyteller*, primordiale pour l'intrigue du roman. Naomi ne laisse planer aucun doute sur le fait qu'elle mène l'entretien avec le philosophe français, tout en étant consciente de sa propre participation tant dans le projet artistique planifié par Aristide, que dans sa diffusion. Il est important de souligner ici que c'est avant tout le récit d'Aristide qui permet au lecteur de comprendre les situations présentées, même s'il doit les médiatiser dans un acte de parole doublé et fictionnalisant.

La quête des traces de ce meurtre sensationnel, lié aux mutilations et cannibalisme, a tellement préoccupé Naomi qu'elle a décidé – dans l'espoir d'une interview – de se rendre à Tokyo où Aristide, selon toute probabilité, se serait retrouvé. Il a non seulement accepté d'être interviewé, mais a également proposé à Naomi une chambre dans la maison qu'il louait. Elle s'y est installée rapidement, avec ses deux valises contenant le matériel enregistrant de haute qualité. À un moment donné, elle a remarqué un appareil auditif discret dans l'oreille de son hôte lui permettant d'établir la communication avec les téléphones portables, les satellites GPS et plusieurs autres dispositifs numériques de communication, en faisant de lui un appareil aussi performant que d'autres dispositifs de communication plus répandus. En outre, l'appareil auditif d'Aristide renvoie précisément à son étudiant Vertegaal, mentionné auparavant, qui avait, dans son enfance, de graves problèmes d'ouïe. Durant son séjour en Corée, Vertegaal aurait développé une technologie spécifique *Listen to the Crickets*, « un outil créé pour programmer les instruments auditifs d'une manière que leurs concepteurs n'avaient pas imaginée » (ibidem : 243). Quand leur connaissance commune, une audiologiste, a donné à Aristide l'accès à cette technologie, elle a provoqué ce qu'il appelle dans son récit « un réétalonnage de [s]es réactions à l'intensité des bruits » (ibidem : 256). En conséquence d'un tel changement des priorités dans la perception du monde, Aristide a compris que « la neutralité totale, dans la communication humaine, est déstabilisante » (ibidem : 244). Une telle mise en question de la perspective oculocentrique à travers le personnage de Vertegaal est démontrée par Cronenberg également à travers le cas de Célestine qui avait découvert ce qu'Aristide appelle un « récit corporel » (ibidem : 246). D'ailleurs, dans son cas, on voit encore mieux comment les impressions auditives et tactiles – remettant en cause une neutralité apparente de la perception visuelle – remettent en question les bases mêmes de la culture épistémique des Modernes.

À l'origine du changement des règles dominantes de la perception du monde par les deux philosophes français, on retrouve une invitation au jury du Festival de Cannes. Là-bas, après avoir vu le film nord-coréen *De l'usage judicieux des insectes*, Célestine a non seulement conclu que le film avait été réalisé, sous un pseudonyme, par son ex-étudiant et amant, Romme Vertegaal, que le dictateur coréen aurait ordonné de kidnapper. Elle a aussi commencé à suspecter que le film voulait lui délivrer un message secret. Après l'avoir visionné à plusieurs reprises, elle a conclu qu'il s'agissait d'une information concernant son sein gauche où se seraient installés des insectes. Ces derniers menacent non seulement de se répandre dans son corps tout entier, mais signifient ainsi aussi la destruction de son esprit, de son esprit philosophique. Il n'est pas difficile de déchiffrer l'essence de ce danger étant donné que la philosophie fait partie de l'épistémè

occidentale et, comme cette dernière, elle accorde la priorité au sens de la vue dans le processus de l'accès au savoir. C'est pourquoi, Célestine a commencé à insister pour que l'on lui enlève son sein gauche. Les résultats de la mammographie n'ont révélé rien d'anormal ; elle ne cessait pourtant d'entendre des bruits d'insectes provenant de son sein, et ceci avec une inquiétude croissante. Étant donné qu'elle n'a pas réussi à se faire opérer d'une façon légale, le couple des philosophes s'est rendu à Budapest, à la clinique que nous connaissons déjà, celle du docteur Molnár. Ainsi, le motif de Nathan s'est encore une fois entrelacé avec celui de Naomi. Mais non seulement. Car, nous avons de nouveau l'occasion de nous retrouver dans la salle d'opération, même si nous la découvrons cette fois-ci différemment qu'au début du roman.

Comme le relate Aristide, il n'a pas pu accepter l'aspect illégal de cette procédure médicale. C'est pourquoi, il a conçu qu'il ne s'agissait pas là d'un acte chirurgical de l'ablation du sein, mais d'un projet commun situé à la frontière de l'art, de la philosophie, de la criminalité, de la chirurgie. Guidé par cette supposition, il a saisi lui-même un scalpel électronique. Quand Naomi lui pose des questions sur ses impressions pendant l'opération, Aristide lui répond :

Tu aimerais habiter dans mon corps tandis que je m'approche de Célestine, allongée sur la table, m'habiter comme dans ces films de science-fiction où un guerrier grimpe dans un robot géant de neuf étages et actionne ses bras et ses jambes immenses depuis l'intérieur de sa tête en verre (ibidem : 291).

Il propose alors une sorte de reconstitution. Dans ce cadre-là, Naomi dévoilera ses propres seins et s'allongera dans une position adéquate, afin de remplacer Célestine. Il ne s'agit pas ici uniquement de reproduire ce qu'il s'était passé dans la salle d'opération. Car, Aristide cite ici encore une comparaison, cette fois-ci celle de ses « vidéos [préférées] où l'on voit des gens débiller des choses partout sur YouTube. C'est la quintessence du fétichisme consumériste » (ibidem : 294). Le contexte dudit fétichisme consumériste est très important puisque nous ne regardons pas cette vidéo, mais le déroulement de l'opération nous est raconté par Aristide qui rejoue en même temps ses propres actions successives. Le lendemain, Naomi regarde les images montrant comment elle incarnait Célestine sur la table chirurgicale, comme le faisait auparavant Nathan après avoir enregistré le rituel/spectacle nocturne de Chase. Cette fois-ci, c'est Aristide qui a capté les images de façon amateur et Naomi remarque immédiatement que la plupart d'entre elles sont floues et prises sous le mauvais angle. Cependant, de façon inattendue et oubliant la distance typique d'un professionnel, si importante pour Nathan, Naomi comprend « une chose enivrante et terrifiante : la fusion, dans l'esprit d'Aristide, de Naomi avec Célestine » (ibi-

dem : 300). Elle a l'impression de voir et de savoir que la caméra est devenue dans les mains d'Aristide le scalpel numérique en question. Elle se souvient aussi de son rêve dans lequel elle était devenue Célestine et c'était son corps qui avait été mutilé et consommé dans cet appartement parisien qu'elle connaît si bien grâce aux vidéos panoramiques. Cette réalité onirique l'a influencée si fortement que même, une fois réveillée, elle craignait toujours que sa tête coupée allait rouler incessamment sur le sol. De plus, la mystérieuse non-présence d'Aristide provoque une prise émotionnelle de son rôle, comme si les expériences de la dernière nuit ont réveillé en elle la sphère des affects dont elle ignorait l'existence jusque-là.

En analysant les extraits choisis du roman de Cronenberg, j'ai – à plusieurs reprises – recouru à des citations concrètes, afin de démontrer comment change la manière de regarder de ses protagonistes qui – en participant à des projets situés à la frontière de la réalité et de la fiction, de la médecine et de l'art – perdent leur neutralité, garantie auparavant par les « modes d'existence » distincts et décrits par Latour (2012). Il semblerait que ce changement soit lié à la nouvelle expérience corporelle dans le cas de Célestine, auditive dans celui d'Aristide ou encore à une autre façon d'être « dans l'écran » dans celui de Naomi. Des images qui sont floues et prises sous un mauvais angle engendrent le fait qu'elle ne s'identifie ni avec le photographe ni avec son regard objectivant et décorporé derrière l'œil de la caméra. Elle perçoit plutôt son langage corporel et arrive ainsi à ses affects, en en devenant – quasi littéralement – contaminée. Lesdits affects deviennent ainsi de nouvelles coordonnées qui lui permettent de se retrouver à l'intérieur du monde représenté sur les photos afin de le connaître, sans voir.

Pour résumer, on pourrait constater que, contrairement aux chercheurs évoqués dans cet article – Nocek qui analysait la place singulière de l'animation par ordinateur des processus moléculaires ou Valencia qui rédigeait un manifeste transféministe –, Cronenberg ne propose pas, dans *Consumés*, de nouveaux moyens de connaissance, incorporée et affective, du monde. Néanmoins, il attire notre attention sur l'instant même où les règles dominantes de la perception consommatrice de la réalité sont sujettes à des changements, et ceci d'une façon inattendue pour les personnes impliquées. Il suffit de recourir à un autre programme pour son appareil auditif, à une autre perception de son propre corps ou même à une technique de la prise des photos inadéquate et, comme le dit Aristide, « la neutralité totale, dans la communication humaine, est déstabilisante » (ibidem : 244). Contrairement à la manière dont la narration du roman distribue les rôles, le rôle principal dans le monde représenté est attribué au couple des philosophes qui deviennent réellement des guides pour le couple des photojournalistes. En gardant toutes les caractéristiques reconnaissables de son style filmique, Cronenberg a ainsi non seulement représenté,

dans son roman, la réalité utopique, mais a également souligné – d'une façon lisible et propre au genre romanesque – son existence à peine potentielle, son statut d'une fabulation spéculative. Dans ce monde utopique, les philosophes, en risquant de perdre leur esprit philosophique, répondent positivement à la rencontre déstabilisante de ce qu'ils ne connaissaient pas avant et ce qui est représenté symboliquement par l'influence de la Corée du Nord, qui nous est effectivement inaccessible et par là, la plus étrangère possible. Au détriment des recherches de leurs prédécesseurs et des œuvres canoniques, ils valorisent les expériences de leur propre corps qui demandent une remise en cause de la relation, naturalisée a posteriori, entre voir et savoir, c'est-à-dire de l'essence même de la consommation, mentionnée dans le titre et polysémique.

Traduit du polonais² par Maja Saraczyńska.

Bibliographie

- BAILLY Anatole, 1935, *Dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette.
- BELTING Hans, 2008, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München : C.H. Beck Verlag.
- CARTWRIGHT Lisa, 1995, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- CHANTRAINE Pierre, 1977, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris : Klincksieck.
- CRONENBERG David, 2016, *Consumés*, trad. Clélia Laventure, Paris : Gallimard.
- GLENNY Misha, 2008, *McMafia : A Journey Through the Global Criminal Underworld*, New York : Random House.
- HACKING Ian, 1981, Do We See through a Microscope?. – *Pacific Philosophical Quarterly* 62 (4): 305–322.
- HARAWAY Donna J., 1997, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMale@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*, London : Routledge.
- LATOUR Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris : La découverte.
- MANOVICH Lev, 2013, *Software Takes Command*, London : Bloomsbury.
- MCGILL Gaël, 2008, Molecular Movies... Coming to a Lecture near Your. – *Cell* 133 (7) : 1127–1132.
- NOCEK Adam, 2021, *Molecular Capture : The Animation of Biology*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

² L'original polonais de l'article a été publié sous le titre : « Praktyki widzenia jako praktyki poznania w czasach technologii cyfrowych. Zapośredniczone doświadczenie w powieści Davida Cronenberga "Consumed" ». – *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* n° 33, 2022 : <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/33-nowe-narracje-wizualne/praktyki-widzenia-jako-praktyki-poznania> (paru et consulté en octobre 2022).

- SHAPIN Steven, SCHAFFER Simon, 1985, *Leviathan and the Air-Pump : Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton : Princeton University Press.
- SUGIERA Małgorzata, 2020, Making Sense of Bodies : Normalizing Power of Models and Metaphors. – *Disability and Dissensus : Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture*, Katarzyna Ojrzyńska, Maciej Wiczorek (dir.), Leiden : Brill, 53–66.
- VALENCIA Sayak, 2018, *Gore Capitalism*, trad. John Pluecker, South Pasadena : Semiotext(e).

Abstract

Mediated experience: the viewer in the age of digital technologies

Today new digital technologies produce augmented and virtual realities so tightly entangled in the web of our corporeal experiences that it calls for a new/deeply-modified definition of both the viewer and the voyeur – two figures traditionally identified with the prototypically theatrical way of perceiving and knowing the world. To tackle the topic, the article looks closely at David Cronenberg's novel *Consumed* (2014), a first venture of the well-known Canadian film director and screenwriter on the field of literature. The chosen form of literary fiction allows him to demonstrate how various technologies (writing, photography, social media) as well as perceptual and narrative conventions mediate human experiences, understood not only as cognitive but also affective practices.

Keywords: viewer/voyeur, cognitive/affective practices of seeing/knowing, mediated experience, Cronenberg, digital technologies.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Dorota PUDO

Université Jagellonne, Cracovie

<https://orcid.org/0000-0002-5402-6308>

Désir et intimité : le regard érotique dans la fanfiction (exemple de la série *Star Trek : Recommencement par Sherlock_Spock*)



Introduction

Une fanfiction est une histoire (un récit, une scène, un roman, parfois un poème) écrite par un fan autour d'une fiction préexistante, qui relève typiquement de la culture de masse : une série télévisée, un film, un dessin animé, une bande dessinée, un livre ou une série de livres. La fanfiction a connu des réactions diverses de la part du monde académique (cf. Siuda 2010), depuis sa naissance dans les années 1960 et 1970, avec les histoires publiées dans des magazines de fans autour de la série télévisée américaine *Star Trek*.¹

¹ Certains chercheurs voient les racines de la fanfiction beaucoup plus tôt, notamment au XIX^e siècle avec les activités scripturales des fans de Sherlock Holmes

Initialement, tout comme d'autres activités de fans telles que le *fanart* ou le *cosplay*, la fanfiction a été considérée comme une pathologie de la réception, un effort et un engagement émotionnel considérable accordé à quelque chose qui n'en vaut objectivement pas la peine. De même, la nobilité de l'œuvre originale a été souvent refusée aux fanfictions, qui empruntent les personnages et les décors à des mondes fictionnels créés par quelqu'un d'autre.² Pourtant, avec le temps, les chercheurs ont remarqué le potentiel transformatif et subversif de la fanfiction qui, loin de se contenter de reproduire les contenus des textes de la culture de masse favoris, en a souvent proposé des versions alternatives, laissant de l'espace aux voix, perspectives et thèmes qui, pour des raisons diverses, n'ont pas trouvé leur place dans le produit médiatique original.

Les textes de fanfiction sont souvent traités plutôt comme des témoignages de réception que des textes littéraires propres.³ On examine leur relation au texte source, la résistance ou la conformité par rapport à certains discours officiels concernant des phénomènes tels que le genre, le pouvoir ou les comportements sexuels, etc.⁴ Une approche purement littéraire : lecture méthodique, analyse stylistique ou thématique, interprétation approfondie des textes particuliers reste plutôt rare. Une telle attitude est renforcée par « an entire network of cultural assumptions about reading, age, gender, literary quality, intellectual property, originality, and profit » (Barner 2017 : 1). Pourtant, il faut noter que la simple attention des milieux académiques contribue à légitimer le phénomène étudié, tandis que leur silence renforce son statut subalterne. La fanfiction – activité semi-légale, non-rémunérée, anonyme et attirant une menace constante de ridiculisation à ses auteurs – a beaucoup gagné en légitimité grâce à l'intérêt que lui ont porté des chercheurs tels que Henry Jenkins ou Camille Bacon-Smith dès les années 1990. Il s'agit d'un phénomène d'une popularité croissante ;

(Jamison 2013 : 26–47), mais les fanfictions inspirées de *Star Trek* et publiées dans des magazines de fans sont d'habitude considérées comme marquant le début de la fanfiction moderne.

² Pourtant, la littérature s'est nourrie des textes plus anciens, créés par d'autres auteurs, depuis ses débuts, il est donc de mauvaise foi d'en faire une raison pour refuser à ce type particulier de textes la dignité de textes littéraires.

³ Comme le dit Agnieszka Bożejewicz (2011), « il est beaucoup plus facile de la [=la fanfiction] classifier comme un simple phénomène social et de rejeter sa littérarité. Surtout qu'elle remet en question le système de pouvoir en vigueur, la loi sacrée de la propriété du secteur des médias... ». Cf. aussi l'avis de Lidia Gąsowska : « ...les chercheurs polonais sont réticents à traiter la fanfiction comme littérature, ce qui mène au manque de recherche sur cet aspect de la culture véhiculée par les médias » (Gąsowska 2015 : 106, je traduis du polonais les deux citations).

⁴ Voir par exemple la monographie sur la construction de l'autorité dans la fanfiction (Fathallah 2017).

des centaines de textes apparaissent tous les jours sur Internet, lus par des milliers de personnes, à l'époque d'une crise supposée de la lecture. Il ne servirait donc à rien d'ignorer, dans les départements des lettres, un secteur dans lequel le texte écrit résiste tellement bien au multimédia (voire s'en venge).

Dans ce propos, je me propose de considérer une fanfiction dans sa littérarité, en me penchant en particulier sur le motif du regard en contexte érotique, en tenant compte des fonctions du motif au sein du récit, de ses réalisations linguistiques et de la relation entre le sujet et l'objet du regard, après une introduction théorique concernant l'importance du regard dans la fanfiction érotique en général. Mon corpus se composera des sept parties d'une série intitulée *Star Trek : Recommencement*, écrite par Sherlock_Spock et publiée sur AO3 (*Archive of Our Own*) entre le 22 avril et le 27 juillet 2015, dont la longueur totale remonte à 190.971 mots, et qui appartient au fandom de l'une des incarnations plus récentes de la série américaine *Star Trek*, à savoir le film *Star Trek* de 2009 et sa continuation, *Star Trek Into Darkness*, de 2013. La liste des titres des sept parties se trouve dans la bibliographie. Comme les textes publiés sur AO3 n'ont pas de pages ou de paragraphes numérotés, au cours de l'analyse, pour situer les citations, je mentionnerai seulement les premiers mots du titre de la partie en question et le numéro du chapitre.

Il y a plusieurs critères qui ont informé mon choix. Il s'agit d'une série publiée sur une plate-forme qui permet une recherche aisée de motifs donnés grâce au système de tags transparent, ainsi qu'un travail confortable avec le texte grâce à la possibilité de le télécharger en format informatique de son choix. C'est aussi une plate-forme qui n'est pas supportée par des publicités, et ne pratique aucun type de censure des contenus qui y apparaissent, contrairement à des plate-formes qui le font, par exemple, par souci de plaire aux annonceurs potentiels. AO3 est une plate-forme internationale et multi-fandom, mais les textes en français n'y sont pas très nombreux, ce qui, pourtant, ne contrebalance pas ses avantages.⁵ J'ai choisi un texte publié en accès ouvert, c'est-à-dire accessible à tout le monde, sans la nécessité d'avoir un compte sur AO3 ou utiliser un mot de passe.⁶ Le choix d'un texte lié à *Star Trek*, plutôt qu'à un fandom plus populaire en ce moment

⁵ AO3 est une des plate-formes créées par l'OTW (Organization for Transformative Works), organisation entièrement bénévole qui s'efforce de donner aux fans un espace virtuel libre et contrôlé uniquement par eux-mêmes (Coppa 2013 : 302–308).

⁶ Je considère qu'une telle fanfiction, publiée en accès ouvert, peut être citée et analysée librement. « I have no legal obligations of protection even where said text contains sensitive information about a recognizable individual (see the Data Protection Act 1998, Schedule 3, clause 5). Logically, it seems quite defensible to freely quote any fanfiction I find unlocked » (Fathallah 2017 : 44).

(comme *Supernatural*, *Sherlock* ou *Harry Potter*), a été motivé, en dehors de mon intérêt personnel pour cette série, par la longue histoire de ce fandom, qui fournit plus de contexte aux fanfictions écrites sur ses personnages.

La fanfiction et le regard

Bien que le texte littéraire ne soit pas, en soi, visuel, au contraire d'un film ou d'une bande dessinée, il possède toujours une dimension descriptive qui fait appel au regard intérieur du lecteur, lui permettant de voir les personnages, les lieux et les actions dans son esprit, pour peu qu'il le souhaite.⁷ La fanfiction est souvent créée à partir de séries télévisées ou d'œuvres cinématographiques, ce qui peut guider l'imagination du lecteur vers un univers visuel connu, même là où les descriptions détaillées ne sont pas fournies. Pour Francesca Coppa, la dépendance de la plupart des fanfictions des textes du genre dramatique et multimédia plutôt que narratif et littéraire est d'une importance capitale pour la compréhension du phénomène même de la fanfiction qui, selon cette chercheuse, relève plutôt de la performance et du théâtre que de la narration littéraire, bien qu'il s'agisse de textes écrits. Lire une fanfiction, c'est donc « to supplement the written words with the mental image of the appropriate bodies » (Coppa [2006] 2014 : 226).

Pourtant, ceci ne veut pas dire que la fanfiction se passe de la dimension descriptive. Au contraire, le lien qui existe entre ce type d'écriture et les produits audiovisuels redonne au regard une importance toute particulière : le regard du lecteur, qui peut imaginer les personnages selon le physique des acteurs du produit source, mais aussi le regard intradiégétique, celui des personnages qui se regardent. La télévision, obsédée par les (très) gros plans des visages des acteurs, s'arrête souvent sur leurs yeux pour communiquer les émotions ou représenter les relations entre les personnages (Bacon-Smith 1992 : 231–233). Ces rapprochements des visages des protagonistes qui sont en train de se regarder mutuellement ont été appelés par les fans, d'une manière peu élégante mais révélatrice, *eyefucking* (Kobus 2018 : 136). Dans les fanfictions aussi, les personnages s'observent les uns les autres, et la description de ce qu'ils voient permet parfois de nuancer, compléter, modifier ou mettre en contexte le physique des personnages par rapport à leur apparence retenue du média source.

⁷ Surtout si le lecteur pratique une lecture immersive (ang. *absorbed reading*), plutôt qu'une lecture critique ou résistante. On notera avec Ashley J. Barner que cette première est souvent considérée comme propre aux femmes et aux enfants, naïve et potentiellement dangereuse. Elle est aussi associée à la réception des fanfictions, ce qui contribue davantage à la dévaluation académique de cette pratique scripturale et lectorale (Barner 2017 : 7–34).

Il a souvent été remarqué que les fanfictions élaborent des perspectives ou des aspects absents ou peu développés dans les médias sources, pour différentes raisons, telles que la bienséance ou le souci de ne pas heurter les sensibilités d'un public large. L'un des domaines que les fanfictions ont développé par rapport à presque tous les produits médiatiques dont elles s'inspirent est la dimension érotique, ce qui d'ailleurs contribue parfois à la stigmatisation dont les fanfictions font l'objet (Coppa [2006] 2014 : 224–225). L'un des exemples de cette tendance est le *slash*, c'est-à-dire le fait de représenter dans les écrits des fans des relations amoureuses et/ou sexuelles entre des personnages de même sexe, le plus souvent des hommes, qui n'étaient que collègues ou amis (ou ennemis...) dans le produit source. Le premier couple slash à apparaître dans les fanfictions dès les années 1970 était le Capitaine Kirk et son premier officier Spock, de la série originale de *Star Trek* (1966–1969). Le phénomène a tiré son nom de la barre oblique (ou le slash) qu'on mettait entre les noms de ces deux personnages pour parler de leur couple (Kirk/Spock ou K/S) (Jenkins 1992 : 192).

Les très nombreux chercheurs qui se sont penchés sur le slash se sont demandé ce qui a poussé le public de l'émission originale, qui à l'époque représentait tous ses personnages comme manifestement hétérosexuels, à créer des textes dont l'intérêt principal était de montrer des amours des héros de même sexe. En effet, le fait que les fans, au début presque uniquement des femmes, s'appliquent à écrire des histoires d'amour entre des hommes semble exiger une explication de quelque type. On a donc postulé que le slash permettait de représenter une relation de vrais égaux contrairement à une romance hétérosexuelle (Russ [1985] 2014 : 88–89) ; que les héros ne représentaient pas vraiment des hommes, mais partageaient les caractéristiques attribuées traditionnellement aux deux genres (Lamb and Veith [1986] 2014 : 103–105, 112) ; que le potentiel queer se trouvait déjà implicitement dans le produit source (Jones [2002] 2014 : 118–119) ; qu'il s'agissait de proposer une vision nouvelle de la masculinité (Penley [1997] 2014 : 177–181).

Quoi qu'il en soit, on peut remarquer que le slash ouvre un nouveau champ au regard amoureux ou érotique, en lui donnant un objet plutôt inhabituel dans la culture du « regard masculin » (Mulvey [1975] 1988 : 62–63) : la nudité masculine, jusqu'à ce jour montrée rarement, et presque jamais gratuitement, dans les médias de masse (Braid 2014 : 79). En effet, au cinéma classique :

We are offered the spectacle of male bodies, but bodies unmarked as objects of erotic display. (...) They are on display, certainly, but there is no cultural or cinematic convention which would allow the male body to be presented in the way that Dietrich so often is in Sternberg's films (Neale 1983 : 14).

La série originale de *Star Trek*, qui a inspiré la première génération des fanfictions est un parfait exemple du « regard masculin », en ce qu'elle représente des hommes qui agissent, se battent, et commandent, tandis que les femmes apparaissent l'espace d'un épisode (à part quelques membres féminins de l'équipage dont le rôle dans la narration est plus réduit). Elles sont surtout des décorations fortement sexualisées en costumes révélateurs qui doivent être scotchés aux corps des actrices pour ne pas tomber⁸, convoitées par les héros, séductrices ou séduites, annoncées par une lumière diffuse qui éclaire les gros plans de leurs visages offerts au regard des héros masculins (et des spectateurs)⁹. La série de films *Star Trek*, commencée en 2009, ne pare plus ses héroïnes de costumes qui déshabillent plutôt qu'habiller, mais leur rôle reste relativement réduit face aux personnages masculins qui font progresser l'action.

La fanfiction renverse ces données initiales, mettant en spectacle les corps masculins en contexte érotique avant que le cinéma ne commence, du moins dans certains genres destinés spécifiquement aux femmes, à pratiquer une objectification du corps masculin symétrique à celle dont les femmes faisaient l'objet dans le cinéma classique (Perfetti-Oates 2015). Comme l'a dit Joanna Russ, « The K/S stories (...) are the only literature I've ever seen in which women do describe male beauty—not masculinity, mind you, but the passive, acted-upon glories of male flesh » (Russ [1985] 2014 : 90). Le slash, où le regard scrute le corps masculin, parfois d'une manière objectifiante ou pornographique, en procurant des plaisirs voyeuristes aux lectrices, peut donc être perçu comme une revanche des femmes sur la culture de masse, produite surtout par les hommes, régie par les principes du *male gaze*. Aldona Kobus parle, à propos du slash, d'« utopies pornographiques sans femmes, dans lesquelles nous avons affaire uniquement au regard féminin et au corps masculin, construit par ce regard » (Kobus 2018 : 240, je traduis du polonais).

Il est aussi à noter que ce corps masculin, dépeint souvent dans les fanfictions comme objet de désir ou d'attentions amoureuses, fait aussi l'objet de curiosité ou d'exploration. Certains personnages de la série *Star Trek* venant d'autres planètes et appartenant à d'autres espèces, les auteurs des fanfictions se plaisent à imaginer les détails de leur anatomie qu'on ne voit pas à la télévision. Particulièrement, dans les récits K/S, c'est au personnage de Kirk qu'il revient de faire la découverte de l'anatomie intime d'un repré-

⁸ Le créateur de ces costumes, William Ware Theiss, a même donné lieu à une *Theiss Titillation Theory*, selon laquelle « the degree to which a costume is considered sexy is proportional to how likely it seems to fall off » (Reeves-Stevens et Reeves-Stevens 1995 : 28).

⁹ La dépeiction sexualisée et sexiste des femmes dans la série originale de *Star Trek* a provoqué de nombreuses études. Pour une synthèse de cette problématique, voir Vettel-Becker (2014 : 143–178).

sentant de la planète Vulcain, et son regard devient aussi le moyen pour faire découvrir au lecteur cette anatomie qui peut varier d'un texte à l'autre, puisque la série télévisée se tait sur le sujet. Il y a, pourtant, quelques motifs récurrents : « Spock, for example, has extra erogenous zones (especially the tips of his pointed ears) and a triple-ridged penis » (Penley 2014 : 180). Ces modifications, qui vont parfois au-delà de la simple apparence physique, contribuent à réimaginer et recontextualiser la sexualité masculine, par exemple en la soumettant à des cycles reproductifs ou en l'ouvrant à la gestation et à l'accouchement.

Le regard dans la série *Star Trek* : *Recommencement*

Les protagonistes de la série de fanfictions que je me propose d'analyser sont le Capitaine Kirk et son premier officier Spock, moitié humain, moitié extraterrestre de la planète Vulcain, décrits de manière à ressembler aux acteurs qui ont joué leurs homologues dans les films dont le texte s'inspire. Dans la partie 5 de la série, qui est un crossover avec une autre émission – la série britannique *Sherlock* – l'auteur¹⁰ souligne dans une « note d'auteur » : « Je tiens à préciser que les Sherlock et John de cette histoire, même s'ils vivent à une époque de style victorien, ressemblent physiquement à Benedict Cumberbatch et Martin Freeman qui les interprètent dans la série *Sherlock* » (*Le Problème...*, chap. 2). Cette intervention, qui impose au lecteur de faire le lien entre le texte et une émission télévisée, trahit en même temps l'emprise de cette émission sur l'imagination de ses fans. Elle démontre également l'importance de l'aspect visuel – le physique des personnages – pour l'écrivain, qui le désambigüise au moyen d'une intervention extratextuelle, ce qui est complètement gratuit du point de vue narratif.

Cette importance se trouve confirmée par la place non négligeable que l'action de regarder tient dans le texte. Véhiculée surtout par quatre verbes (voir, regarder, observer, fixer) et par quelques expressions contenant les noms « regard » et « œil/yeux », elle est mentionnée expressément à des intervalles bien réguliers. Il y a également de nombreux passages descriptifs, très visuels, dans lesquels le regard de celui qui voit le lieu ou la personne décrits est implicite, mais bien présent aussi, surtout étant donné que la narration de la série *Recommencement* est homodiégétique : le point de vue est surtout celui du Capitaine Kirk, mais occasionnellement, un chapitre ou deux sont narrés par un autre personnage. La série appartient à plusieurs genres : généralement, il s'agit d'un texte de science fiction, présen-

¹⁰ J'utilise la forme masculine du mot « auteur », aussi bien que des pronoms personnels masculins, simplement parce que l'auteur a choisi un personnage masculin (en fait, deux) pour son pseudonyme, bien qu'évidemment, cela ne dévoile rien sur son genre réel.

tant les aventures des protagonistes sur les diverses planètes qu'ils visitent et où ils rencontrent des extraterrestres, des intelligences artificielles ou des sociétés différentes de la nôtre. Mais, si l'on prend en considération les typologies des fanfictions, il s'agit aussi d'un AU (ang. *alternative universe*, c'est-à-dire univers alternatif où certains événements présentés sont en contradiction avec ceux du produit source), d'un crossover (avec la série *Sherlock*, dans la partie 5), et d'un *hurt/comfort* (l'auteur a choisi le tag *Angst with a Happy Ending* « angoisse avec happy end » qui exprime grosso modo la même chose)¹¹. Le texte est classifié comme « explicite » (contenant des scènes érotiques graphiques), surtout entre des personnages masculins, ce qui le rattache au slash, sans pour autant en faire un PWP (tag lu comme ang. *plot ? what plot ?* « intrigue ? quelle intrigue ? » ou bien *porn without plot* « porno sans intrigue », un texte concentré uniquement sur des descriptions des actes sexuels).

Le rôle du regard dans la relation amoureuse et sexuelle est mis en évidence dès les premiers paragraphes du texte. Ainsi, le premier récit de la série, dépeignant la naissance du sentiment amoureux entre les protagonistes, montre Kirk en proie à une obsession fétichiste, dont l'objet sont les oreilles de son premier officier Spock (les Vulcains ont des oreilles pointues). Pendant leur quart commun sur la passerelle du vaisseau spatial Enterprise, plutôt que de travailler, le capitaine observe en cachette l'objet de son désir :

Je savais que l'on pouvait faire une fixation sur une partie du corps. Je savais que ça s'appelait du fétichisme (...) Jusqu'à maintenant, ce n'était pas une de mes caractéristiques. (...) Il n'empêche, je dois l'avouer, que mon attrait pour ses oreilles était en train de virer légèrement à l'obsession. Complètement, en réalité. (...) Je me contentai donc de **l'observer**, lui et ses oreilles pointues, dans ce que je pensais être la plus grande discrétion¹² (*Paradoxe*, chap. 1).

Plutôt qu'un coup de foudre mutuel, nous avons affaire à un sentiment d'abord non réciproqué, un désir solitaire qui n'a d'autre moyen d'expression ou de satisfaction qu'une observation muette de son objet. Si l'on associait le regard au pouvoir, force serait de constater que pendant cette première scène, l'officier vulcain se trouve objectifié par son capitaine obsédé,

¹¹ Pour les typologies des fanfictions dont je me sers dans cet article, voir la typologie classique de Jenkins (1992 : 165–180) et celle, plus synthétique, de Kobus (2018 : 185). Il faut noter aussi que les catégories plus littéraires telles que comédie ou drame se superposent, dans la catégorisation des fanfictions, avec *pairing and rating*, fonctionnant comme critères de recherche des textes plus habituels (Driscoll 2006 : 84).

¹² C'est moi qui souligne par l'usage des caractères gras, ici et dans les autres citations, le vocabulaire lié au regard ou à la vision, afin de le rendre plus facile à repérer.

qui se permet une observation non autorisée de sa personne, représentée plus particulièrement par son oreille fétichisée, la marque la plus visible de son origine extraterrestre. On retrouve ici la deuxième des deux stratégies employées, selon Mulvey, au cinéma dominé par le regard masculin pour apprivoiser l'angoisse provoquée par la simple présence de la femme (qui incarne le manque, la blessure de la castration) : le fétichisme, qui apprivoise l'objet du regard en le survalorisant (la première étant la scopophilie, qui objectifie et dévalue cet objet ; Mulvey [1975] 1988 : 64–65). Le seul problème, c'est que Spock n'est pas une femme, mais il pourrait la connoter symboliquement en tant que personnage venu d'ailleurs, étranger (cf. Lamb et Veith [1986] (2014) : 104). Dans la même veine, James Wolcott a vu en Spock « a parody of the unreachable woman. He's practically an extraterrestrial Garbo » (Wolcott 1976 : 125). Pourtant, contrairement aux femmes exhibées aux regards masculins au cinéma, Spock n'est pas sexualisé dans cette scène : il est représenté en train de travailler diligemment à son poste, tournant le dos aux autres officiers sur la passerelle, tel qu'on le voit dans les films. Seul le désir obsessionnel de Kirk est porteur de la charge érotique de la scène.

Mais encore dans la même scène, la situation change : dans sa détresse, le capitaine se permet une indiscretion et est découvert, ce qui mène à un échange de regards déconcertant :

D'un coup d'œil furtif, je m'assurai que personne ne faisait attention à nous, tandis qu'il [=Spock] me répondait sans que j'enregistre un traître mot de son jargon technique. (...) Je retenus presque ma respiration, faisant parfaitement semblant de l'écouter, tout en **observant attentivement** ce lobe charnu et ce pavillon de chair et de cartilage qui se terminait par une pointe parfaite, légèrement verte à son extrémité. (...) J'étais sur le point de perdre tout contrôle, avant de remarquer enfin le silence de mon interlocuteur. (...) M'arrachant difficilement à ma **contemplation**, mes **pupilles** dilatées par le désir, je **croisai son regard interrogatif. Ses yeux couleur chocolat, m'observèrent** avec leur éternelle curiosité scientifique, attendant sans doute patiemment, une explication logique à mon comportement (*Paradoxe*, chap. 1).

Perdu dans sa contemplation – vocable connotant d'ailleurs une concentration religieuse ou intellectuelle ou une observation attentive plutôt qu'une objectification sexuelle – Kirk ne remarque que tardivement que son regard même a occasionné une observation « scientifique » de la part de son objet. Confondu et honteux, il s'échappe de la passerelle avant que Spock puisse le questionner, car avouer ses sentiments paraît trop difficile à cette étape-là ; « even in the stories that end happily there is an extraordinary amount of frustration and delay » (Russ [1985] 2014 : 84).

L'aveu des sentiments a lieu plus loin dans le premier tome, après quelques essais manqués et autres péripéties conventionnelles. Quand les

personnages comprennent que leurs sentiments sont mutuels, leurs premiers ébats commencent par une découverte visuelle, teintée d'une curiosité certes érotique, mais aussi presque scientifique, de l'anatomie intime de l'autre. Bien que pour la lectrice, ce soit Spock l'autre, le différent, l'extraterrestre, les deux personnages sont également étrangers l'un à l'autre, et c'est l'humain (Kirk) qui se fait découvrir le premier :

[Je] me retrouvai nu, sous **son regard inquisiteur**. Il **m'observa avec curiosité**, puis d'une main, il caressa mon membre, me faisant perdre mon souffle.

« Tout est tellement exposé chez les humains. » (*Paradoxe*, chap. 6).

Le fragment se passe d'une description de ce que Spock voit, se concentrant en revanche sur la réaction du personnage qui regarde. Sa curiosité, mais aussi sa remarque permettant de relativiser l'évidence de l'anatomie humaine, soulignent la distance qui existe entre les représentants de deux espèces différentes, mais qui est réduite par l'intimité même de la situation. Quand c'est le tour de Kirk de satisfaire sa curiosité à l'égard de l'anatomie de Spock, la lectrice a droit à une description détaillée et fascinée de l'objet du regard.

Je m'attaquai à mon tour à son pantalon, puis le baissai jusqu'à mi-cuisse, ainsi que son sous-vêtement, pour me retrouver face à une colonne de chair d'une couleur amande, sortant d'une douce toison noire, parsemée de points d'un vert plus foncé, semblant suinté d'un liquide transparent. Deux fines tiges, terminées par ce qui ressemblait étrangement à deux petites feuilles, enroulées sur elles-mêmes de chaque côté, venaient compléter le **tableau** (*Paradoxe*, chap. 6).

Même si cette description peut paraître quelque peu bizarre à un lecteur non averti, il est curieux de remarquer qu'elle garde des échos des tout premiers textes K/S, où ce motif des organes génitaux de Spock ressemblant à une plante ou une fleur est apparu pour la première fois. Comparons le fragment ci-dessus avec un extrait de *Poses* de Leslie Fish et Joanna Agostino, récit publié pour la première fois en 1977 :

Fascinated, he [=Kirk] watched the three petals curl back to reveal glistening chartreuse surfaces studded with hypersensitive spots of darker green, the two side tendrils gracefully uncoiling to stand like oiled serpentine honor guards beside the rising, proud, gleaming central shaft. "Like an orchid," Kirk whispered (...) (Fish & Agostino, *Poses*, 1977).

Rien que la ressemblance frappante de ces deux textes, publiés dans deux langues différentes, à presque 40 ans d'intervalle, en dehors de toute diffusion littéraire officielle, prouve d'une manière éloquente que la fanfiction,

comme n'importe quelle autre littérature, a développé sa propre tradition de clichés, motifs et figures de style, reconnue et appréciée de ses lecteurs.

Dans une relation amoureuse, le regard sert toujours à allumer le désir, et les personnages se mettent parfois en spectacle délibérément, afin de séduire l'autre. Par exemple, dans cette scène, Kirk désire Spock, qui préfère pourtant finir d'abord son rapport. Kirk essaie de le tenter en s'allongeant sur le lit et lui envoyant télépathiquement « toutes sortes d'images lubriques ».

Il [=Spock] **observa** mon manège, **du coin de l'œil**, mais je sentis son **regard** sur moi. Il s'obstina, néanmoins, à faire comme si de rien n'était et se reconcentra sur sa tâche. L'air de rien, je m'allongeai sur les draps.

« Il fait tellement chaud, dans tes quartiers. » Fis-je remarquer, d'une voix innocente, en retirant mon t-shirt.

J'entendis clairement la respiration de Spock avoir un raté, mais **ses yeux restèrent focalisés** sur l'écran. Je poussai le vice jusqu'à enlever mon pantalon, puis me réinstallai confortablement, en soupirant, **les paupières closes**, détendu. (...) Je tournai ma tête vers le Vulcain et **ouvrai les yeux**, pour plonger dans **ses orbes obsidiennes** qui s'étaient finalement **posées sur moi**. (...) Je **soutins** difficilement le **regard** de Spock, **noirci par le désir**, qui **dériva** lentement le long de mon corps, pour **se poser** beaucoup plus bas. (*Juste Avant...*, chap. 1).

Il y a donc une sorte de jeu érotique entre le sujet et l'objet du regard. Si avant, le rôle analogue à celui d'une femme qui se fait (passivement) regarder et convoiter a incombé à Spock, ici, c'est Kirk qui remplit le rôle que Mulvey a attribué à Marilyn Monroe ou à Laurel Bacall : « In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact... » (Mulvey [1975] 1988 : 62). L'apparence de Kirk dans cette scène, allongé sur un lit, se déshabillant lentement, soupirant et se touchant sensuellement afin d'attirer un regard de son amant, connote une féminité passivement séductrice, exhibitionniste et offerte au désir de l'autre plutôt que sujet du désir. Cette alternance constante des rôles traditionnellement associés aux femmes et aux hommes, entre le passif et l'actif, le dominant et le dominé, la réciprocité du regard entre les personnages qui sont tour à tour (ou bien simultanément) vus et voyeurs, ont été considérées comme l'un des traits caractéristiques du slash, surtout à ses débuts. Des critiques ont parlé d'une représentation androgyne, ambiguë des héros qui alternent tous les deux entre le féminin et le masculin dans leur image, comportement et psychologie (Lamb et Veith [1986] (2014) : 102–105, Russ [1985] 2014 : 85).

Il est intéressant de noter au passage que si la vision est incontournable pour attiser le désir, elle n'est nullement suffisante pour le satisfaire. Au contraire, si les personnages se voient réduits au seul contact visuel, mais sans pouvoir se toucher, le délice devient vite un supplice. Spock fait vivre une telle frustration à Kirk pendant une scène révélatrice qu'on pourrait

décrire comme sexe télépathique : les personnages se tiennent à une certaine distance, se regardent, mais Kirk ne peut pas bouger. Il observe Spock qui lui offre des « vues imprenables » de son corps, mais ne comprend pas où son amant veut en venir.

Je le **regardai, les yeux exorbités**, sans comprendre. Il commença à se caresser à un rythme lancinant, et cette fois, j'étais certain de sentir la brûlure de sa main sur moi. La lumière se fit dans mon esprit et je compris qu'il me faisait vivre ses sensations à travers notre lien télépathique. Il accéléra ses mouvements, gémissant doucement, toujours **sans briser notre contact visuel**. Je luttai pour **garder les yeux ouverts** et mes jambes se mirent à trembler. (...) C'était un véritable supplice. (*Juste Avant...*, chap. 4).

Ainsi, malgré des fantômes de sensations et une forte stimulation visuelle, Kirk ne sera-t-il heureux qu'une fois que son amant autorise un contact physique traditionnel, plutôt qu'une illusion mentale de toucher. Cette expérience, rendue possible par le concept fictionnel de la télépathie, permet de mieux cerner les rôles respectifs du regard (scopophile, fétichisant, adorateur, « noirci par le désir », chargé d'émotions...) et du toucher dans l'acte sexuel.

Dans de très nombreux cas, d'ailleurs, les personnages (ou l'un d'entre eux) ferment les yeux pour mieux s'ouvrir aux autres sensations.

Jim se cambra contre moi [=Spock], au bord de la rupture. Il perdit le contrôle de ses gestes, rejeta la tête en arrière et vint soudainement entre mes doigts, dans un cri muet, ses traits crispés, **ses yeux fermés**, avant d'enfoncer ses talons dans le bas de mes reins, m'incitant à accélérer encore. (*Je rêve...*, chap. 12).

Le regard, qui joue un rôle primordial pour faire naître le désir, et aussi pour apprendre à se connaître mutuellement, est donc souvent moins essentiel pendant l'acte sexuel, dominé surtout par le toucher. Evidemment, les personnages continuent aussi à se regarder : dans le fragment cité, il n'y en a qu'un qui ferme les yeux, tandis que l'autre – le narrateur temporaire – profite du spectacle. Pourtant, cette habitude de fermer les yeux pendant les moments d'intimité donne un poids supplémentaire au regard, aussi bien du point de vue intradiégétique (les émotions des personnages) qu'en tant qu'artifice narratif, pour souligner l'importance du passage. Un accent particulier est alors mis sur l'action de regarder, qui véhicule non seulement le désir, mais aussi des émotions plus profondes, parfois donnant l'occasion à un aveu dont il souligne et garantit la gravité, comme dans ce fragment :

Il [=Spock] encadra mon visage de ses mains.
 « **Regarde-moi. Garde les yeux ouverts.** » Murmura-t-il, à bout de souffle.
 Je [=Kirk] m'efforçai de lui obéir, au bord du gouffre.

« Jouis pour moi. » Exigea-t-il, d'une voix fébrile.

Je cédaï à sa demande, **maintenant difficilement son regard**, alors qu'il venait en moi. Il me retint, avant que je m'écroule. Mon corps semblait totalement engourdi. Il m'allongea à côté de lui et me garda dans ses bras.

« Je t'aime. » Souffla-t-il, à mon oreille.

« Je t'aime aussi. » Répondis-je, légèrement enrôué. (*Le Problème...*, chap. 4).

Ce fragment indique que maintenir le regard peut être parfois difficile, à cause de l'intensité des sensations et des émotions éprouvées dans ces moments de l'extrême intimité. Dans ce contexte, le regard est tout sauf objectifiant : les protagonistes se regardent mutuellement, en transmettant des émotions ensuite également verbalisées. Si Spock veut être vu, et si Kirk y consent malgré le malaise que cela cause, c'est que le plaisir, même partagé, renferme la personne sur elle-même, tandis qu'accompagné d'un regard dans les yeux, même cet acte extrêmement intime de jouissance sexuelle, est vécu ensemble. C'est donc une unité profonde, pareille à celle de la télépathie, qui est illustrée ailleurs dans le texte, et qui met à profit les possibilités offertes par la science-fiction pour communiquer le même message¹³.

Cette scène démontre aussi que, malgré des descriptions détaillées des actes sexuels, une fanfiction est déterminée par l'intimité entre les personnages au moins aussi fortement que par le simple « phantasme masturbatoire » (Kobus 2018 : 247), comme Elizabeth Woledge le signale dans sa description de l'intimatopia : « descriptions of sex in all intimatopic fictions are pervaded by these images of oneness, whether derived from the appropriated source or not » (Woledge 2006 : 104). Une telle approche, évidemment, est le contraire d'un regard ou d'un désir qui objectifie et finit par aliéner l'autre, objet du regard. La nature profondément émotionnelle et fortement contextualisée de la majorité des scènes érotiques dans la fanfiction a aussi provoqué des doutes par rapport à la justesse de classifier ces textes comme pornographiques, et ceci, malgré le fait que certains auteurs étiquettent leurs textes comme pornographiques (cf. le tag déjà mentionné de PWP).

Though these narratives contain graphic depictions of sex, they also invert the common structures of pornography. Pornography focuses on sex for

¹³ Par exemple, *Juste Avant...*, chap. 3. L'acte sexuel accompagné d'une « fusion mentale », d'un lien télépathique qui unit les âmes tout en unissant les corps, est un lieu commun des fanfictions inspirées de *Star Trek* (où la télépathie existe), mais aussi de nombreuses autres fanfictions : si les auteurs ne peuvent pas y introduire la télépathie propre pour ne pas compromettre la vraisemblance de leur monde fictionnel, ils vont l'inclure au moins comme une figure rhétorique (Bacon-Smith 1992 : 231).

the sake of sex (...) What may be especially disturbing is pornographic texts' denial of emotional consequences of sex. (...) Sex in a slash narrative always occurs in some kind of emotional context, but of particular interest is the fact that sex always has direct and dramatic emotional ramifications (Kustritz 2003 : 377–378).

D'autre part, Catherine Driscoll voit en fanfiction un genre unissant les caractéristiques de pornographie et de romance (Driscoll 2006 : 79–95)¹⁴, tandis qu'Aldona Kobus revendique l'étiquette de pornographie pour la fanfiction érotique, mais seulement après avoir nuancé la définition et la portée de la pornographie elle-même (Kobus 2018 : 239–269).

Pour confirmer le rôle majeur que joue cette intimité entre les amants, à l'égal du désir, il faut aussi attirer l'attention aux regards attendris que chacun des protagonistes aime lancer à son amant en dehors du contexte sexuel, surtout pendant son sommeil. Regarder l'objet de son désir en train de dormir pourrait être construit comme un acte de voyeurisme objectifiant, mais dans le texte en question, il n'en est rien : celui qui dort, étant donc vulnérabilisé par sa passivité forcée, n'a rien à craindre. Celui qui le regarde, loin de vouloir abuser de son pouvoir, respecte dans l'autre la personne aimée, son regard étant porteur de tendresse et d'intimité. Parfois même, cette observation tendre est pré-négociée, consentie d'avance et appréciée par la personne qui se couche. Il s'agit de scènes qui relèvent du fluff, c'est-à-dire, décrivent des moments attendrissants de bonheur domestique à deux :

Une main caressa doucement mes cheveux, avant de descendre sur mon visage. Un sourire se dessina sur mes lèvres.

« J'aime te **regarder** dormir. » Pensa-t-il [=Spock].

« Tu aimes me **voir** baver sur les coussins et ronfler ? » Ironisai-je [=Kirk].

« Tu ne ronfles pas, T'hy'la. Je dirais plutôt que tu ressembles à un enfant. Tu es remarquablement paisible. C'est une **vision** reposante. »

« Dans ce cas, rallonge-toi et profite de la **vue**. J'ai vraiment besoin de sommeil. » Répondis-je, en le tirant à moi. (*Je rêve...*, chap. 11).

Un dernier motif qui me paraît important pour comprendre le rôle du regard, qui vient compléter l'analyse des regards érotiques ou tendres entre les protagonistes amoureux, est le motif du voyeur : un troisième personnage, une perspective étrangère au couple qui vient épier cette intimité dont on a souligné l'importance. Un voyeur, souvent malgré lui, est d'ailleurs un motif présent dans la fanfiction depuis le tout début, permettant

¹⁴ « Reading fan fiction might lead one to think that romance and pornography are not only historically contiguous and able to work together, but perhaps inseparable » (Driscoll 2006 : 95).

d'introduire un regard intradiégétique extérieur au couple, auquel la lectrice peut s'identifier en épiant elle-même les ébats des protagonistes (cf. surtout *Shelter* de Leslie Fish, 1976). Dans la série *Recommencement*, les personnages se font surprendre en train de s'embrasser ou de faire l'amour de nombreuses fois, ce qui est toujours représenté comme une source de gêne pour toutes les parties concernées.

Je [=Kirk] nouai mes bras autour de son cou, approfondis notre baiser.

« J'étais venu pour une collation nocturne, mais là, je n'ai plus vraiment faim. Sérieusement, prenez une chambre ! »

Je sursautai en entendant la voix de Bones et quittai la bouche de mon mari, pour me tourner vers mon ami. Je repris rapidement ma place sur le banc, ne voulant pas mettre Spock encore plus mal à l'aise. (*Ogmios*, chap. 3).

Evidemment, ces occurrences d'un regard malvenu qui se pose sur une intimité qui ne lui appartient pas n'ont rien de malicieux : au contraire, comme dans le cas cité, les amants commettent une indiscretion, s'adonnant aux caresses dans un lieu ouvert aux autres. Habituellement, dans ce texte, la discrétion est construite comme une vertu importante, et les personnages qui y manquent à dessein sont punis (cf. *Je rêve...*, chap. 14). Le lien qui unit le couple est quelque chose de presque sacré, et s'y insinuer de force est le plus horrible des crimes. Le personnage qui y porte atteinte directement, en tentant de violer Kirk, est presque tué par Spock, rendu à moitié fou de rage et de douleur (« **Voir** ses mains sur toi... », *Ne Trinquie...*, chap. 10).

Le paradoxe consiste, bien sûr, à dépeindre ces différents actes de voyeurisme, le plus souvent involontaires, comme des indiscretions gênantes, des présences intrusives, parfois des objectifications répréhensibles (comme dans le cas du viol manqué), tandis que la lectrice est invitée à épier la vie intime des personnages sans aucune limite, libre d'en tirer des plaisirs voyeuristes. Bien sûr, puisqu'il s'agit d'une fantaisie partagée par l'écrivain avec ses lectrices, ce paradoxe n'est qu'illusoire. Pour tirer du plaisir d'une fantaisie érotique, l'individu doit, en quelque sorte, se dédoubler, pour être en même temps le sujet et l'objet de la fantaisie, le moi qui réalise la fantaisie et celui qui se place à l'intérieur (Driscoll 2006 : 87). L'individu peut donc être, en même temps, le voyeur et le spectacle qui l'excite. Dans le cas du slash, dans lequel les personnages incarnent, à tour de rôle ou simultanément, des positions multiples (passif ou actif, féminin ou masculin, désiré ou désirant...), les identifications des lectrices fluctuent en permanence aussi, leur permettant, par exemple, de désirer un personnage et de s'identifier à lui en même temps (Kobus 2018 : 252–255). Le motif du voyeur (malgré lui) peut donc représenter une prise de distance auto-ironique.

Conclusion

La fanfiction est une pratique scripturale très souvent encore considérée comme suspecte ou privée de valeur. Bien qu'elle fasse l'objet de nombreuses recherches des spécialistes en culture de masse et sa réception, ou en *fan studies*, elle n'est que rarement considérée comme une littérature digne de ce nom. Camille Bacon-Smith y voyait une activité très sérieuse de création de toute une culture alternative, féminine, déguisée comme un simple jeu d'enfant pour éviter une résistance trop forte de la société patriarcale (Bacon-Smith 1992 : 282–298). Aujourd'hui, bien qu'il s'agisse d'un phénomène de masse, qui implique des centaines de milliers de personnes et des millions de textes, la fanfiction reste toujours un courant caché, elle est souvent moquée (par exemple, dans les représentations télévisées des communautés de fanfiction), toujours publiée sous pseudonyme, dévaluée comme un plaisir coupable même par ceux qui la pratiquent (Barner 2017 : 1). Il arrive que des fanfictions soient publiées, avec de légères modifications qui servent à cacher leur nature de littérature dérivée et à les protéger de poursuites légales éventuelles (les noms des personnages, des lieux, etc.), mais cela reste exceptionnel¹⁵. Pourtant, il est clair que, publié ou non, valorisé ou moqué, examiné ou ignoré par les chercheurs, ce type de littérature possède une valeur considérable pour ceux qui le pratiquent, puisque, comme une fan l'a formulé, « Nobody's being paid to write it and nobody's being told to read it, people do it because they legitimately enjoy it. That is just kind of amazing » (holywatered, cité dans Kobus 2018 : 76).

Dans ce propos, j'ai tenté d'analyser la présence d'un seul motif – celui du regard en contexte érotique – dans une seule série de fanfictions, en utilisant des catégories de lecture propres à l'interprétation du cinéma (la théorie du regard masculin), pour tenir compte des dettes de la fanfiction à l'égard de ses sources d'inspiration audiovisuelles, ainsi que des catégories élaborées en relation aux fanfictions elles-mêmes. Certaines réalisations du motif du regard ou de la visualité sont en continuité avec la tradition littéraire, par exemple le regard comme source du désir amoureux ou porteur d'émotions. D'autres semblent relever plus du télévisuel : l'insistance extratextuelle sur l'identité du physique des personnages avec celui des acteurs de la version source, la fragmentation fétichisante des corps des personnages comme en très gros plan, l'accent mis sur les corps en mouvement décrits minutieusement (notamment pendant l'acte sexuel). D'autres encore peuvent être plus particulières à l'univers de la fanfiction : le regard érotique curieux qui réinterprète et recontextualise la sexualité masculine ;

¹⁵ Sur les relations complexes entre la fanfiction et le monde de la publication, cf. Jamison (2013 : 260–297).

le regard comme manière de construire une intimité entre les personnages, de sorte que même les descriptions graphiques de leurs ébats ne sont pas nécessairement lues comme pornographiques.

Bien sûr, l'analyse d'un seul texte, choisi à titre d'exemple, ne permet pas de conclure quoi que ce soit sur le rôle du regard dans la fanfiction en général, ou même dans celle inspirée par le même produit source. Il est pourtant notable que les références à d'autres textes de ce type mettent en évidence une forte continuité de motifs ou figures de style élaborés au sein de cette écriture. D'un côté, il s'agit d'une littérature assez répétitive, qui se réalise dans les variantes de certains thèmes et motifs qui lui sont chers. D'autre part, c'est un ensemble muable, créatif, qui peut être complètement différent demain de ce qu'il a été hier, et un motif nouveau qui gagne soudainement en popularité a parfois le pouvoir de transformer considérablement la façon de représenter la sexualité, les relations interpersonnelles, l'amour dans des milliers de récits.

Bibliographie¹⁶

Textes étudiés (ordre chronologique)

Sherlock_Spock, 2015, *Paradoxe, Part 1 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/3800089?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Juste Avant les Ténèbres, Part 2 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4407098?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Ogmios, Part 3 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4407599?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Le Vide en ce Monde, Part 4 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4413230?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Le Problème Final, Part 5 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4421921?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Ne Trinque Jamais avec ton Ennemi, Part 6 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4428998?view_full_work=true.

Sherlock_Spock, 2015, *Je rêve donc je suis, Part 7 of the Star Trek : Recommencement series* : https://archiveofourown.org/works/4440824?view_full_work=true.

Autres fanfictions

FISH Leslie, 1976, *Shelter*. – *Warped Space XX*, archived on AO3: <https://archiveofourown.org/works/495751>.

FISH Leslie, Agostino Joanna, 1977, *Poses*. – **Obsc'zine #1** par T'Kuhtian Press, Lori Chapek-Carelton, (éd.), accessible en ligne: <https://archiveofourown.org/works/495766>.

¹⁶ Tous les sites internet dans la bibliographie ont été consultés à la charnière des mois de juillet et d'août 2021.

Littérature critique

- BACON-SMITH Camille, 1992, *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- BARNER Ashley J., 2017, *The Case for Fanfiction: Exploring the Pleasures and Practices of a Maligned Craft*, Jefferson, NC : McFarland.
- BOŻEJEWICZ Agnieszka, 2011, Zabawa w literaturę. – *Stan krytyczny* : <https://stankrytyczny.wordpress.com/2011/03/02/zabawa-w-literature-agnieszka-bozejewicz/>.
- BRAID Barbara, 2014, Fassionation, Fandom and the Crisis of Hegemony: Michael Fassbender's Performance of Masculinity and the Female Gaze. – *Fan Studies: Researching Popular Audiences*, Alice Chauvel, Nicolle Lamerichs, Jessica Seymour (eds), Oxford : Inter-Disciplinary Press, 73–84.
- COPPA Francesca, 2013, An Archive of Our Own. Fanfiction Writers Unite!. – Anne Jamison, *Fic. Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Dallas : BenBella Books, 302–308.
- COPPA Francesca, 2014 (2006), Writing Bodies in Space. Media Fan Fiction as Theatrical Performance. – *The Fan Fiction Studies Reader*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds), Iowa City : University of Iowa Press, 218–237.
- DRISCOLL Catherine, 2006, One True Pairing. The Romance of Pornography and the Pornography of Romance. – *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Jefferson, NC : McFarland, 79–96.
- FATHALLAH Judith May, 2017, *Fanfiction and the Author. How Fanfic Changes Popular Cultural Texts*, Amsterdam : Amsterdam University Press.
- GAŚOWSKA Lidia, 2015, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków : Ha!art.
- JAMISON Anne, 2013, *Fic. Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Dallas : BenBella Books.
- JENKINS Henry, 1992, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York & London : Routledge.
- JONES Sara Gwenllian, 2014 (2002), The Sex Lives of Cult Television Characters. – *The Fan Fiction Studies Reader*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Iowa City : University of Iowa Press, 116–129.
- KOBUS Aldona, 2018, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KUSTRITZ Anne, 2003. Slashing the Romance Narrative. – *The Journal of American Culture* 26/3 : 371–384.
- LAMB Patricia Frazer, VEITH Diana L. 2014 (1986), Romantic Myth, Transcendence, and *Star Trek* Zines. – *The Fan Fiction Studies Reader*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Iowa City : University of Iowa Press, 97–115.
- MULVEY Laura, 1988 (1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema. – *Feminism and Film Theory*, Constance Penley (ed.), New York : Routledge, 57–68.
- NEALE Steve, 1983, Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema. – *Screen* 24/6 : 2–17.
- PENLEY Constance, 2014 (1997), Future Men. – *The Fan Fiction Studies Reader*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Iowa City : University of Iowa Press, 177–191.
- PERFETTI-OATES Natalie, 2015, Chick Flicks and the Straight Female Gaze: Sexual Objectification and Sex Negativity in *New Moon*, Forgetting Sarah Marshall,

- Magic Mike, and Fool's Gold. – *An Internet Journal of Gender Studies* 51 : 18–31, en ligne : <https://www.proquest.com/openview/a359cd64ce7768d0872952ed7e2f656c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=29335>.
- REEVES-STEVENS Judith, REEVES-STEVENS Garfield, 1995, *The Art of Star Trek*, New York : Pocket Books.
- RUSS Joanna, 2014 (1985), Pornography by Women for Women, with Love. – *The Fan Fiction Studies Reader*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Iowa City : University of Iowa Press, 82–96.
- SIUDA Piotr, 2010, From Deviation to Mainstream – Evolution of Fan Studies. – *Studia Medioznawcze* 3(42) : 87–99.
- VETTEL-BECKER Patricia, 2014, Space and the Single Girl. Star Trek, Aesthetics, and 1960s Femininity. – *Frontiers* 35/2 : 143–178.
- WOLCOTT James, 1976, Big Brother Is Trekking You. – *Village Voice*, 2/2/76, 124–125.
- WOLEDGE Elizabeth, 2006, Intimatopia: Genre intersections between slash and the mainstream. – *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Karen Hellekson & Kristina Busse (eds.), Jefferson, NC : McFarland, 97–115.

Abstract

Desire and intimacy: erotic gaze in fanfiction
(example of *Star Trek: Recommencement* by Sherlock_Spock)

Fanfiction is a popular scriptural practice consisting on writing and posting online fictional stories based on existing content, usually belonging to popular culture. It has its own set of themes, characterizations and tropes. This article analyses one of them, the erotic gaze, in one particular fanfiction. Using theories rooted in film studies to account for the tribute fanfiction owes to its audiovisual sources, the analysis focuses on the unconventionally gendered roles of the subject and the object of the erotic gaze, on the action of looking as an expression of desire and intimacy, as well as on the external gaze as the metaphor of the voyeuristic pleasures of the reader.

Keywords: fanfiction, Star Trek, desire, intimacy, erotic gaze, voyeur.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Carolina SANABRIA

Universidad de Costa Rica

<https://orcid.org/0000-0003-0066-5179>

***Siempre habrá una manera
de entrar: las resonancias
de la visualidad
en el proceso de creación
literaria en *Dans la maison*
de François Ozon***



En 2012 el cineasta francés François Ozon estrenó *Dans la maison*, una película construida alrededor del acto de la mirada, lo que resulta paradójico, dado que su trama se centra en una actividad –la escritura– que, en principio, por tradición, excluye la visión. Sin embargo el filme formula la idea contraria, a saber, la existencia del componente visual en el proceso de creación literaria.

La perspectiva está propuesta desde el profesor del liceo Gustave Flaubert llamado Germain, al cual Ozon –en una interpretación potenciadora del texto teatral del dramaturgo español Juan Mayorga, *El chico de la última fila* (2006)– apellida Germain, lo que establece evidentes reminiscen-

cias con la tradición homófona del *nabokoviano* Humbert Humbert, de la misma profesión y también obsesionado por un personaje adolescente, la Lolita del título¹. La suya, por tanto, supera la ensalzada relación de la *Bildungsroman* que la película parodia en la que éste funciona, más que como doble, como proyección mejorada (más joven, con mayor talento) en lo que Di Pastena ha visto una relación interesada y anafectiva (Di Pastena 2018: 36). Y en otro lugar Mayorga había declarado concebir al doble no como una copia, sino como posibilidad de uno mismo (Mayorga 2016: 06).

En la obra dramática original, el eje de la acción recae en el estudiante de la última fila, ese *curioso impertinente* entrevistado por López López (2017) que lo vincula con la tradición literaria española: Claude García en su doble papel de narrador y personaje, quien trata de integrarse en calidad de vértice y vórtice en la familia de que carece. La ubicación espacial en el aula que destaca el título de la obra teatral no es azarosa: corresponde al lugar donde de estudiante el propio Germain solía sentarse, como le cuenta a Jeanne: “C’est la meilleure place. Tu vois les gens et personne ne te voit”. Asimismo coincide con el lugar del público en el teatro, como apunta el director escénico Velasco (2012: 175) que ha llevado la puesta en escena de la obra de Mayorga. Pero en la película tiene otra derivación. La visión que permite la última fila es incluso superior a la frontal del profesor, porque resultando igualmente panóptica (como mecanismo disciplinario de Foucault), al abarcar todo el conjunto, ofrece una perspectiva distinta de los demás, lo que implica ver sin ser visto. Por el hecho entonces del desconocimiento de saberse objeto de la mirada de quien en principio –por no constituir una autoridad, o sea, por tratarse de uno de los suyos– no deberían recelar es lo constituye una prerrogativa en ese emplazamiento.

En todo caso, Ozon, que mantiene la esencia de Mayorga, dirige el interés más que al joven del título, a los pormenores contenidos en el espacio íntimo donde se concentra la dinámica, lo que explica el cambio. El desencadenante argumental viene dado desde una simple tarea en la que se demostrará, como afirma Di Pastena, que la escritura no es un acto inocente: supone asumir un punto de vista, determina papeles, entraña juicios (Di Pastena 2018: 33). En la historia macro, el texto escrito pasa a representarse visualmente en imágenes que recrean los hechos, una forma de representación (visual) complementada con la escrita (verbal): la interacción en el círculo de Rapha (en la casa), donde sus miembros devienen metapersonajes.²

¹ Lo reafirma además el que su esposa Jeanne llega a cuestionarle si siente deseos por él: “Ecoute, c’est pas si grave. Ça peut arriver à tout professeur de tomber amoureux de son élève”.

² Así lo ironiza Ozon cuando Jane le confiesa haber invitado a los Artole para ver si correspondían con el retrato, a lo que en la película que Germain le responde entre aleccionador y paternal: “Ce sont des personnages de fiction, Jeanne”. O sea

Germain personifica a cabalidad la instancia *genettiana* conocida como el narratario que se encuentra en el mismo nivel diegético del narrador. Este último, del que se sabrá más adelante que es un escritor que no alcanzó éxito de joven con su novela *L'enfant de l'orage*, encuentra en Claude a su potencial escritor ideal. El influjo es tal que conforme se desarrolla la historia, el profesor sutilmente excede su función de narratario. Dado que resulta tan determinante en el proceso de escritura a través de lecturas dirigidas –en una *ars poetica* de autores (Chéjov, Dickens, Tolstoi, Flaubert) o textos puntuales (*Un cœur simple*)–, Germain pasa a convertirse en una figura casi equivalente a la de coautor hasta implicarse directamente en el proceso de escritura: señala deficiencias en personajes desatendidos (Rapha hijo), rectificaciones (“Tu veux révéler des désirs latents d’une famille normale? Le père, la mère, le fils. C’est du Pasolini”³) y elementos que se han, como diríase en el formalismo ruso, desgastado por la automatización (Tinianov 1970: 93) (“La pomme est un symbole ou une pomme?”). En esa *ars poetica*, el relato atraviesa por distintos géneros, técnicas y movimientos, y la película, con todo, no deja también de ser un homenaje a la literatura. Pero más allá de esa particular ofrenda, Ozon postula, a partir de Mayorga, una posición anclada a otros ejes de sólito excluidos en los estudios literarios tradicionales, como el sentido de la visión.

Aparte de narratario, Germain es también el lector cuya dinámica se desarrolla de manera semejante a esa obra de arte contemporánea que Jeanne le muestra, “peinture verbale” –un órdago contra el realismo que remite a Kazimir Malévich como una de las propuestas desesperadas para salvar su galería–. Se trata de una práctica contemporánea de las artes visuales donde el pintor, a través de un audio, describe un cuadro imaginario, ante lo cual “l’auditeur devient co-créateur. Il imagine”. Germain empieza como un inicialmente discreto cocreador de Claude que activa paulatinamente su participación en una historia donde se siente interpelado. El pintor (autor) “projette son imagination sur le cadre vide”, decía Jeanne, lo cual condensa la trama porque a través de la lectura puede activar el proceso imaginario –en su doble acepción de lo mental y lo visual–.

La relación entre imaginación y visualidad en el proceso de escritura es solo parte de lo que desde varios niveles conflictúa el filme en cuestión. Uno primero opera sobre los géneros, en el drama como en la película,

que ni siquiera ella, definida como “una conciencia ética interna a la obra” (Di Pastena 2018: 44) se libra de la seducción del texto y del voyeurismo.

³ Germain se refiere a *Teorema* (1968), cuyo conflicto se desata a raíz de que un extraño y seductor visitante despierta deseos que no parecían existir en todos los miembros de una acomodada familia milanesa. Sin embargo, Di Pastena detecta diferencias como que la familia observada se revela inexpugnable: expulsan el cuerpo extraño y siguen con su vida, mientras que la existencia de los personajes de Pasolini nunca volverá a ser la misma (Di Pastena 2018: 39).

sobre el carácter performativo común, que integra códigos relacionados con la visualidad. En contraste con la narración –la prosa–, la mediación no queda expuesta, pues los procedimientos discursivos teatral y fílmico se sustentan sobre una modalidad más primitiva de comunicación a cuya base funciona lo que André Helbo denomina *ostensión*, como explica Gutiérrez Carbajo:

Gracias al procedimiento de la ostensión las imágenes escénicas y fílmicas ponen especialmente de relieve la categoría de lo visual. Sin embargo, el carácter efímero, aleatorio de la representación, la dependencia de la mirada directa del espectador, contrasta singularmente con la imagen fílmica. Ésta última, fijada de una vez por todas por la mediación de la pantalla, no se construye en el instante de la representación (Gutiérrez Carbajo 2008: 222).

El otro nivel donde se evidencia la presencia de lo visual se relaciona propiamente con el diegético, empezando por la curiosidad de Claude que desencadena el conflicto. Tras iniciarse la interacción entre profesor y estudiante, Germain aludía al proceso de escritura recurriendo a la comparación de “comme si tu regardais par le trou de la serrure”. Y más adelante, cuando Claude cae en desgracia ante Esther y le comenta a Germain que si Rapha pierde el examen difícilmente podrá regresar a la casa, el profesor le anima a escribir de todas formas: “Tu n’as plus besoin d’aller dans la maison. Imagine”, pero recibe por contundente respuesta: “J’y arrive pas. Je dois les voir, être avec eux”. Transcurridos unos días más, ante un Germain ansioso que le pide la continuación del relato, el chico le reitera su postura, que destila solapado desafío: “Si je ne vais pas chez eux, j’y arrive pas”. En estos momentos la relación de poder se invierte porque el profesor ve delegada en sí mismo la continuación de la escritura –para reforzar el proceso de cocreación semejante a la pintura verbal–, solo que esta vez su participación compromete un acto moral y legalmente transgresor. La relación entre elucubración mental y visualidad no termina desde luego aquí. Superado el escollo, una noche en la casa Claude deambula hasta colarse en las habitaciones de sus inquilinos y los mira dormir. Ante la pareja escribe: “Assis face à eux, dormant dans l’obscurité, je les imagine peu avant, faisant l’amour, maladroitement, rapidement”. El corolario es que en su instancia de narrador, el autor necesita de la materialidad más inmediata en un proceso que demanda –más que de la imaginación– de la visualidad o la concreción de lo real.

Lo expresado por Claude constituye una literalización de las palabras iniciales de Rudolf Arnheim en *El pensamiento visual*: “Sin información en el tiempo y el espacio, el cerebro no puede actuar” (Arnheim 1986: 15). Claude es un virtuoso en potencia que es descubierto y está siendo pulido por Germain, pero parece –porque lo contrario puede también ser cierto y no ser más que una estratagema de manipulación para entrar en la casa–

que su forma de trabajo en la creación de su obra es incapaz de producirse de la nada. En términos de la metáfora de la pintura visual, la imaginación no es posible en un marco vacío. Su estímulo es de índole material, óptico, inmediato. En la historiografía literaria la inclinación se ha llevado al extremo en el movimiento de mediados de siglo que en la narrativa española se difundió como *objetivismo literario* mientras que su correspondiente francés es quizá mejor conocido como el *chosisme*.⁴ El proceso de creación literaria de Claude simpatiza con esa tradición: supone un contacto físico, terreno, no una desvinculación mental de la realidad idealmente atribuida a los creadores *turris eburneae*, porque lo que describe tiene sus bases en la vivencia aledaña, en la interrelación con los sujetos reales a los que somete a una transformación, que está a la base de la creación literaria para Germain. En este sentido destaca de primer momento como parte de su estilo el uso de la ironía (“une photo de la sainte famille”, “le parfum de la femme de la classe moyenne”) –a la vez que mantiene el distanciamiento con los personajes que Mayorga suscribe de Bertolt Brecht– convertidos en caricaturas o sublimados en musas, en suma, en personajes de ficción, pero siempre desde la base de una materialidad contundente como la observación directa.

Claude ejerce la visualidad desde muchas maneras. A ese respecto, las lenguas romances disponen de un amplio abanico de verbos de percepción visual. Como había dicho Clair,

[m]irar es guardar: garder, en francés, provisto de un prefijo (regarder) como de un arma, señala su parentesco con el hecho de dirigir la visión hacia. Mirar es tener cuidado, guardar, guardarse. Tener miramientos. Mirar es tener miramientos con lo que se ve (Clair 1999: 89–90):

de ahí su aplicación en los campos de la dominación y el control, de la inspección y la vigilancia –que comparten con el voyeurismo no tanto una clandestinidad como un proceder que permanece a la sombra– (Sanabria 2011: 199).

En su proceso de creación Claude acomete buena parte de verbos alusivos en lengua española relacionados con el acto visual: desde el año anterior había *avistado* a la distancia a sus presas, y, como buen rapaz, una vez localizado el *nido* (la presa), se posiciona en un lugar –el parque– desde el que se dedica a *acechar* –dado que se desconocen sus intenciones al respecto de la obsesión por entrar en la casa de los Artole–, con la condición paradójica de sentirse como un espectador en primera fila –de donde lo

⁴ Desarrollado por la *nouveau roman*, donde despuntaron Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Michel Butor, su característica esencial se centraba en ficciones con predominio de los elementos visuales en el campo de percepción del hombre moderno (Barbu 1965: 127).

mirado adquiere un nuevo cariz espectacular—. Los verbos no acaban en la casa, pues una vez ahí se dedica a *contemplar* (mientras escribe) y hasta roza la ilegitimidad cuando *escudriña* (furtivamente en los cajones) y *merodea* (por los pasillos) como *voyeur*. Ni siquiera, pues, dentro de la casa, su actividad deja nunca de ser clandestina.

Las definiciones lexicográficas de *acechar* revelan la importancia de factores como la duración, la posición de los participantes, la amenaza, la visión y la implicación personal. Las definiciones de *espíar*, por otra parte, destacan la pertinencia de nociones diferentes, a saber, el carácter furtivo, la percepción mental y el ámbito del espionaje (Hanegreefs 2013: 92).

De ahí que la aséptica y casi siempre indulgente y bien ponderada observación se plantee como cosa muy distinta de las mencionadas y oscuras formas de ver de las que echa mano Claude, empezando por haber conquistado la forma de entrar —con la ventaja de que, a diferencia de su precedente de James Stewart en *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock—, carece de la limitación de movimiento. No tiene relación directa tanto con la visión como registro de información sino se acerca más a la mirada como un tacto a distancia, es decir, como una extensión de la visión. Del mirar deriva el tocar, había sostenido Freud:

A su vez quizá sea ya una sustitución, y se remonte a un placer, que hemos de suponer primario, de tocar lo sexual. Como es tan frecuente, también aquí el ver ha relevado al tocar (Freud 1975a: 92–93).

Lo visual se asocia ciertamente con una sana distancia en términos de la creación literaria. La visualidad es más concreta, entra en una conexión más directa con el objeto. El tacto es un sentido de roce, ensucia, contamina. En cambio, la escritura, en tanto impone una mediación, se ha sublimado como una actividad suprema, equiparable a la creación divina, de modo que quien ejecuta su práctica se posiciona como una instancia ajena, superior, apartada de sus patéticas criaturas —si bien Claude busca la interacción con ellos—.

La tarea de crear conceptos, acumular conocimiento, relacionar, separar e inferir se reservaba para las ‘más altas’ funciones cognoscitivas de la mente, que solo podían desempeñar su labor abandonando toda particularidad perceptible (Arnheim 1986: 16).

Como actividad resulta directamente dependiente de una naturaleza que se despacha al exilio porque su indignidad no casa con la investidura de su oficio en que la observación se desplaza a atisbar.⁵

⁵ Porque Claude logra entrar y una vez intramuros merodea, espía, vaga por los rincones de la casa como un fantasma o un loco al decir de Esther que inicialmente

Inicialmente, en el proceso de observación interviene un elemento previo de percepción que tiene que ver con el funcionamiento visual. Hay un momento exacto en que se produce la *selectividad visual*, producida un año atrás, cuando a la salida de clases Claude evocaba en un *flashback* el momento en que elige a su compañero como objeto de interés: “Rapha. Pourquoi j’ai chosi Rapha? Ce camarade banal et sympathique”. Y de inmediato se responde: “Parce qu’il est différent. C’est un garçon normal. D’autres sont différents, mais *quelque chose* fait que je me fixe sur Rapha”. Al margen de la autopercepción de quien se concibe ajeno a la normalidad, se está ante el referido fenómeno de la selectividad visual, en estrecha concomitancia con lo que Arnheim sostenía al respecto de que la percepción tiene fines y es selectiva, esto es, una actividad que se experimenta como una ocupación activa. Lo anterior se denota en lo que proponía como la inteligencia de la percepción visual, de la que en un primer momento interviene los relacionados con el ambiente: “El organismo se interesa más por los cambios que por la inmovilidad” (Arnheim 1986: 34). La visión rechaza la monotonía, de donde la escena familiar con los padres abrazados a la espera de Rapha le resulta llamativa a Claude: tanto aquellos que esperan al hijo como que éste no dé la menor muestra de incomodidad en ello. “Certains garçons auraient honte que leurs parents viennent les chercher. Rapha, non. Il n’a pas de problème avec ça. Comment pouvait être sa maison, la maison d’une famille normale?”. El texto dramático, un poco más explícito, añade al final de este pasaje la pregunta de “¿Cómo será la casa de una familia normal?” (Mayorga 2015: 433).

Lo que, en definitiva, demanda la atención sobre Rapha –ese “quelque chose” indeterminado– es la familia, que a su vez constituye la propia carencia, la *mancha* de quien mira. Sin embargo, no hay interés más ajeno a la película que la psicologización de los personajes, no interesa en lo más mínimo ahondar en las circunstancias de la herida o falta, y de Claude, aparte de lo que mira, se sabe poco –que lleva una vida inestable, moviéndose mucho y tan sólo dos años en el liceo Flaubert: “Enfant unique. Mère absente. Père au chômage”, se lee en su expediente–. Como dice Di Pastena, lo que callan los personajes es lo que realmente importa (Di Pastena 2018: 52).

Su condición de huérfano se acentúa más adelante, cuando, en casa de los Artole, donde se ha quedado esa noche, repite una pregunta que le asaltaba en su cama: “Tous les enfants, les nuits d’orage, rêvent-ils de se blottir au chaud, au milieu du lit parental?”, y el encuadre corresponde a un plano de Claude que se abre para quedar fotografiado entre los esposos en la cama:

la aterroriza, pero con el aumento de frecuencias de visita llega a contar con la legitimidad de quien es parte de la familia Artole. No se permitiría entrar ilícitamente, como un ladrón o como Grace Kelly, porque su ingenio le permite encontrar la manera de ingresar.

al fin de cuentas es un niño huérfano, abandonado por la madre y con un padre inutilizado, inexistente casi al que no hay que avisar siquiera si decide pasar una noche fuera. En esta escena se adviene la importancia real de la casa para Claude: refugio, protección, plenitud. Gaston Bachelard iniciaba su *Poética del espacio* con la afirmación de que la esencia íntima, el valor singular de la casa reside en que el ser ahí amparado sensibiliza los límites de su albergue (Bachelard 2000: 28). La casa de Claude no es en absoluto un lugar de seguridad, sino que literaliza lo que Freud llamaba lo *unheimlich* y que surgía de la represión forjada en el seno del hogar.⁶ De la de Claude se presume el abandono, el tedio, la ausencia de afecto, la monotonía de las obligaciones. Lo que en cambio se espera de la casa, en abstracto, es que funcione como lo que Bachelard designa bajo el concepto de *la gran cuna*: “Antes de ser ‘lanzado al mundo’ (...), el hombre es depositado en la cuna de la casa” –que es lo opuesto a lo ocurrido con él, que ha sido lanzado al mundo porque no siente que su casa lo cobije sino que lo expulsa, por lo que busca otras sustitutivas–. “Y siempre, en nuestros sueños” –como esos que tienen lugar durante las noches de tormenta– “la casa es una gran cuna” [énfasis agregado] (Bachelard 2000: 30).

Di Pastena ha visto en esa penetración de la intimidad doméstica una “metáfora del subyacente deseo sexual” (Di Pastena 2018: 37), una idea que encuentra su complemento en otro de los escritos del padre del psicoanálisis en torno a que el sentido visual llega a desembocar en los cauces del placer: “La impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa” (Freud 1975b: 142). La visión conectada con el placer adquiere la forma de una patología cuando intervienen factores como la suplantación de la meta sexual, que en la película parece ser la madre real. En la casa, la visión gira alrededor de Esther, la predilecta de sus personajes, que activa de tintes edípicos la relación de la madre ausente. La primera vez que la encuentra a solas, Claude le dice que su madre lucía unos pendientes como los suyos; a su lado, frente al parque recuerda los sábados por la tarde cuando de pequeño lo llevaba a los columpios; o habiéndose colado de noche en la habitación de la pareja la imagina en el acto sexual: “Rapha la tête au travail, ne pensant qu’à son chinois, et Esther, les yeux dans le vide, mimant un désir évanoui depuis longtemps. Gémissements ma mère aussi mimait, peut-être. Elle est donc partie. C’est pour ça qu’elle nous a quittés. Elle ne voulait plus mimer. Elle voulait vivre”. Esther es un influjo tan fuerte porque remite directamente a la falta, a la ausencia traumática, con la significativa diferencia de que ella no abandonará a su familia.

⁶ Y en ese sentido el profesor se preguntaba en el texto dramático: “¿Hay una familia ‘normal’? ¿No hay algo anormal, monstruoso incluso, en el concepto mismo de familia?” (Mayorga 2015: 451).

La importancia de lo visual es tan consistente que excede a los personajes para abarcar la manera en la que se cuenta la historia, lo que marca una diferencia del llamado cine clásico de Hollywood o Modo de Representación Institucional (MRI) del cine hegemónico cuyo montaje no debe dejar resquicios y su cámara ha de subordinarse al fluido de la acción dramática (Bordwell, Staiger y Thompson 1997: 26). *Dans la maison* hace uso de giros manieristas en los que se toma conciencia del carácter de artificio, de espejismo, configurando “una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto comienza a tornarse dudoso” (González Requena 2006: 568). Ese acto dudoso tiene que ver con el relato de escenas que, como dice Javier Marías a propósito de la narración, se rehacen constantemente, se repiten o enmiendan y no admiten nunca su carácter definitivo (Marías 2008: 28). En última instancia, como procedimiento de narración visual viene a ser más consonante –antes que con una recepción pasiva en la que el espectador consume una historia coherente, homogénea y transparente– con el sistema de organización (selectiva, que toma tiempo, que forma conceptos) de la percepción que para Arnheim evidencia inteligencia (Arnheim 1986: 48). O bien que, al exponer o sacar a la luz lo que en el cine hegemónico se dirían contradicciones, la película de Ozon construye una propuesta que se desentiende –parafraseando a Català– del régimen de la transparencia, el naturalismo y la mímesis (Català 2005: 64) para devenir un producto de un elevado grado de complejidad y elaboración donde nada se resuelve.

De los elementos que contribuyen a esa imagen compleja, Ozon retoma de Mayorga el procedimiento de metalepsis narrativa, definición acuñada por Genette⁷, el de tipo ontológico, probablemente el más disonante de todos, donde una instancia de la novela (el narrador o un personaje) supera la frontera entre el mundo diegético y el mundo real. Para estos momentos en que se encuentra la trama, es decir, bien avanzada la historia, la presencia extradiegética de Germain en la creación ficcional ha alcanzado tal peso que se cuela en un momento de estudio de los muchachos –con lo que Claude no es el único que ha logrado entrar en la casa– y precisa de exhibirse en la escena narrada como forma de manifestar su presencia en la historia.⁸ La metalepsis, que en la literatura tiene ecos desde Cervantes, Shakespeare o Unamuno, ha visto popularizados sus antecedentes en el cine de Woody Allen. En *Dans la maison* adquiere efectos hilarantes

⁷ Al respecto de la voz narrativa, Gérard Genette se refiere a casos donde se produce toda intromisión del narrador o del narratario extradiegético o de personajes diegéticos en un universo metadieético, así como su inversa (Genette 1972: 244).

⁸ En el texto dramático de Mayorga, que maneja otros recursos, se logra a partir de la ausencia de didascalias que no anuncian la entrada o salida de personajes.

–humorísticos o fantásticos para el mismo Genette (1972: 244)– en función del voyeurismo que es capaz de suscitar la ficción.

En un inicio su presencia sólo se disolvía temporalmente para dar lugar a la escenificación narrada por Claude, pero su involucramiento ancilar y obsesivo se hipostasia a tal grado que llevan a su director a recurrir a otras técnicas para incorporar desviaciones contrarias a componentes como la transparencia del modelo clásico de narración. Procedimientos visuales de este tipo tienen que ver, por lo demás, con la exacerbación de la inmersión de personajes ajenos a la trama que recuerdan ilustraciones como las de Napoleon Thomas para la novela francesa *Le diable boiteux* (1707) de Alain-René Lesage, en una de las cuales el diablo y el estudiante –que en principio corresponderían a Germain y Claude, pero a lo largo de la película se invierten las funciones– están integrados en la escena que avistan desde un nivel levemente superior del mismo plano.⁹ En la película, las acciones suceden de modo semejante, como si el intruso estuviera en condición de invisibilidad excepto para el narrador protagonista.

Lo llamativo de esta avidez patológica del profesor es que no opera directamente sobre un registro ajeno de la realidad ajeno, sino sobre uno sometido a las elaboraciones de la ficción que es al mismo tiempo suya, que tiene la particularidad de no haberse concluido y de que sus personajes de ficción son proyecciones de referentes, *socias reales*. La creación, pues, no basta por sí sola para estos dioses menores: precisa de verse, ha de ser contemplada. Junto con otros detalles como la discontinuidad de la narración que debilita el eje cronológico y la serialidad sin fin que difuminan el margen entre narración y representación, se revoluciona el estilo realista de una película que al igual que el relato de Claude, también se presta al engaño, pues en un inicio *parecía* apegarse a las convenciones de ese cine hegemónico.

Es ahí donde tiene lugar el engaño de la ficción, que cobra una fuerza tan real que amenaza con desplazarla y sustituirla (Marías 2008: 38), al menos en el momento en que el chico describe a Esther, tendida a su lado, y expresa el profundo deseo que siente por ella. Entonces se escucha un ruido y éste se levanta a mirar para descubrir, en lenta panorámica ascendente, el cuerpo de su compañero que cuelga, ahorcado mientras Claude susurra: “Rapha. Pourquoi je t’ai choisi, toi? Parce que je te croyais différent. Un garçon normal. Alors, pourquoi? Pour un baiser?”¹⁰ La imprevista

⁹ Sin embargo, la inversa no es válida: Germain puede introducirse en la casa como Claude y deambular por ella y por las pasiones de sus habitantes, pero no soporta compartir con ellos un espacio *real* o que sienta que le pertenezca, como la galería de su esposa, cuando ve acudir a los Artole.

¹⁰ Como prácticamente todo el discurso, la referencia al beso está no menos cargada de ambigüedad porque también está el intempestivo beso que Rapha le había estampado a Claude. Por sí mismo, resultaba un indicador confuso (¿de atracción

imagen del cuerpo colgado no se resuelve de inmediato con el cambio de plano y de escena, como parte del suspenso de la instancia mayor narrativa, que pasa a mostrar a Germain sumido en la lectura que esta vez no cierra con el consabido “(à suivre)” y que detona su inmediato sobresalto. En este punto la ficción habría cobrado ya vida propia, adquiriendo una dimensión homóloga a la realidad. Hasta aquí la película ha alternado el relato de ficción de Claude con la historia macro. Pese a su curtida experiencia como lector, el mismo profesor, perturbado y apresurado en corroborarlo, es incapaz de reconocerlo. Y de paso el espectador es también engañado porque las imágenes correspondientes no son ilustrativas sino mentales o imaginarias, particularmente conflictivas, acaso más misteriosas que las “reales” porque parecen estar fundadas universalmente en la experiencia real y común (Mitchell 2011: 119).

Pero en Germain ¿cuál es la auténtica implicatura de su azoramiento como lector? La historia de Claude se ha autonomizado por fin y esta escena constituye el logro de su consolidación absoluta como narrador. Lo acontecido reactualiza el episodio del timo de otro pasaje sobre la creación ya no literaria sino óptica en el episodio mítico del concurso de pintura con el embaucamiento de Parrasio a Zeuxis, porque Claude engaña a su maestro en la escritura –de la misma manera que Ozon lo hace con el espectador en el montaje–. Su victoria deriva en que en el siguiente encuentro Germain le pida a su pupilo que deje de escribir, si bien la demanda no es tan fácil ni categórica su negativa de mantenerse como lector.

El auténtico peligro de la ficción deriva de la doble dimensión de las imágenes verbales que se refiere no solo a lo metafórico, figurado u ornamentado sino también hacia lo que el primer Wittgenstein denominaba “el presente estado de cosas” (Wittgenstein 2009: *Tractatus*, 4.031)¹¹ –es decir, la realidad tratada de la misma manera que el sentido literal de una proposición: “ese estado de cosas que, si deriva del mundo real, haría que la proposición fuera verdadera” (Mitchell 2011: 124)–. A partir de aquí a Germain le sobrevienen las sucesivas calamidades laborales y personales que culminan en una alegórica muerte simbólica, tras una discusión con Jeanne en la que esta lo golpea con el libro de elocuente título *Voyage au bout de la nuit* (1932) del provocador Louis-Ferdinand Céline y aquel es fotografiado, desde un soberbio plano en el suelo, patético, derrumbado.

La presencia de Claude se corresponde con la de un ángel exterminador –de una apariencia inmaculada contrasta con la mirada maliciosa en algu-

sexual? ¿de auténtica compenetración?) que asimismo caracteriza al cine de Ozon, de tensiones homoeróticas que se mantienen latentes o que afloran.

¹¹ “En la proposición, por así decirlo, se confecciona a modo de prueba un estado de cosas. Cabe decir simplemente: en lugar de esta proposición tiene este y aquel sentido, esta proposición representa este y aquel estado de cosas”.

nos de los primeros planos– o ese visitante pasoliniano que no se contenta con encrespar una, sino dos familias. La primera sobrevive tras su expulsión y a partir de entonces “la famille normale s’est ressoudée” pero el subterfugio pasa por escapar lejos (a China) en su recomposición; la otra queda en cambio damnificada, herida de muerte. El cambio sugiere también una rectificación –de objetivo, de familia, de casa–: “Ça y est. Je suis chez lui. Dans sa maison” y algo hay en sus palabras que segregan victoria. O tal vez no. La intromisión en la intimidad parece en estos momentos haberse irradiado de la casa de los Rapha y expandido a la de los Germain. El pretexto es devolución de los libros prestados con que culmina la liberación “de su padre simbólico, de la misma manera en que las circunstancias le habían obligado a prescindir de su padre real” (Di Pastena 2018: 53). La escena tiene lugar cuando se presenta en casa de su profesor a sabiendas de que se encontraba en clase, entonces pide entrada, departe, come, mira e intima con su esposa. Es un proceder semejante al ejecutado con Esther que aquí se vuelca a Jeanne –como no podía ser de otro modo– con su correspondiente relato. La diferencia más destacable radica en que esta vez la última narración es menos clara y dice menos aun.¹² Por lo anterior, la cuestión es si ese *dans la maison* repetido ocasionalmente por el narrador como una letanía no se referiría en última instancia a la casa de Germain donde el chico habría o no seducido a Jeanne –en una intromisión que daba cuenta de un matrimonio desde el inicio con más discrepancias que compatibilidades–. Cabe la posibilidad de que la casa de los Artole no hubiese sido sino la puerta –o la antesala– para entrar a la de su profesor.

La escena final acontece pocos días después cuando Claude localiza a Germain en un parque del centro de reposo: sin trabajo, sin esposa, sin salud mental, con la elocuente imagen en soledad que hacia el final cerrará la película. Sentado con la mirada perdida, frente a un bloque de edificios, Germain luce una desoladora estampa que recuerda más al vagabundo del parque antes que al profesor que fue. Entonces la conversación se concentra en la mutua especulación –retomando la actividad del Jeff de Hitchcock– en torno a historias imaginarias, posibles sobre los moradores que se avistan en las ventanas¹³. Estas relaciones entre la imaginación y la visua-

¹² “Quand j’ai connu Monsieur Germain, j’ai voulu savoir comment il vivait, comment était sa maison. Qui était sa femme? Que faisait-elle? Avaient-ils des enfants? S’aimaient-ils encore? Jeanne... Jeanne. La femme de Monsieur Germain est devant moi, allongée sur le sofa. Elle dort et j’entends son soufflé régulier. Sa jupe est entrouverte. Je vois la blancheur de sa peau. Elle a de très jolis pieds, comme Esther. Qu’est-ce que je fais là? Devant la femme de mon professeur, offerte, dans son sommeil, à mon désir d’élève assis au dernier rang. Je cherche ma fin. Je la trouverai peut-être ici, dans sa maison”.

¹³ La ventana, como recuerda Di Pastena, no es sólo el lugar desde el cual se ven y se presagian vidas, sino también el umbral por el que los demás pueden vernos

lidad ya habían sido abordadas por el mismo Ozon, particularmente en *Swimming Pool* (2003), donde el mecanismo de observación en su protagonista, la adusta escritora Sarah Morton (Charlotte Rampling), se llevaba a cabo a través de la representación albertiana –y protectora– de la ventana, motivo que en *Dans la maison* se recupera pero a la inversa, desde fuera –desde el parque–, asistiendo al espectáculo de exhibición del otro que en realidad no es sino producción, proyección subjetiva. En ese sentido, las ventanas participan de una dinámica donde “la mirada del otro nos hace existir y nos conforma, pero a la vez, el que observa se contempla a sí mismo” (Velasco 2012: 176), que viene a replantear la expresión sartreana “On me voit donc je suis”. Las ventanas con sus habitantes convertidos en personajes de la escena final pueden pensarse como equivalentes o evocadoras de las fotografías preliminares de los estudiantes del liceo Flaubert de los que, en un procedimiento propio de los inicios de la narrativa decimonónica¹⁴, se ofrece un escenario general, de donde surgía la impresión de una escogencia aleatoria. Así, coincide el motivo de principio y clausura –los recuadros de personajes con sus respectivas historias–, en una remisión cíclica de lo visual en su función de activador de historias íntimas. *Dans la maison* no hace, por tanto, más que evocar su infinita y fractal estructura, que funciona como un síntoma a escala menor en un procedimiento de *mise en abyme* del que sintomáticamente Claude no logra encontrar el final a su historia.

Así, Germain y Claude, los artífices de la historia de los Artole, que son espectadores y tienen a su vez vida porque existe una instancia diegética que son ellos mismos, de nuevo quedan integrados en el mismo plano, como el diablo y el estudiante de Thomas. “Monsieur Germain avait tout perdu. Sa femme, son travail, mais j’étais là à ses côtés, prêt à lui raconter une nouvelle histoire... (À suivre)”. El plano se cierra en el inmueble, en cuyas ventanas se desarrollan acciones diversas, pequeños cuadros móviles de cada ventana, alegoría del *theatrum mundi* –nueva remisión al género teatral– de los *tableaux vivants*, al estilo de una *mise en abyme*. Pese a todo, Germain no se resiste a dejar de escuchar y recrear historias de desconocidos, porque como dice Claude, “il y a toujours le moyen d’entrer”. Aparte de peligrosa, la ficción se revela como una actividad a la que es im-

(Di Pastena 2018: 48). La observación está en función de la última conversación entre Rafa y Claudio en el texto dramático, cuando el primero le dice que fue a buscarlo a su casa y lo miró a través de una ventana mientras se encontraba con su padre degradado (flaco, con enfermedad en la piel) (Mayorga 2015: 468), con lo que recurre a la misma estrategia de su compañero, pero Ozon no integra este pasaje.

¹⁴ Pese al manierismo de la película, este recurso demuestra que tampoco cabe plantear la diferencia con respecto a la llamada narración clásica en términos de ruptura (González Requena 2006: 567).

posible de renunciar, adictiva, porque anima la parvedad, la insuficiencia de la existencia.

Finalmente, el telón se cierra frente a los dos personajes de espaldas que subrogan a los espectadores finales de un espectáculo, una más vehemente alusión a *Rear Window*, pero igualmente a la proveniencia originaria del género de la adaptación. Sin embargo, su auténtica relevancia reside en constituir un recurso reflexivo que, habiéndose mantenido desde el principio, impone un literal distanciamiento representado como el parque. La película pondera pues el proceso de ficción literaria, pero subraya el indiscutible carácter visual de la creación, aquí hecha equivaler a una autoría indisoluble de la imaginación y elucubración mental, ciertamente, pero con mayor énfasis en otros componentes como la actividad visual de su autor y su lector.

Referencias

- ARNHEIM Rudolf, 1986, *El pensamiento visual*, trad. Rubén Macera, Barcelona: Paidós.
- BACHELARD Gaston, 2000, *La poética del espacio*, trad. Ida Vitale, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BARBU Zevedei, 1965, 'Choisisme', A Socio-Psychological Interpretation. – *European Journal of Sociology* IV (1): 127–147.
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, 1997, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Barcelona: Paidós.
- CATALÀ Josep M., 2005, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CLAIR Jean, 1999, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Barcelona: Seix Barral.
- DI PASTENA Enrico, 2018, La escritura forja mundos (y engaños): El chico de la última fila de Juan Mayorga – *Anales de la literatura española contemporánea* 43 (2): 303–342.
- FREUD Sigmund, 1975a, *Obras completas* (VIII), trad. José L. Etcheverry, Argentina: Amorrortu, 21 volúmenes.
- FREUD Sigmund, 1975b, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, trad. Ramón Rey Ardid y Luis López, Madrid: Alianza.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, trad. Carlos Manzano, Paris: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ REQUENA Jesús, 2006, *Clásico, manierista, postclásico. Repensando la historia del cine americano*, España: Castilla Ediciones.
- GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco, 2008 Algunos aspectos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas. – *Península. Revista de estudios ibéricos* 5: 213–230.
- HANEGREEFS Hilde, 2013, Por qué los detectives espían y los depredadores acechan: dos verbos, dos marcos conceptuales. – *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* XI/2 (22): 86–106.
- LÓPEZ LÓPEZ Carmen, 2017, La herencia teatral en la pantalla, ¿desnudez o artificio? De El chico de la última fila (2006) de Juan Mayorga a *Dans la maison*

- (2012) de François Ozon. – *Revista de estudios filológicos*, (33), https://www.um.es/tonosdigital/znum33/secciones/peri-2-lopez_lopez_la_herencia.html (consultado el 21.01.2021).
- MARÍAS Javier, 2008, *Sobre la dificultad de contar*, Discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española, Madrid.
- MAYORGA Juan, 2015, *Teatro 1989–2004*, Segovia: Ediciones La uña rota.
- MAYORGA Juan, 2016, *Elipses*, Segovia: La uña rota.
- MITCHELL William J. Thomas, 2011, ¿Qué es una imagen?. – *Filosofía de la imagen*, Ana García Varas (ed.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 107–154.
- SANABRIA Carolina, 2011, *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TINIANOV Juri, 1970, Sobre la evolución literaria. – Todorov Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 89–101.
- VELASCO Víctor, 2012, Un punto de vista relativo: “El chico de la última fila”. – *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 142: 174–178.
- WITTEGENSTEIN Ludwig, 2009, *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Gredos.

Abstract

There will always be the way in: the resonances of visuality in the literary creation process in Dans la maison by François Ozon

One of the films most closely related to the relationship between the obsession of glimpsing a foreign intimacy that leads to innumerable derivations can be seen in François Ozon's *Dans la maison*. Starting with its young protagonist, Claude Garcia, a teenager who attracts the attention of his teacher, the film immerses the viewer in the house of a classmate. Here inside Claude writes a serial narrative that is structured around the orphanage, emptiness, desire and imagination. All these elements are part of a similar lack to that of L. B. Jeffries in *Rear Window* – which Ozon pays homage to and updates. Besides, these elements are articulated from an element that is usually excluded in the process of literary creation, which tends to be considered a sublime invention. The film directs its attention to the voyeuristic and intrusive gaze of someone who penetrates someone else's intimacy, but this time having contrived the way to enter.

Keywords: writing, visuality, looking, lack, intimacy.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Simon DANIELLOU

Université Rennes 2

<https://orcid.org/0000-0001-9567-5374>

À l'origine du récit filmique, un regard donné à voir : étude des spécificités du champ/contre-champ chez Yasujirō Ozu



Du temps de la « cinématographie-attraction », paradigme esthétique qui domine durant presque deux décennies l'usage de l'appareil de prise de vue et de projection mis au point par les frères Lumière en 1895 sous le nom de cinématographe, le plan est avant tout un tableau autonome. Néanmoins, la caméra finit par « pénétrer » l'espace représenté pour venir y sélectionner des portions, le découpage en différents angles à l'intérieur d'une scène commençant à devenir une pratique bien établie à Hollywood autour des années 1914–1915 comme l'exemplifie parfaitement le film *Forfaiture* (1915) de Cecil B. DeMille. Le découpage analytique – qui consiste à décomposer puis recomposer l'événement ou l'action à représenter afin de les faire voir et comprendre d'une certaine façon – se développe alors, même si un réalisateur comme D. W. Griffith, à qui l'on doit pourtant l'usage du gros

plan, peut continuer de son côté à évoluer au sein d'un autre paradigme représentationnel dans lequel les relations narratives entre les éléments sont données à saisir par le montage alterné, comme dans *The Lonedale Operator* en 1911, ou la juxtaposition des espaces, comme dans *Enoch Arden* la même année, sans se préoccuper de la direction des regards diégétiques¹. Dès les années 1930, le classicisme hollywoodien repose sur l'usage du plan large, qui permet de situer les personnages les uns par rapport aux autres dans un espace, ainsi que sur la justesse des directions des regards (raccords regard, respect de la règle des 180°, amorces). Le résultat produit une forte accentuation de la continuité spatiale – que l'on peut même de cette façon fabriquer de toutes pièces – et permet donc aux spectateurs de concevoir mentalement l'espace-temps d'une diégèse filmique cohérente, l'enchaînement des plans étant ainsi au service de la narration et de l'immersion dans la fiction. Intermédiaire entre la mise en scène, au sens théâtral, et le montage, le découpage permet ainsi de montrer un élément pour la première fois en le sélectionnant dans le profilmique en accord avec les éléments révélés précédemment dans le flux filmique et ceux en passe de l'être. En cela, il relève d'un geste spécifiquement cinématographique dans la mesure où il permet de *montrer* tout en *narrant*.

Parmi les figures syntaxiques propres au régime de représentation cinématographique, c'est-à-dire reposant sur l'association d'au moins deux images dans la durée, le champ-contrechamp est symptomatique de cette volonté de traduire en images des relations entre les éléments profilmiques, le plus souvent des individus, que ces relations soient physiques (gestes), sensorielles (regard, écoute, interpellation), voire mentales (pensées orientées vers quelqu'un ou quelque chose). À ce titre, le champ-contrechamp est particulièrement révélateur des puissances narrativo-monstratives du découpage au cinéma, entendu non pas simplement comme « découpage technique » mais aussi comme action d'abord mentale, puis concrète, d'un cinéaste et/ou de son cadreur sur le réel « profilmique ». En effet, la première occurrence au cours d'un film d'une succession de deux plans composant un champ-contrechamp souligne que leur monstration entraîne inévitablement une narration par la seule mise en rapport de ce qui se révèle donc être un champ et un contrechamp. Une façon de rendre plus sensible cette donnée peut consister à désigner cette figure cinématographique selon une graphie particulière, c'est-à-dire non pas comme un « champ-contrechamp » – unité syntagmatique relevant d'une logique de montage et pouvant être répétée, avec une attention portée sur le *lien* plutôt que sur les *éléments liés* : un dialogue *en* champ-contrechamp –, mais

¹ Lire à ce sujet J. Moure, 2019, Le champ-contrechamp : archéologie d'une figure du découpage. – *Le Découpage au cinéma*, G. Mouëllic, V. Amiel et J. Moure (dir.), Rennes, p. 261–282.

comme un « champ/contre-champ », ce qui permet d'insister sur une logique de découpage, c'est-à-dire sur la *mise en rapport* de deux entités (le champ et le contre-champ) pensées l'une par rapport à l'autre dans le cadre d'un face-à-face².

La convention est si forte que l'on peut faire « fonctionner » un dialogue même dans des scènes de conversation téléphonique dont les éléments constitutifs n'ont pourtant pas été enregistrés simultanément, voire entre deux personnages interprétés par un même acteur³. Pour renforcer l'illusion et faire exister un espace diégétique partagé dans l'esprit du spectateur, il peut suffire de montrer celui/celle qui écoute plutôt que celui/celle qui parle en faisant se chevaucher le son d'une prise sur l'image d'une autre, et ainsi éviter le « système *Dragnet*⁴ » dans lequel un plan équivaut à une réplique. Si la situation est « simple » (deux personnages ou deux groupes de personnages face à face), le point de vue adopté peut passer « par-dessus l'épaule » des personnages dont une partie du corps est en amorce, ou bien se situer « à l'intérieur » de la conversation comme aiment à le faire les frères Coen par exemple, soit une attention portée sur l'action de regarder (jusqu'au voyeurisme) ou bien une attention portée sur la présence physique des personnes s'adressant la parole au sein des « zones sociales » ou « personnelles » de chacun, pour reprendre le vocabulaire de la proxémie en psychologie sociale, voire en empiétant, jusqu'à la gêne, dans la « zone intime » de l'autre.

Un cinéaste comme Yasujirō Ozu, qui a fait du champ/contre-champ l'une des pierres angulaires de son cinéma, a pu mettre en tension ces deux tendances par sa manière de jouer systématiquement avec les limites de cette convention, c'est-à-dire en procédant à des raccords à 180° frôlant le regard caméra ou en se permettant de franchir la ligne des regards, brisant en cela une règle du cinéma classique hollywoodien qu'il connaissait pourtant bien. Selon Shigehiko Hasumi, ce motif trahirait ainsi l'obstination du cinéaste japonais à donner à voir des regards, c'est-à-dire à représenter de l'irreprésentable :

Quantité de choses sont irreprésentables, mais il y en a une particulièrement en relation étroite avec le cinéma, c'est le regard. Le cinéma qui peut montrer des yeux comme image est impuissant par rapport au regard et c'est un des plus grands paradoxes du cinéma. Ozu est le cinéaste qui a été

² Aussi proposons-nous d'opter pour la seconde solution dans la suite de ce texte quand bien même la première serait en analyse filmique davantage entrée dans l'usage en français, usage que nous approuvons par ailleurs mais qui ne sert présentement pas aussi bien notre propos.

³ Voir par exemple la scène du premier « dialogue » entre Gollum et Sméagol dans *Le Seigneur des anneaux : les deux tours* (Peter Jackson, 2002).

⁴ W. Murch, 2001 (1995), *In the Blink of an Eye*, 2^e éd., Beverly Hills, p. 65–66.

obsédé par ce paradoxe. (...) Ozu a affronté les limites mêmes du cinéma. Il y a une séparation radicale entre les yeux et le regard. Les yeux sont des objets visibles, mais le fait de regarder – le regard – n’apparaît jamais à l’écran. Le regard posé sur un objet disparaît de l’image. Dans le cinéma, il faut prendre conscience du fait que voir n’est pas un objet visuel. C’est pourquoi la caméra, impuissante face à des êtres qui se fixent, est obligée de convertir cette réalité en récit. Elle montre la personne qui regarde son interlocuteur. Ensuite, elle montre celle qui est l’objet du regard de la première et qui, en même temps, répond à son regard. Bien sûr, on pourrait les montrer en train de se regarder réciproquement. Mais Ozu s’est obstiné à représenter ce type de relation par le seul jeu de champ/contrechamp [sic].⁵

Selon nous, le découpage cinématographique en champ/contre-champ qui met en rapport plusieurs éléments consiste justement à « convertir en récit » l’impossibilité pour le cinéma de prendre directement comme « objet visuel » un regard, ce que nous allons nous attacher à démontrer à travers l’étude d’un cas, celui d’Ozu donc, en raison de l’usage singulier, presque « limite », qu’il fait de cette convention et de ses puissances narrativo-monstratives.

Quelques rappels sur l’esthétique ozuienne

Cinéaste de studio, Yasujirō Ozu débute sa carrière comme assistant en 1926 avant de passer à la mise en scène l’année suivante au sein de la Shōchiku, compagnie pour laquelle il réalise par la suite la quasi-totalité de ses films. Très influencé par le cinéma hollywoodien, il signe d’abord durant sa période « muette » (1927–1935) des comédies burlesques et des films noirs, son passage au parlant se faisant très tard, même pour le Japon. Son passage à la couleur est tout aussi tardif (1958), la dernière partie de sa filmographie comprenant plusieurs « auto-remakes », tels que *Bonjour* et *Herbes flottantes* en 1959, remakes de *Gosses de Tokyo* (1932) et *Histoires d’herbes flottantes* (1934) respectivement, ou son dernier film *Le Goût du saké* en 1962, qui reprend la trame de *Printemps tardif* (1949). Ces *gendai-geki* (dramas contemporains), et plus précisément ces *shoshimin eiga* (films sur la classe moyenne) lui permettent d’aborder des thématiques liées à la famille, aux différences entre générations, aux changements au sein de la société japonaise d’après-guerre, bien que les scénarios, généralement signés Kogō Noda, aient tendance à « évacuer » les éléments majeurs sur le plan dramaturgique (mariage, décès) grâce aux recours à des ellipses franches. Devant sa caméra (où plutôt celle de son fidèle assistant puis chef opérateur Yūharu Atsuta) se succèdent plusieurs générations

⁵ S. Hasumi, 1998, *Yasujirō Ozu*, Paris, p. 151–152, souligné par l’auteur.

d'acteurs et d'actrices phares de l'âge d'or du cinéma japonais (Chishū Ryū et Setsuko Hara notamment).

Réalisateur de la période « classique », Ozu est bien souvent considéré comme un auteur « moderne » en Occident, son style très personnel inspirant (au moins indirectement) nombre de cinéastes contemporains (Claire Denis, Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien⁶, Hong Sang-soo⁷, Ryūsuke Hamaguchi⁸, etc.). En termes de « mise en cadre », ce style, qui s'affirme progressivement mais dont les principales composantes sont néanmoins patentes dès ses plus anciennes réalisations encore conservées, repose sur l'absence de mouvements de caméra ou de zoom, à l'exception de quelques travellings. À « hauteur de tatami », l'emplacement de sa caméra valorise la posture traditionnelle assise ou agenouillée dans les intérieurs japonais et n'entraîne pas de déformation de l'espace et des lignes architecturales comme peuvent le faire les plongées ou contre-plongées, tout comme le choix d'un objectif de focale moyenne (50 mm) évite de déformer l'espace. Alors que la totalité de la production japonaise bascule dans la seconde moitié des années 1950 en format large (de type CinemaScope)⁹, Ozu, conserve jusqu'au bout le format académique 1,37 : 1, et travaille souvent son image en aplats grâce notamment à la structuration des espaces intérieurs japonais par les portes et autres panneaux coulissants (*shōji* et *fusuma*). En termes de montage, Ozu chronomètre la durée de ses plans qu'il envisage comme des modules avec lesquels créer des combinaisons, des enchaînements. Entre deux scènes, il ne recourt jamais au fondu mais élabore ce que Noël Burch a nommé des *pillow-shots*¹⁰, c'est-à-dire des plans de paysages ou d'intérieurs, sans action dramatique, à mi-chemin du plan de coupe et du plan d'exposition, mais sans qu'une connexion logique entre la séquence qui précède et celle qui suit ne soit nécessairement évidente. Nombre de ces plans qui, plus encore qu'une transition, permettent une respiration dans le récit, soulignent également l'attention qu'Ozu porte aux compositions visuelles. Concernant l'enchaînement des plans d'une même scène, il recherche systématiquement les raccords de geste, parfois entre

⁶ Lire les contributions, respectivement, de Rémi Fontanel, Antony Fiant et Vincent Amiel dans *Ozu à présent*, D. Arnaud et M. Lavin (dir.), 2013, Paris, p. 9–41.

⁷ M.-y. Huh, 2007, *Hong Sangsoo*, Seoul, p. 87.

⁸ N. Bardot, 2015, Entretien avec Ryusuke Hamaguchi. – *Film de Culte* le 26/08/2015, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Ryusuke-Hamaguchi-21834.html> (accès le 30.12.2021).

⁹ Lire à ce sujet S. Daniellou, 2017, Ce que le scope fait au kabuki : formats d'image et mise en cadre de l'horizontalité théâtrale au Japon. – *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, A. Fiant, R. Hamery et J.-B. Masuet (dir.), Rennes, p. 115–132.

¹⁰ N. Burch, 1982 (1979 pour l'édition en anglais), *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, p. 175.

deux personnages différents (par exemple, un verre porté à la bouche par un personnage et un autre), et ne coupe jamais un plan au milieu d'une ligne de dialogue. Sur le plan du découpage, David Bordwell a bien montré que le cinéaste change d'angle de prise de vue autour d'un sujet filmé selon des multiples de 45°¹¹. Parmi ces multiples, Ozu opte souvent pour le raccord à 180° lors de configuration en champ/contre-champ reposant donc sur des cadrages frontaux des personnages qui dialoguent, à la limite du regard caméra. Plus encore, lorsque ces personnages ne se tiennent pas exactement face à face, Ozu n'hésite pas à contrevenir à la règle des 180° qui consiste à conserver la caméra du même côté de la ligne des regards reliant deux personnages, d'où de fréquents faux raccords de regard qui ont retenu l'attention de nombre de chercheurs.

Comment montrer un regard ?

Selon son monteur Yoshiyasu Hamamura¹², Ozu était parfaitement conscient de contrevenir ainsi à une convention du cinéma classique au montage « transparent » tel que parachevé à Hollywood dès les années 1930, mais estimait que cela n'était aucunement préjudiciable à la cohérence de ses films. Noël Burch y voit cependant l'expression d'une volonté de perturbation de la diégèse filmique – obligeant le spectateur à « rectifier, à chaque changement de plan, sa position mentale à l'égard des protagonistes¹³ » –, et donc un désamorçage du « piège de l'identification », en opposition au « mode de représentation industriel¹⁴ » hollywoodien. Si Burch lui-même a pu (dès la postface à l'édition française de son ouvrage de 1982) remettre en question cette lecture « moderniste » du cinéma d'Ozu en particulier et du cinéma japonais en général, opposés à ce modèle dominant et constituant en cela une inspiration pour un cinéma résolument « moderne », il est vrai que ce jeu conscient avec la règle des 180° au sein d'un usage par ailleurs classique du découpage et du champ/contre-champ vise généralement à désigner un trouble, une étrangeté, telle la confrontation entre Jack Torrance et l'ancien concierge Grady (ou plutôt son fantôme) dans la scène

¹¹ D. Bordwell, 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London/Princeton, p. 88–94. Pour une version en français de ce passage, voir D. Bordwell, 2018, *Vers des normes intrinsèques. – Montage : une anthologie (1913–2018)*, B. Bacque, L. Lippi, S. Margel et O. Zuchuat (dir.), Genève, p. 406–408.

¹² D'après une anecdote tirée de l'essai en japonais de T. Sato, 1971, *Ozu Yasujirō no geijitsu*. Tōkyō, reprise dans N. Burch, 1982, *Pour un observateur lointain*, p. 174–175. Cf. également S. Hasumi, 1998, *Yasujirō Ozu*, p. 153.

¹³ N. Burch, 1982, *Pour un observateur lointain*, p. 174.

¹⁴ Voir N. Burch, 1991, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris.

des toilettes de *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) par exemple. Au demeurant, d'autres exégètes de l'œuvre d'Ozu (Kijū Yoshida¹⁵, Suzanne Beth¹⁶) ont pu insister sur le fait que ce type de perturbation du champ/contre-champ permet de faire ressentir la présence de la caméra au spectateur, de désigner le fait que ce qu'il voit n'est pas la réalité, mais une représentation de la réalité donnée à voir à travers un dispositif cinématographique. De son côté, David Bordwell se montre cependant plus mesuré et, rappelant le goût d'Ozu pour les compositions très travaillées, presque « picturales » (goût des aplats, *pillow-shots* extrêmement composés), envisage les champs/contre-champs non pas seulement dans leur temporalité (juxtaposition du montage « horizontal »), mais aussi dans leur enchaînement en raccord *cut* qui suggère une superposition des formes (montage « vertical »), le spectateur pouvant ainsi apprécier la correspondance graphique entre le champ et le contre-champ¹⁷ (Fig. 1–3).



Fig. 1–3 : *Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951)

Il n'en reste pas moins que la décision d'Ozu de placer sa caméra sur la ligne de regards de deux personnages en train de dialoguer donne l'impression que ces derniers se fixent droit dans les yeux, et ce, d'une façon particulièrement insistante dans le cadre d'une conversation quotidienne, au point d'en devenir indiscreète pour les mœurs japonaises selon Hasumi¹⁸. S'ajoute à cela le goût du cinéaste pour les compositions de groupe où les personnages regardent tous dans la même direction (personnages attablés à un comptoir, en train de regarder un spectacle, de se recueillir lors de funérailles, etc.), soit une autre façon de se confronter volontairement à ce « problème majeur au cinéma » soulevé par le théoricien japonais, celui de donner à voir le regard, c'est-à-dire une *attention*, voire une *intention*, et

¹⁵ K. Yoshida, 2004, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Lyon.

¹⁶ S. Beth, 2019, *L'Impuissance du cinéma : une étude des films d'Ozu*, Strasbourg.

¹⁷ Bordwell souligne d'ailleurs le fait qu'Ozu place sa caméra légèrement plus près de ces actrices que de ces acteurs afin de compenser le caractère plus menu de leur silhouette, ou bien déplace des objets d'un coin à un autre d'une table le temps d'un simple raccord à 180°.

¹⁸ S. Hasumi, 1998, *Yasujirō Ozu*, p. 153.

donc de créer une relation entre au moins deux éléments, un « regardant » et un « regardé ».

Cette capacité du découpage cinématographique à guider l'attention du public vers un élément fictionnel en suivant celle supposée des personnages qui est en réalité désignée a pu être qualifiée par Alfred Hitchcock de « direction de spectateurs »¹⁹. Le cinéaste britannique est d'ailleurs probablement l'un de ceux qui, dans le cadre d'une esthétique « classique », ont poussé le plus loin l'usage du découpage à cette fin. À ce titre, Gilles Deleuze en a fait un parangon de « l'image mentale » au cinéma, le découpage hitchcockien étant au service de l'établissement et de la compréhension de *relations*, « naturelles » mais aussi « abstraites »²⁰. Or, l'orientation de l'attention d'un ou plusieurs personnages vers quelque chose est particulièrement flagrante dans les situations où un regard dévie de la direction attendue dans une configuration normale. Dans *L'Inconnu du Nord-Express* (1951), c'est en montrant le seul spectateur qui ne tourne pas la tête à gauche et à droite pour regarder la partie de tennis en cours qu'Hitchcock « démarque », pour reprendre le terme de Deleuze, le personnage du tueur au sein de la foule. Le regard suspicieux du héros qui cherche à démasquer une taupe lors du repas d'agents secrets dans *L'Étau* (1969) se « démarque » également en déviant son regard de la direction attendue selon sa position dans l'espace afin de guetter les réactions de l'un des convives qu'il soupçonne de trahison. Si le cinéma d'Ozu ne repose pas sur de tels enjeux dramaturgiques, il n'est pas dénué de moments où l'orientation singulière des regards de ses protagonistes portent le récit.

Déviations du regard dans les scènes de spectacle, en particulier chez Yasujirō Ozu

Les situations fictionnelles dans lesquelles une assemblée assiste à un spectacle sont particulièrement propices à cette désignation de regards détournés. En effet, une performance scénique dans un film de fiction est par exemple une excellente façon de donner à voir, ou en tout cas à saisir, des regards, car en plus de la relation entre spectacle et spectateurs qui suppose un comportement global des personnages, la rupture de la direction générale des regards par un spectateur qui regarde autre chose que le spectacle (un autre spectateur notamment) est tout de suite frappante dans la mesure où elle se démarque du comportement attendu. Hitchcock a bien entendu régulièrement exploité cette configuration, que ce soit par exemple dans le *finale* des *39 Marches* (1935) ou celui de *L'Homme qui en savait*

¹⁹ F. Truffaut, 1983, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, p. 231.

²⁰ G. Deleuze, 1983, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, p. 269–277.

trop (1956), inspirant après lui beaucoup de scènes d'angoisse, d'espionnage ou de (tentatives de) meurtre se déroulant dans des salles de spectacle, que ce soit chez Brian De Palma, Dario Argento, Francis Ford Coppola ou encore certains opus de la saga James Bond.

Ce type de configurations se retrouve également à plusieurs reprises dans le cinéma japonais, par exemple durant un spectacle de marionnettes auquel assistent dans *La Vie d'O'Haru femme galante* (Kenji Mizoguchi, 1951) un seigneur et ses deux concubines, le regard de la femme jalouse se détachant alors par sa seule orientation différente de celles des autres, ou lorsque le couple adultère en devenir d'*Okuni et Gohei* (Mikio Naruse, 1952) assiste à un spectacle de *bunraku* tandis que d'autres membres de l'audience les espionnent et propagent des commérages à leur sujet. Ozu offre également plusieurs exemples de ce type dans sa filmographie, mais le plus souvent selon une approche assez singulière. En effet, si le cinéaste situe régulièrement des séquences de ses films dans des salles de spectacle, en particulier de *kabuki* qu'il apprécie particulièrement, il choisit la plupart du temps de ne pas montrer ce qui se déroule sur scène et de se focaliser sur les membres de l'audience, comme c'est le cas dans *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (1937), *Été précoce* (1951) ou *Le Goût du riz au thé vert* (1952). Dans ces deux derniers, la séquence en question débute à chaque fois par un travelling avant – l'un de ces rares mouvements d'appareil que pratique Ozu – qui parcourt depuis l'arrière de la salle quelques rangées de la fosse en cadrant de trois quarts dos l'audience et se termine par un plan large sur la loge des personnages principaux, un couple âgé et un vieillard dans un cas, un homme et une femme qui semblent attendre une troisième personne dans le second. Un changement d'axe à 90° vient ensuite les prendre de face en plan rapproché. Aucun plan ne révèle l'espace scénique et seules les déclamations des acteurs ou les chants qui emplissent la bande son permettent d'imaginer ce qui se déroule sur scène. Chaque fois également, l'un des membres de la loge détourne le regard, dans le premier pour adresser à sa voisine un regard complice finalement anodin sur le plan narratif, dans l'autre pour guetter la venue d'une troisième personne qui tarde à se manifester (**Fig. 4–6 et 7–9**). Alors que ces personnages sont silencieux et immobiles tout comme le sont les dizaines d'individus qui les entourent, alors que leur objet d'attention est tout désigné et que l'on peut s'attendre à le voir révélé incessamment par le découpage, Ozu attire doublement l'attention sur le regard des personnages, d'une part en refusant le contre-champ attendu sur le spectacle scénique (qui enchante les personnages du premier exemple mais semble au contraire ne pas intéresser les seconds)²¹, et donc en insistant sur le fait qu'il regarde quelque chose, da-

²¹ La raison est en partie d'ordre esthétique selon nous : la configuration spectateurs dans la salle / acteurs sur scène n'offre pas à Ozu la possibilité de travailler

vantage que sur l'objet de leur regard ; d'autre part en faisant ressortir cette déviation (momentanée et en réalité sans conséquence dans le premier cas, plus révélatrice dans le second) de regards orientés dans une tout autre direction que celle imposée par la situation.



Fig. 4-6 : *Été précoce* (Yasujiro Ozu, 1951)



Fig. 7-9 : *Le Goût du riz au thé vert* (Yasujiro Ozu, 1952)

Une longue séquence du film d'Ozu *Printemps tardif* développe et complexifie ce type de configuration, tout en s'en détachant partiellement puisque, contrairement à tous ses autres films ne prenant pas directement pour protagonistes des acteurs de théâtre²², Ozu montre longuement un spectacle de *nō* dans *Printemps tardif*, s'attardant autant sur ce qui se passe sur le plateau que sur l'audience. Dans cette séquence de sept minutes composée de vingt-cinq plans, l'une des spectatrices, passive dans un premier temps, vit un bouleversement émotionnel lorsqu'elle constate la présence dans la salle de celle qu'elle croit être la prétendante de son père veuf pour un remariage qu'elle réprouve. Au bout de quatre minutes et après une série de plans montrant, de façon plus ou moins rapprochée, tantôt le plateau sur lequel se produisent les comédiens et musiciens, tantôt les spectateurs – sans pour autant que les choix d'angles de prises de vue ne permettent réellement de parler de champ/contre-champ –, un plan rapproché sur les deux protagonistes permet de voir l'homme âgé adresser un salut de la tête

les correspondances compositionnelles qu'il apprécie entretenir entre un champ et un contre-champ comme expliqué précédemment.

²² À savoir *Histoire d'herbes flottantes* et son remake *Herbes flottantes*, ainsi que le documentaire *La Danse du lion* (1935).

à un individu hors champ. La jeune fille remarque alors du coin de l'œil ce geste, tourne le regard dans la même direction, puis salue à son tour cette personne avec un large sourire, tandis que son père se concentre à nouveau sur la représentation. L'immobilité jusqu'à présent parfaite de leurs silhouettes accentue par contraste la portée pourtant mesurée des gestes qu'ils effectuent alors. Le contre-champ intervient enfin et révèle en plan large la présence d'une connaissance assise dans une autre partie de la salle. Cette femme est bien logiquement déjà en train de regarder dans leur direction mais elle hoche à deux reprises la tête en souriant, son changement d'expression entre les deux gestes insistant sur le fait qu'elle s'adresse d'abord au père puis à la fille, avant de tourner les yeux vers le plateau. Ozu opte donc pour un quasi-faux raccord puisque le signe de tête de cette femme ne peut être vu par l'homme qui a déjà redirigé son regard vers la scène dans le plan précédent et ce choix met l'accent sur le fait que la jeune fille voit son père saluer cette femme avant de voir celle-ci, son attention étant en quelque sorte assujettie à celle de son géniteur. Lorsque le champ sur le père et sa fille revient, cette dernière a toujours le regard tourné vers l'autre femme et plus une seule fois elle n'orientera son attention vers l'œuvre en cours de représentation qui reste pratiquement hors champ jusqu'à la fin de la séquence : elle regarde à nouveau son père puis revient sur l'autre spectatrice qu'un plan moyen permet de mieux distinguer, toujours selon le même axe. Un plan rapproché invite ensuite à constater la tristesse de son expression alors qu'elle baisse les yeux, avant qu'un brusque changement d'axe ne vienne proposer un cadrage inédit en plan moyen de trois quarts dos sur l'homme. Bien qu'assez large, cet angle évite soigneusement l'espace scénique mais place au premier plan les deux protagonistes et à l'arrière plan l'autre spectatrice qu'une profondeur de champ importante permet d'observer clairement. Ce cadrage a également le mérite de renforcer l'impression de tristesse se dégageant de la jeune femme dont la silhouette se courbe sous le poids de sentiments négatifs. Le retour du plan rapproché sur son visage amorce un double jeu de champ/contre-champ avec son équivalent sur le visage du père puis sur un plan moyen de la spectatrice, toujours vue selon le même axe, ce qui accentue l'attribution de ce point de vue semi-subjectif à la jeune femme. Le profil du père, en revanche, est cadré du même côté que celui de sa fille, dans une correspondance des formes typiques des champs/contre-champs ozuiens. Un dialogue silencieux est ainsi suggéré entre le père et sa fille, au sujet d'un « objet » qu'ils peuvent tous deux observer en tournant le regard dans la même direction, à savoir cette femme d'âge mûr, possible nouvelle épouse pour ce veuf. Mais sur le visage de ce dernier se lit un plaisir d'ordre esthétique qui éclaire en contrepartie le détachement de la jeune femme vis-à-vis de la situation spectaculaire. Son isolement est finalement marqué par une dernière série de plans : après une ultime occurrence du plan rapproché la

montrant s'enfonçant dans une profonde affection, le retour du plan large, grâce à un raccord dans l'axe, sur une grande partie du public souligne sa solitude parmi les inconnus qui l'entourent, à côté de cet homme qu'elle connaît intimement mais qui semble alors lui échapper. Le plan d'ensemble face au plateau principal accentue encore davantage cette impression en faisant soudainement ressurgir la représentation à l'écran et s'imposant ainsi à une jeune femme qui l'avait totalement reléguée hors champ, celle-ci n'apparaissant dès lors plus du tout à sa place au sein de ce public attentif. Toutefois, Ozu choisit au montage de remonter à nouveau en plan rapproché la jeune spectatrice afin d'orienter définitivement la compréhension de la séquence selon son point de vue (**Fig. 10–21**).



Fig. 10–21 : *Printemps tardif* (Yasujirō Ozu, 1949)

Ainsi, malgré le silence des personnages, le découpage puis le montage très précis d'Ozu permettent de les « faire parler » par les regards, en particulier la jeune femme, et cette scène, qui intervient exactement au milieu du film, marque une franche évolution dans la compréhension du spectateur filmique vis-à-vis des sentiments qu'éprouve cette dernière. Si le fait que le spectacle scénique – une représentation de la pièce du XV^e siècle *L'Iris d'eau* attribuée à Zeami – incite généralement les analystes à évaluer les résonances narratives produites entre la diégèse théâtrale et la situation de cette jeune femme extirpée de sa position de spectatrice d'une façon selon nous quelque peu excessive (Yoshida allant jusqu'à parler de pulsions incestueuses²³), il nous paraît effectivement important que la représentation ait été montrée afin d'insister dans un premier temps sur le fait que les personnages « regardent » quelque chose plutôt qu'ils ne « voient ». Dès lors, tout détournement de l'attention dote d'un poids signifiant non négligeable le nouvel objet de l'attention, ici, dans le cas de la jeune fille, une autre spectatrice puis le père lui-même. L'espace scénique sert donc à faire circuler les regards vers deux autres membres du public grâce à un système spectaculaire triangulaire duquel s'extrait la jeune fille. Son regard en retrait aurait paru plus étrange et aurait risqué d'être remarqué par les autres s'il n'y avait pas dans l'esprit du spectateur filmique ce spectacle suffisamment attirant visuellement pour les autres spectateurs, spectacle qu'il situe dans l'espace et auquel il donne une existence concrète. Au contraire, dans la séquence du *Goût du riz au thé vert* exposée précédemment, l'absence de contre-champ sur la scène de *kabuki* participe du caractère flottant des regards des protagonistes à la recherche d'une autre spectatrice qui ne se manifeste finalement jamais. L'insistance des regards de la spectatrice de *Printemps tardif* n'en demeure pas moins étonnante et tend presque à l'indiscrétion, cette déviation de l'attention pouvant d'ailleurs prendre dans certains cas une tournure plus douteuse.

De la déviation du regard à la déviance du voyeurisme

Si une situation spectaculaire, dont se détourne un regard en particulier, est propice à faire d'un autre membre du public l'objet d'une attention particulière, elle peut prendre une connotation voyeuriste lorsque l'observateur ne peut être observé en retour. Ceci est notamment possible dans le cas où les positions sont inversées, c'est-à-dire lorsque des comédiens en coulisses espionnent le public, situation privilégiée depuis laquelle ils peuvent en considérer certains des membres en particulier. Deux autres films d'Ozu donnant à voir du théâtre traditionnel japonais, *Histoires*

²³ K. Yoshida, 2004, *Ozu ou l'anti-cinéma*, p. 113.

d'herbes flottantes et son remake *Herbes flottantes*, font ainsi des scènes de représentation des prétextes à de telles configurations voyeuristes. Dans le premier, alors que les spectateurs attendent le début du spectacle, deux assistants sont vus en plan moyen en train de regarder dans des trous percés dans le rideau encore tiré. Se comportant de manière quasi mimétique, ils ne s'arrêtent qu'un instant pour échanger un regard et évaluer l'apparence physique d'une des spectatrices comme le révèle un intertitre. Mais celle-ci ne sera jamais montrée, le carton ne précédant même pas un retour du plan sur les deux « voyeurs ». À la place, un nouveau plan reprenant le même type de composition montre deux acteurs finir de peindre le fond de scène puis un plan large situe les quatre individus les uns par rapport aux autres, le spectateur filmique comprenant que le cinéaste a retourné à 180° l'axe de prise de vue après l'intertitre. L'acteur principal fait alors signe aux deux assistants d'arrêter leur « activité » sans pour autant les sermonner. La pièce allant débiter, il les rappelle probablement à leurs tâches respectives, le plan précédent l'ayant par ailleurs montré donner un coup d'œil sans mot dire vers ce qui révèle être leur direction dans une configuration en champ/contre-champ différée. Il semble donc qu'Ozu envisage ce voyeurisme des deux personnages et leur échange grivois comme un simple effet humoristique. En s'abstenant de révéler le contre-champ à cette situation voyeuriste, Ozu cherche avant tout à caractériser la nature bon enfant de ces artistes itinérants (**Fig. 22–24**).



Fig. 22–24: *Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934)

Dans le second, une fois le rideau de scène refermé après une scène de représentation théâtrale durant laquelle aucun champ/contre-champ n'est mis en place entre le public et le spectacle, un plan pris depuis les coulisses montre de profil deux des comédiens écartier des pans du rideau afin de regarder l'audience, avant d'être rejoints par un troisième acteur faisant de même. Un premier plan rapproché sur deux des « voyeurs » est suivi de son contre-champ, un plan moyen sur des spectateurs assis sur deux niveaux différents de la salle, plan centré sur une jeune femme en train de manger. Un plan rapproché taille sur le troisième acteur commentant le physique de la spectatrice est suivi de son contre-champ à 180° sur les deux premiers

qui orientent leur attention vers une autre partie de la salle. Un nouveau contre-champ sur le côté gauche de la salle donne à voir en plan moyen une femme d'âge mûr en train de fumer une cigarette. Une nouvelle succession de champs/contre-champs entre les trois acteurs laisse finalement place à un plan moyen les prenant de trois quarts dos en train d'espionner la salle tandis qu'une assistante les rabroue. Les deux spectatrices et les deux emplacements des acteurs-voyeurs dessinent donc un carré qui permet à Ozu d'organiser plusieurs configurations de champs/contre-champs absentes de la scène de représentation, les acteurs étant cette fois ceux qui observent un spectacle, celui des femmes qu'ils convoitent plus ou moins sérieusement (**Fig. 25-30**).



Fig. 25-30 : *Herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1959)

La deuxième séquence de représentation du film, qui, là non plus, ne met pas en place de champ/contre-champ entre scène et salle, est soudainement interrompue par un raccord sur une discussion dans les coulisses entre des acteurs en train de se préparer, l'un d'eux prévenant une collègue de la présence dans le public de la maîtresse de son compagnon. Ils se rendent alors tous les deux aux abords de la scène d'où l'actrice peut observer la femme en question assise dans la fosse en train d'apprécier la représentation comme le révèle un plan large. Alternent alors un plan rapproché sur la comédienne-voyeuse et un plan moyen sur la spectatrice avant un nouveau plan rapproché sur l'actrice en coulisses, toujours suivant le même axe (**Fig. 31-34**). Dans ces deux séquences d'*Herbes flottantes*, les jeux de champs/contre-champs ne servent ainsi aucunement à marquer l'opposition entre spectacle et public, ou entre acteur et spectateur, mais permettent de développer un autre type de relation, celle entre

un acteur au naturel observant un spectateur à son insu, soit passif, soit en train lui-même d'observer une performance, le fait qu'il s'agisse à chaque fois de femmes renforçant la tonalité voyeuriste de ces moments. Certes, ces moments ne prennent pas chez Ozu une connotation aussi morale qu'ils le font chez un cinéaste anglo-saxon comme Hitchcock, mais une séquence de *Récit d'un propriétaire* (1947) dans laquelle un personnage croit comprendre – suite à sa mauvaise interprétation d'un geste de la main où le pouce et l'index forment un cercle autour de l'œil – qu'un ancien chanteur accompagnant les projections de foire est en fait un voyeur, laisse deviner, tout comme le rabrouement de l'assistante d'*Herbes flottantes* vis-à-vis de ses collègues, qu'un tel comportement va contre les convenances, le « déviant » étant d'abord celui qui s'écarte de la norme.



Fig. 31–34 : *Herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1959)

Cette configuration voyeuriste, proposant au passage une mise en abyme de la position du spectateur de cinéma, a justement été particulièrement étudiée concernant le cinéma d'Hitchcock²⁴ selon des modalités qu'il im-

²⁴ Voir notamment J. Douchet, 1999 (1967), *Hitchcock*, nouvelle édition, Paris, p. 282–285 et G. Deleuze, 1983, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, p. 276.

porte pour finir de discuter dans le cadre de cette étude sur le découpage cinématographique. Maître du récit filmique, Hitchcock a ainsi dédié plusieurs séquences de films comme *Sueurs froides* (1958), *Psychose* (1960) et bien sûr *Fenêtre sur cour* (1954) à des personnages observant une autre personne en train d'effectuer une action. Le dispositif de ce dernier film (un photographe immobilisé par un plâtre observe ses voisins depuis la fenêtre de son appartement) a souvent été associé à l'« Effet Koulechov », effet théorisé par Lev Koulechov qui vise à démontrer les puissances du montage cinématographique lors de l'enchaînement d'un plan sur un observateur avec des plans sur divers sujets observés afin de faire lire des émotions variées sur son visage pourtant neutre. Toutefois, dans le film d'Hitchcock et contrairement à ce qu'affirme le cinéaste lui-même²⁵, ce sont les plans sur le visage de l'acteur qui déterminent ce que le spectateur du film doit penser des plans sur les membres de son voisinage et non l'inverse. En effet, la narration repose avant tout sur la relation établie par le découpage en champ/contre-champ qui souligne en premier lieu qu'un personnage est *en train d'observer*. C'est parce que le protagoniste d'Hitchcock sourit, s'émoustille ou s'inquiète que ses voisins paraissent aux spectateurs du film tour à tour ridicules (le compositeur alcoolisé), affriolante (la jeune femme dans sa salle de bain) ou suspect (l'homme aux valises métalliques). De même, c'est parce que les voyeurs d'Ozu expriment leur intérêt pour un élément hors champ (direction du regard, expression du visage, avis exprimé à haute voix) que le contre-champ se retrouve connoté *d'une certaine façon*, façon envisagée dès le moment du découpage et éventuellement accentuée au montage (par le prolongement de l'alternance champ/contre-champ). Ce moment du découpage, « assemblage de pure cinématographie (...), qui concerne la manière dont on peut modifier le film pour créer une idée différente²⁶ », relèverait donc d'une idée spécifiquement cinématographique dans la mesure où cette idée consiste à raconter quelque chose par la mise en rapport de deux éléments, sélectionnés pour leur contenu propre alors montré pour la première fois, mais aussi pour leurs potentielles connexions avec d'autres éléments, telles les pièces d'un puzzle qui révèlent des parties d'un tout auquel leurs creux et excroissances invitent à les rattacher.

Qu'il s'agisse d'un échange de regards entre deux personnes dialoguant, d'un regard dévié de son objet attendu ou d'un regard indiscret donné... à l'abri des regards, les configurations que nous avons abordées traduisent la volonté chez un cinéaste comme Ozu, confronté à l'impossibilité de représenter directement une relation immatérielle, d'en passer tout de même

²⁵ F. Truffaut, 1983, *Hitchcock/Truffaut*, p. 178–179.

²⁶ Propos d'Hitchcock dans : F. Markle, 2018 (1964), Discussion avec Alfred Hitchcock. – *Montage : une anthologie (1913–2018)*, p. 257.

par un moyen purement cinématographique pour l'exprimer – le découpage qui montre en reliant –, tout en en soulignant²⁷ paradoxalement le caractère conventionnel. S'il en existe d'autres, tels que le panoramique horizontal, qui peut servir à « relier » un observateur et un observé, ou le travelling (réel ou « optique », comme le zoom) qui peut servir à « pointer du doigt » un élément sur lequel se porte une attention en le sélectionnant dans un ensemble, l'articulation permise par le découpage en champ/contre-champ s'est imposée comme l'une des conventions les mieux établies du langage cinématographique, discrète mais directive. Surtout, par sa façon de montrer tout en narrant, ce découpage semble au cœur même de la motivation de certains cinéastes à raconter une histoire par des moyens exclusifs à leur pratique, c'est-à-dire par l'élaboration d'un récit qui n'ait pas à reposer sur une énonciation verbale et demeure donc, avant tout, un récit *filmique*.

Bibliographie

- ARNAUD Diane, LAVIN Mathias (dir.), 2013, *Ozu à présent*, Paris : G3J éditeur.
- BARDOT Nicolas, 2015, Entretien avec Ryusuke Hamaguchi. – *Film de Culte* le 26/08/2015 : <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Ryusuke-Hamaguchi-21834.html> (accès le 30.12.2021).
- BETH Suzanne, 2019, *L'Impuissance du cinéma : une étude des films d'Ozu*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques ».
- BORDWELL David, 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London/Princeton : British Film Institute/Princeton University Press.
- BORDWELL David, 2018, Vers des normes intrinsèques. – *Montage : une anthologie (1913–2018)*, Bertrand Bacque, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (dir.), Genève : Mamco, 403–410.
- DANIELLOU Simon, 2017, Ce que le scope fait au kabuki : formats d'image et mise en cadre de l'horizontalité théâtrale au Japon. – *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Antony Fiant, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire – Cinéma », 115–132.
- BURCH Noël, 1991, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan.
- BURCH Noël, 1982 (1979 pour l'édition en anglais), *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard.
- DELEUZE Gilles, 1983, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».

²⁷ Pour Yoshida et, après lui, Beth, déjà cités, il s'agit même pour Ozu de le mettre en crise, mais nous nous garderons de trancher dans ce texte visant avant tout à éclairer certaines fonctions du découpage dans l'élaboration du récit filmique.

- DOUCHET Jean, 1999 (1967), *Hitchcock*, nouvelle édition, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque ».
- HASUMI Shiguéhiko [Shigehiko], 1998, *Yasujirō Ozu*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura, René de Ceccatty et l'auteur, Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Auteurs ».
- HUH Moon-yung, 2007, *Hong Sangsoo*, Seoul : Korean Film Council.
- MARKLE Fletcher. 2018 (1964). Discussion avec Alfred Hitchcock. – *Montage : une anthologie (1913–2018)*, Bertrand Bacque, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (dir.), Genève : Mamco, 256–259.
- MOURE José, 2019, Le champ-contrechamp : archéologie d'une figure du découpage. – *Le Découpage au cinéma*, Gilles Mouëllic, Vincent Amiel et José Moure (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire – Cinéma », 261–282.
- MURCH Walter, 2001 (1995), *In the Blink of an Eye : a perspective on film editing*, 2^e édition, Beverly Hills : Silman-James Press.
- TRUFFAUT François, 1983, *Hitchcock/Truffaut*, Paris : Ramsay.
- YOSHIDA Kijū, 2004, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Lyon : Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions.

Abstract

At the roots of filmic narrative, a gaze made visible:
study on the specificities of Yasujirō Ozu's shot/reverse shot

The shot/reverse-shot cutting in movies is symptomatic of a desire to translate a sensory relationship into images and, as such, particularly informative of film's découpage potency that consists to narrate by showing a shot, then a reverse shot. A director like Ozu has made it a primordial aesthetic element of his work, but his use of 180-degree cutting during dialogue scenes reveals, according to Shigehiko Hasumi, his willfulness to film gazes – though “unrepresentable” – of characters looking at each other straight in the eyes. Such a transgression of Japanese customs, at the borders of voyeurism, invites us to ask whether trying to show a gaze does not motivate the filmic narrative *par excellence*, since the découpage asserts itself there as a representational specificity of cinema.

Keywords: cinema, Découpage²⁸, shot/reverse-shot, Yasujirō Ozu, Voyeurism.



²⁸ Le terme est employé en anglais par David Bordwell ou Timothy Barnard qui l'empruntent au français. Nous souhaiterions donc le conserver ainsi car il n'y a pas d'équivalent exact en anglais.

Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Gert VALENTIJN
Vrije Universiteit Brussel
<https://orcid.org/0000-0002-6695-8073>

Le haïku et l'expérience mystique naturelle : l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet et la traversée d'un miroir du monde



1. Introduction

Dans la poésie française contemporaine nous pouvons constater une tendance vers un « art du bref », souvent très concis, caractérisé par une économie de mots et d'espace, aux limites du dicible, au plus proche de l'instant. Selon Stéphane Bataillon, poète et écrivain français, cet art du bref, cette poésie minuscule,

serait une poésie qui choisit le peu, le simple, le dépouillé pour chanter et sublimer le monde et les hommes, pour mettre au jour leur caractère

sacré, un absolu en nous et en ce qui nous entoure que la poésie permet d'approcher. Elle le fait par le choix d'une forme brève et l'usage de mots et de sujets du quotidien¹.

Dans leur poésie, les poètes de cet art du bref refusent tous les refuges traditionnels, c'est-à-dire la religion, les rêves et les souvenirs. Les poètes recherchent une meilleure condition pour l'homme ici et maintenant, l'accent est mis sur « notre vie », « notre monde » et le présent. Le poète suisse Gustave Roud rappelle que « sans la poésie nous ne pouvons découvrir ni connaître vraiment le monde où nous nous sommes éveillés à la vie. C'est grâce à elle que nous allons d'émerveillement en émerveillement : elle nous ouvre les yeux et le cœur »². La nouvelle tendance poétique unira les rapports entre l'homme et son monde, son univers. L'intérêt des « poètes du lieu »³ des années 1950 sera donc le visible, le monde extérieur et l'expérience que l'on peut en faire, afin de pouvoir composer un poème.

Cette expérience vécue, voire spirituelle ou « mystique naturelle »⁴, « mystique sauvage »⁵, ou « mystique sans Dieu »⁶, sera entre autres décrite à travers une forme poétique brève qui ressemble au poème japonais, le haïku. Dans *L'empire des signes* (2007), Roland Barthes nous fait lire que « vous avez le droit, dit le haïku, d'être futile, court, ordinaire : enfermez ce que vous voyez, ce que vous sentez dans un mince horizon de mots, et vous intéressez »⁷. La participation du Japon à l'Exposition Universelle en 1867 a favorisé le goût pour l'Orient, mais la poésie japonaise sera mise en honneur plus tard. La pratique du haïku en français connaît en effet un essor très marqué en 1920 et 1930 chez, entre autres, Paul Claudel, Paul Éluard, Jean Paulhan et René Maublanc. Une deuxième vague d'intérêt se fait sentir à partir des années 1960 sous l'influence des écrivains américains de la Beat Generation. À cette époque-là les lecteurs français découvrent les livres de Reginald Blyth *Haïku* et *A History of Haiku*, présentés par Philippe Jaccottet, lequel était à la recherche d'une nouvelle voie pour sa poésie, d'ordre plus spirituel. Un haïku nous révèle une petite scène dans un espace apparu soudainement ou brusquement où les images

¹ S. Bataillon, 2009, *Esthétique du poème minuscule – Approche d'un genre bref dans la poésie contemporaine*, <https://www.stephanebataillon.com/esthetique-du-poeme-minuscule-notes-pour-un-memoire-inacheve/> (accès le 30.11.2020).

² J.-L. Maxence, 1999, *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*, Paris, p. 13.

³ D. Acke, 1996, Philippe Jaccottet et les ambiguïtés du religieux. – *Le Courrier du centre international d'études poétiques* (Bruxelles) 209–210 (janvier-juin) : 5–32.

⁴ M. Raymond, 1940, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, p. 14.

⁵ M. Hulin, 1993, *La mystique sauvage : Aux antipodes de l'esprit*, Paris.

⁶ J.-C. Bologne, 2015, *Une mystique sans Dieu*, Paris.

⁷ R. Barthes, 2007, *L'empire des signes*, Paris, p. 94.

se trouvent simultanément dans un ici-maintenant exprimant un instant éternel et est ainsi propice à dévoiler le moment de l'illumination dans une extase mystique naturelle. Dans la poésie jaccottetienne, nous observons un véritable rayonnement de l'image qui se déploie. Il se réfugie dans la nature de la Haute-Provence et définit son expérience comme « l'insaisissable » qui « intrigue le monde à de rares moments privilégiés »⁸. Dans ses poèmes quête de la présence et quête poétique vont de pair. Le poète met donc l'accent sur « notre terre », « notre cosmos » et selon lui, le haïku a la faculté de se constituer en un miroir du monde et de traverser ce miroir pour que le moi et le monde s'unissent.

Jaccottet, comme « poète du lieu » ou « rêveur d'espace ouvert »⁹, accorde ainsi une présence à l'image et admire la nature dans laquelle il a cherché une aventure spirituelle qui touche à l'expérience mystique, sauf que, contrairement à ce qui se passe dans la mystique traditionnelle, l'expérience en question fait l'économie de toute référence à une foi précise. Mais de quoi s'agit-il exactement dans la mystique où Dieu fait défaut ? Nous avons affaire à une expérience limite et ponctuelle. Le plus souvent les paramètres de l'expérience de la vie quotidienne sont radicalement modifiés, en ce sens que les frontières du moi et du monde extérieur s'effacent, le temps se mue en éternité et l'espace est éprouvé dans toutes ses virtualités concrètes. Le moment exceptionnel, le plus souvent euphorique, et vécu dans l'instant, peut par la suite se prolonger dans la durée par le biais d'une démarche plus concertée sous la forme d'exercices spirituels ou d'une véritable quête, dans laquelle la nature joue souvent un rôle privilégié.

Dans cet article nous nous intéressons au phénomène de la traversée d'un miroir du monde à travers l'image qui se développe sans confession de foi dans la poésie jaccottetienne. Nous exposerons d'abord la question du rôle de la nature et de l'image chez Jaccottet. Ensuite, nous démontrerons l'intérêt du poète pour le haïku japonais et nous commenterons la poétique du haïku dans le recueil *Airs* (1961–1964). Cette forme brève sera propice à dévoiler le moment de l'expérience mystique naturelle et aura la faculté de se constituer en un miroir du monde et de traverser ce miroir pour unir le moi et le monde. Nous concluons l'article en évoquant que le phénomène de la traversée d'un miroir du monde dans la poésie jaccottetienne pointe en direction d'une mystique où Dieu fait défaut sans qu'on lui désigne du terme de « mystique », précisant qu'entre le poète et le mystique les voies divergent.

⁸ D. Acke, 2018, L'absurde, creuset de l'expérience mystique. L'exemple de quelques romans des années trente et quarante. – *Roman mystique, mystiques romanesques*, C. Auroy, A. Préta de Beaufort, J.-M. Wittmann (dir.), Paris, p. 383–399.

⁹ J. Onimus, 1993, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, p. 96.

2. Philippe Jaccottet, « poète du lieu »

2.1. La présence et la nature

Les poètes qui ont commencé à publier dans les années 1950, après la Seconde Guerre mondiale, et en pleine « ère du soupçon », peuvent, selon Jean-Michel Maulpoix¹⁰, être rassemblés autour de la quête commune du lieu et de la présence au monde, ainsi que d'un rapport insistant à l'élémentaire car, et nous citons les mots de Jaccottet même, nous nous trouvons « dans ce moment de l'histoire où l'homme est plus loin qu'il n'a jamais été de l'élémentaire »¹¹. Ces « poètes du lieu » rejettent l'écriture automatique du surréalisme et recherchent un langage impersonnel, anonyme, pur et simple pour leur recherche de l'immédiateté. Dans la Haute-Provence, Jaccottet vit des moments intenses avec les paysages pendant ses promenades en campagne. Il éprouve la nature comme « ce monument qui m'apparaît sur l'instant plus beau qu'un aucun monument humain, plus majestueux et simple à la fois, plus satisfaisant, plus réjouissant pour tout l'être, corps et âme ; donnant une espèce de jouissance limpide, sans arrière-goût »¹², « un peu comme si j'avais vu dans l'herbe des clefs de notre vie »¹³. Pour Jaccottet, tout comme Heidegger que notre poète admire beaucoup, « l'homme doit exister au sens d'habiter dans la proximité de l'Être (...) que l'homme habite sur cette terre »¹⁴. La nature végétale représente pour lui donc le lieu privilégié de la présence au et du monde où « le sujet entre en consonance avec d'autres lieux semblables, où l'unité se manifeste, comme pressentiment ou certitude »¹⁵. La représentation de la nature végétale de Jaccottet semble trouver ses racines dans l'œuvre poétique du poète irlandais George William Russell, mieux connu sous le pseudonyme A.E. auquel il consacre quelques pages dans *La promenade sous les arbres* (1957). Selon Jacques Masui, la confession poétique et spirituelle de A.E. semble avoir eu « une importance considérable pour notre poète car elle répondait exactement à certaines de ses propres expériences »¹⁶, mais A.E. était aussi visionnaire, et ce sont les visions qui gênent de plus en plus Jaccottet. Notre poète est d'avis que les visions dénaturent la vue. « Ce que

¹⁰ J.-M. Maulpoix, s.d., *La poésie française depuis 1950 : tendances*, Site personnel de l'auteur : <http://www.maulpoix.net> (accès le 10.06.2020).

¹¹ Ph. Jaccottet, 1980, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, p. 101.

¹² Ibidem, p. 145.

¹³ Ph. Jaccottet, 1987, *Une transaction secrète*, Paris, p. 293.

¹⁴ Ch. Colomb-Guillaume, 2008, Philippe Jaccottet et Heidegger. – *Europe* 955–956, p. 152.

¹⁵ N.J. Ferrand, 2008, Philippe Jaccottet et Plotin. – *Europe* 955–956, p. 131.

¹⁶ J. Masui, 1989, *L'expérience poétique de Philippe Jaccottet*. – *Philippe Jaccottet*, J.-P. Vidal (dir.), Lausanne, p. 153.

Jaccottet recherche peut-être avant tout – et par là il se sépare nettement de A.E. – c'est la constatation poétique de la chose elle-même, l'être de l'herbe, de l'eau, des arbres, des montagnes »¹⁷. Dans son article, Masui évoque également que pour Jaccottet la vue joue un rôle essentiel étant donné que « la vue seule, et non le regard, peut saisir l'éclair de l'instant où toutes les barrières tombent et où, dans l'absolue nudité de notre être séparé, le poète réalise qu'il est aussi l'herbe et l'arbre, l'eau et les montagnes »¹⁸. En outre, dans son ouvrage *Chant d'expérience* (2003) Christian Le Dimna nous révèle aussi que « de tous les sens, celui de la vue a pris communément pour l'homme la première place comme instrument de découverte du monde »¹⁹ et « plutôt que de faire voir le monde, il s'agissait de s'effacer pour lui faire place, de s'ôter de devant le miroir pour le laisser s'y refléter »²⁰. De ce fait, l'interprétation de la vue de Jaccottet et l'hypothèse de Le Dimna nous mènent à l'expérience du miroir et au rôle de l'image dans l'oeuvre jaccottetienne.

2.2. L'expérience du miroir et le rôle de l'image

Jaccottet rêvait d'une poésie sans images, comme le haïku semblera lui en donner l'exemple. Toutefois, il a « de la peine à renoncer aux images »²¹ écrit-il dans le poème « Aube » du recueil *Airs* (1961–1964) et ses poèmes sont nourris de nombreuses images. Avant de nous pencher sur son admiration pour la forme brève japonaise, le haïku, nous nous intéressons à l'expérience du miroir et le rôle des images pendant telle expérience.

Qu'est-ce que le miroir ? Pour Roland Barthes, dans notre culture occidentale, « le miroir » est « un objet essentiellement narcissique : l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder »²². Cependant, le miroir est également un producteur d'images, une source de réflexion qui nous invite à réfléchir et à constituer un moyen de connaissance de soi, de l'autre et d'ordre spirituel. Ainsi à travers le miroir, toute une vision du monde se dessine. La voie de connaissance de soi, et ensuite de l'autre et du monde à travers le miroir a été décrite en 1961 par le philosophe et mystique Douglas Harding dans son ouvrage *Vivre sans tête*, et résumée par Le Dimna dans *Simplement, voir : Aux confins de la poésie contemporaine et de l'expérience mystique* (2011). Dans son ouvrage, Harding nous rappelle que chaque

¹⁷ Ibidem, p. 154–155.

¹⁸ Ibidem, p. 156.

¹⁹ Ch. Le Dimna, 2003, *Chant d'expérience : L'expérience en poésie et mystique contemporaines*, Paris, p. 102.

²⁰ Ibidem, p. 106.

²¹ Ph. Jaccottet, 1971, *Poésies 1946–1967*, Paris, p. 137.

²² R. Barthes, 2007, *L'empire des signes*, p. 108.

individu, « afin de se constituer comme tel, doit en effet passer par cette étape connue sous le nom de 'stade du miroir' »²³, c'est-à-dire que l'être humain, dès l'enfance, parcourt un chemin vers le miroir devenant l'instrument pour s'intégrer et devenir « un avec » le monde ou le cosmos. L'enfant, fasciné par sa propre image, se découvre soi-même dans la glace et

conservera, pour plusieurs années, la capacité de se vivre en tant qu'espace infini, ouvert à toute chose, même s'il accepte en même temps, de façon plus ou moins docile, de s'enfermer peu à peu dans le cadre étroit du personnage qu'on lui impose de jouer, au point d'en venir un jour à s'identifier totalement à lui, à cette image que les autres voient de lui et à se voir comme un autre, de l'extérieur²⁴.

Pendant l'adolescence, l'individu se trouvera « face à face » avec un monde, parfois hostile, situé en dehors de lui, ce qu'on nomme le « second stade du miroir ». Et pendant ce second stade, la dernière étape de l'expérience du miroir, « nous pouvons récupérer notre visage originel, clair, immense, divin, et voir à nouveau dans le miroir, ce que nous ne sommes pas »²⁵ et prendre conscience du monde. L'individu, grâce à ces expériences, voit qu'il est en effet « sans tête », une tête ouverte et vide, un espace d'accueil pour recevoir le monde, pour s'intégrer et s'épouser avec notre cosmos. Ainsi a vécu Jaccottet comme poète révélant « le monde en même temps que le monde le révèle à lui-même. Tout se passe comme si le monde l'attendait pour être non seulement vu mais dit ou mieux encore chanté »²⁶. Son mariage du moi et du monde et ses extases dans la nature touchent à l'expérience du miroir de Harding. La capture de l'image imprévue et soudaine dans la nature par l'œil jaccottetien à l'aide de la glace, productrice d'images, lui fera traverser ce miroir pour s'unir avec le monde. Une traversée qui touche à l'expérience mystique naturelle et alimente une « soif de connaître » ce qui s'est passé. Cette soif trouvera son résultat dans la poésie et plus particulièrement dans la forme poétique brève du Japon qui est parfaitement adaptée pour exprimer le bref moment éphémère et qui acquiert une dimension d'éternité, le haïku. Pour Jaccottet, même si ses poèmes sont nourris de nombreuses images, le haïku est un modèle

²³ Ch. Le Dimna, 2011, *Simplement, voir : Aux confins de la poésie contemporaine et de l'expérience mystique*, Bruxelles, p. 126. Le terme « stade du miroir » est repris de Jacques Lacan : « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique », J. Lacan, 1966, *Écrits*, Paris, p. 93–100.

²⁴ Ch. Le Dimna, 2011, *Simplement, voir : Aux confins de la poésie contemporaine et de l'expérience mystique*, p. 126.

²⁵ Ibidem, p. 128.

²⁶ Ibidem.

d'une « poésie sans images, une poésie qui ne fit qu'établir des rapports, sans aucun recours à un autre monde, ni à une quelconque explication »²⁷ et semble particulièrement propice à dévoiler le moment de l'illumination et de la plongée dans le miroir pendant son expérience décrite dans les recueils de poèmes analysés ci-après.

2.3. Le haïku et la traversée d'un miroir du monde

Depuis plus de cent ans, la poésie japonaise ne cesse de nous fasciner. Pendant les années 1920 et 1930, la poésie française était fascinée par l'art du bref et ainsi l'intérêt pour le haïku japonais et la poésie japonaise se développe. En 1923 René Maublanc, professeur de philosophie à Reims, publie un article dans *La Grande Revue* dans lequel il distingue deux formes traditionnelles : « Le haïkaï est soit pittoresque, soit mystique ; il analyse un paysage ou résume une méditation. Le haïkaï français semble devoir en ajouter une autre que le Japon ne connaît guère, l'analyse psychologique et sentimentale »²⁸. Paul-Louis Couchoud, spécialiste du haïku japonais, le définit comme « le plus élémentaire des genres poétiques. (...) Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène (...) »²⁹. Comme nous avons déjà évoqué dans l'introduction de notre article, un grand intérêt se fait sentir à partir des années 1960 sous l'influence des écrivains américains de la Beat Generation. À cette époque-là les lecteurs français découvrent les livres *Haiku* et *A History of Haiku* de Reginald Blyth, « ce passionné du haïku ». Pour Jaccottet, Blyth « nous révèle la profondeur, la densité et le poids d'un genre dont nous n'avions vu d'abord, au mieux, que le raffinement et la grâce »³⁰. La lecture des livres de Blyth et ainsi la découverte d'un nouveau genre littéraire résolvent une crise de notre poète Jaccottet, lequel était à la recherche d'une nouvelle voie pour sa poésie, d'ordre plus spirituel, pour « guérir d'une maladie » :

En même temps que je me débattais encore dans la forêt des pensées, dans l'obscurité de l'inquiétude, impatient de me voir ainsi retomber dans les jérémiades à quoi excellent nos contemporains, je découvrais ces poèmes légers sans être jamais angéliques, lumineux d'une lumière terrestre ; et

²⁷ J.-M. Maulpoix, s.d., *La poésie française depuis 1950 : tendances*.

²⁸ R. Maublanc, 1923, Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le haïkaï français. – *La Grande Revue* 2, p. 604–625 et 68–85.

²⁹ P.-L. Couchoud, 2003, *Le Haïkai, les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, p. 25–26.

³⁰ Ph. Jaccottet, 1987, *L'Orient limpide*. – idem, *Une Transaction secrète*, Paris, p. 145–146.

j'avais, en les lisant, l'impression de guérir d'une maladie qui m'eût sans doute conduit à la mort spirituelle.³¹

Nombre de poètes ont avoué leur goût pour ces petits poèmes et notamment ceux de Matsuo Bashô, le plus grand auteur de haïku japonais, pour qui un haïku c'est « simplement ce qui arrive en tel lieu, à tel moment »³² et dont la rencontre a marqué l'itinéraire des poètes majeurs de notre temps dont Yves Bonnefoy qui écrit :

Le haïku, en bref, cherche à retrouver l'immédiat au sein même de la parole qui par nature abolit, d'entrée de jeu, l'immédiat. Et il y réussit sans déchirer pour autant le réseau des médiations, le langage, comme en Occident Rimbaud avait cru devoir le faire, avec tant de violence et pourtant de vain. L'immédiat, le voici ; (...) Et si je dis l'immédiat et non l'Un, comme je suis tenté de le faire, c'est parce que cette autre notion reste entachée de philosophie occidentale, et colorerait de métaphysique ce qui a lieu sans spéculation dans le haïku.³³

Philippe Jaccottet était alors à la recherche d'un outil poétique apte à lui faire retrouver par le langage une expérience vitale dont il lui semble découvrir les traces dans le haïku. Dans le carnet de *La Semaison*, daté d'août 1960, Jaccottet marque son intérêt pour le genre japonais en citant un haïku de Matsuo Bashô, et en ajoutant :

Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer. (...) Je pourrais en citer des pages. Il m'est arrivé de penser plus d'une fois, en lisant ces quatre volumes, qu'ils contenaient, de tous les mots que je n'ai jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité.³⁴

Dans un court article « Nouvel an japonais », écrit dans les années 1960 et entièrement consacré au haïku, le lecteur peut sans doute remarquer le grand intérêt et la fascination du poète pour cette nouvelle forme poétique :

La facilité apparente de ces vers cache un état d'esprit particulier, une sérénité souveraine qui permet d'entrevoir la profondeur et le mystère de toute vie avec une souriante simplicité. Leur vertu tient toute dans le choix des deux ou trois éléments dont ils sont faits, dans leurs rapports mutuels, et aussi bien, dans l'élimination de tout ce que l'on aurait pu dire de plus.³⁵

³¹ Ph. Jaccottet, 1980, *La promenade sous les arbres*, p. 145.

³² R. Barthes, 2015, *La préparation du roman*, Paris, p. 153.

³³ Y. Bonnefoy, 1990, Du haïku. – idem, *Entretiens sur la Poésie : 1972–1990*, Paris, p. 142.

³⁴ Ph. Jaccottet, 1984, *La Semaison : carnets 1954–1979*, Paris, p. 55.

³⁵ Ph. Jaccottet, 1994, Nouvel an japonais. – idem, *Tout n'est pas dit*, Cognac, p. 99–100.

Qu'est-ce qui fait que le poète a su apprécier cette brève forme poétique japonaise et l'apprécie encore trente ans après sa découverte en citant dans *La Seconde Semailson* :

Quelle différence [des sonnets de Ronsard] avec l'effet de mon exploration de l'anthologie de Blyth (...) où chaque haïku (...) me rendait vie (...) ?³⁶

Jaccottet y donne sa réponse déjà en 1960 dans son article « L'Orient limpide », publié dans *La Nouvelle Revue française* :

Voici donc une poésie d'où est rigoureusement exclu tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique, et qui pourtant contient, en profondeur, tous ces aspects. [Mais] dans ce qui apparaît d'abord comme simple notation, tableau ou scène en miniature, constatation souvent indifférente, il n'est pas difficile de retrouver une pensée, une morale, une chaleur du cœur ; et aussi bien tout l'espace, toute la profondeur du monde.³⁷

Cette réponse de Jaccottet nous fait déduire que le haïku inaugure, pour reprendre des mots d'André du Bouchet, l'effort du poète pour « retrouver la relation perdue avec le monde »³⁸. Jaccottet est non seulement fasciné par la forme brève du haïku, mais également, nous écrit-il, du « strict refus du moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale (qui noie, dans notre lyrisme, tant de mensonges et de faiblesses) »³⁹. Le haïku représente pour lui « une poésie dont le ton se maintient à égale distance de la solennité et de la vulgarité, de la singularité et de la platitude. Une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri ni un oracle »⁴⁰. Le haïku lui paraît mettre en scène une expérience immédiate au monde, une présence au monde, qu'on retrouve dans la nature, dans le réel. Un moment de la journée, les saisons, les paysages, les montagnes, le monde végétal, etc. Au sein de l'expérience réelle dont naît l'émotion poétique, le haïku propose une juxtaposition :

Il y a bien ici aussi un lien brillant, heureux, d'une chose à l'autre, et une sorte de fête ; mais où l'on ne danse pas forcément, où il n'y a pas d'ivresse, ni aucune exaltation. Tout semble ici extraordinairement tranquille et merveilleusement naturel. Ni rêves, ni regrets. Le contraire même de « N'importe où hors du monde ». On est dans ce monde-ci : mais ce monde-ci est

³⁶ Ph. Jaccottet, 1996, *La Seconde Semailson*, Paris, p. 198.

³⁷ Ph. Jaccottet, 1987, *L'Orient limpide*, p. 149.

³⁸ M. Collot, 1988, *L'Horizon fabuleux*, Paris, t. 2, p. 14.

³⁹ Ph. Jaccottet, 1987, *L'Orient limpide*, p. 128.

⁴⁰ *Ibidem*.

une maison ouverte, dont un souffle à peine perceptible fait légèrement battre les portes, flotter les rideaux de bambous.⁴¹

Ce rapprochement « d'une chose à l'autre » dans le monde réel, et non dans l'imagination du poète, révèle l'invisible à l'intérieur du visible. Néanmoins, cet invisible n'est pas transcendant, il ne réside que dans le monde visible. L'invisible ne surgit qu'à travers le visible ou l'instant grâce au haïku qui est

une simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène. Mais le plus remarquable est que cette région ne soit, pour ainsi dire, ni extraterrestre ni même lointaine ; qu'il s'agisse, dans tout haïku, de la vie quotidienne et du monde donné au premier venu. (...) la vie pleine et lumineuse à laquelle tout homme aspire.⁴²

La « simple passerelle » et son éblouissement dont parle Jaccottet, peuvent également être comparés à la « capture de l'image » et à la proximité de la photographie et du haïku dans l'interprétation de Roland Barthes évoquée dans son cours au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980). Selon Barthes, « dans la photo et le haïku, tout est donné tout de suite. Le haïku ne peut pas se développer (au sens de s'augmenter) et la photographie non plus »⁴³ et pour le haïku, « ce pouvoir vient de la forme brève »⁴⁴. « La capture de l'image » barthésienne aboutit à un « déclic »⁴⁵, comme dans la photographie en prenant une photo. Ce « déclic » créera un moment éphémère, étonnant et éternel touchant à une expérience mystique chez Jaccottet. Le « déclic » représente chez Jaccottet la dernière étape de l'expérience du miroir de Harding et la « simple passerelle » de notre poète peut ainsi être interprétée comme la traversée du miroir pour constituer le monde jaccottetien, un monde où la « fenêtre » est métaphore pour le « miroir » :

M'étant penché en cette nuit à la fenêtre,
Je vis que le monde était devenu léger
Et qu'il n'y avait plus d'obstacles. Tout ce qui
Nous retient dans le jour semblait plutôt devoir
Me porter maintenant d'une ouverture à l'autre
(...) sur les pas de la lune je dis oui et je m'en fus...⁴⁶

⁴¹ Ph. Jaccottet, 1996, *Les immémoriaux*. – idem, *Haïku*, Montpellier, p. 11.

⁴² Ph. Jaccottet, 1987, *L'Orient limpide*, p. 150–151.

⁴³ R. Barthes, 2015, *La préparation du roman*, p. 213.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, p. 220.

⁴⁶ Ph. Jaccottet, 1971, *Poésies 1946–1967*, p. 71.

Dans le poème cité du recueil *L'ignorant* (1952–1956) la fenêtre nous porte à l'ultime étape de l'expérience du miroir de Harding, c'est-à-dire la prise de conscience du monde et l'union avec notre cosmos et pour le poète « il n'y avait plus d'obstacles ». Par la fenêtre, ou le miroir, la nuit le porte « maintenant d'une ouverture à l'autre » dans la nature, le monde terrestre, et « sur les pas de la lune » il continue sa fusion avec l'univers. La lune, qu'il baptise « le très haut miroir d'argent »⁴⁷, et la nuit, « comme le veulent les Japonais, que cette nuit tout entière fût simplement un miroir (...) pour que toute l'image reflétée dans le miroir eût un sens ; lequel sens durerait peut-être même quand le miroir, à l'aube, serait brisée par l'irruption d'un nouveau jour »⁴⁸, deux thèmes non seulement récurrents dans la poésie japonaise, mais également dans les poèmes jaccottetiens. Pour Jaccottet, la nuit « dématérialis[e] le monde, l'ouvre au rêve et en fait le lieu des révélations (...). [La] nuit [est] libératrice qui efface formes précises, couleurs, distances, et laisse les choses flotter dans une indistinction primordiale »⁴⁹. Plonger dans la nuit, c'est plonger dans le maintenant et ce saut évoque une extase chez notre poète, une extase qui est écrite dans l'esprit du haïku japonais.

Le recueil jaccottetien qui est composé dans cet esprit et où nous pouvons lire le détachement de soi dans la nuit spiritualisée s'intitule *Airs*, recueil de poèmes écrits entre 1961 et 1964. Les poèmes d'*Airs*, « sans titre dans leur majorité, n'excèdent souvent pas huit lignes en longueur ; les lignes ne contiennent guère plus de huit syllabes »⁵⁰. Nous lisons une forme spirituelle aux fugitives illuminations du quotidien qui nous fait entrer dans les moments d'extase nocturnes. Le sujet peut vivre l'instant et s'y absorber pleinement en observant « la lune à l'aube d'été », décrite comme « une vapeur dorée » :

Quand du sommeil des montagnes
monte une vapeur dorée

demeure ainsi suspendue
sur la balance de l'aube.⁵¹

Ce bref poème au début du recueil nous fait plonger dans une petite scène empruntée du haïku, dans un espace apparu soudainement où le regard du poète capte les images comme le « déclic » d'un appareil photo, exprimant

⁴⁷ Ph. Jaccottet, 1994, *Cahier de verdure*, suivi de : *Après beaucoup d'années*, Paris, p. 135.

⁴⁸ Ph. Jaccottet, 1980, *La promenade sous les arbres*, p. 81.

⁴⁹ J. Onimus, 1993, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, p. 107.

⁵⁰ P. Low, 1978, *Jaccottet and the masters of Haiku*. – *Australian Journal of French studies* 15 (1), p. 214.

⁵¹ Ph. Jaccottet, 1971, *Poésies 1946–1967*, p. 99.

un instant éternel. Le court vers « monte une vapeur dorée », la métaphore de la lune, exprime le saut dans le maintenant ou la nuit « révélatrice » de Jaccottet, et représente ainsi la traversée du miroir de Harding, devenant l'instrument pour s'intégrer et atteindre « le centre de la nuit »⁵² et devenir « un avec » le monde ou le cosmos comme exprimé dans les premiers vers du poème « Lune d'hiver » : « Pour entrer dans l'obscurité, prends ce miroir où s'éteint un glacial incendie »⁵³.

Dans le long poème « Oiseaux, fleurs et fruits », réparti en petits fragments qui nous font penser à une scène d'un haïku, le sujet emmène son lecteur, qui devient témoin du moment exceptionnel, à une promenade « dans un jardin de braises fraîches sous leur abri de feuilles »⁵⁴ où « toute fleur n'est que de la nuit qui feint de s'être rapprochée »⁵⁵ et grâce à « l'œil : une source qui abonde »⁵⁶, le sujet « croi[t] qu'[il a] vu l'autre monde »⁵⁷ et « ne veu[t] plus [se] poser voler à la vitesse du temps, croire ainsi un instant [son] attente immobile »⁵⁸. Le poète parcourt ainsi le paysage pendant une grande partie de la nuit et avec l'œil il capte des images naturelles qui créent un « dé clic », un moment illuminant et éternel pour constituer ainsi un monde, « l'autre monde », c'est-à-dire l'union entre le moi et l'univers dans l'instant, l'ici-maintenant.

L'œil jaccottetien est donc une « source qui abonde » et dans son moment d'extase, « la source même prend feu ». Cette source se trouve dans la dernière étape de l'expérience du miroir de Harding, elle s'enflamme et traverse le miroir pour s'unir avec l'univers dans l'extrait du poème « Fruits » suivant :

Nuit miroitante
Moment où l'on dirait
que la source même prend feu⁵⁹

L'emploi du mot « moment » exprime la présence au monde pendant la « nuit miroitante », métaphore non seulement pour la lune, « le miroir d'argent », mais également pour la traversée du miroir. Nous avons déjà évoqué que la nuit est révélatrice pour Jaccottet. C'est pourquoi nous pouvons interpréter le miroir comme révélateur captant des « images plus

⁵² Ibidem, p. 100.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p. 109.

⁵⁵ Ibidem, p. 108.

⁵⁶ Ibidem, p. 113.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem, p. 116.

⁵⁹ Ibidem, p. 123.

fugaces que le passage du vent »⁶⁰ comme nous révèle aussi le « dé clic » du haïku. Ainsi le miroir révélateur de Jaccottet approche l'expérience de Harding et même invite l'être humain et ses yeux, métaphorisés par « les montagnes miroitantes », captant d'autres montagnes, d'autres êtres humains, comme un dé clic ou une image fugace, à traverser leur propre miroir, à prendre conscience du monde et à s'unir :

Dans l'étendue
plus rien que des montagnes miroitantes

Plus rien que d'ardents regards
qui se croisent⁶¹

Jaccottet a vécu des moments exceptionnels évoquant une expérience bouleversante, un « big-bang personnel » qui prend ensuite un caractère obsessionnel et détermine la quête de toute une vie. Son expérience n'apparaît qu'un instant, temps et espace soudainement s'effacent, il a l'impression d'être en voyage. Il est plongé dans un autre monde, un autre univers, pleinement dans le présent, et qui nous permet de vivre une sorte d'éternité dans l'instant fugace. Étant bouleversé par son expérience mystérieuse et exceptionnelle, Jaccottet essaye de comprendre ce qui lui est arrivé et cherche alors à rejoindre l'unité essentielle, c'est-à-dire l'unité de l'esprit et du monde ou la fusion de l'univers et du moi. Cette recherche de l'union du poète touche à la mystique et au cours du XX^e siècle la question des rapports entre poésie et mystique a été examinée par nombre d'auteurs, dont Albert Béguin. Dans l'hypothèse de l'auteur de l'essai *Poésie et Mystique* (1936) la frontière entre la mystique et la poésie se trouve dans le rôle de l'image. Dans l'œuvre poétique jaccottetienne analysée dans notre article, ce rôle pointe en direction d'une mystique où Dieu fait défaut, c'est-à-dire une mystique naturelle, et démontre qu'entre le poète et le mystique les voies divergent.

3. Expérience mystique versus expérience poétique

Selon Béguin, dans l'expérience d'un mystique, l'image disparaît « pour faire place au silence lorsqu'il atteint au sommet de son ascension »⁶². Il nous parle de la « mort des images, un arrachement de l'âme, qui quitte les régions, déjà profondes, où l'image succède à l'idée, pour atteindre enfin à ce centre qui est la Nuit absolue »⁶³. Ce n'est que lorsque le mystique « recourt à l'expression lyrique pour décrire approximativement l'expérience

⁶⁰ Ibidem, p. 127.

⁶¹ Ibidem, p. 134.

⁶² A. Béguin, 1936, *Gérard de Nerval suivi de Poésie et Mystique*, Paris, p. 117.

⁶³ Ibidem.

cruciale »⁶⁴, c'est-à-dire lorsqu'il devient poète, que l'image réapparaît. Albert Béguin décrit cette expérience lyrique, le plus souvent la poésie, comme « le mouvement de 'retour' qui est la véritable relation du mystique avec la beauté du monde »⁶⁵. Selon l'auteur, le mystique « suit un chemin tout opposé à celui du poète ; son point de départ est la connaissance, non pas une interrogation lancée dans l'inconnu »⁶⁶. Le mystique « sait que l'Unité seule existe »⁶⁷ et la voie mystique aboutit « à la Nuit qui est suprême clarté »⁶⁸. Cependant, la poésie moderne en tant que posture existentielle semble prédisposer le poète à l'abandon des exigences étroitement égotistes au profit d'une attention intense pour l'environnement et d'une imprégnation très forte du moi par les choses. L'expérience spirituelle du poète, qui touche à l'expérience mystique, mais contrairement à la relation du mystique avec le monde et les images, se passe, selon l'hypothèse de Béguin, « dans la région même des images »⁶⁹. Albert Béguin nous explique également que le poète ne trouve pas la beauté du monde, au contraire des mystiques, dans le « retour » d'une expérience « unitive », mais bien dans les choses, c'est-à-dire dans le monde terrestre, le plus souvent dans la nature, ce que nous révèle aussi Jaccottet dans son œuvre poétique. Là où la mystique peut être interprétée comme « un procès ou un cheminement vers une lumière certaine »⁷⁰, la « confrontation, d'abord effrayée et tremblante, ne deviendra ivresse que dans l'instant où le poète visionnaire aura absorbé en lui l'immensité et étendu ses propres limites jusqu'à se confondre avec l'univers »⁷¹. Cette confrontation avec l'expérience spirituelle ou mystique, vécue par le poète, demeure une « soif de connaître » ce qui s'est passé et trouve son résultat dans la communication lyrique, c'est-à-dire le poème, étant le médiateur de l'expérience spirituelle ou mystique. Le poème étant pour Jaccottet le « corps parfumé, mais aussi des yeux, fenêtres, terrasses, balcon »⁷² ou « un désir d'unité »⁷³ dans lequel il « se confond avec le paysage »⁷⁴ et par conséquent avec la nature, « la région » où les images apparaissent et qui fait plonger le poète dans une expérience qui pointe ainsi en direction d'une expérience mystique naturelle.

⁶⁴ Ibidem, p. 118–119.

⁶⁵ Ibidem, p. 120.

⁶⁶ Ibidem, p. 121.

⁶⁷ Ibidem, p. 131.

⁶⁸ Ibidem, p. 120.

⁶⁹ Ibidem, p. 129.

⁷⁰ Ibidem, p. 134.

⁷¹ Ibidem, p. 131.

⁷² Ph. Jaccottet, 1984, *La Semaïson : carnets 1954–1979*, p. 236.

⁷³ Ph. Jaccottet, 1980, *La promenade sous les arbres*, p. 21.

⁷⁴ Ibidem, p. 21.

4. Conclusion

Philippe Jaccottet fait partie du groupe de poètes qui habitent le monde. Le retour à la nature, à notre terre et la présence du monde, inspirent son œuvre poétique et force est de constater que Jaccottet est et demeure un poète de la présence. Ses extases en pleine nature où « maintenant ses feuilles bougent, maintenant c'est un arbre immense dont je touche le bois navré »⁷⁵, sont vécues de manière mystique, sans être liée à une forme religieuse et sans qu'on lui désigne le terme du « mystique ». Il se laisse guider par les épiphanies quotidiennes qui rendent le sensible « plus étrange encore que les mages et les dieux »⁷⁶. La découverte du haïku et ses caractéristiques, grâce à Blyth, l'ont sans doute influencé dans sa quête de la présence et sont propices à « l'insaisissable » de Jaccottet. Même si Jaccottet rêvait d'une poésie sans images, comme le haïku semble en donner l'exemple, ses poèmes sont nourris de nombreuses images comme en montrent les métaphores pour la lune ou l'œil dans le recueil *Airs* où la nuit joue le moment de la journée révélateur. Ce rayonnement de l'image démontre qu'entre le poète et le mystique les voies divergent et explique aussi en définitive son désaccord avec A.E. Pendant la nuit, le « déclic » du haïku ou la « capture des images » révèlent la prise de conscience du monde et touchent ainsi à l'expérience du miroir de Harding. Dans l'ultime étape de cette expérience, nous pouvons conclure que le « déclic » évoque le moment éphémère et extatique, pointant ainsi en direction d'une expérience mystique naturelle. Au lieu de se constituer un miroir du monde, Jaccottet traversera le miroir qui nous apparaît comme la clé de l'union entre le moi et le monde, et il invitera l'être humain à traverser également son propre miroir, à suivre les traces jaccottetiennes pour retourner à la nature, pour habiter le monde et s'épouser avec la terre ou le cosmos.

Bibliographie

- ACKE Daniel, 1996, Philippe Jaccottet et les ambiguïtés du religieux. – *Le Courrier du centre international d'études poétiques* (Bruxelles) 209–210 (janvier-juin) : 5–32.
- ACKE Daniel, 2018, L'absurde, creuset de l'expérience mystique. L'exemple de quelques romans des années trente et quarante. – *Roman mystique, mystiques romanesques*, Carole Auroy, Aude Préta de Beaufort, Jean-Michel Wittmann (dir.), Paris : Classiques Garnier, 383–399.

⁷⁵ Ibidem, p. 148.

⁷⁶ Ph. Jaccottet, 1977, *À la lumière d'hiver*, Paris, p. 87 et cité dans N.J. Ferland, 2003, *Présence du monde, présence au monde : Les enjeux du poème chez Philippe Jaccottet*. – *L'information littéraire* 55, p. 16–25.

- BARTHES Roland, 2007, *L'empire des signes*, Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES Roland, 2015, *La préparation du roman*, Paris : Éditions du Seuil.
- BATAILLON Stéphane, 2009, *Esthétique du poème minuscule – Approche d'un genre bref dans la poésie contemporaine* : <https://www.stephanebataillon.com/esthetique-du-poeme-minuscule-notes-pour-un-memoire-inacheve/> (accès le 30.11.2020).
- BÉGUIN Albert, 1936, *Gérard de Nerval suivi de Poésie et Mystique*, Paris : Librairie Stock.
- BOLOGNE Jean-Claude, 2015, *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel.
- BONNEFOY Yves, 1990, Du haïku. – idem, *Entretiens sur la Poésie : 1972–1990*, Paris : Mercure de France, 134–149.
- COLLOT Michel, 1988, *L'Horizon fabuleux*, t. 2 : *XX^e siècle*, Paris : José Corti, p. 14.
- COLOMB-GUILLAUME Chantal, 2008, Philippe Jaccottet et Heidegger. – *Europe* 955–956 (novembre–décembre) : 144–157.
- COUCHOUD Paul-Louis, 2003, *Le Haïkai : les épigrammes lyriques du Japon*, Paris : La Table Ronde.
- FERRAND Nathalie J., 2003, Présence du monde, présence au monde : Les enjeux du poème chez Philippe Jaccottet. – *L'information littéraire* 55 : 16–25.
- FERRAND Nathalie J., 2008, Philippe Jaccottet et Plotin. – *Europe* 955–956 (novembre–décembre) : 128–143.
- HARDING Douglas, 1978 (1961), *Vivre sans tête : une contribution au zen en Occident*, trad. de l'angl. par Jean Van Harck, Paris : Le Courrier du livre.
- HULIN Marcel, 1993, *La mystique sauvage : Aux antipodes de l'esprit*, Paris : PUF.
- JACCOTTET Philippe, 1971, *Poésies 1946–1967*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1977, *À la lumière d'hiver*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1980, *La promenade sous les arbres*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts.
- JACCOTTET Philippe, 1984, *La Semaïson : carnets 1954–1979*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1987, L'Orient limpide. – idem, *Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1987, *Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1994, *Cahier de verdure*, suivi de : *Après beaucoup d'années*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1994, Nouvel an japonais. – idem, *Tout n'est pas dit*, Cognac : Le temps qu'il fait, 99–100.
- JACCOTTET Philippe, 1996, *La Seconde Semaïson*, Paris : Gallimard.
- JACCOTTET Philippe, 1996, Les immémoriaux. – idem, *Haïku*, Montpellier : Fata Morgana, 11.
- LACAN Jacques, 1966, *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil.
- LE DIMNA Christian, 2003, *Chant d'expérience : L'expérience en poésie et mystique contemporaines*, Paris : Publibook.
- LE DIMNA Christian, 2011, *Simplement, voir : Aux confins de la poésie contemporaine et de l'expérience mystique*, Bruxelles : E.M.E.
- LOW Peter, 1978, Jaccottet and the masters of Haiku. – *Australian Journal of French studies* 15 (1) : 214–226.

- MASUI Jacques, 1989, L'expérience poétique de Philippe Jaccottet. – *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, réunion des textes et présentation par Jean Pierre Vidal, Lausanne : Éditions Payot, 153–156.
- MAUBLANC René, 1923, Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le haïkaï français. – *La Grande Revue* 2 (février-mars) : 604–625 et 68–85.
- MAULPOIX Jean-Michel, s.d., *La poésie française depuis 1950 : tendances*, Site personnel de l'auteur, <http://www.maulpoix.net> (accès le 10.06.2020).
- MAXENCE Jean-Luc, 1999, *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*, Paris : Presses de la Renaissance.
- ONIMUS Jean, 1993, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- RAYMOND Marcel, 1940, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : José Corti.

Abstract

The haiku and the natural mystical experience:

The poetic work of Philippe Jaccottet and the crossing of a mirror of the world

Jaccottet gives a presence to the image and admires nature in which he has sought a spiritual adventure that touches on mystical experience, except that, unlike in traditional mysticism, such experience spares any reference to a specific faith. In fact, we often speak of “natural mysticism”. In Jaccottetian poetry, a real radiance of the image unfolds. He defines his experience in nature as “the elusive” which “intrigues the world in rare and privileged moments” and the quest for presence and the poetic quest go hand in hand. In the 1960s, he discovered haiku, which, according to him, has the ability to mirror the world and to walk through it. This short form will undoubtedly have an influence on Jaccottet's poetic experience and his way of expressing a natural mystical experience.

Keywords: Philippe Jaccottet, haiku, mysticism, contemporary poetry.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Gratiela BENGA-ȚUȚUIANU

L'Institut « Titu Maiorescu », la filiale de Timișoara de l'Académie roumaine
<https://orcid.org/0000-0001-9009-6226>

Image, simulacre, signification : la culture de la photo-copie fidèle dans la poésie de Rodica Draghinescu



Dans les années 1990, Rodica Draghinescu se faisait remarquer comme l'une des présences les plus dynamiques de la poésie roumaine. Les quatre recueils de poésies publiés en moins d'une décennie (1993–1998) sonnaient la conformation aberrante du vide existentiel. Esprit de pamphlétaire, œil vif et froid de chirurgien (scrutant le défoulement d'un subconscient collectif) se remarquent dans ses écrits – conclut la poétesse iassote Mariana Codruț¹, en faisant référence au recueil *Chacun de nous a sous le lit des photos dont il a honte*², tandis que le poète et l'éditeur bucarestois

¹ Voir M. Codruț, 2018, Rodica Draghinescu. – *Poesis International* 21, p. 17.

² R. Draghinescu, 1995, *Fiecare avem sub pat niște fotografii de care ne este rușine*, Timișoara.

Claudiu Komartin met en évidence le fait que chez cette auteure l'existenciel cultive un territoire très à part et personnel, bien que sa poésie croise par quelques endroits les œuvres de ses congénaires³.

Dans *Chacun de nous...* l'œil poétique n'est que le spectateur d'un show tragi-comique (aux accents burlesques). Ce livre accorde beaucoup de place au rapport : vue, mots et compréhension, dans le point de convergence de deux attitudes opposées – l'une de mouvement continu, l'autre d'immobilité contemplative-créatrice, qui enregistre (visuellement) et fixe (poétiquement) l'agitation et la verve instinctive. Dans ce mouvement du regard et de la constance (illusoire) de l'image, il faut comprendre le rythme interne du sujet poétique. C'est un rythme donné par la mobilité aiguë de l'œil, qui se met en situation de percevoir, de couper et de rassembler des morceaux de réalité. Il suit sa dissolution, en copiant un cliché photographique, et il accompagne son évolution, par la percussion d'un imaginaire symptomatique :

Un morceau de photographie/ retenu par les saules du lac effleuré affectivement/ voir le procès La Brasserie du Bonheur/les clients surpris sous l'imperméable de l'accusée/ trois cent quarante éclats pièces à jour dans le dossier/ la cafetière oubliée sur le sable/ ébréchée lors du premier frémissement/ c'est pourquoi celui qui veille à la porte reste en boule/ il colle au seuil le début d'une déclaration d'intention/ genre de briques-débris de variété/ marches de la cave maintenant engloutie...⁴ (*Enunț dintr-o intenție nedezvoltată / Déclaration d'intention non aboutie*)

L'abondance des constructions nominales détectables dans le fragment cité, est coupée par un seul verbe prédicatif (« voir »). On peut constater par la suite que la plupart des traces recherchées s'encadrent dans la catégorie du visible, de sorte qu'elles percent progressivement la sphère intuitive des images (« déclaration d'une intention non aboutie », « la cave maintenant engloutie »). Reflété dans l'hésitation à mener jusqu'au bout le fil de la réalité, le virage à l'intuitif intervient dans le champ linguistique et démontre l'impossibilité générale de nommer, à travers une image matérielle, l'existence d'une pensée ou d'un état intérieur compressé. La conséquence de ce tournant énigmatique est le doute. Il s'immisce dans la veine de l'écriture et affecte la fonction même du langage.

Comme le sujet poétique explore le monde à travers la vue et le comprend à travers les mots-miroirs, l'absence de ces derniers détermine la violation du savoir et de la connaissance. L'absence provoque (sensiblement et

³ Voir C. Komartin, 2018, Rodica Draghinescu. – *Poesis International* 21, p. 18.

⁴ R. Draghinescu, 1995, *Fiecare avem...* (*Chacun de nous...*), p. 22. Toutes les traductions françaises des passages roumains de cette auteure sont les miennes (GB-Ț).

symboliquement) l'érosion de la vue et laisse place à la vision parodique – comme effet de l'imaginaire⁵ dans les racines duquel le langage prend le dessus et exprime la tension de certains éléments inconciliables :

les têtes des femmes éclatant de rire/ auraient pu être des images pour l'idée/ de la quatrième et dernière partie/ un tas de petites roues lichens pompons chaussures discursives/ voir le procès de la Brasserie du Bonheur/ dans lequel faute du document fondamental/ les jurés se rapportent à ce/ cercle éphémère au-dessus de la tête/ et au pessimisme généré/ par l'invasion des vaches dans la salle d'audience.⁶

Dans les poèmes de *Chacun de nous...*, la prise de conscience croissante des carences du regard se déroule sur fond de disparitions qui se succèdent sans relâche. Suivi d'un témoin professionnel, les gens périssent les uns après les autres et « de bras en bras le cortège jette du sens »⁷ (*Martor professionist / Témoin professionnel*). La voix poétique donne vie aux images captées par un regard qui ne se fixe jamais sur le point de réflexion. Occasionné par le voyage en train, l'œil passe ainsi d'un dé-roulement lent de la (ir)réalité à un dé-roulement accéléré. Il s'agit d'une libération de l'imaginaire qui découvre par la suite l'insolite, l'inhabituel d'un monde extérieur frustré et amer. Le traitement visuel de la réalité et de ses dé-formations occupe une place importante dans les poèmes de Rodica Draghinescu. Il fait entrer en rémission la croissance empirique du moi et laisse place à une subjectivité aussi personnelle qu'emblématique. L'invitation à la confiance et à la confession (« agenouille-toi et dis/ comment tu t'arraches les yeux/ chaque/ nuit pour les taguer trivialement/ DIS-LE ! »⁸ – *Între două stări consecutive / Entre deux états consécutifs*) entre dans une dynamique de l'imaginaire dont l'effet peut être la restructuration du monde, comme une réalité cohésive : « DIS comment tu te remets/ les yeux à leur place en comprenant/ que chaque icône n'est qu'une épreuve/ entre deux états consécutifs »⁹.

Dans *Chacun de nous...* le regard représente la source du mouvement. Il circonscrit le champ sémantique de la stagnation, de la limitation, recouvrant le domaine des latences, de la métamorphose perpétuelle, de la flexibilité des bornes. Ainsi, l'œil et son regard vif détermine une régénération structurellement désinhibante. Cela produit un phénomène étrange de migration du regard à partir de l'enregistrement de l'image jusqu'à sa produc-

⁵ L'imaginaire doit être compris plutôt dans le sens de l'imagerie, comme l'expliquait Jean-Jacques Wunenburger, 2002, *La vie des images*, Grenoble, p. 24.

⁶ R. Draghinescu, 1995, *Fiecare avem... (Chacun de nous...)*, p. 22–23.

⁷ Ibidem, p. 12.

⁸ Ibidem, p. 17.

⁹ Ibidem, p. 18.

tion finale. La perception du réel se fait de côté, par un sujet qui ne fait pas corps commun avec la scène. Immédiatement, la perspective change sans avertissement et l'œil poétique enregistre les lignes et leurs perspectives. D'où l'alternance de spatialisation des parallélismes. Entre deux et trois dimensions, alternance devient un modèle relationnel d'images dans la plupart des poèmes. Enfin, dans le corps discursif est suggérée une troisième localisation de l'œil, qui scrute, cette fois-ci, les articulations entre la parole et le temps, laissant planer, de manière équivoque, la chronologie rigoureuse de la détermination :

Le type en costume rayé rêve/ d'une obscurité parfumée/ mélangée à de l'herbe/ l'ongle écrasé de son pouce/ ressemble à une mouche/ de chair excitée/ tous ceux de T./ lisent maintenant/ un livre d'aventures pour ne pas se laisser s'endormir/ un non voyant/ pousse la porte grimaçant pour les dames/ il l'ouvre et demande un couteau/ pour que je coupe en tranches le lard et la saucisse/ (...) Avec ces mots/ le soir tombe/ les courants d'air frais mutilent les visages/ les mettent à lever.¹⁰ (*Revizuire tehnice / Révisions techniques*)

Ce triple emplacement de l'œil tout-puissant, comme une disposition des lentilles et des prismes sur l'image, permet aux distances lointaines et bien (ir)réelles d'intervenir comme médiateur de la relation entre l'homme et le monde dans son voisinage immédiat. Sur le plan procédural, c'est la façon préférée de poétiser de Rodica Draghinescu.

Sur le plan de la composition, la raison du voyage en train et l'évasion lucide se déchaînent de manière obsessionnelle. Dès le premier poème du volume, les coordonnées spatiales entrent dans un paradigme dynamique (à travers le premier repère nominal, auquel s'ajoutent les éléments verbaux), mais cela inclut aussi un registre étranger de fermeture, de misère, d'obscurité :

le train nous secoue/ on se cogne les têtes/ à chaque arrêt débarque un individu ventru/ les poches pleines de graines de courge/ les chaussettes rouge-perle déchirées/ les trous dans ses chaussures/ nous tiennent chaud/ une valise métallique/ nous fait multiplier les têtes¹¹ (*Fiu de hingher / Fils d'écorcheur*).

Avec des distances qui ne veulent rien dire, les lieux (séparés par des tronçons qui marquaient les limites et frontières et, implicitement, leur identité) perdent tout sens. Cette thèse de Zygmunt Baumann¹² n'affecte

¹⁰ Ibidem, p. 35.

¹¹ Ibidem, p. 7.

¹² Zygmunt Baumann soutient cette thèse dans *Le coût humain de la mondialisation*, Paris 1999 (1998).

pas seulement la compréhension de l'espace, mais influe également sur le reportage du temps, car la rapidité avec laquelle les distances sont parcourues fait redimensionner le présent de son calibre : il rétrécit, se décompose, disparaît. Ainsi, chaque image développée par l'œil poétique devient la trace d'un présent dont les moments de coagulation et de désintégration coïncident paradoxalement. Avec son identité unique, l'intervalle de chaque moment laisse des marques sur l'œil qui le traverse, en lui transmettant son caractère protéique. Au niveau des pôles identitaires dont parlait Paul Ricœur¹³, la composition visuelle de la réalité et sa désintégration diffusent indirectement (par leur alternance fluide) les questions « que suis-je ? » et « qui suis-je ? » au niveau du discours poétique. Déploiement syncopé du réel incisé par le regard même (dans lequel s'insèrent les cadres mobiles de l'hyperbole ou des parodies, mais aussi la fixation trompeuse de la photographie) et qui montre comment se structure un système de relations entre le sujet poétique et le monde réel. Celui-ci permet d'explorer les limites de chaque territoire (psychologique, existentiel, biologique), à partir d'un détail insignifiant, mais réverbérant dans l'interaction et surtout de la production de significations :

il y a des gestes qui une fois faits/ ne peuvent rester sans conséquences/
au fond les bouchers ont raison/ chez eux on ne paie pas la viande/ mais
plutôt/ les mauvaises habitudes de la mémoire/ les résidus mousseux/ de la
clinique de gynécologie¹⁴ (*Pungi / Sachets*).

Pris en mouvement, les cadres déclenchent le flux poétique. Ils sont complétés par les représentations de la sensibilité polysensorielle. Le régime haptique de la connaissance construit sur la matrice de la connexion tactile (et de la connexion affective) et s'avère dysfonctionnel. Le contact volontaire ou accidentel entre les opérateurs et les processeurs de cette façon de comprendre l'humain provoque des retraits répétés. Cela rend la disponibilité réduite du contact sensoriel (orienté dans le désordre du réel) inversement proportionnelle à la création d'un nouveau sens dans le poétique. Dans *Indiferența și imaginația*¹⁵ / *L'Indifférence et l'Imagination*, le besoin d'une transition fluide entre distance et distanciation fait d'abord littéralement explorer le paysage, puis la rupture intérieure se fait sentir dans le refroidissement du relief et l'intervention d'une espèce dépourvue d'attributs de l'univers compensatoire. « LE HURLEMENT OBJECTIVAIT LA VUE/ RIEN N'AURAIT PU ÉVOLUER/ PIRE QU'UN MIROIR DE TRADITION ALCHIMIQUE/ DANS LA BRILLANCE DU LINOLÉUM EMPRUNTÉ/ SE

¹³ Voir P. Ricœur, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, p. 146–147.

¹⁴ R. Draghinescu, 1995, *Fiecare avem... (Chacun de nous...)*, p. 88.

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

REFLÉTAIENT/ DEUX LITS DEUX CHAISES FRAGILES ».¹⁶ L'étude des différences de localisation spatiale et existentielle suggère que l'imaginaire capture des cadres extra-muraux (une esquisse de paysage, des tunnels vus de l'extérieur) uniquement pour restreindre l'attention aux éléments intramuraux, dans lesquels le réel mêle la dérision (parfois à indistinction) avec des séries figuratives chargées de valeur symbolique. Avec son rôle d'intermédiation, toute distance accélère la conjonction entre l'espace et l'état. Au fond, l'œil poétique scrute la distance. Les éléments de fond supportent, de l'autre côté du tableau, la dégradation progressive de l'immédiat. En même temps, les éléments lui permettent de couvrir la vue, parmi des personnages. Les personnages occupent par inadvertance la scène du réel et catalysent le pouls de l'imaginaire – en développant une photocopie (images photographiques droites) ou en dépliant un film. Dans ce film on peut détecter le désir de transmutation (métamorphose poétique) de la réalité. Par la réactivité de l'image et de l'imaginaire, les poèmes coagulent (selon les termes de Walter Benjamin¹⁷) la différence d'aura entre un double et un objet unique et authentique.

Il y a une subtile différenciation entre le degré d'occupation de la scène et son manque de contenu : traversée, pour la plupart, par des profils caricaturaux. Cette différenciation fait frontière avec la pertinence et la non-pertinence, avec l'humanité et le vide humain, masqués par le mouvement mécanique. Sous l'œil poétique, elle révèle son caractère résiduel, secondaire. Même alimenté par un profil humain, le geste (machinal ou excessif) recouvre le vide existentiel. Eviatar Zerubavel parle de la différence entre l'arrière-plan et la figure, les illustrant dans la relation d'approbation entre les espaces vides et les bâtiments. Chez Rodica Draghinescu, le fond instable reçoit, plus d'une fois, des caractéristiques anthropomorphiques. Ainsi, le résultat d'un regard qui, contrairement au changement optique expliqué par Zerubavel à travers l'équation de la figure (pertinente) et du fond (ignoré)¹⁸, injecte du sens dans le fond, dans les espaces et les figures de style, et dans l'ordre poétique incontournable. Pourtant, tous n'auraient pas la même qualité dans la cartographie de la réalité.

¹⁶ Ibidem, p. 61.

¹⁷ Je fais un lien ici avec la conception de l'aura de Walter Benjamin, en tant qu'effet de l'œuvre d'art unique et authentique, présente dans l'espace et dans le temps, en se différenciant de la reproduction, qui n'est ni authentique ni complètement présente. À lire Walter Benjamin, 2019, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (in :) *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Boston, p. 167, passim. Ses considérations sont tout aussi pertinentes dans son étude *Baudelaire*, 2013, éd. établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle, trad. par P. Charbonneau, Paris.

¹⁸ Voir E. Zerubavel, 2015, *Hidden in Plain Sight. The Social Structure of Irrelevance*, New York, p. 63, passim.

Une seule figure a une cohérence individuelle dans le montage que fait la poétesse. La porte (évocation du féminin mythiquement enraciné dans un passé traumatisé) prouvera, par ailleurs, une présence d'ouverture et d'échappatoire dans l'imaginaire de Rodica Draghinescu. La perception mobile de l'œil est comprise en tension avec le lieu stable et l'œil poétique de garde. C'est une division entre le corps et l'esprit, entre les sens supérieurs et les sens inférieurs. Ainsi, à un autre niveau de la réalité, les pensées et les relations entre le sujet poétique et le monde extérieur se déroulent de manière allégorique¹⁹. De la double position (assise et pourtant en mouvement) que facilite le train, le regard s'adapte au régime changeant de perception et passe de l'observation lointaine et lucide du réel à des visions à travers lesquelles l'œil découvre des démarcations binaires ou des réseaux de relations uniques, insérés dans une *ars combinatoria* non conventionnelle, par opposition à l'esthétique féminine (à voir l'interprétation donnée par Elaine Showalter²⁰) :

Je suis passée d'un train à l'autre/ j'avais les vêtements mouillés/ j'ai douté du paysage/ en laissant toujours devant la fenêtre/ une vue de secours/ un collant en soie marron/ à cause duquel les aveugles se bagarraient/ j'y mettais le sable et les fourmis/ de nos sandales/ (...) le train se levait il montait plus haut/ nous passions d'un ange à l'autre/ nous essayions leurs ceintures de chasteté/ partant toujours par la droite/ en laissant toujours à la vue un chemin raccourci// une belle pomme fraîche// aux articulations vitreuses une main/ pour laquelle/ se battaient les démons/ je mettais entre leurs doigts des billets doux/ que le contrôleur compostait fébrilement/ il y avait pas beaucoup de taxis il avait plu/ je suis descendue du côté des hommes/ du côté des femmes planait un essaim de mouches bleues.²¹ (*Ciorapi maro de mătase / Collant de soie marron*)

Caché dans la foule du train, le regard est également voilé par la vitre et finit par marcher sur la ligne de démarcation entre représentation et signification. À la surcharge des sens (causée par la collectivité et l'évolution galopante de la technologie) s'ajoute, comme on l'a vu, le rappel allégorique du regard. Celui-ci mesure des distances sur la verticale de l'existence et non sur l'horizontale d'un paysage.

¹⁹ Les signes allégoriques contiennent au moins un élément concret de la sphère du signifiant, en obtenant ainsi la traduction d'une idée/image difficile à exprimer (voir P. Ricœur, 2009, *Philosophie de la volonté*, t. 2 : *Finitude et culpabilité*, Paris).

²⁰ Pour Elaine Showalter, « female aesthetic » n'était que la forme de l'effacement du soi et se manifestait par la rétractilité du moi, la distanciation des expériences physiques de la femme et le retrait du monde matériel. Voir E. Showalter, 1977, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, p. 240.

²¹ R. Draghinescu, 1995, *Fiecare avem... (Chacun de nous...)*, p. 31–32.

Après *EU-génie* (2000), Rodica Draghinescu n'est revenue à la poésie publiée en Roumanie qu'en 2018, lorsqu'elle a écrit *Fraht*²². *Fraht* mixe le témoignage, l'écorçage jusqu'à l'os, l'effondrement des poncifs et le refus des prisons imaginaires de Piranesi. L'appareil résonateur de l'auteur s'adapte à toutes les longueurs d'onde du parcours existentiel. Il est passé par un tunnel temporel et s'en détache en vitesse. La rigueur de ces métamorphoses est intégrée dans la palette sémantique du mot d'origine allemande qui donne le titre du livre. Car après 18 ans d'écrits en français, le *Fraht* roumain se voit confronté à une transition, celle des vers et des poèmes écrits en exil, entre des gares et aiguillages aberrants ou démasquants – avec toute sa netteté hyperbolique (au sens d'un vitalisme créatif). L'édifice de la désinhibition y révèle l'engrenage ahurissant des roues et routes qui infligent une direction infinie et une identité sans frontières visibles (géographiques, politiques, linguistiques, esthétiques). Les filaments psychiques semblent attachés non seulement à l'œil de celle qui donne naissance aux poèmes, placée (visuellement) « entre le berceau et l'obusier » (comme dans *Pour qui tu te prends, femme ?*), mais aussi à tous les organes d'un corps qui les expulsent comme une fraction de vie intérieure – alors que le corps porte des signes visibles de traumatisme. Sujet de la réalité du présent et du toujours, le corps féminin se révèle dans ses dimensions de corps historique et politique²³. Dans *Fraht*, l'affirmation complète de l'individualité utilise des « mots méchants » entraînés, maintenus en forme. Le lexique fait principalement appel à la greffe de plusieurs parties vivantes (translinguistiques) dans les couches profondes du langage poétique.

Ce que l'on voit à l'extérieur est, en fait, (et) à l'intérieur. La vision et l'acte d'orienter le regard déterminent la problématisation de la forme qui explore le monde. Ils construisent ou déconstruisent le moi. Les ongles, les aiguilles, les vis réunissent les surfaces démagnétisées et illuminées par la compréhension de cette histoire biologique et psychologique de l'ego :

Je détourne les poches de mon cœur je les vide de petites choses :/ le
Cœur est grave et vide il ne sur-saute pas il ne s'émiette pas sur le sol/ c'est
juste le symptôme des choses tombées dans le silence/ et la disgrâce. Com-
ment pourrais-je y survivre quand il/ est devenu un objet d'art numérique
(son voyant est une lumière verte qui ne clignote que lorsqu'il répond/ à un
autre voyant) (...)/ Et maintenant/ moi/ ici. La bouche pleine de clous. Je
corrige la grammaire de l'amour./ Dès qu'une vérité s'en sort je lui enfonce
des clous dans la tête ; clous fendus cylindriques/ clous ronds rayons clous
cibles. et je ne peux pas vous dire à quel point mes mots ont mal quand on

²² Idem, 2018, *Fraht*, Bistrița.

²³ A. Turcu, 2018, « ca un himen electric și circular ». Poezia feministă a Rodicăi Draghinescu (La poésie féministe de Rodica Draghinescu). – *Poesis International* 22, p. 125.

leur plante des clous dans les plantes des pieds/ de l'intérieur je vois comment tout se répète et change (en)/ jusqu'au grand clou cérébral/ puis la culpabilité/ comme un hymen électrique et circulaire.²⁴ (*Ex tunc*)

Et prenons encore ce poème, *Ex tunc*, pour la qualité et la vitalité expérimentale des textes de Rodica Draghinescu. On y découvre une écriture pratiquée dans l'assemblage selon la technique des installations d'art contemporain « dans lesquelles le concept et l'objet sont acceptés selon la stratégie et le message ».²⁵ Controversé, frustrant, performatif, sophistiqué et antiphastique, *Fraht* a l'énergie de la désillusion qui montre, avec une force frappante, comment l'impulsion nerveuse, le regard et le sens se nouent, étroitement et obliquement, avec la littérature.

Dominantes dans l'univers frahtien sont les représentations du métal solide et ductile, représentations à peine visibles, numériquement, dans *Copilul cu piele de iarnă*²⁶ / *L'enfant à la peau d'hiver*. Un poème unique (en trois parties) est construit entre les cadres d'une imagerie métallique. Celle-ci est énonciative et résonne en questionnant l'accord existentiel ou la permanence des repères éthiques. En même temps, le poème superpose la copie à l'unicité, à travers un transfert dans lequel le signe est pensé (selon l'esprit cartésien) comme un terme de relation et comme une vérité diminuée :

J'ai marché sur des couteaux/ entre des couteaux j'ai grandi/ mon père était un lanceur de couteaux/ ma mère était sa cible// les deux enchaînaient leurs journées d'une lame à l'autre/ d'une entaille à l'autre./ (...) selon mon âge, mon père a poli mon esprit avec le/ tranchant de l'outil :/ le couteau vous apporte force et splendeur/ (...) avec un couteau vous décrochez la gloire et le succès/ et si ça va être trop dur/ avec un couteau vous pourrez tatouer / un signe d'ange ou de diable sur le ventre de votre enfant.²⁷ (*Cuțitul / Le couteau*)

L'image équivoque dans le poème d'introduction *Scara lui Maslow / L'échelle de Maslow* (« se laisser féconder par le couteau sur/ le bord de l'aldéhyde »²⁸) annonce une attitude lyrique effroyable, à la limite de la rébellion et de la douleur. Syntagmatiquement, ce poème symbolise et contient toute la philosophie et la poéticité du dernier volume. La carte d'une

²⁴ R. Draghinescu, 2018, *Fraht*, p. 12–13.

²⁵ T. Coman, 2018, *FRAHT : practica demantelării*. – *Poesis International* 22, p. 121.

²⁶ R. Draghinescu, 2020, *Copilul cu piele de iarnă (L'enfant à la peau d'hiver)*, București.

²⁷ Ibidem, p. 64–66.

²⁸ Ibidem, p. 13.

existence menacée se déploie ici, qui cherche son équilibre dans le lieu géométrique de la blessure.

L'enfant... tourne autour d'une pulsion de récupération qui stimule la tension de la coexistence, sans exclure le rapport traumatique au monde. Ce dernier est, en fait, le fondement des poèmes de la mémoire et de la prospection sensorielle – un fond d'œil qui cartographie fragmentairement une géographie régionale (le Banat). Il met en évidence plusieurs manières d'être (avec des ruptures profondes et des sutures éphémères). Il révèle des expériences et des rencontres quasi-initiatiques dans un espace de plus en plus vidé de métaphysique. D'où la nécessité de l'imprégner de cohérence et de sens, en substituant au hasard l'unité d'une existence orientée par un repère ferme. Personnages et hypostases de la préservation des traces et de solidité osmotique sont le photographe Fritz (qui « passait en boucle sur sa moto ») et Mutti Rosa (qui « a recherché jusqu'à sa mort les dindes et dindeonneaux perdus./ Et encore aujourd'hui leurs ailes bruissent dans un lieu inconnu »). Ces prototypes suggèrent, également, l'éternel potentiel de la perte et de la nostalgie mnésique.

À cette perte, sous toutes ses formes, s'oppose *L'Enfant...* – à la perte de souvenirs, de pureté, de rêves, à la perte du pouvoir de survivre, de se réinventer, de retrouver la pulsation élémentaire de la vie. Une véritable infusion de choses concrètes nourrit les poèmes et transforme les stop-cadres en toute une axonométrie des récupérations. Il les dynamise par l'association d'une image en cours et les dynamise par l'allitération et la syntaxe exploratoire. Celles-ci se laissent déverrouiller, simultanément, avec tout un tas de clés :

Je dors dans la boîte à photos comme dans un verger de la caméra/ obscure.
derrière chaque photographie est suspendue une balançoire sur laquelle/ les
vers du temps écrivent des histoires à l'embouchure de l'œil/ avec le cœur
commence une éclipse qui à travers la cornée ressemble au champagne d'un
illusionniste./ de main en main une image ventre rond entre les doigts/ on
devine le cordon ombilical que la sage-femme coupe avec un rasoir/ de dos
quelqu'un lui couvre les cuisses d'un drap/ serré sur le cuir chevelu ses che-
veux tel un nid de cigogne.²⁹ (*Cu fața la spate / Le visage dans le dos*)

L'absence de certains éléments de connexion dans le laboratoire photographique

crée un jeu de fragmentations et de passages secrets entre des poèmes longs ou des cycles poétiques de forme prosaïque et courts, dans un seul vers. Les images semblent bouger. Ells se poursuivent, comme les instantanés d'un film, dans un mécanisme cinématographique archaïque, inter-

²⁹ Ibidem, p. 16.

rompu, dans le double jonglage avec le temps, par la brutalité de l'image de la contemporanéité³⁰.

D'une poème à l'autre, cette poétique de la transitivité attend (comme l'observe Ioana Toloargă) que son film négatif soit développé : « sauter du cadre à la mer/ la mer est une sage-femme maladroite »³¹ (*Vacanță la mare / Vacances à la mer*).

Toute la direction de la vision est celle de la coagulation, de la concentration des fils épars en un nœud, dans une image réduite à l'essentiel, même si, au début, le mouvement paraissait centrifuge. Tant que la représentation est animée par sa capacité d'authentification, le poème ne risque jamais de devenir une photocopie du réel. Nous savons de Barthes que la photographie est « une émanation *du réel passé* »³² mais dans *L'Enfant à la peau d'hiver*, elle condense la pluralité convergente de la temporalité, à travers laquelle le présent réel s'ajoute au passé réel et à la courbure infinie de l'espace-temps – expression de transferts entre l'horizon de survie et de dissipation :

il y a des photos dont on ne sort plus jamais entiers/ quand nos pieds ont commencé à donner des fruits et sont devenus des arbres/ siamois./ (...) par les trous de la clôture Fritz la surveillance jusqu'à ce qu'elle/ se baigne dans le tonneau./ *Blitz blitz* Uța entre sans le savoir dans un trou noir/ (...) Je portais ses visages de guerrière amazone comme une amulette dans mon sac.³³
(*Maria-Tereza Uța*)

Entre Marie-Thérèse de Lothringen, l'artiste venue au Banat peindre les colons lorrains, Maria-Terezia Amalia Walpurga Habsburg von Österreich, l'impératrice, et Maria-Tereza (Uța) de Buziaș, la grand-mère de l'auteure, se tisse et s'étend la toile sur laquelle la mémoire collective croise, d'un temps à l'autre, de lieu en lieu, la mémoire personnelle. La connexion entre sujet et souvenir se reflète à travers le regard. C'est un regard externe, capable de fixer dans le temps un fragment de réalité. Il modifie son angle et sa focalisation pour prendre la forme d'un contenu intérieur et d'un cérémonial cyclique. La réflexion sur la mémoire devient une recherche verticale. La profondeur et la hauteur sont toutes deux intégrées dans la découverte de ce dehors de l'intérieur³⁴.

³⁰ I. Toloargă, 2021, *Despre feminism și stereotipul copilului fericit*. – *Vatra* 12, p. 29.

³¹ R. Draghinescu, 2020, *Copilul cu piele de iarnă (L'enfant à la peau d'hiver)*, p. 25.

³² R. Barthes, 1980, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, p. 138.

³³ R. Draghinescu, 2020, *Copilul cu piele de iarnă (L'enfant à la peau d'hiver)*, p. 22–23.

³⁴ Sur le conditionnement entre la phénoménologie de la mémoire et la recherche de l'intériorité écrit Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, Paris.

La concentration contemplative sur une expression récupératrice est doublée par un acte volontaire par lequel la conscience de la sexualité et celle de la finitude s'opposent à l'innocence. Détachée de la mise en scène photographique, Rodka, la fille sensible, sans le soutien d'Uța, apparaît dans des contours imprécis :

Uța a promis de ne pas s'attarder :/ et voilà qu'elle m'a laissée en gage/
au fou/ (...) Uța ne s'est plus jamais montrée ni quand la lune s'est levée/ ni
quand elle est allée se coucher./ (...) Das ist für dich! Iss meine Junge/ Uța
est restée là où elle est partie³⁵ (*Știulete de porumb / Épis de maïs*).

Le sentiment de continuité, avec son caractère résiduel, transférable dans de petits lieux de mémoire (comme Pierre Nora les a compris), les âges d'une féminité qui transcende ses conditions sociales, la maternité avec sa puissance et sa fragilité rejettent la rhétorique du tragique, restant dans la sphère des rêves douloureux :

ma mère les a tous remplacés comme une pieuvre géante./ (...) Pour me
reconnaître, elle m'a entaillé le front au-dessus des sourcils avec un glaçon/
(à l'époque, les enfants à la peau d'hiver étaient vendus/ à prix fou)./ Je suis
mère maintenant/ même si je ne savais pas être plus qu'une môme³⁶ (*Ana-
Stela*).

La poétique du livre *L'enfant à la peau d'hiver* distille les substrats démystifiants du monde. Elle témoigne de l'échec individuel et de la survie de l'humanité, dans la perspective d'un soi disloqué par les traumatismes individuels et transgénérationnels. Entre la dureté et la sérénité de l'attitude, entre multiplicité prismatique et clarté sans équivoque, le levier de l'image sur lequel le discours poétique parvient à s'équilibrer, est soutenu par la force active du corps-sujet et par la force résistante du corps-objet. Tout un chemin initiateur entre le corps-sujet et le corps objectivé est révélé dans ce livre. Son suivi identifie le jumelage entre la conscience adulte et celle de l'œil de la caméra, entre le culte de la mémoire et la culture de la copie : « Tu n'es pas un enfant domestique./ Tu gémiss sur les photos./ Le photographe traverse/ tes pensées jusqu'aux couches »³⁷ (*Mnésique I*).

En même temps, l'œil de l'autre compare les états mentaux définitoires pour une pluralité de sujets possibles. Sur ces coordonnées, la fluidisation des frontières épistémologiques et ontologiques n'est qu'une conséquence naturelle et efficace de la pertinence du regard :

³⁵ R. Draghinescu, 2020, *Copilul cu piele de iarnă (L'enfant à la peau d'hiver)*, p. 20.

³⁶ Ibidem, p. 102.

³⁷ Ibidem, p. 33.

Le vent a emporté le bus et a balayé les ombres du ciel avec./ Le beau-silence n'a jamais le temps de jouer avec moi./ Je me colle à la maison chauve (...). / Le mot maison se fauille en moi et me rend obèse (les maisons amènent/ les enfants au monde pour en faire leur fondation : chaque maison est un corps de chair et/ de brique et quand elle n'a pas assez de moelle, elle se fourre/ dans l'enfant et le rend torchis).// (...) Seuls les noms feront de nous leur luge d'une fenêtre à l'autre.³⁸ (*Autobuzul / Le bus*)

Ou : « J'ai dit à ma mère que je suis prête à devenir locomotive. C'est tellement cool / de partir et de revenir et de ne pas s'arrêter quand on est attendu »³⁹ (*Cum era când voi fi fost peste tot / Comment c'était quand j'étais partout*). Significative est la préférence pour le réassemblage de mots incisés qui (comme dans les figures topologiques dont les effets⁴⁰ sont analysés par Donna Haraway) contiennent à la fois le problème et le potentiel et sa solution. Par exemple, la « locomotivaire » pousse le corps-objet vers l'impulsion motrice dont le mobile est l'aventure identitaire du féminin.

Dans la même zone d'incisions, la découpe de certains segments du corps (visage sans tête, membres, muscles, mâchoires et yeux qui « se déclenchent mutuellement la cécité »), attire et bouleverse l'attention du lecteur. Il s'agit d'une représentation inédite du déséquilibre et de la damnation, à même d'éveiller en nous de fortes émotions esthétiques. De plus, elle transfère la topographie sensorielle à une zone de corporéité temporelle, conçue comme un territoire de manœuvre pour les expériences psychologiques et émotionnelles. Les poèmes de Rodica Draghinescu changent radicalement les données de la topophilie, qui n'est plus le résultat de la perception environnementale, de l'attitude et des valeurs qui y sont liées⁴¹, mais bien le résultat de certaines intuitions psychologiques et de certains besoins émotionnels conditionnés par la corporalité. Le corps physique et chimique n'est qu'un topos de l'humanité ouvert. Ce corps passe par l'*in-corp-oration* de l'être et atteint l'horizon spirituel. Il se laisse déclencher par son simulacre (comme reflet de l'image interdite, dérivée, à son tour, de l'association avec l'idée de l'idole)⁴² :

dans la vitrine je garde les yeux sur la petite fille qui m'a touchée, je ne dois pas la/ mécontenter, je ne dois pas la décevoir, elle n'a jamais eu de poupées qui sachent ce que c'est une fille qui à son tour/ sache comment

³⁸ Ibidem, p. 26.

³⁹ Ibidem, p. 110.

⁴⁰ Voir D. Haraway, 2004, *The Haraway Reader*, New York, p. 200. Haraway parle de l'ébranlement, de l'étonnement du lecteur et de son retour et de son tour de vue sur soi-même, sous l'influence de la qualité tropologique d'un mot.

⁴¹ Voir Yi-Fu Tuan, 1974, *Topophilia*, New York, p. 245, passim.

⁴² Cet aspect de la filiation est présent chez Pierre Klossowski, 2001, *Tableaux en vie : essais critiques (1936–1983)*, Paris.

fonctionne le jouet (...) / tu es ma copine le cœur est un nuage de sang qui peut s'envoler et noircir le cerveau d'une poupée./ m'a dit le créateur quand il a renoncé à faire tourné sa clé musicale dans mon/ ventre. Le créateur m'a mis du plâtre dans mes bottes et m'a expliqué les lois autistes du non parlant et de l'interdit chez les poupées et fillettes : une poupée-fille n'a pas besoin d'être amie/ avec une fille-fillette// combien de filles ont des poupées et combien de poupées ont des filles ?/ tu n'as pas ce que tu es tu ne meurs pas comme on meurt (tu ne fais pas de rêves/ irrationnels)/ tu n'as pas le visage d'un pissenlit qui de la rosette jaune par lévitation se transforme en fille-poudre/ parce que personne jusqu'à présent n'a collé de pétales de corps au pissenlit comme à toi/ avec du plâtre on t'a collé les pieds à tes bottes / tu n'es qu'une proie qui attend dans la fenêtre les visages des/ consommateurs.⁴³ (*Inimă. Imn păpușii pe care nu am primit-o niciodată în dar / La Cœurine. Hymne à la poupée que je n'ai jamais reçue en cadeau*)

Concentrant toute la palette des débats sur le réel, la réalité et l'authenticité, la poupée (le simulacre) est aperçue comme un objet humanisé qui a dépassé la fonction de représentation. La poupée existe simplement entre le potentiel de séduction (d'influence) et l'absence totale de pouvoir. Nous sommes confrontés à une suggestion poétique de l'image⁴⁴ et du placement du sujet dans le monde concret, dans le contexte de la relation compliquée entre poésie, authenticité et représentation figurative dotée d'une double conscience⁴⁵ – à laquelle s'ajoute l'interprétation personnelle et biunivoque de la consommation. La consommation est vue par Lipovetsky comme agent de la déviation de la religion et de sa fixation sur le chemin du bonheur terrestre⁴⁶. *Homo felix vit* (comme l'écrit Lipovetsky dans le dernier chapitre de son livre) la grandeur et la misère d'une utopie dans laquelle il est mis en situation de décider si le lien entre éthique et esthétique cache ou non une « nouvelle barbarie ».

Dans *L'Enfant à la peau d'hiver*, la vue s'immisce dans la série des points d'articulation du discours et des significations. L'acte de tourner volontairement son regard vers un bout de réalité, vers une copie (photographie) ou vers un simulacre (poupée) développe et enveloppe les formes du sujet poétique dans son oscillation entre le culte de la mémoire et la culture de la

⁴³ R. Draghinescu, 2020, *Copilul cu piele de iarnă (L'enfant à la peau d'hiver)*, p. 127–128.

⁴⁴ Pour une poétique des images (et pas pour leur herméneutique), dans l'acceptation d'une étude sur la vie de ces images-simulacres, écrit dans son plaidoyer W.J.T. Mitchell, en *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, 2005, Chicago, chapitre XV.

⁴⁵ L'idée de la double conscience comme grille d'interprétation de l'image (du simulacre) est développée par W.J.T. Mitchell dans l'œuvre citée.

⁴⁶ Voir G. Lipovetsky, 2006, *Le bonheur paradoxal. Essais sur la société d'hyperconsommation*, Paris, p. 146–147.

copie. Entre identité et altérité, le moi éprouve un sens aigu de l'isolement. Le sens est renforcé par le double sens du regard et redirigé de l'objet de base vers son propre corps – qui conduit à redéfinir le rapport avec l'œil. Pour une poète qui conçoit la relation entre voir, regarder et être regardée, (être) consommée et se laisser consommer en termes de métamorphose continue, être elle-même (avec ses sentiments, et ses idées enracinées dans la couche friable de l'existence) est plus important que de s'aligner sur des modèles plus attentifs aux reliefs qu'à la tectonique de l'intériorité.

Textes analysés

- DRAGHINESCU Rodica. 1995. *Fiecare avem sub pat niște fotografii de care ne este rușine*. Timișoara : Marineasa.
- DRAGHINESCU Rodica. 2020. *Copilul cu piele de iarnă*. București : Tracus Arte.
- DRAGHINESCU Rodica. 2018. *Fraht*. Bistrița : Casa de Editură Max Blecher.

Bibliographie

- BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard & Seuil.
- BAUMANN Zygmunt, 1999 (1998), *Le coût humain de la mondialisation*, traduit de l'anglais par Alexandre Abensour. Paris : Hachette.
- BENJAMIN Walter, 2013, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Patrick Charbonneau, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle ; traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris : La Fabrique éditions.
- BENJAMIN Walter, 2019 (1968), *Illuminations : essays and reflections*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. Boston : Houghton Mifflin Harcourt.
- CODRUȚ Mariana, 2018, Rodica Draghinescu. – *Poesis International* 21 : 17.
- COMAN Teodora, 2018, FRAHT : practica demantelării. – *Poesis International* 22 : 120–123.
- HARAWAY Donna, 2004, *The Haraway Reader*, New York : Routledge.
- KLOSSOWSKI Pierre, 2001, *Tableaux en vie : essais critiques (1936–1983)*, édition établie par Patrick Mauriès. Paris : Gallimard.
- KOMARTIN Claudiu, 2018, Rodica Draghinescu. – *Poesis International* 21 : 18.
- LIPOVETSKY Gilles, 2006, *Le bonheur paradoxal. Essais sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Gallimard.
- MITCHELL W.J. T., 2005, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago : The University of Chicago Press.
- RICEUR Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- RICEUR Paul, 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil
- RICEUR Paul, 2009, *Philosophie de la volonté*, t. II : *Finitude et culpabilité*, Paris : Seuil.
- SHOWALTER Elaine, 1977, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton : Princeton University Press.

- TOLOARGĂ Ioana, 2021, Despre feminism și stereotipul copilului fericit. – *Vatra* 12 : 29–30.
- TUAN Yi-Fu, 1973, *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes, and values*. New York : Columbia University Press.
- TURCU Alexandra, 2018, « ca un himen electric și circular ». Poezia feministă a Rodicăi Draghinescu. – *Poesis International* 22 : 124–126.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, 2002 (1995), *La vie des images*. Grenoble : PUG.
- ZERUBAVEL Eviatar, 2015, *Hidden in Plain Sight. The Social Structure of Irrelevance*, New York : Oxford University Press.

Abstract

Image, semblance, significance:
the culture of the copy in Rodica Draghinescu's poetry

The paper highlights the ways in which Rodica Draghinescu (one of the well-known Romanian contemporary poetesses) slides from the memory cult into the culture of duplication. It also investigates the applicability of Roland Barthes' and Pierre Klossowski's remarks about photography and duplicates, by analysing the significance that poems suggest on the ground of survival and dissipation. The poetics of the image and the brittleness of utopia are depicted throughout eyes, photos and other limp proofs.

Keywords: memory, lucidity, demythisation, authenticity, poetics of the image.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Boštjan Marko TURK
Université Ljubljana (Slovénie)
<https://orcid.org/0000-0002-3253-2664>

Jan van Eyck : Giovanni Arnolfini et sa femme : un propos pour résoudre l'énigme



L'auteur dédie l'article à la mémoire d'Ante Glibota,
vice-président de l'Académie européenne des sciences, des arts et des lettres.

I.

À une distance de presque 600 ans toute tentative de clarification de la composition Arnolfini s'avèrerait être un projet plus que difficile sinon impossible. De plus : en consultant la bibliographie exhaustive sur le sujet on risque de s'égarer puisqu'il y a des polarités même dans les sources réputées fiables. C'est le cas de *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait* (Panofsky 1934), puisque ces thèses sont à la base des interprétations actuelles.

Parmi les idées les plus invraisemblables de cet auteur il y a notamment celle que, lorsqu'on conclut le sacrement du mariage, on ne peut le faire

qu'en ôtant les chaussures. Il n'y a pas de mariage qui se soit fait ou qui se fasse pieds nus. Giovanni Nicolao a enlevé ses socques afin d'être plus proche de Costanza qui en a fait de même. Ils sont dans leur maison. C'est le signe de la présence et de l'intimité, pour l'instant, puisque l'idylle n'est que trop éphémère.

On pourrait, de même, voir dans l'acte d'enlever les sabots une réminiscence biblique.¹ Le retrait de la sandale ou du soulier était chez les Hébreux le gage d'un contrat : « Autrefois en Israël, pour valider une affaire quelconque relative à un rachat ou à un échange, l'un ôtait son soulier et le donnait à l'autre : cela servait de témoignage en Israël » (Ruth 4, 7–8). Mais les exégètes ne disent nulle part que ce soit un contrat de mariage. En plus, les sandales devraient être prises par la main afin que le geste scelle le contrat d'échange. Mettre le pied sur un champ ou y jeter sa sandale, c'est indiquer qu'on en prend possession. Cette métonymie, le *pars pro toto* est un symbole du droit de propriété.

Pourtant, le symbolisme le plus généralement admis, quant aux chaussures ôtées, pourrait mener au centre de ce qu'on propose comme l'explication du sujet renfermant tant d'énigmes. En occident, le soulier ou la sandale aurait une signification funèbre. Les socques et les sandales enlevées font penser à un départ imminent et nous remettent dans le contexte d'un portrait posthume. Les chaussures enlevées connotent la présence de la mort et la sensibilité des deux êtres qui s'aiment et s'expriment de l'intimité en enlevant les sandales tout en sachant que le geste est le signe indélébile de la séparation. C'est le message universel.

Les hypothèses du mariage et du peintre comme témoin ne s'arrêtent pas là. Elles vont encore plus loin se confrontant davantage aux apagogies, dans le sens originnaire du terme. C'est que les mariages, civils notamment, n'existent que depuis 1792 en ce qui concerne la France : aux Pays-Bas on ne pouvait se marier de la sorte qu'après 1850. Tous les mariages avant cette année se faisaient devant quelqu'un qui a reçu le sacrement de l'ordre de l'Église catholique. Un mariage conclu autrement aurait été déclaré non valide. Il n'aurait même pas pu être annulé parce qu'il aurait été considéré comme « non avenu ». Le code du mariage qui était en vigueur en 1434 avait été mis au point à Latran, en 1215.

Le IV^e concile de Latran a confirmé le rite qui existait depuis longtemps et existe encore aujourd'hui.² La tradition de la liturgie du mariage voulait

¹ Voir Hugo Van der Goes, *Le Triptyque Portinari* où la sandale ôtée de Saint Joseph présente une allusion aux versets 3.5 de l'Exode quand Dieu dit à Moïse : « N'approche pas d'ici, ôte tes souliers de tes pieds, car le lieu sur lequel tu te tiens est une terre sainte ». Cf. : <https://www.peintures-tableaux.com/Triptyque-de-Portinari-Hugo-van-der-Goes.html> (consulté le 17.01.2022).

² Ce concile arrange des règles amplement reprises dans le mariage civil et laïc, institué en France depuis la Révolution.

que cela soit l'un des sacrements, en complément des autres (l'eucharistie, p.ex.). « Le mariage au temps médiéval ne pouvait se faire sans Dieu, c'est-à-dire sans la présence de son "vicaire", prêtre ou évêque ».³ Le cérémonial consistait et consiste encore aujourd'hui en ce que les futurs mariés, en premier lieu, échangent leur consentement. Le prêtre l'accepte et enveloppe les mains droites jointes des futurs époux avec une étole en forme de croix, puis place lui-même sa main droite sur les mains jointes et prononce les mots qu'on pourrait résumer par la phrase : « Ce que Dieu a uni, que l'homme ne le sépare pas ». Le consentement du mariage est ensuite matérialisé par la signature des deux époux sur un registre paroissial. Le mariage est un sacrement qui ne s'accomplit que par la main droite. Les mains sont liées par l'étole qui est l'insigne de la prêtrise et dont l'emploi est sacré depuis le 7^e siècle. Il est évident qu'aucun des éléments évoqués en haut n'apparaît sur le tableau de Giovanni Arnolfini et sa femme.

L'idée que le portrait présente la scène du mariage paraît donc irrecevable. Si le code du mariage en 1434 prévoyait la signature des deux époux dans un feuillet paroissial, il n'en était pas ainsi au sujet du témoin. Ce n'est que le Concile de Trente en 1563 qui institue que le mariage doit être célébré devant un prêtre et des témoins. La signature *Jan Van Eyck fuit hic* qui devrait avoir « the same importance and implied the same legal consequences as an 'affidavit' deposed by a witness at a modern registrar's office » (Panofsky 1934 : 124), a donc un sens qui n'est pas relatif à la présupposition citée. On rappelle que la signification de l'inscription en latin est simple et facile en ce qui concerne l'explication : elle indique que le peintre était là pour exécuter le tableau. Jan Van Eyck ne pouvait pas être présent comme témoin du mariage puisqu'une telle fonction n'existe que depuis 1563.

Ce n'est pas le seul obstacle. Il y en a encore un, celui qui concerne la composition du tableau. Si Jan Van Eyck avait voulu peindre une scène de mariage il aurait dû insister sur la réunion des mains droites des conjoints. Cela l'aurait conduit à changer profondément l'arrangement des figures. Celles-ci ne peuvent regarder en face des spectateurs que si elles se tiennent par les mains de façon que la main droite de l'un serre la main gauche de l'autre et inversement. Dans la position de *dextrarum iunctio* les figures devraient être tournée latéralement vers le public ce qui rendrait impossible la construction en abyme. L'espace entre les corps de Giovanni Arnolfini et sa femme disparaîtrait et le miroir ne pourrait pas refléter l'arrière-plan caché.

³ Miha Pintaric, professeur de la littérature du Moyen-Âge et de la Renaissance à l'Université de Ljubljana. Auteur du *Sentiment du temps dans la littérature française* (Pintaric 2002).

Dans la liste de la littérature consacrée au sujet du tableau figure l'article *De Matrimonio ad Morganaticum contracto : Jan Van Eyck's Arnolfini portrait reconsidered* (Schabacker 1972) qui invite à être lui-même reconsidéré. Schabacker propose notamment que ce soit un mariage morganatique. Pourtant : « Mariage morganatique n'était pas reconnu par le droit français » (Montjouvent 1998 : 11). En outre, si on admet que Philippe le Bon, duc de Bourgogne, pays qui en 1434 comprenait la Flandre, n'était pas officiellement lié à la monarchie des Bourbons, il était toutefois français. D'ailleurs, l'union morganatique est l'union qui se conclut entre un souverain et une personne qui lui est inférieure en ce qui concerne le rang. Les Arnolfini n'étant pas dynastes, ne pouvaient pas se marier de cette façon. De plus : si on admettait l'hypothèse plus qu'improbable que le tableau ait mémorisé une séance d'un mariage morganatique, la raison elle-même trouverait une telle idée fautive. Une union de la sorte n'équivalait pas au mariage chrétien qu'on concluait à l'époque. Elle tendait à rabaisser l'un des partenaires engagés dans l'alliance. L'objection logique qui se pose alors est : pourquoi faire de considérables dépenses afin de commémorer un événement qui n'a pas de grande importance pour l'un des époux et qui présente au moins un désavantage pour l'autre. Quel serait le motif éventuel d'une telle entreprise ? Étant donné que l'épouse est nièce d'un pape. La question est rhétorique.

II.

La contextualisation la plus vraisemblable des éléments de la toile serait plus facile que ne la prévoyaient les hypothèses citées ci-dessus. La probabilité que ce soient les membres de la famille Arnolfini qui seraient présents dans le portrait, est plus que forte. Celle-ci avait des liens avec le Duché de Bourgogne, en raison du commerce. En empruntant le chemin de la logique on constate que *Le Portrait de Giovanni di Nicolao Arnolfini*,⁴ réalisé par Jan Van Eyck en 1438, présente une physionomie de visage identique au visage de l'homme du portrait des Arnolfini, en prenant en compte une différence de cinq ans.

Pour formuler l'hypothèse basée sur les raisons les plus sérieuses, il faudrait se tourner vers ce qui nous est offert par les données biographiques. Alors, on ne devrait *stricto sensu* prendre en compte que le neveu de Giovanni Arnolfini, Nicolao Arnolfini et sa femme, Costanza Trenta. Elle est morte en 1433, tandis que le portrait du couple a été fait un an plus tard. Ceci indique la possibilité de quelque chose qui constitue par son essence l'antagonisme flagrant des explications qui reposent sur l'acte de mariage

⁴ Cf. : <https://artsartistsartwork.com/jan-van-eyck-portrait-of-giovanni-di-nicolao-arnolfini> (accès le 31.1.2021).

ou de certification formelle de ce dernier, *mutatis mutandis*.⁵ Ce qu'on proposerait, c'est qu'il s'agit d'un portrait posthume. Qu'on prenne en compte les constats des dernières recherches menées sur l'identité du couple. Jean-Philippe Postel résume le sujet en question :

Une fois l'hypothèse de Giovanni Diego Arnolfini tombée à l'eau, on a continué à s'attacher à la famille Arnolfini, parce que c'était très tentant. A la fin on a proposé Giovanni di Nicolao Arnolfini qui vivait à Bruges et avait épousé une jeune femme, Costanza Trenta. Pendant un an on était persuadé que le tableau représentait Giovanni di Nicolao Arnolfini et Costanza Trenta. Puis on s'est aperçu qu'elle est morte en 1433.⁶

Le fait que Nicolao Arnolfini est celui qui a été représenté sur le portrait n'empêche pas que Costanza Trenta n'y soit pas. Au contraire, l'analyse qu'on propose donne des arguments en faveur d'un portrait posthume répondant de façon plus que vraisemblable à la question du message délivré par l'œuvre. L'erreur consistait à ne pas prendre à la lettre le fait : « C'est probablement peu de temps après leur mariage que le peintre les a peints » (Denis 1982 : 124) afin de constater que, bien que Costanza soit morte, elle continuait à vivre sous les ombres du souvenir. C'est alors, une année après sa disparition, que Nicolao Arnolfini commande le portrait. Le « je » est indestructible face à n'importe quel arsenal du temps objectif. Malgré toute évidence, on ne disparaît pas sans trace : *non omnis moriar*. Le portrait Arnolfini, le portique fuyant de Van Eyck, repose sur le fait que l'amour conjugal – comme le temps de son vécu – appartient à l'esprit de ceux qui le partagent. Il fait partie du domaine du subjectif qui contredit les paramètres de la réalité objective : les lois de l'univers n'ont rien à faire avec la conscience humaine. Elles sont impuissantes face à la mémoire active, le substrat ontologique de l'art.

En fait, cela n'était pas la première fois que Jan Van Eyck s'aventurait sur la voie du portrait posthume. En 1432, il a effectué un portrait commémoratif, à vrai dire un éloge funèbre suggestif, dont l'intitulé *Souvenir fidèle*⁷ apostrophe les propriétés du défunt. Le modèle devait être un juriconsulte, reconnu par ses qualités et appartenant au cercle de la cour de Philippe le Bon, autrement le peintre n'aurait pas entrepris la tâche de perpétuer sa mémoire.

L'utilisation de ce mode de représentation n'est plus d'actualité mais, pendant la période de la Renaissance il n'était pas rare. En 1472, à Urbino, le

⁵ Cf. Panofsky (1934, 1971), Schabacker (1972) et allii, cités au cours du texte.

⁶ Cf. J.-Ph. Postel, *Le Secret des époux Arnolfini*, chaîne *Lexicopoleio*, Youtube (le 17.10.2019).

⁷ Cf. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Jan_van_Eyck_-_L%C3%A9al_Souvenir_-_National_Gallery,_London.jpg (accès le 31.01.2021).

duc Federico da Montefeltro commanda l'exécution d'un diptyque où sont représentés lui et sa femme Battista Sforza della Francesca. Lorsque Pietro della Francesca peignit les représentations des conjoints, Federico était encore vivant tandis que Battista Sforza ne l'était plus.

Ce n'est qu'en plaçant le portrait parmi les représentations posthumes des figures peintes qu'on peut dévoiler l'enjeu des connotations que le sujet du tableau implique. Le visage de Costanza Trenta respandit d'une lumière imprégnée de la grâce. Celle-ci désignerait l'appartenance à l'univers de ceux qui ne sont plus, l'univers, auquel les individus ne peuvent accéder que par une réflexion du souvenir. Pour cette raison, Nicolao Arnolfini ne regarde pas le visage de son épouse : c'est ce qu'il ferait sans doute s'il s'agissait en réalité d'un portrait qui prouverait la validité du mariage.⁸ Il est même détourné, son visage étant inquiet, ténébreux. Voici la question qui met en relief le mécanisme intrinsèque du tableau : « Qui sont cet homme et cette femme, ne se regardant pas et pourtant paraissant si proches ? ».⁹ Comme la Renaissance s'alimentait des sources antiques et de la Bible, il ne serait pas surprenant que la raison du regard détourné ressemblerait à celle que l'on trouve dans le mythe d'Orphée et d'Eurydice ou dans l'histoire biblique de Lot et de sa femme. Les deux mènent au fait que le regard vers l'être qui est déjà parti là où se trouve la majorité des humains, pousse celui-ci pour toujours dans la sphère des disparus. Ne pas échanger de regard avec Costanza Trenta, cela signifierait aux yeux de Giovanni Nicolao retenir sa bien-aimée dans la sphère des vivants, au moins dans la réalité que nous procure la fiction de l'art. Orphée qui se méfiait un peu des promesses d'Hadès et s'est retourné pour voir si Eurydice le suivait encore, l'a perdue à jamais, par un coup d'œil qu'il a jeté vers elle. Giovanni Nicolao pourrait de même appréhender qu'un seul geste d'attention ne fasse glisser Costanza dans le séjour des morts. Cela pourrait expliquer le fait que son regard s'obstine à fixer le vide.

Le jeu des réminiscences ne serait pas sans rapport avec le miroir. En fait, la réflexion du souvenir est comme un reflet dans le miroir : on voit la

⁸ Dans la Renaissance flamande, il y a des portraits du couple, mais il n'y a pas de portrait du couple, prélevé pendant la cérémonie de mariage. En plus, hormis le portrait d'Arnolfini, il n'existe pas d'œuvre dans laquelle le couple avec son histoire secrète serait mis en relief. Il est donc plus que difficile de fixer un cadre de référence, c'est-à-dire conclure que généralement les conjoints portraiturés ne s'observent guère. Dans le *Triptyque de Mérode*, il est vrai, les époux ne se regardent pas ; et encore : derrière son mari, la femme a même détourné la vue. Pourtant, il y a une raison universelle pour cela. Le *Triptyque de Mérode* ne se concentre pas sur l'histoire du couple puisque son sujet est l'Annonciation. De ce point de vue, la configuration est logique, les conjoints n'ont pas à se regarder parce que cela compromettrait le message de l'ensemble.

⁹ *Le mystère des époux Arnolfini*, chaîne *Sous la toile*, Youtube (le 19.07.2019).

chose, bien que l'on ne la regarde pas directement. Le miroir seul peut être la partie inaugurale de la symbolique sans même représenter l'inventaire de la pièce quand le peintre l'a réalisée. Ainsi : « First and foremost, the mirror on the back wall – which, incidentally, could be a work of imagination, as it is significantly larger than mirrors could actually be made to be at this point ».¹⁰ Le miroir seul est l'élément clé de la toile : « The most compelling element we have in the picture ».¹¹

Il détermine la ligne de fuite du portrait, celle qui est le support primaire du message symbolique. « On comprend ici que l'artiste a souhaité construire sa composition à partir d'un axe médian vertical à partir duquel les éléments s'organisent ».¹² La toile est également coupée par une ligne verticale qui, en combinaison avec la première, représente les axes du système de coordonnées sémantiques. La ligne verticale est indiquée par le lustre dont l'illumination – lors d'un flot de clarté éventuel par la fenêtre – ne comporte qu'un sens symbolique, comme le miroir. La peinture seule est divisée à la verticale et à l'horizontale où la verticale, indiquée par le lustre, correspond au point où les époux se serrent les mains. Ainsi, le message symbolique des deux bougies, dont l'une est consommée par la flamme sereine, tandis que l'autre est éteinte, se transmet aux mains de Nicolao et de Costanza. L'un appartient au monde des vivants, tandis que l'autre est partie dans le royaume des ombres. Le Christ sur les médaillons est mort du côté de la femme et vivant du côté de l'homme.

La statuette de sainte Marguerite, patronne et protectrice surtout dans les affaires d'accouchement, comme la courbure très prononcée du ventre suggèrent la naissance imminente d'un nouveau membre de la famille Arnolfini. Sans tenir compte de différentes théories qui réfutent le fait que Costanza aurait été enceinte,¹³ les circonstances accompagnant la peinture le désignent littéralement. La comparaison avec sainte Catherine d'Alexan-

¹⁰ E. Hoe, 2018, The meaning of Jan Van Eyck's The Arnolfini portrait. – *The culture trip*. 12/07/2018 : <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/the-meaning-of-jan-van-eycks-the-arnolfini-portrait/> (accès le 28.5.2021).

¹¹ B. Harris, S. Zucker, 2015, Jan Van Eyck, *The Arnolfini portrait*. – *Smart-history*. 25/11/2015 : <https://smarthistory.org/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait/> (accès le 28.5.2021).

¹² *Le musée confiné#1 – Jan Van Eyck – Les époux Arnolfini*, chaîne *Le musée imaginé*. Youtube (le 29.04.2020).

¹³ Cf. « But she is actually not pregnant », in D. Drapak, 2020, *Art analysis of Jan Van Eyck The Arnolfini Portrait from 1434*. – chaîne *Dave Drapak*, Youtube (le 12.04.2020). Et : « Ce n'est pas une dame enceinte que Giovanni Arnolfini doit épouser à toute vitesse », J.E. Berger, 2013 (1991), *Les clés du regard [5] – Jan van Eyck*. – chaîne *Berger J.-E.* Youtube (le 14.02.2013). Nous donnons deux exemples les plus prononcés contre l'éventuelle grossesse de Mme Arnolfini.

drie, dont la robe est bombée de pareille façon, ne donne pas spécifiquement la preuve nécessaire que Costanza Trenta, de même, ne serait pas enceinte. Le fait que la première a une telle et telle courbure de la robe ne permet pas d'en faire une prémisse et conclure le syllogisme par le corollaire que chaque femme qui porte la robe d'une manière pareille, est ou n'est pas en état de gestation. Ce serait une conclusion prématurée. Il faudrait se servir du « bon sens » (Descartes 1824 : 121) : une sainte, vierge et martyre, ne saurait être enceinte : au contraire, une jeune femme qui porte l'alliance et dont le portrait est presque à l'unanimité reconnu comme portrait de mariage pourrait bien l'être.

On pourrait constater le même à propos de *L'Annonciation*¹⁴, diptyque dont seulement deux volets sont préservés. La Vierge Marie, qui est enceinte *sine dubio*, a le même type de ceinture que Costanza Trenta. Elle l'enserme au-dessous de sa poitrine, formant, avec les plis, la même protubérance de la partie abdominale qui caractérise le portrait des Arnolfini.

On a souvent comparé le ventre proéminent de Costanza Trenta aux représentations des saintes. Il s'agit notamment de la comparaison avec sainte Catherine et sainte Christine¹⁵, vierges et martyres dont les tenues vestimentaires sont pareilles à celle qu'on voit chez l'épouse Arnolfini : les deux portent une ceinture qui fait ressortir le ventre.

Pourtant, il y a une différence essentielle. Sainte Catherine tient le livre qu'elle lit dans sa main. Sa main repose sur les plis de ses vêtements faisant face au visage. Les plis ne sont qu'un support statique : ils permettent de tenir le livre. Sainte Christine a les bras croisés sur le ventre que couvre la robe froncée. Les plis du vêtement remplissent une tâche similaire à celle de sainte Catherine : ils soutiennent les bras afin qu'ils ne retombent. Sinon, les mains sont librement abaissées le long du corps et donnent une impression de résignation, d'indifférence face au destin. Chez Costanza Trenta, cependant, la position de la main est placée d'une autre manière. Sa paume, à la différence des deux saintes est tournée vers l'intérieur du corps. Le geste de la main, posée sur le ventre, est protecteur. On le comprend sans difficulté : la mère touche son enfant et l'apaise. C'est aussi un signe de fierté.

De plus, il faut signaler que la comparaison du protocole de l'équipement de la pièce dans *La Naissance de Saint Jean-Baptiste*¹⁶ et le portrait des époux Arnolfini, suggère plus qu'ostensiblement qu'il s'agit d'une pièce dans laquelle tout est soumis à la future accouchée. Dans ce contexte, la

¹⁴ Cf. <https://www.pinterest.com.au/pin/448741550352981863/> (accès le 02.02.2021).

¹⁵ Cf. https://lucascranach.org/UK_NGL_6511-2/image (accès le 01.02.2021).

¹⁶ Cf. <https://fr.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8EWK8U> (accès le 01.02.2021).

présupposition la plus vraisemblable serait que Costanza est morte *post partum*. Ce serait une hypothèse qui concerne les modalités de son départ, constituant ainsi un fait en soi.

Celui-ci implique la question de l'enfant. La statuette de sainte Marguerite est un indice plus que révélateur. La sainte est invoquée pour une délivrance, en particulier par les femmes enceintes. Étant donné le fait que « Le mariage Arnolfini resta sans enfants » (Rynck 2004 : 29), on conclurait à la nécessité d'une perte double. Cette hypothèse expliquerait la souffrance sur le visage du commanditaire.¹⁷ On est en face d'un déchirement qu'on peut sentir physiquement, sous forme d'une maladie : « Sa peau est pâle et il est très maigre, voir chétif, avec des traits marqués, il pourrait presque sembler malade (on ne peut voir s'il a des cheveux) ». ¹⁸ Giovanni Nicolao incarne l'opposé exact d'une figure qui s'apprêterait à célébrer son mariage, resplendissant d'émotions, de convivialité, dans une ambiance détendue. Blême et cireux, le « visage terrifié »¹⁹ hante par ce qu'il exprime. Il est imprégné d'une noire mélancolie comme s'il traversait un passage à vide.²⁰ Un mal de vivre l'asservit, visiblement. Il reste prostré, une anxiété inhabituelle le domine, avec des difficultés dues au moment de la double séparation. Comme les yeux sont considérés être le miroir de l'âme, on y voit l'angoisse qui ne pourrait s'apaiser qu'au bout de l'éternité. C'est à ceci qu'invite la surface polie installée derrière le dos des deux protagonistes, l'espace obnubilé de l'avenir.

Ce ne serait pas sans rapport aux médaillons sur la bordure du miroir. Dans les petits cadres arrondis figurent les scènes de la dernière journée du Christ sur terre. L'ensemble correspond infailliblement à l'état d'âme de Nicolao Arnolfini : c'est sur cela qu'il appuie un reste d'espoir. La Passion du Christ est notamment une entité double : elle contient la souffrance et la mort, comme la résurrection et la vie éternelle. Jan van Eyck la plaça dans la ligne horizontale qui par la verticale du lustre et du contact des mains des époux unit le monde du vivant avec le monde de l'éternel ou de l'éternel vivant. Il s'agit du monde *post festum*, du monde de l'au-delà, quel qu'il soit et dans la mesure dans laquelle il existe, s'il existe. Si, à l'échelle de la

¹⁷ Les sourires et la joie sont peu représentés à cette époque, il est vrai. Mais le visage de Giovanni Nicolao n'est pas neutre. Par son aspect obscur, sombre et morne, il répand une tristesse plus que visible.

¹⁸ *Miroir dans l'art 3 – Les époux Arnolfini*. – chaîne Seb Diluvien. Youtube (le 03.06.2018).

¹⁹ J.-Ph. Postel. *Le Secret des époux Arnolfini*, chaîne Lexicopoleio. Youtube (le 17.10.2019).

²⁰ La détresse de Giovanni Nicolao rappelle, *mutatis mutandis*, l'état d'Orphée, affaibli et languissant après la perte de son amour. Cf. « Après la seconde mort d'Eurydice, et son passage par les Enfers, Orphée se révèle beaucoup plus fragile » (P. Brunel, 1998, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, p. 1136).

modernité, l'au-delà est quelque chose d'*a priori* impensable, la continuité de l'existence, indépendamment de la mortalité du corps, était au temps de Jan van Eyck acceptée. Au Moyen-Âge, dont la Renaissance du Nord était l'héritière, il n'était pas possible de concevoir, même formellement, l'inexistence de Dieu.²¹

III.

On pourrait donc présupposer que les figures assorties à la bordure du miroir suggèrent l'éternité, reconfigurée par l'imagination de l'artiste. C'est le miroir, l'œil, en forme d'objet sphérique vers lequel convergent les lignes structurant le tableau : *L'œil de Dieu*²² qui est à la fois l'objet à travers lequel on regarde celui qui (nous) regarde. Le miroir est l'objet scopique qui relie le domaine des vivants au royaume de la mort.

En conséquence, le miroir, à l'époque, revêtait parfois le sens théophanique, identique à celui qui caractérise les icônes dans l'orthodoxie. C'est-à-dire que le miroir était un signe ayant un rapport de ressemblance avec la réalité sacrée à laquelle il renvoyait. C'était une réalité iconique, le simulacre du transcendantal.

Il est dans la nature du miroir de transsubstantier le point de vue qu'adopte l'œil humain : ce qui est à l'envers devient en conséquence ce qui est à l'endroit. Bien que les miroirs réfléchissent les rayons de manière symétrique et inversent l'image de l'objet de droite à gauche, le miroir bombé dans le portrait d'Arnolfini effectue une transformation particulière. Celle-ci laisse entrevoir les « accidents » qui surgissent comme conséquence de l'image déformée par le miroir. L'altération concerne les mains des époux, la peau, le visage de l'épouse et le chien. On sous-entend que c'est l'effet voulu par van Eyck, dans le but de transmettre un message. Étant donné l'ampleur de la déformation, le changement opéré doit sous-entendre des éléments indispensables quant à la compréhension de l'ensemble.

On remarque alors que dans cet envers du décor, les époux ne se tiennent plus la main. En fait, les mains disparaissent. Au premier plan du tableau, celui qui n'est pas reflété par le miroir, Costanza Trenta a sa main gauche posée sur le pli du manteau, en-dessous de la ceinture. Le bras est couvert par le surcot dont l'étoffe intérieure est cousue de fourrure d'hermine. Son pelage d'hiver contraste avec la manche bleue du doublet sur le fond vert. C'est la couleur blanche qui, projetée à travers le miroir, met en relief le fait que la ligne de la fourrure passe ininterrompue du haut vers le

²¹ Cf. : « Le moyen âge, siècle de la foi la plus absolue, de l'universelle chrétienté » (D. Aury, 1997, *Anthologie de la poésie religieuse française*, Paris, p. 3).

²² J.-Ph. Postel, *Le Secret des époux Arnolfini*, chaîne *Lexicopoleio*. Youtube (le 17.10.2019).

fond donnant la place au bras, sans qu'il y ait une partie renflée. La ligne en blanc est droite, jusqu'à la fin. Même si Costanza Trenta tenait sa main fermement contre le corps, le renflement, si minime qu'il soit, devrait être visible. Il ne l'est pas ; pourtant il l'est quand on prend en considération le côté recto du tableau. On constaterait de même pour l'homme, couvert par une huque de velours, dont les bords sont aussi garnis de fourrure. Là, l'absence du renflement est d'autant plus visible puisqu'il s'agit d'un homme avec une constitution corporelle plus forte qui concerne également les membres (les bras).

Le portrait présente l'alliance des époux ; l'histoire de l'art est unanime sur ce sujet. Toutes les recherches concordent davantage sur le fait que la jonction des mains est le symbole le plus spécifique du tableau. C'est un signe fort, foisonnant de références. Les mains sont mutuellement offertes, elles tendent l'une vers l'autre dans un sentiment d'affection et d'attachement. Se prendre par la main fait ressentir une proximité physique ; les Arnolfini se transmettent de la tendresse et de l'empathie.

« L'œil de Dieu », toutefois, réfléchit une situation changée. Les époux ne forment plus un couple, ils sont nettement séparés, étant rangés à part, l'un et l'autre, dans un espace qui n'est plus saturé de leur présence. Restés sans contact mutuel qu'assurent les mains, ils paraissent de trop. C'est parce que « Le miroir », la théophanie de l'éternité « nous donne la possibilité de voir ce que nous ne pouvons pas voir ». ²³ Ce qu'on ne peut pas voir est suggéré par l'intuition créatrice. Le dualisme foncier de la nature humaine veut qu'on coexiste par rapport aux deux principes, celui du sensible et celui du spirituel. Au temps de van Eyck, l'actualité de l'existence se rattachait nécessairement à l'essence de Dieu. Elle pourrait bien le faire encore, au moment où nous écrivons. L'homme dépend de la source de l'être qui est ineffable et inconnaissable. Tout ce qui existe est sujet à cette logique bipolaire qui établit la structure ontologique. Cela concerne même la disposition de l'espace géométrique d'une toile :

Le ton religieux est omniprésent dans cette scène. Il se manifeste par divers aspects. L'aspect structurel du tableau est déjà, en lui-même, une évocation de la perfection divine, puisque tout est rassemblé ici de manière extrêmement rationnelle et du même coup cet axe qui traverse la composition de manière puissante révèle aussi la présence divine. C'est comme un fil qui serait tendu en direction du ciel. ²⁴

²³ *Les époux Arnolfini van Eyck*. – chaîne *L'Art en partage l'Art en voyage*. Youtube (le 22.03.2020).

²⁴ *Le musée confiné#1 – Jan Van Eyck – Les époux Arnolfini*, chaîne *Le musée imaginé*. Youtube (le 29.04.2020).

C'est la ligne qui se trace dans le miroir. Celui-ci constitue la mise en abyme où dans les images de la réalité s'incrustent celles qui sont libérées de circonstances fortuites, des éventualités qui disposent du sort des humains. La mise en abyme met en relief le raccourci de la perspective qui comprime l'étendue de la toile. Les figures qui se reflètent à l'envers, au moyen de l'axe vertical, passent au mode d'existence qui les rapproche de l'éternité, d'un espace mal connu, opaque et impénétrable. Les Arnolfini se découplent. Les mains qui les relieraient ne seraient ici qu'un parallogisme. Costanza Trenta est notamment passée au niveau supérieur, du point de vue ontologique. Étant encore en période de transition, elle revêtira bientôt un corps nouveau, séparé à jamais de celui de son mari. Elle ne lui est plus fidèle, au sens étymologique du mot. Elle ne peut pas l'être puisqu'elle n'est plus.

L'anéantissement de la figure de l'épouse ainsi que de sa peau présente une mise en évidence particulière de la séparation définitive. Le visage de Costanza, tourné de deux tiers ne laisse pas voir une partie minime de la chair, tandis que la nuque de Giovanni Nicolao est bien visible. A première vue ce serait une contradiction. Le chapeau de l'homme *in recto* recouvre complètement le col de la chemise, sans laisser transparaître un centimètre carré de la peau. De l'autre côté, on devrait voir au moins le bout du nez ainsi qu'une partie de la joue de l'épouse, étant donné que le miroir devrait étirer en longueur les formes du corps, présentées devant le point de fuite du tableau. Il n'en est pourtant rien. Cette antinomie ne se dissout qu'en poursuivant la ligne de l'interprétation qui insiste sur la logique d'un portrait posthume. L'effacement de la chair est le signe plus que visible du passage à l'au-delà, vers l'éternité. *Sine ira et studio*, la figure de Costanza projetée par le miroir, fait penser à un fantôme, habillé de vêtements.

C'est pour la même raison que la mise en abyme implique la disparition du chien. Connote-t-il la fidélité conjugale ? Oui. Son absence serait une sorte de jeu de dupe par lequel le peintre voudrait mettre en garde le commanditaire du tableau, en raison de la prétendue inconstance ?²⁵ Non, c'est plus qu'improbable. Giovanni Nicolao n'est guère un prince des cocus, si amusante que paraisse cette parabole.

La fonction du chien, en particulier, est de conduire les âmes des défunts, à s'effacer en les effaçant :

La première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie (Chevalier, Gheerbrant 1992 : 239).

²⁵ L'argument de l'infidélité, largement soutenu par J.P. Postel, est en soi contradictoire. Giovanni Nicolao Arnolfini aurait commandé la toile afin de rendre publique l'infidélité de son épouse ? Et d'être la fable et la risée de tout le monde ? Jan van Eyck aurait réalisé le portrait conjugal, y compris l'enjeu des symboles, afin d'avertir Giovanni Nicolao de l'infidélité de son épouse ?

Et :

An emblem of faithfulness, and it is in this sense that it appears so often at the feet of women in the engravings on mediaeval tombs. (...) In a more profound sense, the dog is the companion of the dead on their 'Night Sea-Crossing', which is associated with the symbolism of the mother and of resurrection (Cirlot 1962 : 80).²⁶

Il disparaît comme symbole de fidélité parce la mort détruit tout ce qui est terrestre, le mariage en premier lieu. Il n'est plus question d'être fidèle. Le chien est le signe avant-coureur de la disparition, il est la divinité tributaire de la mort, avant tout de celle d'une jeune femme, arrachée du quotidien.

Plus loin qu'on avance dans l'abîme du miroir, plus opaques deviennent les objets. Au fond du champ du visible on entrevoit les deux personnes, tournées l'une vers l'autre. Il est inutile de vouloir deviner leurs identités : le peintre a soigneusement évité tout indice qui pourrait permettre une singularisation quelconque. La figure en bleu représente-elle le peintre ? Néanmoins, comme à propos de *La Vierge au chanoine Van der Paele*²⁷ où la surface polie sur la tranche du bouclier dans le dos de saint Georges serait censée réfléchir l'image du peintre, on ne peut qu'établir : « It is not paint precisely enough to determine that ». ²⁸ Ceci est d'autant plus vrai que la figure en bleu qui serait censée représenter le peintre ne porte pas l'instrument de son métier, le pinceau. Or, elle le porterait dans le tableau *La Vierge au chanoine Van der Paele*²⁹ ce qui n'est pas vraisemblable puisque tout pinceau, si minime qu'il soit, est invisible sur l'arrière fond de la tranche.³⁰ De toute évidence, on ne l'aperçoit pas.

²⁶ La notion de chien comme compagnon dans la mort ne relève pas uniquement de l'espace indo-européen. La mythologie mexicaine prévoit le même scénario *post mortem* : «The last constellation of the old Mexican zodiac was regarded as the image of a dog's head. This constellation was naturally connected with ideas like end, death, underworld. Thus, we understand why, with the Mexicans the dog became the animal of the dead. When the ancient inhabitants of Anahuac burned a corpse, they killed a red dog and laid it beside the dead body. They thought that four years after death this dog had to carry the soul over Chicunauhapan, the 'nine-fold stream' that flows around the innermost hell, the final abode of the dead » (Beyer 1908 : 419).

²⁷ Cf. <https://www.pinterest.com/pin/622481979730332139/> (accès le 14.2.2021).

²⁸ C. Huydecoper, 2019, *Jan Van Eyck, The Story Of His Most Stunning Painting*. – chaîne *Stories of Art*. Youtube (le 24.08.2019).

²⁹ J.-Ph. Postel, *Le Secret des époux Arnolfini*. – chaîne *Lexicopoleio*. Youtube (le 17.10.2019).

³⁰ Jean-Philippe Postel soutient le contraire, voir *supra*.

Si le peintre a laissé les deux figures non-identifiées en ce qui concerne l'individualisation de leurs visages, il y a d'autres marques distinctives qui les caractérisent. On pourrait présupposer que cela n'était pas sans intention. En fait, le trait pertinent des figures, c'est qu'elles resplendissent de deux couleurs différentes. Leur éclat est – même à une telle distance du point de fuite – surprenant. Les personnages sont couverts de bleu et de rouge dont les teintes s'opposent. Si on ne considère que les couleurs, l'unique élément qui présente un point de repère, on pourrait toutefois constater que c'est un guide fiable. Les couleurs sont notamment riches de signification, à ne commencer que par le rouge. Wassily Kandinsky le considérait comme la couleur de l'infini linéaire, qui élargit la perspective lorsque l'intellect s'engage à la contempler : « A never-ending extent of red can only be seen in the mind ; when the word *red* is heard, the colour is evoked without definite boundaries » (Kandinsky 2008 : 58). Pourtant, ce n'est qu'en se combinant les unes aux autres que les couleurs gagnent du relief et forment un message : « Elles symbolisent l'espace, le bleu, la dimension verticale ; le rouge, la dimension horizontale, plus clair à l'orient, plus sombre à l'occident » (Chevalier, Gheerbrant 1992 : 294). Les deux figures qui se regardent marquent les deux dimensions de l'intervalle. La ligne de fuite est mise en relief par la coloration des objets qui se retrouvent sur l'axe médian, superposés l'un sur l'autre au point où convergent les regards. Ce sont le siège et le miroir, placé au-dessus de lui. Ils composent les deux extrémités de la ligne horizontale, « l'occident et l'orient » du tableau. La tapisserie du siège et le coussin sont recouverts de rouge sombre, plus foncé que n'est la couleur du lit. Le même lit, réfléchi par le miroir³¹, est stylisé en rouge écarlate dont le teint se différencie ostensiblement de son original de côté recto. Si l'un est « à l'orient », l'autre appartient « à l'occident ». ³² Van Eyck s'est servi du langage symbolique afin de renforcer la distance entre les deux extrémités du tableau ce qui lui a permis de prolonger la perspective, en la transcendant à l'infini, par le biais de l'eschatologie qu'indiquent les médaillons sur la bordure. Les figures pointent le chemin qui passe par la mort afin de rejoindre la synthèse, la résurrection. L'image du miroir est notamment une image à l'envers. L'occident et l'orient sont inversés. L'un peut être l'autre et vice versa. De même que l'autre binôme : la vie, derrière, c'est toujours la mort. Celle-ci, cependant, peut être le début d'une nouvelle existence, celle dans l'éternité. C'est ce dont témoigne *via crucis* incrusté dans les médaillons. Il indique le chemin que vient d'emprunter Costanza Trenta.

La figure en bleu est, elle aussi, revêtue d'un symbolisme fort. Elle marque la verticalité et la profondeur, par l'analogie avec le ciel et l'eau,

³¹ *Id est*, mis en abyme.

³² Cité supra.

deux signes de référence, servant à se situer. La couleur bleue surpasse, pourtant, le sensible :

Le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'eau, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid. (...) Les mouvements et les sons, comme les formes disparaissent dans le bleu, s'y noient, s'y évanouissent comme l'oiseau dans le ciel (Chevalier, Gheerbrant 1992 : 129).

Les médaillons sont reliés par l'image centrale projetée à travers le miroir par un cercle en bleu. Le cercle est un des emblèmes les plus pertinents de l'éternité ; pourtant : comme il est coupé par les traits rouges, perpendiculaires à la ligne du cercle, on comprend que l'actualité de l'univers des humains est soumise au hasard, à la chance. Nous sommes et nous ne sommes pas. Nous disparaissions dans le bleu, dans la transparence qui est de tous les temps.

La versatilité symbolique du portrait des Arnolfini dont le moteur principal est le miroir convexe, indique que l'auteur a crypté plusieurs messages complémentaires dans la toile. Jan van Eyck s'est servi d'une symbolique qui, elle-même, fait connaître la plurivalence et l'ouverture sur de nombreuses pistes d'interprétation, pourtant convergentes. Approcher, pourtant, l'inconnaissable des événements ontologiques n'a jamais impliqué des réponses définitives. L'illusion serait de penser que ce ne soit pas le cas dans les temps modernes.³³

Bibliographie

- AURY Dominique, 1997, *Anthologie de la poésie religieuse française*. Paris : Gallimard.
BEYER Herman, 1908, The symbolic meaning of the dog in ancient Mexico. – *American Anthropologist* 10 : 419–422.
BRUNEL Pierre, 1988, *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher.
CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, 1992, *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.
CIRLOT Juan Eduardo, 1962, *A dictionary of symbols*, transl. from the Spanish by Jack Sage, New York : Routledge & Kegan Paul.

³³ L'idée de l'article vient du séminaire *Littérature française et les arts*. Celui-ci fait partie de Master II (Université de Ljubljana). La proposition est liée au roman *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide (Gide 1925) où le portrait de Van Eyck et sa technique de mise en abyme constituent la base de la réévaluation de la structure romanesque. Pour des raisons de pertinence et d'actualité, l'auteur se réserve le droit de publier le contenu de cet article dans plusieurs formats.

- DENIS Valentin, 1982, *Van Eyck*. Paris : Fernand Nathan.
- DESCARTES René, 1824, *Discours de la Méthode*. Paris : Levrault.
- GIDE André, 1925, *Les Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard.
- HARRIS Beth, ZUCKER Steven, 2015, Jan Van Eyck, *The Arnolfini portrait*. – *Smart-history*. 25/11/2015 : <https://smarthistory.org/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait/> (accès le 28.5.2021).
- HOE Ellen, 2018, The meaning of Jan Van Eyck's The Arnolfini portrait. – *The culture trip*, 12/07/2018 : <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/the-meaning-of-jan-van-eycks-the-arnolfini-portrait/> (accès le 28.5.2021).
- KANDINSKY Wassily, 2008, *Concerning the Spiritual in art*, chapitre *Colour*, translated by Michael T.H. Sadler. Waiheke Island : Floating Press.
- KOSTER Margaret L., 2003, The Arnolfini double portrait : a simple solution. – *Apollo* 158 (499) : 3–14.
- MONTJOUVENT Philippe, 1998, *Le comte de Paris et sa descendance. Introduction sur la Maison royale de France*. Charenton : Du Chaney Editions.
- PANOFSKY Erwin, 1934, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. – *The Burlington Magazine for Connoisseurs* vol. 64, n° 372 : 117–119, 122–127.
- PANOFSKY Erwin, 1971, *Early Netherlandish Painting : its Origins and Character*. New York : Icon, Harper & Row, vol. 1–2.
- PINTARIC Miha, 2002, *Le sentiment du temps dans la littérature française*. Paris : Honoré Champion.
- RYNCK Patrick de, 2004, Le Sens caché de la peinture : leçons des maîtres anciens XIV^e–XVIII^e siècle, chapitre *La Vierge au chanoine Van der Paele*, trad. Yves Cantraine, Catherine Gillet et al. Amsterdam : Ludion.
- SEIDEL Linda, 1993, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait : Stories of an Icon*. Cambridge : Cambridge University Press.
- SCHABACKER Peter, 1972, De Matrimonio ad Morganaticum contracto : Jan Van Eyck's Arnolfini portrait reconsidered. – *Art Quarterly* 35 : 375–398.

Sources Internet

1) Youtube :

- BERGER Jacques-Édouard, 2013 (1991), *Les clés du regard [5] – Jan van Eyck*. – chaîne *Berger J.-E.* : <https://www.youtube.com/watch?v=Tkq8LkUyV5o> (le 14.02.2013).
- DRAPAK Dave, 2020, *Art analysis of Jan Van Eyck The Arnolfini Portrait from 1434*. – chaîne *Dave Drapak* : <https://www.youtube.com/watch?v=ZCHbXcZByrY> (le 12.04.2020).
- HUYDECOPER Carl, 2019, *Jan Van Eyck, The Story Of His Most Stunning Painting*. – chaîne *Stories of Art* : https://www.youtube.com/watch?v=nxpabz_GffM (le 24.08.2019).
- Le musée confiné#1 – Jan Van Eyck – Les époux Arnolfini*. – chaîne *Le musée imaginé* : <https://www.youtube.com/watch?v=ry1r6SZOxRo> (le 29.04.2020).
- Le mystère des époux Arnolfini*. – chaîne *Sous la toile* : <https://www.youtube.com/watch?v=xPUtPELLaXo> (le 19.07.2019).

Les époux Arnolfini van Eyck. – chaîne *L'Art en partage l'Art en voyage* : https://www.youtube.com/watch?v=Z1CBaUf9_HY (le 22.03.2020).

Miroir dans l'art 3 – Les époux Arnolfini. – chaîne *Seb Diluvien* : <https://www.youtube.com/watch?v=waAljO6t2Mo> (le 03.06.2018).

POSTEL Jean-Philippe. *Le Secret des époux Arnolfini*. – chaîne *Lexicopoleio* : <https://www.youtube.com/watch?v=oHoXbXemXwg> (le 17.10.2019).

2) Autres sites d'Internet (tous consultés au début de 2021) :

<https://www.peintures-tableaux.com/Triptyque-de-Portinari-Hugo-van-der-Goes.html>

<https://www.pinterest.com/pin/69102175519544622/>

<https://tristancraig.co.uk/2020/01/20/the-arnolfini-portrait-and-the-limits-of-interpretation/>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Annunciation_Triptych_%28Merode_Altarpiece%29_MET_DP273206.jpg

https://artsartistsartwork.com/jan-van-eyck-portrait-of-giovanni-di-nicolao-arnolfini_L%C3%A9al_Souvenir_-_National_Gallery_London.jpg

<https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/the-meaning-of-jan-van-eycks-the-arnolfini-portrait/>

<https://smarthistory.org/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait/>

<https://www.pinterest.com.au/pin/448741550352981863/> (02.02.2021).

https://lucascranach.org/UK_NGL_6511-2/image (01.02.2021).

<https://fr.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8EWK8U> (01.02.2021).

<https://www.pinterest.com/pin/622481979730332139/>.

Abstract

Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini and his wife: a proposal to solve the enigma

There are two main interpretations of the painting Giovanni Arnolfini and his wife (Jan Van Eyck) that stand out today. The first would argue that it is a wedding portrait (Panofsky), the second that that would be a morganatic marriage (Schabacker).

The present study proposes a different approach. Relying on the pictorial artifice that dominates the painting (the *mise en abyme*), it reveals what is at stake in the connotations that the painting presupposes. Jan Van Eyck has used a symbolism which itself indicates plurivalence and the opening up of many interpretative paths, yet convergent.

As for the narrative place of the canvas, everything suggests that it is a room in which most things are linked to the future birth. In this context, the most likely presupposition would be that Costanza died *post partum*. The pain on Nicolao Arnolfini's terrified face confirms this.

Keywords: Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini and his wife, symbolism, posthumous portrait, mirror.



Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Cécile COUTIN

Bibliothèque nationale de France

M'as-tu vu ? Le regard trompé



Invention et développement du camouflage militaire

Devant des situations imprévues, notamment lors de conflits armés, l'instinct de survie et l'imagination de l'être humain sont sollicités et lui font trouver des solutions de fortune pour ne pas être repéré par l'adversaire et pour se protéger de ses agressions. Ces solutions se révèlent souvent efficaces, engendrant l'évolution et l'adoption de nouvelles techniques.

Dès les premières semaines du gigantesque conflit qu'a été la Première guerre mondiale, des artistes français ont posé les bases d'une nouvelle arme qui trompe, mais qui ne tue pas : le camouflage. Cette invention répond à une autre invention, apparue à la toute fin du XIX^e siècle après de nombreux balbutiements, et particulièrement pionnière en France : l'aviation. Adoptée et développée par la plupart des pays industrialisés, elle est utilisée pour la première fois dans un conflit et connaît rapidement de larges applications. Voir la guerre verticalement est une innovation : les méthodes d'observation et de combat vont en être bouleversées. Pourtant, au début de la guerre, les généraux de l'armée française ne croient pas à l'utilité de l'aviation et ne se servent, dans un premier temps, que des

ballons captifs. C'est l'Allemagne qui l'exploite efficacement pour le repérage et l'observation des positions adverses. Assez rapidement, elle l'emploiera également pour la chasse et pour les bombardements.

Au début de la campagne de 1914, la position d'artillerie française située au fort de Dongermain entre Toul et Pont-à-Mousson est quotidiennement survolée par un avion allemand d'observation : le pilote repère le canon de 155 long dont le métal brille au soleil chaque fois qu'il opère un tir. N'ayant aucun moyen de communication à bord de l'appareil, l'aviateur redescend dans ses lignes et renseigne sa propre artillerie sur la position française. Celle-ci est aussitôt bombardée : la pièce est endommagée ou détruite, et les artilleurs français sont blessés ou tués. L'un des artilleurs est le peintre nancéien et décorateur de théâtre Louis Guingot. Cet homme discret et timide, mais très inventif, a imaginé, dès août 1914, la première veste « léopard »¹. Ce prototype est fait de toile beige sur laquelle Guingot a disposé savamment trois couleurs présentes de façon dominante dans la nature : autour des plages vertes, les cernes bruns créent une illusion de relief, tandis que des zones d'ombre sont marquées par quelques hachures de bleu. Guingot s'est basé sur le pouvoir séparateur de l'œil humain qui distingue aisément deux couleurs juxtaposées mais qui, au-delà de trois couleurs, n'a plus une vision simultanée de chaque couleur : l'objet peint apparaît alors déstructuré. Cette technique picturale illusionniste est, à l'époque, largement maîtrisée et utilisée par les artistes travaillant dans les ateliers qui réalisent des toiles peintes pour les décors de spectacles. Guingot a proposé cette veste à la Commission des Inventions de l'Armée française, qui n'a malheureusement pas jugé utile d'homologuer sa proposition. Comme Guingot dispose de grands métrages de toile et de peintures lavables qu'il a mises au point en 1907, il reprend son idée et suggère de dissimuler le canon sous des toiles bariolées aux couleurs de la nature environnante : brun, vert, ocre, qui sont maintenues par des piquets en fer au-dessus de la position. Grâce à ce subterfuge, la pièce n'est plus repérée (**Illustration 1**). Guingot fait revêtir aux servants de la pièce, qui portent l'uniforme réglementaire de l'armée française trop voyant, des blouses aux teintes terreuses, taillées dans le tissu des toiles bariolées : ainsi, leurs silhouettes se confondent dans le paysage (**Illustration 2**). Pour vérifier l'efficacité du procédé, un aviateur français est invité à survoler la position et confirme qu'elle est devenue invisible. Guingot met son atelier personnel de Nancy à la disposition de ces premiers camoufleurs, et obtient également un local à Toul, pour organiser et réaliser la peinture des toiles. Experts dans la pratique du trompe-l'œil, l'art de l'illusion et la peinture sur de grandes

¹ Conservée au Musée historique Lorrain à Nancy. Guingot l'avait appelée veste « caméléon ».

surfaces, des décorateurs, costumiers² et accessoiristes de théâtre, qui se trouvent également mobilisés dans l'artillerie, ont aussi l'idée d'adapter certaines de leurs techniques de fabrication d'objets factices (faux gazons, faux arbres, etc.) aux nécessités de la dissimulation.

Toutes ces idées convergent vers le peintre académique Lucien-Victor Guirand de Scévola, de passage à Toul : sa prestance physique et ses relations mondaines le désignent comme l'interlocuteur évident, et comme le chef qui s'impose. Ayant évincé Guingot dont il s'approprie l'invention, Scévola est autorisé par le général de Castelnau à effectuer, avec une petite équipe d'artistes, des expériences et des démonstrations de camouflage au sein de la 2^e Armée. Il réfléchit aux améliorations qu'il pourrait apporter à ces premiers résultats. S'inspirant du principe de déstructuration des formes, employé par les artistes cubistes, il l'exploite pour peindre directement les canons et le matériel en le recouvrant de taches de couleurs aléatoires visant à déstructurer leurs formes réelles. Se fondant dans leur environnement, les objets ne sont plus reconnaissables. Devant l'efficacité des résultats, le ministre de la Guerre décide la reconnaissance officielle de la Section de Camouflage, le 14 août 1915³, Scévola est nommé commandant en chef de cette nouvelle arme, dont l'inspecteur général est Jean-Louis Forain, peintre et dessinateur de presse attaché au *Figaro*. De nombreux artistes mobilisés dans l'infanterie en divers points du front sont rappelés pour constituer des équipes de camouflage, après une formation suivie dans divers ateliers créés à Paris (service central) et dans des villes proches du front⁴. Ces peintres et sculpteurs appartiennent à toutes les tendances artistiques, mais plus spécialement au monde de la décoration théâtrale apte aux effets de trompe-l'œil, et à celui du cubisme passé maître dans l'art de briser les formes réelles des objets et de déformer la réalité : en supprimant la perspective, les cubistes appréhendent la représentation de la réalité de façon aplatie et discontinue.

La mission du camouflage a pour but de dissimuler les positions stratégiques, de permettre d'observer l'ennemi sans se faire voir, et de le tromper au moyen de faux objectifs.

² Comme par exemple Joseph Porphyre Pinchon, costumier à l'Opéra de Paris, plus connu pour ses illustrations des albums de Bécassine.

³ Rattachée au 1^{er} régiment du Génie en 1916, puis à l'aviation en 1918.

⁴ Ateliers principaux à Amiens (transféré à Chantilly en 1917), Châlons-sur-Marne, Nancy, Epernay ; ateliers secondaires à Bergues, Noyon, Bar-le-Duc, Belfort, Soissons, Epinal, etc. On y fabrique le matériel nécessaire aux installations de camouflage.

Dissimuler

Pratiquée intuitivement depuis la nuit des temps par l'homme, chasseur ou soldat, le camouflage va connaître un développement exceptionnel, et permettre à de nombreux artistes de mettre leur talent au service de leur pays. Favorisé par la longue guerre de position qui, à partir de novembre 1914 et jusqu'au printemps de 1918, cloue les armées adverses dans les tranchées, de la Mer du Nord aux Vosges, cette technique de dissimulation a été employée de façon quasi systématique car, pour survivre – surtout quand les fantassins français portent encore un uniforme rouge et bleu particulièrement voyant –, il faut être invisible et rendre indécélable la présence des hommes et du matériel.

Le développement spectaculaire de l'observation aérienne, depuis les ballons captifs appelés familièrement « saucisses », les zeppelins ou les avions, met en péril toutes les installations et positions utiles à la conduite de la guerre, qu'elles soient proches ou loin du front. Vu du ciel, le camouflage de fortune des batteries au moyen de bottes de paille ou de branchages pratiqué au début du conflit se révèle rapidement insuffisant. Le type d'installation le plus fréquemment employé pour dissimuler une batterie d'artillerie ou une zone d'activités militaires plus ou moins étendue est la pose, à l'aide de piquets et de tendeurs, de toiles peintes, de faux gazons, de filets ou de grillages dont les mailles sont entrelacées de raphia. La maniabilité et la solidité des grillages revêtus de raphia coloré⁵ s'avèrent très efficaces dans de telles circonstances, permettant de surélever le terrain de 4 à 5 mètres au-dessus de l'espace à dissimuler (**Illustration 3**). Les couleurs sont adaptées aux tonalités dominantes du secteur, qui varient également selon les saisons : ocre clair en Champagne, brun dans l'Argonne, vert foncé dans les Vosges, etc. Par temps de neige, on emploie des toiles blanches, et on répand de la chaux pour dissimuler les traces de passages sur les pistes et les voies de circulation. Comme la reconnaissance de tout objet, animé ou non, peut dépendre de la façon dont sa forme est affectée par les jeux de lumière et d'ombre, il faut veiller à ne pas modifier l'aspect du relief naturel de la zone camouflée, et être attentif aux ombres portées, afin qu'elles ne révèlent pas la présence d'installations effectuées dans le paysage. Celui-ci doit paraître inchangé aux yeux de l'observateur ennemi, surtout quand on se trouve dans un terrain plat. Dans ce cas, il faut s'y prendre de très loin pour raccorder les monticules que forment les batteries, les postes de commandement et les dépôts de munitions avec la surface plane du sol. Pour ajouter à la vraisemblance d'une prairie sans intérêt stratégique, on dispose, sur ce paysage surélevé, des vaches ou autres animaux factices (**Illustration 4**), façonnés et peints par des sculpteurs tels qu'Henri Bouchard, Paul

⁵ Inventé par Georges Mouveau, décorateur à l'Opéra de Paris.

Landowski ou Émile Pinchon. Pour pallier leur inévitable immobilité, des soldats doivent déplacer chaque soir ces ruminants de carton-pâte, de telle sorte que l'observateur ennemi, qui effectue quotidiennement des observations aériennes, croie à la présence d'animaux réels, non susceptibles de cacher une position offensive.

Grâce à l'aviation de reconnaissance, les photographes du Service photographique des Armées prennent des vues aériennes de ces installations camouflées, entre 500 et 1000 mètres d'altitude, pour en vérifier l'efficacité. Les mauvais camouflages décelés sont améliorés.

Enfin, des haies ou des écrans de toiles courant de poteau en poteau peuvent dissimuler routes, ponts, écluses et voies ferrées, parfois des villages entiers. Ce procédé n'assure pas une protection, mais cache les mouvements des hommes et des véhicules lors des observations au niveau du sol.

Dès le début de la guerre, on n'a pas hésité à passer au permanganate de potassium la robe blanche des chevaux qui est trop visible de nuit, pour la rendre brune. Le numéro 1120, 23 décembre 1917, du *Petit Journal agricole* publie en première page une photographie montrant des soldats occupés à une telle tâche de maquillage (**Illustration 5**). Les chevaux peuvent en effet assurer des transports dans des lieux inaccessibles aux camions automo-biles. Malgré ces précautions, beaucoup de ces pauvres bêtes ont été vic-times du feu adverse.

Afin de tromper les aviateurs ennemis et de contrecarrer leurs projets de bombardements, il importe de gêner leur vision de repères utiles pour s'orienter⁶ : cours d'eau, confluent de rivières, carrefours de routes, masses boisées, agglomérations, constructions isolées. En cas d'alerte, des engins fumigènes sont utilisés pour les dérober aux vues des aviateurs. Des appareils ont été mis au point pour créer ce type de camouflage par rideaux de fumée. Son utilisation doit tenir compte de plusieurs paramètres : sens et importance du vent (il est préférable qu'il soit faible ou moyen), nécessité de couvrir par ce brouillard artificiel une zone suffisamment étendue pour faire croire à un phénomène naturel. Il faut enfin obtenir une fumée opaque, dense, non toxique ni nuisible pour les êtres vivants et les cultures, se répandant dans un délai compris entre 5 et 8 minutes, et se diluant lentement pour que l'effet voulu dure suffisamment longtemps. En mars 1918, la DCA (Défense Contre les Aéronefs) constitue une section spécialisée dans l'utilisation de ce procédé. Des appareils fumigènes spécifiques sont mis au point pour produire de la fumée froide (appareil Verdier) pulvérisant des chlorures métalliques à une altitude comprise entre 25 et 60 mètres, ou de la fumée chaude (appareil Berger), diffusée entre 125 et 200 mètres de hauteur.

⁶ Les avions ne sont pas encore équipés d'appareils d'orientation.

Le Grand Canal dans le parc de Versailles a fait l'objet d'un camouflage particulier. La croix qu'il forme constitue un excellent repère, vue d'avion, et la brillance de l'eau fait qu'il ne peut passer inaperçu de jour comme de nuit. Le camoufler par du brouillard artificiel n'est pas envisageable : la présence d'arbres touffus empêche les fumées de se répandre, celles-ci stagnent et soulignent la forme de la croix au lieu de la dissimuler. Entre avril et septembre 1918, le Génie procède à des travaux de dissimulation de ce grand plan d'eau si reconnaissable vu du ciel. Des radeaux, fabriqués à l'aide de débris d'ossatures et de toiles d'avions, ont été recouverts de touffes d'herbes et de branchages, et disposés de façon à couvrir la totalité du bras transversal entre la route de Saint-Cyr et le Grand Trianon, et, sur le bras principal, de ne laisser apparaître qu'un filet d'eau, empruntant le cours naturel du Ru de Gally. L'observateur ennemi devait croire qu'il survolait un simple ruisseau sinueux (**Illustration 6**).

En peignant de motifs irréguliers les pièces d'artillerie, le matériel ferroviaire, les camions, les canonnières et autres engins, les camoufleurs s'ingénient à tromper l'ennemi sur la nature de l'objet peint en cassant ses lignes réelles : on peut ainsi rompre la longueur du tube d'un canon, briser l'affût et confondre les roues dans la pièce, le tout se détachant le moins possible sur le paysage environnant (**Illustration 7**). Les véhicules (**Illustration 8**), les tanks, les trains blindés sont aussi revêtus de couleurs aux formes aléatoires qui les intègrent visuellement dans les zones où ils circulent.

Selon ce principe, le camouflage s'applique aussi à l'aviation et à la marine. Pour les avions d'observation et de combat, des solutions opposées sont mises au point, selon que l'observateur à tromper est au sol ou dans les airs. La partie supérieure de l'avion est recouverte soit d'une teinte verdâtre, soit de motifs bariolés plus ou moins larges destinés à la confondre avec la surface du sol que l'avion survole, ou lorsque l'appareil se trouve au sol. Pour égaler la couleur du ciel, la partie inférieure est peinte en blanc, gris pâle, turquoise, ou bleu-vert pâle ; si l'avion opère de nuit, elle doit être peinte en noir mat qui est la meilleure protection contre le faisceau des projecteurs.

Sur mer, la multiplication des attaques de navires par les sous-marins allemands oblige à rechercher un camouflage approprié aux bâtiments menacés (pétroliers, paquebots, cargos et tous navires de transports), de manière à tromper l'observateur sur leur identité, en modifiant leur aspect et en brisant leurs masses. Les coques des navires sont bariolées à l'aide de larges pans de valeurs dégradées, de lignes obliques allant du blanc au bleu-noir en passant si nécessaire par des couleurs vives. Par un effet d'optique, ces motifs et ces teintes provoquent des distorsions visuelles, raccourcissent le navire et reportent l'attention de l'observateur sur un faux centre de gravité. L'adjonction de cheminées factices ou de voiles mas-

quant les cheminées réelles, le camouflage de l'armement, contribuent à abuser le sous-marin ennemi qu'on laisse approcher avant de faire feu sur lui. Enfin, les bateaux peuvent se dérober à la vue et s'échapper en répandant des brouillards artificiels.

Observer

Une autre mission fréquemment confiée aux artistes camoufleurs, assistés de menuisiers, tôliers, mécaniciens, plâtriers, est la création de postes d'observation parfaitement dissimulés, permettant de voir sans être vu, en utilisant les éléments du paysage, sans qu'ils paraissent modifiés aux yeux de l'ennemi. Il s'agit de repérer des lieux adéquats pour y cacher des observatoires, d'envisager les éléments nécessaires pour leur installation, de les faire fabriquer dans les ateliers, et d'organiser ensuite leur mise en place. De fausses ruines plaquées devant de vraies ruines, de fausses bornes kilométriques, de faux cadavres de chevaux peuvent constituer des postes d'observation.

La guérite avec « taupinière » constitue le type d'observatoire le plus fréquemment installé. Il s'agit d'encastrer dans les tranchées de première ligne des guérites faites de plaques blindées préparées en série dans les ateliers, et qu'on assemble sur place. Pour masquer le travail préparatoire, on fabrique une claie recouverte de terre qui fait office de plafond provisoire à l'abri duquel les sapeurs, requis sur place, peuvent travailler en sous-œuvre. Ils creusent une encoche dans la tranchée, pour y loger la guérite. Cet observatoire blindé possède dans sa partie haute une ouverture à l'usage du guetteur, soit rectangulaire fixe, soit semi-sphérique à viseur circulaire pivotant. On dispose par-dessus une « taupinière » faite d'une armature de bois sur laquelle est fixé un capuchon de grillage enrobé de divers matériaux : plâtre, toile et raphia agglutinés, dont la couleur doit se raccorder à celle du parapet où elle se trouve enchâssée. La moindre modification frappant toujours un observateur attentif, le camouflage doit être parfait et ne pas altérer le paysage. Le guetteur installé dans la guérite peut alors observer les alentours en toute sécurité. Cette taupinière recouvrant la guérite prend parfois l'aspect d'un faux cadavre de soldat français : l'ennemi ne peut soupçonner qu'il recouvre un poste d'observation et qu'il recèle un viseur.

Lorsque dans certains secteurs boisés de première ligne il existe de gros arbres assez droits, assez hauts, ébranchés par des bombardements antérieurs – donc plus simples à reproduire – et pouvant constituer un observatoire suffisamment élevé pour voir les positions et mouvements de l'ennemi, les officiers d'artillerie le désignent aux chefs des équipes de camouflage, en vue de leur transformation ou de leur remplacement par un faux arbre.

Le peintre camoufleur missionné pour cette opération périlleuse se rend au point choisi avec sa boîte de couleurs pour peindre l'arbre sous différents angles. Il relève la circonférence du tronc, estime sa hauteur, indique toutes les caractéristiques du relief et des couleurs de l'écorce, les déchiquetures provoquées par l'arrachement des branches, etc. Le camoufleur doit ramper dans le *no man's land* à l'aube ou à la tombée de la nuit et s'asseoir le dos aux lignes allemandes pour compléter son croquis : il travaille avec le plus grand soin les détails situés face à l'ennemi, l'arrière de l'arbre étant destiné à installer la porte, l'échelle et l'habitacle de l'observateur.

À l'atelier, munis de ces croquis, les ouvriers réalisent une écorce avec la couleur et les aspérités bien imitées, et l'enduisent d'un épais vernis. Cette écorce vient habiller comme une chemise des pièces de blindage semi-sphérique – fabriquées en séries – que l'on assemble et superpose jusqu'à ce que la taille de l'arbre réel soit atteinte. L'important est de faire illusion quels que soient la distance et la direction de l'observation de l'ennemi. Si nécessaire, quelques bouts de bois naturel sont ajoutés pour reproduire le plus fidèlement possible les arrachements de branches provoqués par les obus sur l'arbre réel qui a servi de modèle. Puis tout est démonté pour être transporté et remonté en ligne. La substitution s'opère la nuit, et de préférence lors d'une nuit sans lune. Au préalable, sur les lieux, au pied de l'arbre véritable, le Génie a fait creuser un boyau relié à la tranchée d'accès, dans lequel on allonge le faux arbre. Ces travaux sont effectués à l'abri d'une toile dissimulatrice. Il faut qu'en une seule nuit, le faux arbre, couché dans son boyau, soit redressé contre le vrai arbre et fixé par des boulons sur un socle préparé à l'avance (constitué d'une plaque carrée de tôle d'acier de 8 millimètres d'épaisseur), et que le vrai arbre soit scié à la base et couché dans le boyau libéré par la mise en place du faux arbre. Pour faciliter cette manœuvre, un anneau a été préalablement fixé au sommet de l'arbre à remplacer, dans lequel est passée une corde qui, agissant comme une poulie, facilite le redressement du sosie. Pendant ce temps, le canon tire dans les environs pour masquer le bruit fait par l'abattage de l'arbre véritable et l'érection du faux, et pour faire diversion. À l'intérieur de ce nouvel arbre, sorte de cheminée assez large pour permettre le passage d'un homme, on a installé au préalable une échelle ou des crampons, donnant accès au viseur situé au sommet, avec un strapontin, des accoudoirs, et un téléphone : un ou plusieurs observateurs y prennent place. Une entrée est aménagée à sa base, dans la partie enterrée à laquelle on accède par le boyau. Le lendemain, l'adversaire voit le même paysage et a les mêmes points de repère que la veille... (**Illustrations 9 et 10**).

Le premier observatoire de ce type a été installé près de Lihons-en-Santerre (Somme) le 16 mai 1915 sous la direction de Guirand de Scévola, assisté de Forain, d'Emile Bertin, et d'autres artistes camoufleurs. Au début de la bataille de la Somme en 1916, le peintre Dunoyer de Segonzac dirige

la réalisation et l'installation d'un peuplier-observatoire de 9 mètres de haut, pesant 3 tonnes, avec place pour deux observateurs, l'un à 5 mètres l'autre à 7 mètres de hauteur, à moins de 150 mètres des premières lignes ennemies à Maricourt, sur la route de Péronne. Equipé de deux téléphones, cet observatoire a servi au réglage du tir de l'artillerie française. Le peintre André Mare installe à Hébuterne (Pas-de-Calais), le 4 mai 1916, selon le procédé décrit plus haut, un saule factice de 5 mètres de hauteur, équipé de crampons, de viseurs et d'un téléphone pour un observateur. Entre mars et août 1916, il réalise pour l'armée britannique, dans des conditions particulièrement difficiles, sous des bombardements incessants, 33 observatoires en tous genres : faux arbres, faux bosquets, meules de foin blindées et diverses installations proches de l'ennemi. Durant l'hiver 1916–1917, il installe dans l'Oise au moins 76 arbres observatoires. Pendant les trois mois qui précèdent l'opération de la Malmaison du 23 octobre 1917, les camoufleurs français installent 109 observatoires (guérites ou faux arbres), et divers camouflages. D'autres arbres blindés sont érigés au Four de Paris (Marne). Dans la région de Bapaume (Pas-de-Calais), où subsistent de gros troncs assez intacts, Berthold-Mahn participe à l'installation d'une quinzaine de ces observatoires. Au printemps de 1918, quand les Allemands déclenchent leur grande offensive sur ce front, ils s'emparent du secteur où se trouvent ces arbres et en découvrent le secret.

Une autre opération consiste à dissimuler des périscopes dans les piquets des réseaux de barbelés ou dans des arbres factices qui prennent la place des vrais dont le tronc, trop étroit pour abriter un observateur, se dresse en bordure de tranchée. L'imagination des artistes est sans limites.

Tromper

L'installation de fausses positions, de mannequins et leurres divers est pratiquée pour détourner l'attention et le tir de l'ennemi sur des cibles sans intérêt stratégique. Tous les belligérants ont brandi au-dessus de leurs tranchées des silhouettes de soldats à leur effigie, peintes sur du carton ou du contre-plaqué, pour donner l'impression d'un assaut, obligeant l'adversaire à déclencher son tir, et à dévoiler ainsi sa présence et sa position (**Illustration 11**). Dans d'autres circonstances, ce sont des toiles peintes en trompe-l'œil et représentant, grandeur nature, une vague d'assaut, qui sont brusquement levées : les soldats représentés dans diverses positions donnent vraiment l'illusion d'une attaque, surtout lorsque les toiles sont vues brièvement, au milieu de la poussière et de la fumée des combats.

Les fausses vaches semblant paître paisiblement au-dessus de prairies en filets de camouflage ou en faux gazon, et les faux cadavres de soldats

placés sur les guérites d'observation, dont il a été question plus haut, participent également de cette vieille ruse de guerre.

La mise en place d'installations factices fait partie de l'arsenal des tromperies : fausses positions d'artillerie avec des batteries de canons en bois auprès desquels sont installés des mannequins figurant des artilleurs prêts à servir les pièces, faux dépôts de munitions, faux moulins, bois artificiels, faux terrains d'aviation avec de faux avions (**Illustration 12**), faux véhicules en bois ou en tôle, faux tanks gonflables, fausses tranchées, fausses gares et voies ferrées ne menant nulle part... Ces positions factices doivent faire également l'objet d'un camouflage, pour leur donner plus de vraisemblance.

Le projet le plus extraordinaire est incontestablement celui visant à créer une fausse ville de Paris. À partir de 1917, pour détourner de la capitale française les bombardements nocturnes allemands qui la visent particulièrement, on envisage la création d'une fausse ville de Paris qui pourrait se situer au sud de Pontoise, entre Conflans et Maisons-Laffitte, dans un secteur traversé par une boucle de la Seine comparable à celle qui coule dans la capitale, et qui englobe la forêt de Saint-Germain. Mais la zone est malgré tout assez peuplée, et il faudra envisager le déplacement des habitants. Avant de prendre toute décision, et pour tester la validité du projet, on procède, dans le secteur alors champêtre de Roissy-en-France, à la reconstitution grandeur nature de la partie nord de Paris et de la banlieue, de la gare de l'Est aux usines d'Aubervilliers. Mise en place et prête à fonctionner en septembre 1918, cette installation grandiose, faite de structures légères en balsa et en toile n'a pas eu le temps de servir : basée sur un système d'éclairage intermittent visible de nuit, mis au point par l'ingénieur Fernand Jacopozzi, elle était destinée à faire croire aux aviateurs allemands qu'ils survolaient la capitale, avec ses avenues bordées de lampadaires et la gare en activité, et qu'ils devaient larguer leurs bombes à cet emplacement.

Dans certaines circonstances, les camoufleurs français n'ont pas hésité à déplacer des points de repère réels pour dérouter l'ennemi. Lors de la bataille du Chemin des Dames en 1917, constatant que la chapelle de La Bove sert de point de repère au réglage de l'artillerie allemande, ils la démontent et la remontent en une nuit à 400 mètres de son emplacement d'origine : le tir de l'ennemi a ainsi été dérouté pendant 48 heures.

Le Ministère français de la guerre rappelle, dans une notice publiée en 1918, que la nécessité de se cacher est un art « d'autant plus difficile que les moyens d'observation se perfectionnent constamment ». Il souligne que le but essentiel du camouflage n'est pas tant de « rendre complètement invisibles des travaux, que de laisser l'ennemi dans l'incertitude sur leur destination au point de vue de leur utilisation militaire ». S'inspirant des recherches et des réalisations de la Section française de Camouflage, les armées belligérantes, amies ou ennemies, créent elles aussi des ateliers et

constituent des équipes de camoufleurs opérant sur leurs fronts propres. Elles mettent en pratique des méthodes comparables pour soustraire leurs organisations défensives ou offensives aux vues des observateurs ennemis, terrestres ou aériens. Une équipe française assure, en 1917, une formation auprès d'artistes italiens sur le front autrichien, adaptant les techniques aux paysages enneigés et montagneux de ce secteur. Chaque nation développe le camouflage selon son génie propre.

Ces ruses sont reprises et développées pendant la Deuxième guerre mondiale, et font aujourd'hui partie de la formation militaire. Elles sollicitent moins les artistes et s'appuient plutôt sur des développements techniques comme le radar, le sonar, les rayons ultra-violet et infra-rouges.

En 1943–1944, lors des repérages photographiques effectués par l'aviation britannique au-dessus de la Normandie, en prévision du débarquement du 6 juin 1944, une mission rapporte des clichés dont l'analyse attire l'attention sur ce qui semble être un aérodrome militaire allemand. Agrandies et étudiées, les photographies ne permettent pas de conclure. Une seconde mission rapporte des prises de vues faites à plus faible altitude dont l'analyse confirme la première interprétation, mais révèle qu'il s'agit d'un faux aérodrome, avec des avions en bois. Les Anglais, dont on connaît l'humour, envoient une troisième mission qui largue sur la position.... des bombes en bois.

Physiciens, ingénieurs, chimistes et architectes, en raison de leur connaissance des structures des matériaux, des effets d'optique et des incidences de la lumière, ont apporté une aide précieuse au développement et à l'efficacité des techniques de la tromperie. Cependant, ce sont les artistes qui, avec leur imagination, leur sens des subtilités de la couleur, du ton et de la matière, et de leur aptitude à dessiner sur le motif ou de mémoire, ont contribué le plus largement au succès du camouflage.

Bibliographie sélective

Archives et manuscrits

Service Historique de la Défense (SHD), château de Vincennes, 1914–1918 :

Dossiers 7 N 410 et 7 N 411 sur l'organisation du Service de Camouflage.

Dossiers 23 N 57 (1 à 5) sur la Défense Contre les Aéronefs (DCA) du Camp Retranché de Paris (CRP).

Dossiers 16 N 854, 16 N 862, GR 16 N 854, GR 16 N 899 des services de cuirassement du Génie.

BOUCHARD Henri, 1917–1918, Carnets n°15, 48, 56 et 57 (camouflage) et carton de dossiers comprenant divers documents sur le camouflage : notes, rapports, croquis, photographies. Le Camouflage en Italie avec la VI^e Armée française (1917–1918). Rapport dactylographié, 6p. Documents conservés à Roubaix, La Piscine-Musée d'Art et d'industrie André Diligent.

- GATIER Pierre, 1918, Notice historique sur le camouflage des navires de commerce, 3 décembre 1918. Manuscrit illustré auquel sont annexés des bulletins et brochures tapuscrits et imprimés. Meaux, musée de la Grande Guerre.
- MARE André, s.d., 10 carnets de guerre d'André Mare, 3^e Régiment d'Artillerie à Pied, 47^e batterie. Manuscrits illustrés. Déposés à l'IMEC.

Archives et manuscrits

- ANONYME, 1918, *Camouflage. Cours de perfectionnement d'artillerie*, Joigny, 28p.
- ANONYME, 1919, Une technique nouvelle née de la guerre. Le Camouflage. – *Bulletin de la Section d'Information du GQG*, n°91, 16 février 1919, pp. 1–5.
- BLECHMAN Hardy, 2004, *Disruptive Pattern Material : An Encyclopedia of Camouflage*, Ontario (Canada), New-York (USA), London (UK) : Firefly Books.
- BOISSEL Xavier, 2012, *Paris est un leurre : la véritable histoire du faux Paris*. Paris : éditions inculte.
- COLLECTIF, 1998, *André Mare. Cubisme et camouflage. La Guerre en couleurs, 1914–1918*. Catalogue de l'exposition présenté au musée municipal des Beaux-Arts de Bernay, du 31 mai au 16 août 1998.
- COLLECTIF, 2009, *La Collection Guingot au musée départemental d'art ancien et contemporain. Louis, Henri et Mercédès, une dynastie d'artistes vosgiens*. Catalogue de l'exposition présentée au musée départemental d'art ancien et contemporain, Epinal, du 23 janvier au 10 avril 2009. Lire notamment les contributions de Gaëlle Gaspard, Philippe Bata, Renaud Bouchet, Gilles Aubagnac et Albert Conte sur Louis Guingot.
- COLLECTIF, 1999, *Mimétismes, camouflages... Camouflage et trompe-l'œil en couleur, de la nature à l'homme*. Actes du colloque international organisé par le Muséum du Havre dans le cadre des « Journées Lennier ». Le Havre, 8–11 novembre 1998. – *Bulletin trimestriel de la Société géologique de Normandie et des amis du Muséum du Havre*, t. 86, fasc. 3–4, 3^e et 4^e trimestres 1999.
- COLLECTIF, 2014, *Proceedings of the International Symposium "Camouflage takes centre stage". Brussels, october 13–15, 2010 / « Le Camouflage sous les projecteurs »*. Actes du congrès international sur les uniformes organisé par le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire en collaboration avec l'ICOMAM. Bruxelles, 13–15 octobre 2010. Publication sous la direction de Ilse Bogaerts et Werner Palinckx. Bruxelles : Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire.
- COUTIN Cécile, 1983, Camouflage : l'art au service de la guerre. – *Encyclopédie « Les Guerres de la France au XX^e siècle »*, Paris : Edilec, vol. 2 : 166–175, avec illustrations.
- COUTIN Cécile, 1988, Le Camouflage pendant la Première guerre mondiale (1^e partie). – *Historiens et Géographes*, n°321 (décembre 1988), 265–282, avec illustrations.
- COUTIN Cécile, 1989, Le Camouflage pendant la Première guerre mondiale (2^e partie). – *Historiens et Géographes*, n°322 (mars-avril 1989), 217–257, avec illustrations.
- COUTIN Cécile, 2018, Les Enjeux du camouflage maritime pendant la Première Guerre mondiale. – *Études Marines*, hors-série. Centre d'études stratégiques de la Marine, novembre 2018, 93–104, avec illustrations.

- COUTIN Cécile, 2012–2022, *Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914–1918*. Paris : éditions Pierre de Taillac/Ministère de la Défense, 2012. 240 pages, avec illustrations ; 2^e édition : octobre 2015 ; 3^e édition : novembre 2022.
- GUIRAND DE SCEVOLA Lucien-Victor, 1950, Souvenirs du camouflage (1914–1918). – *Revue des Deux Mondes* (janvier 1950), 717–733.
- HARTCUP Guy, 2008 (1979), *Camouflage. A History of concealment and deception in War*. Barnsley, South Yorkshire : Pen & Sword Books, 156 p. Réédition à l'identique de : Newton Abbot, London, North Pomfret : David & Charles, 1979, 160 p., avec illustrations.
- HAYE ET D'ESPAGNAT Paul, s.d. [1917–1918], [Cahiers d'illustrations sur des exemples de camouflage et de tromperie]. – *La Guerre documentée* n°49 et 50.
- LE TEXIER Matthias, 2019, *Art et camouflage au cours de la Première Guerre mondiale : étude comparée entre la France et l'Allemagne*. Mémoire de recherche de Master 1, UFR d'histoire de l'art, université de Paris IV-Sorbonne, 2 volumes. Non publié.
- LORRAIN Pierre, 1978, L'Arme du camouflage. – *Gazette des Armes*, n°58 (mars 1978), 13–18, avec illustrations.
- MACAIRE Bernard, 1987, Les camouflages utilisés par l'aviation allemande au cours de la Grande guerre. – *Pégase* (revue de l'association des amis du musée de l'Air), n°48 (décembre 1987), 13–20, avec illustrations.
- MINISTÈRE DE LA GUERRE, 1918, *Instruction sur le camouflage*. Document secret 2 avril 1918. 2 fascicules : texte et planches. Paris : Imprimerie Adrien Maréchal.
- NEWARK Tim, 2007, *Camouflage*. Introduction de Jonathan Miller. London & New York : Imperial War Museum et Thames & Hudson Ltd. Réédition à l'identique en 2009.
- THIERY Frédéric, 2007, La première veste de camouflage de guerre du monde est inventée par Louis Guingot. – *Guerres mondiales et conflits contemporains* n°227/3 : 7–21.

Liste et légendes des illustrations

- III. 1.** L'illustration de couverture (artiste anonyme) des *Mémoires d'un camoufleur*, de Georges Spitzmüller (F. Rouff, éditeur, 1918) montre bien comment, avec des toiles de camouflage et à l'aide de piquets, on reconstitue le relief du terrain en le surélevant d'une hauteur suffisante pour dissimuler une batterie ou une pièce d'artillerie.
- III. 2.** Auto-canon et servants camouflés forment une masse indistincte que ne peuvent découvrir les aviateurs ennemis. Photographie de couverture du n°3882 de l'hebdomadaire *L'Illustration*, samedi 28 juillet 1917.
- III. 3.** Soldats français poussant des wagonnets sous la protection de filets de camouflage, photographie. Coll. de Frileuze.
- III. 4.** Fausses vaches en bois peint. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n°49 [1917–1918], p. 41.

- III. 5. Soldats occupés à peindre au permanganate de potassium, pour la rendre brune, la robe blanche d'un cheval, trop visible de nuit. Photographie parue dans *Le Petit Journal agricole*, n°1120, 23 décembre 1917.
- III. 6. Camouflage du Grand canal dans le parc du château de Versailles, été 1918. Pontons et radeaux en bois peints et recouverts de branchages. Photographie. Coll. Archives famille Jacopozzi.
- III. 7. André Mare. Canon de 280 bariolé de peintures de camouflage. Atelier de Châlons-sur-Marne, automne 1915. Plume, encre de Chine et aquarelle. Nanterre, bibliothèque-musée La Contemporaine.
- III. 8. Étapes du camouflage d'un véhicule. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n°49 [1917-1918], p. 44.
- III. 9. Étapes de la fabrication d'arbres-observatoires blindés. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n°49 [1917-1918], p. 37.
- III. 10. Arbre-observatoire blindé. Oise, mars 1917. Photographie. Coll. Pierre de Taillac.
- III. 11. Leurres allemands, silhouettes en carton peint. Photographie. Londres, Imperial War Museum.
- III. 12. Faux avion en cours de peinture de camouflage, sur un aérodrome factice. Photographie. Coll. privée.

Abstract

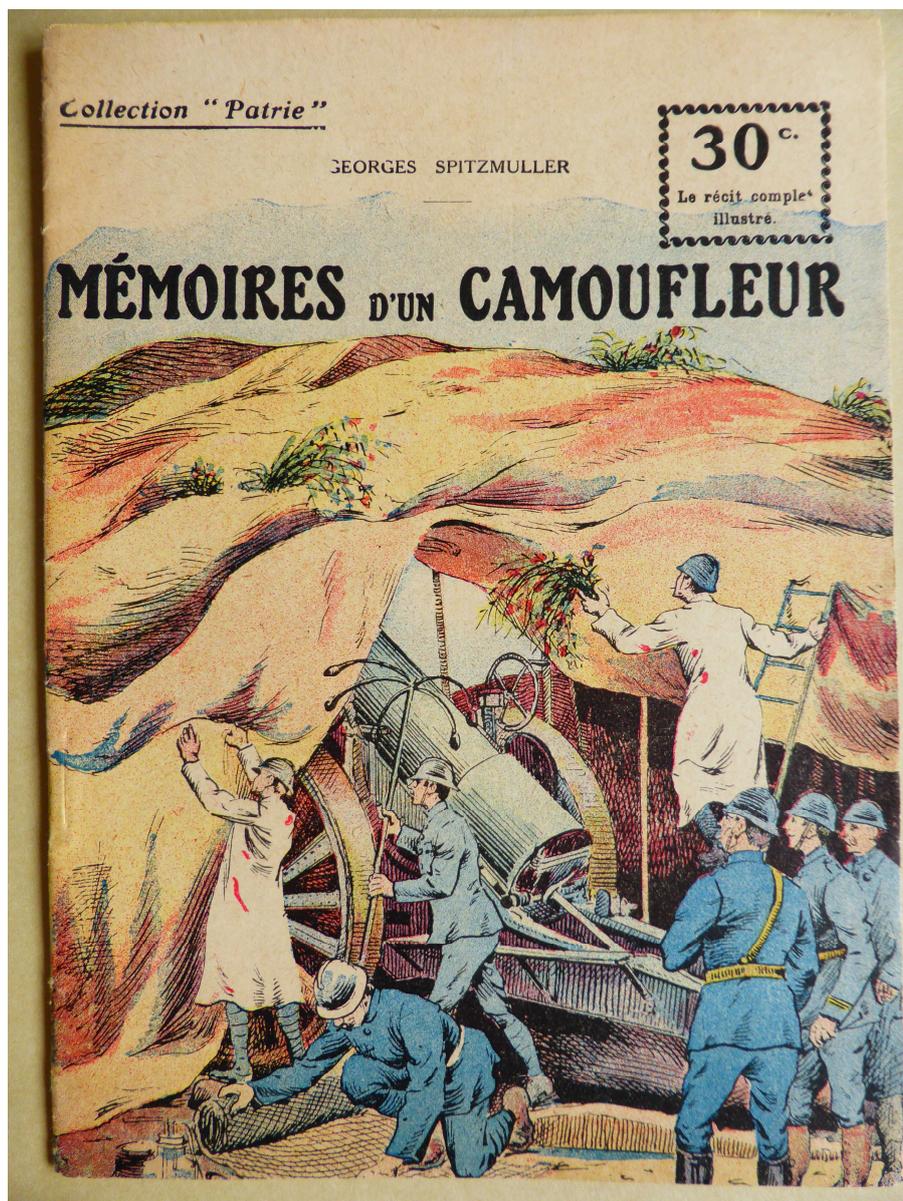
Did you see me? Mistaken look

Since the beginning of Humanity, hunters and soldiers used Concealment. During the First World War, in the North of France, owing to the long period of standing war in trenches from the northern Sea to Vosges, french Army used almost systematically this method of Deception which not kill the soldiers. With the development of the air force, once the war can be seen upright. To protect them against the ennemy observation by aeroplane, and to survive, the soldiers must hide themselves. French Painters and Sculptors imagine the first technologies, and they meet up with the Camouflage Section officially created in August 1915. These Artists are very often set designers, and they are good at deceiving look. Others are Cubists, clever with distortion of Reality. They have to hide strategic positions, observe the ennemy and deceive him by wrong plants.

All the fighting Armies use Concealment, following their own genius. During the Second World War, Ruses are used again, and developped. From now on, they take part of the military training.

Keywords: mistaken look, concealment, First World War, painters and sculptors, deception, observation, wrong plants.





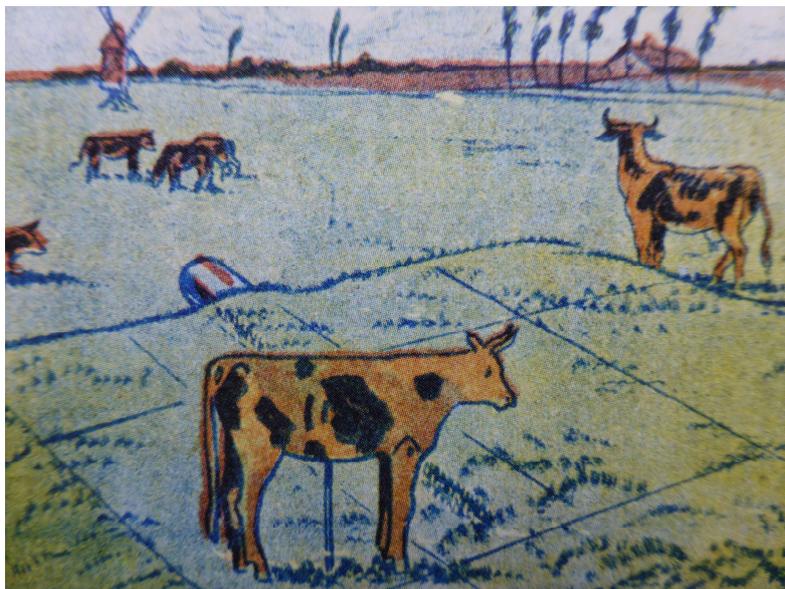
III. 1. L'illustration de couverture (artiste anonyme) des *Mémoires d'un camoufleur*, de Georges Spitzmüller (F. Rouff, éditeur, 1918) montre bien comment, avec des toiles de camouflage et à l'aide de piquets, on reconstitue le relief du terrain en le surélevant d'une hauteur suffisante pour dissimuler une batterie ou une pièce d'artillerie.



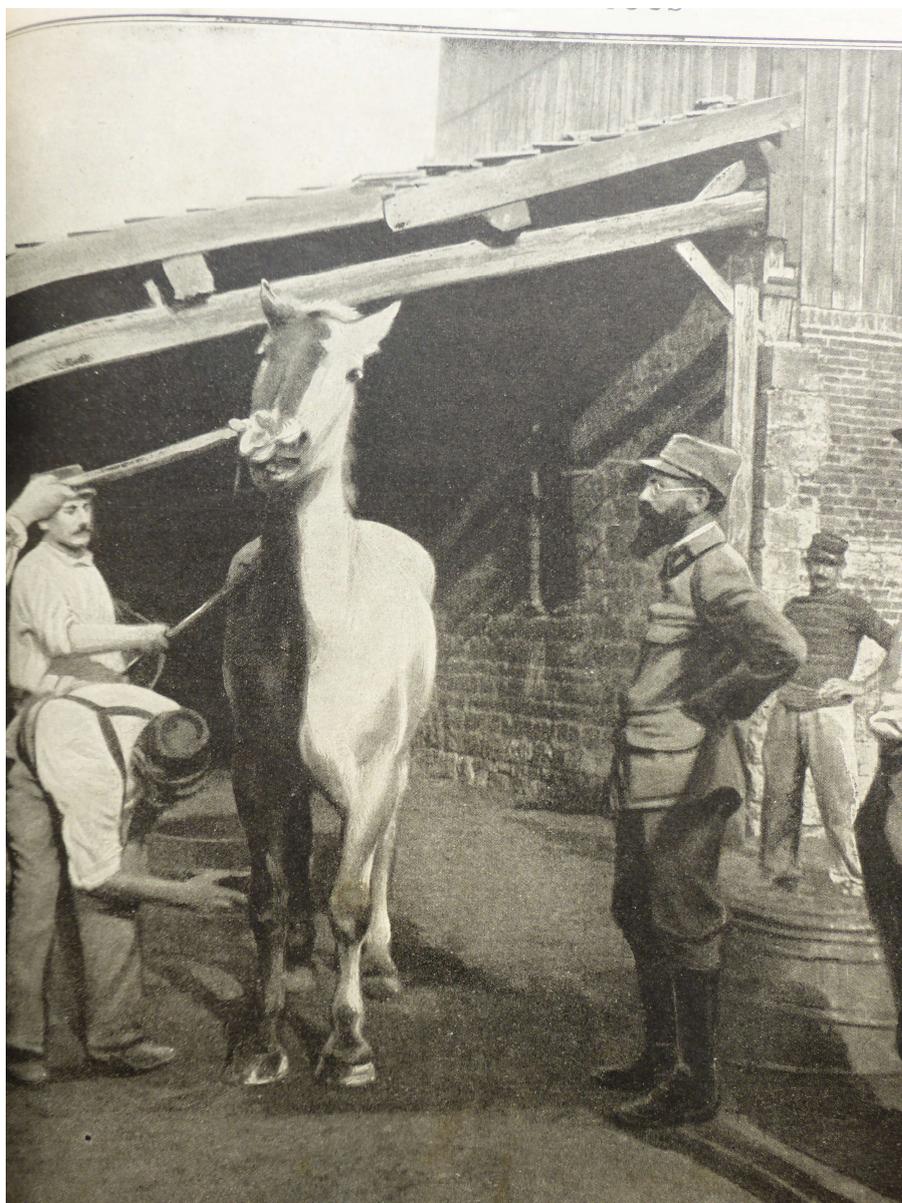
III. 2. Auto-canon et servants camouflés forment une masse indistincte que ne peuvent découvrir les aviateurs ennemis. Photographie de couverture du n°3882 de l'hebdomadaire *L'illustration*, samedi 28 juillet 1917.



III. 3. Soldats français poussant des wagonnets sous la protection de filets de camouflage, photographie. Coll. de Frileuze.



III. 4. Fausses vaches en bois peint. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n°49 [1917–1918], p. 41.



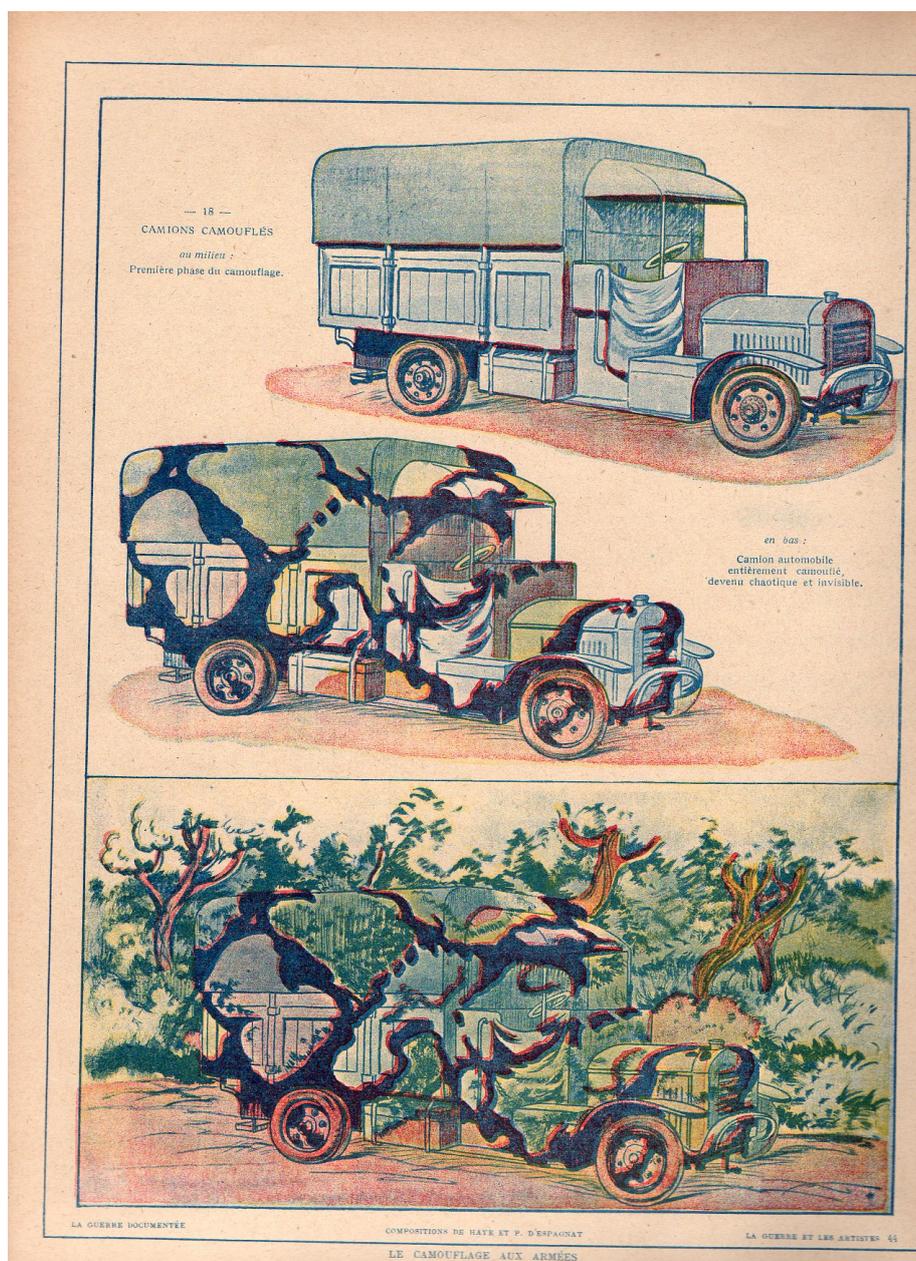
III. 5. Soldats occupés à peindre au permanganate de potassium, pour la rendre brune, la robe blanche d'un cheval, trop visible de nuit. Photographie parue dans *Le Petit Journal agricole*, n°1120, 23 décembre 1917.



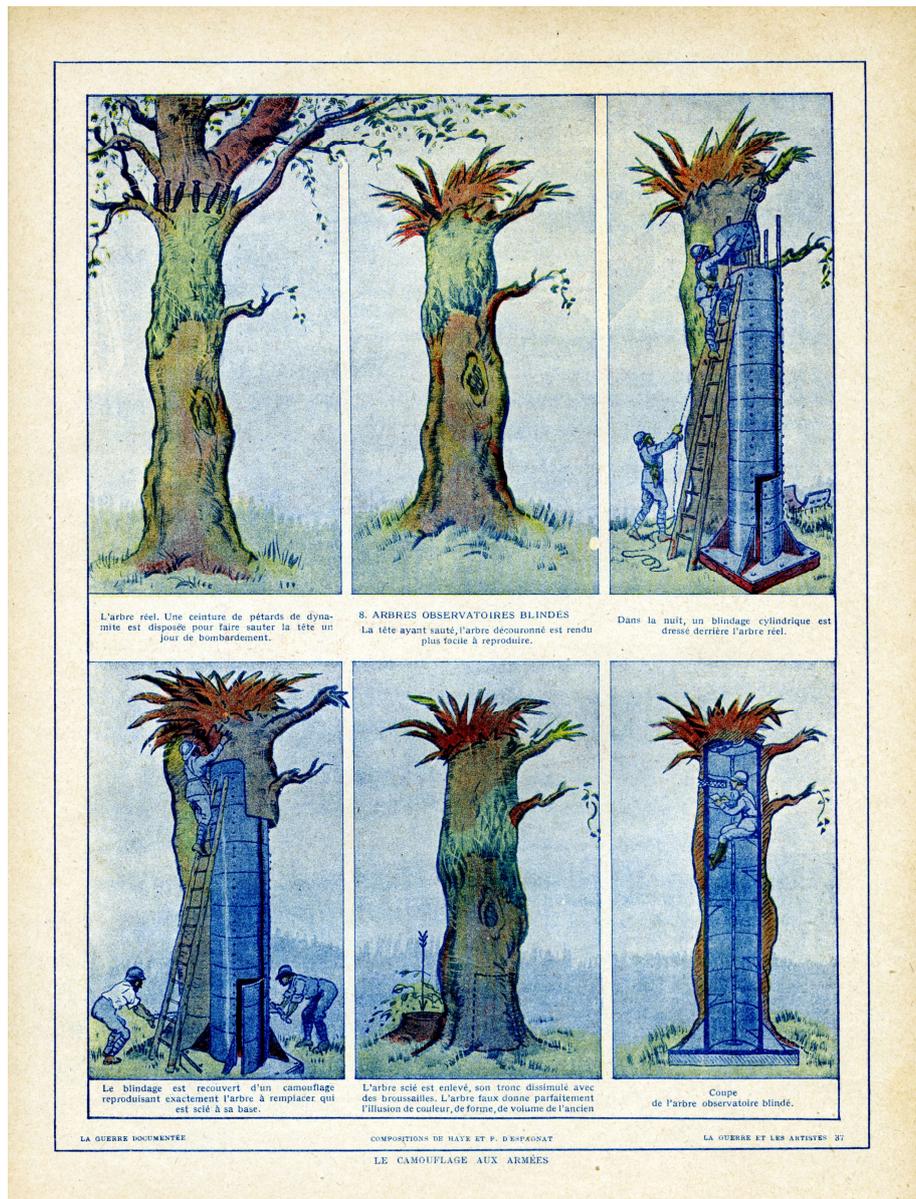
III. 6. Camouflage du Grand canal dans le parc du château de Versailles, été 1918. Pontons et radeaux en bois peints et recouverts de branchages. Photographie. Coll. Archives famille Jacopozzi.



III. 7. André Mare. Canon de 280 bariolé de peintures de camouflage. Atelier de Châlons-sur-Marne, automne 1915. Plume, encre de Chine et aquarelle. Nanterre, bibliothèque-musée La Contemporaine.



III. 8. Étapes du camouflage d'un véhicule. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n° 49 [1917-1918], p. 44.



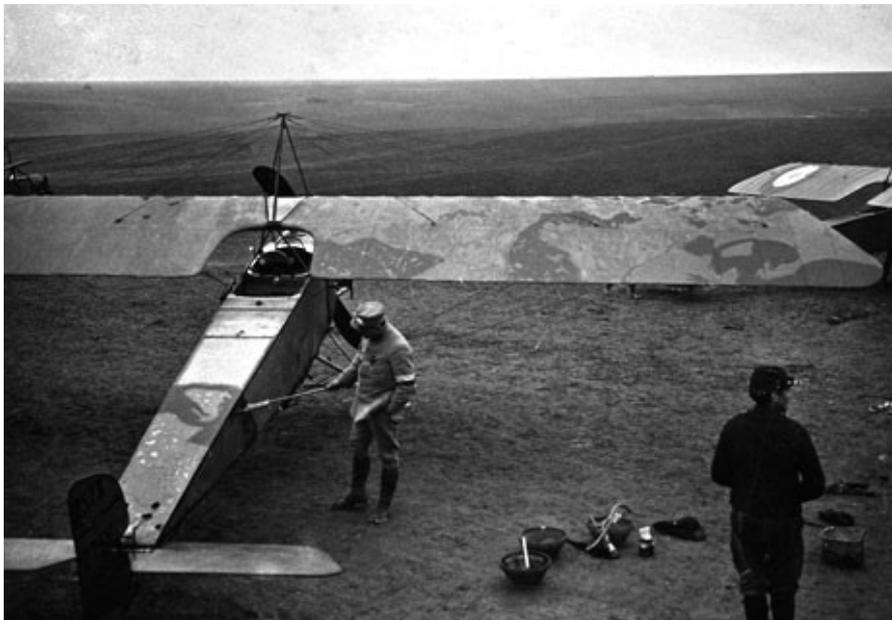
III. 9. Étapes de la fabrication d'arbres-observatoires blindés. Dessin de Haye et d'Espagnat, *La Guerre documentée* n°49 [1917–1918], p. 37.



III. 10. Arbre-observatoire blindé. Oise, mars 1917. Photographie. Coll. Pierre de Taillac.



III. 11. Leurres allemands, silhouettes en carton peint. Photographie. Londres, Imperial War Museum.



III. 12. Faux avion en cours de peinture de camouflage, sur un aérodrome factice. Photographie. Coll. privée.

Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Mateusz M.P. KŁAGISZ
Université Jagellonne, Cracovie
<https://orcid.org/0000-0003-0807-3290>

Le mot *čāšm* ‘œil’ et ses phraséologismes dans la langue persane contemporaine



Le kinésique se donne donc pour tâche, de même que la linguistique anthropologique, de rechercher les « élément répétitifs » dans le courant de la communication, de les abstraire et de tester leur signification structurale. Il s’agit d’abord d’isoler l’élément signifiant *minimal* de la position ou du mouvement, d’établir à l’aide d’une analyse *oppositionnelle* ses rapports avec les éléments d’une structure plus large, et, en répétant ce procédé, de construire un code à segments hiérarchisés (Kristeva 1969 : 106).

L’œil prs [persan] *čāšm*, pš [pashto] *stərga* n’est pas seulement un organe réceptif, mais le regard qui en provient et le présage que celui-ci contient représentent dans la croyance populaire deux aspects dangereux contre lesquels il convient de se protéger. L’œil, le regard et le présage sont donc réunis dans une triade indissoluble, comme en témoigne le vocabulaire (Kieffer 2011 : 91).

Қолхув аллоху аҳад аллоху самад.
Кӯр шавад чашми ҳасад.

Ва мин шарри нафосоти фал'уқади.

Ва мин шарри ҳосидин изо ҳасад (Rakhimov 1960 : 82).¹

Dans mon texte dans le recueil *Sous les yeux du spectateur et du voyeur*, j'analyse la transposition d'un seul geste de regard au plan lexical de la langue persane contemporaine, en examinant les unités phraséologiques (phraséologismes) du nom « œil » (il s'agit donc d'une inclinaison vers ce que l'on pourrait appeler la traduction intersémiotique, c.-à-d. entre différents niveaux d'expression – nonverbal et verbal). Ce n'est donc pas un hasard si je cite un passage de *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse* de Kristeva.² Depuis quelque temps, je m'intéresse à l'espace qui surgit à la jonction de deux canaux de communication, entendus comme deux ensembles de médias – verbal (EV), représenté par le côté phonique (et typographique) du langage ; et nonverbal (EN), représenté par une image et/ou un geste. Bien sûr, c'est un truisme que les deux canaux, c.-à-d. verbal et nonverbal, ne fonctionnent pas vraiment l'un à côté de l'autre, mais se chevauchent, supprimant leur partie commune – on parle ici du produit des ensembles mentionnés ci-dessus ($EV \cap EN$), pas de leur somme ($EV \cup EN$). Dans le cas de la culture iranienne (avec le terme *Persianate societies* ou « sociétés persanisées » de Hodgson 1974), je formule l'hypothèse suivante : *La langue persane reste complètement plongée dans le style/procès métaphorique, car c'est son outil de base pour conceptualiser la réalité.*³ L'une des sources de cet envisagement métaphorique sont les gestes qui sont médiatisés dans cette culture.⁴ Car, comme Sapir (1963 : 27 et suiv.) l'a écrit, la gestualité elle-même est un code qu'il faut apprendre pour communiquer efficacement. Les résultats présentés ici peuvent parfois sembler trop généraux ou insuffisamment justifiés, cependant, la question de la verbalisation d'un geste elle-même nécessite des recherches plus approfondies dans le

¹ « Dis : Il n'y a qu'un Dieu, et il est éternel. / Que les yeux de l'envie soient brûlés. / Et (que Dieu protège) du mal des souffles (prisonniers) en nœuds (conspirations). / Et du mal des envieux, pleins d'envie » (traduit par M.M.P.K.). C'est une formule de sort rimée, enregistrée pendant des recherches sur le terrain dans le Pamir soviétique dans une communauté rurale qui croyait que le mauvais œil pouvait être évité en prononçant une formule et enfin en soufflant silencieusement sur quelqu'un qui louait ou regardait le bétail avec des sentiments désagréables.

² Kristeva a publié ce livre en 1969, mais elle a déjà présenté certaines des conclusions de ses recherches originales sur le geste dans l'article publié un an plus tôt : « Le geste, pratique ou communication ? » (1968).

³ De plus, la conceptualisation de l'espace présente dans la langue persane reste strictement ancrée dans les formules se référant au corps de l'observateur (p.ex. : *pošt-e sar* 'partie arrière de la tête', c.-à-d. « par derrière ; en arrière », ou *dast-e rāst/čap* 'main droite/gauche', c.-à-d. « du côté droit/gauche ; à droite/gauche »).

⁴ À propos d'un geste dans la culture iranienne : voir l'étude de Centlivres (1983).

style des recherches de Leroi-Gourhan (1969) ou de Jousse (1974) sur la relation entre la parole et le geste.

Le texte se compose de trois parties. La 1^{ère} partie est une introduction générale dans laquelle je récapitule les données sur le lexème persan *čašm* 'œil'. La 2^e partie se compose de 12 ensembles, déterminés sur la base des champs sémantiques distingués et des dérivés du mot susmentionné (y compris les relations phraséologiques). La 3^e partie contient des conclusions.

Ici, je tiens à remercier Iwona Piechnik et Katarzyna Wąsala pour leur aide au cours de la préparation de cet article, ainsi que deux lecteurs experts anonymes pour leurs critiques perspicaces.

1. Le lexème *čašm* 'œil' en persan contemporain

Dans la 1^{ère} partie du texte je discute des données élémentaires sur le lexème du persan contemporain *čašm* 'œil' : i) sa prononciation ; ii) sa définition lexicographique ; iii) son étymologie ; et iv) les cinq représentations gestuelles.

1.1. Dans le persan contemporain, il y a deux prononciations parallèles et à part entière du nom « œil » : *čašm* et *češm*, car ces voyelles /a/ et /e/ sont remplacées assez fréquemment (Pisowicz 1985 : 15–16).⁵ En raison de la spécificité de l'écriture perso-arabe, qui n'enregistre pas de voyelles historiques courtes au début et au milieu d'un mot, il existe une seule notation de ce nom – چشم.

1.2. La définition du lexème *čašm* 'œil' selon les dictionnaires *Farhang-e Soxan* (FS 798–799) et *Farhang-e Amid* (495) comprend les explications suivantes : i) « organe de la vue des vertébrés et de certains invertébrés » ; ii) « regard ; espoir ; attente » ; iii) « mauvais œil » ; iv) « amulette en forme de l'œil » ; v) « élément rond dans les lettres *sin* (س), *qāf* (ق), *mim* (م), *vāv* (و) et *he* (ه) » ; et vi) « orbite de l'œil ».

1.3. L'étymologie du lexème *čašm* 'œil' est la suivante : PC *čašm* 'œil' et *čašmhā* 'yeux' ou *čašmān* 'yeux' ← MP *čašm* (MacKenzie 1971 : 21) ← VP *čašma-* / *čaša-* (Kent 1953 : 184] ← IR **čašman-* (ÈSIJa II : 238–240) – dérivé du verbe IR **čaš-* 'regarder, voir, se montrer ; apprendre, enseigner' (ÈSIJa II : 235–238) ← IE **kweks-* 'regarder, voir' (IEW 638–639).⁶

⁵ « Les échanges entre *a e o* sont très fréquents, non seulement dans la langue familière, mais aussi dans la prononciation littéraire ordinaire. Ils sont dus dans la plupart des cas à l'assimilation de la voyelle par celle d'une syllabe voisine (généralement la suivante), plus rarement à l'influence de l'entourage consonantique » (Lazard 1957 : 14).

⁶ Les abréviations utilisées : PC = le persan contemporain/moderne (depuis VII^e/X^e s. apr. J.-C.) ; MP = le moyen perse (IV^e s. av. J.-C.–VII^e s. apr. J.-C.) ; VP = le vieux perse (VI^e–IV^e s. av. J.-C.) ; IR = le proto-iranien ; IE = l'indo-européen.

1.4. Les six gestes élémentaires liés à l'œil et au regard, répandus dans la culture iranienne sont :

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| i) le geste du consentement ; | iv) le geste de l'envie ; |
| ii) le geste de la négation ; | v) le geste de salutation ; |
| iii) le geste de la modestie ; | vi) le geste de fermeture. |

La division proposée par nous est arbitraire et les ensembles individuels peuvent se chevaucher. Toute recherche ultérieure devrait poursuivre la classification proposée ici ou en introduire une nouvelle.

1.4.1. Le 1^{er} geste, celui du consentement, se lie à l'acceptation de la demande de quelqu'un et à la volonté de l'accomplir. Ce geste consiste à couvrir l'œil droit avec la main droite et s'accompagne d'une phrase p.ex. : i) *čašm* (lit.) 'un œil' ; ii) *be čašm* (lit.) 'à l'œil' ; iii) *be čašm-am* (lit.) 'à mon œil' ; ou iv) *be ru-ye čašm* (lit.) 'à la surface de l'œil', qui verbalise l'acceptation et le consentement mentionnés ci-dessus. C'est pourquoi ils doivent être traduits par « d'accord », « bien sûr », « pas de problème » ou « pas de souci ». La réponse à la phrase et/ou au geste mentionnés ci-dessus est une formule p.ex. : i) *čašm-e šomā bi balā* (lit.) 'votre œil sans malheur' ; ou ii) *čašm-e šomā bi balā-st* (lit.) 'votre œil est sans malheur', c.-à-d. une formule qui signifie simplement « merci (beaucoup) ». → Voir la **photo n° 1**.

1.4.2. Le 2^e geste, celui de la négation, consiste à hausser les sourcils tout en levant la tête en même temps. Eibl-Eibesfeldt parle en détail d'un geste similaire répandu dans la culture grecque :

Il est possible qu'il existe plusieurs formes primaires de négation, et que, par convention, les hommes de différentes cultures se soient mis d'accord sur l'une ou sur l'autre. Un mouvement de rejet, de refus, vient certainement d'un mouvement d'intention de se détourner. Les grecs disent « non » en levant la tête d'un coup et en la rejetant en même temps en arrière, parfois aussi en la tournant un peu de côté ; en même temps ils baissent les paupières ; pour une négation très forte ils lèvent une ou deux mains, les paumes ouvertes tournées vers le partenaire (Eibl-Eibesfeldt 1984 : 555–556).

Dans la culture persane il existe une version plus simple de ce geste où seuls les deux sourcils sont levés. Indépendamment de la variante, le contact visuel avec l'interlocuteur est toujours maintenu. Le geste de la négation est accompagné d'une phrase courte p.ex. : i) *na* 'non' ; ii) *xeyr* 'non' ; ou ii) *naxeyr* 'non', éventuellement du silence, parfois du bruit des lèvres comme lors du baiser. → Voir les **photos n° 2 et n° 3**.

1.4.3. Le 3^e geste, celui de la modestie, consiste à regarder vers le bas pour que la vue descend en dessous de la ligne horizontale du visage de l'interlocuteur. Ceci est accompagné d'un timbre de voix plus calme. Contrairement aux gestes du consentement et de la négation, celui-ci a une justification non seulement culturelle sous forme de principes de savoir-vivre (pers. *ta rāfāt*), mais aussi religieuse, car il peut/doit accompagner la con-

versation d'un homme et d'une femme non apparentés (pers. *nāmahrām*). Il est également utilisé dans une conversation entre une personne plus âgée et une personne plus jeune, comme une expression de respect envers la première. → Voir la **photo n° 4**.

1.4.4. Le 4^e geste, celui de l'envie, ne doit être associé à aucun comportement particulier, car il résulte d'une croyance populaire d'après laquelle le mauvais œil peut causer de la souffrance ou du malheur, p.ex. : la pauvreté, la maladie ou la mort. Ce geste peut être accompagné d'éloges sur l'apparence ou sur le talent de quelqu'un qui agit (involontairement) comme un sortilège. Afin d'éviter d'être accusé d'une intention malveillante, on recourt à des éloges indirects, p.ex. : au lieu de dire *če pesar-e qašang-i!* 'Quel joli garçon!', on utilise l'expression religieuse *māšāllā* (arab. *mā šā 'a-llāhu*) 'Ce que Dieu a voulu'. Cependant, si quelqu'un a fait l'éloge de son achat, on peut dire *čašm-at qašang mibinad* (lit.) 'Ton œil peut bien le voir'. Une telle réponse a toutes les caractéristiques d'un effet magique et empêche l'influence du mauvais œil. → Voir la partie F.

1.4.5. Le 5^e geste, celui de salutation, concerne une expression de type *čašm-am roušan* (lit.) 'mon œil clair' ou (lit.) 'mes yeux clairs' (parce qu'en persan le nom singulier a aussi une valeur collective) qui est utilisée comme équivalent de l'expression p.ex. : « Salut ! », « Bonjour ! » ou « Bonsoir ! ». → Voir les parties H.12., H.16.

1.4.6. Le 6^e geste, celui de fermeture, est lié à la mort. Si, après la mort d'une personne, ses yeux restent ouverts, alors ses proches ou une personne présente les frotte avec ses mains ou de l'argile sèche pour les fermer. Les yeux ouverts étaient considérés comme un signe que la personne était pécheresse. Les Tadjiks de Kulob croyaient que si les yeux du défunt restaient ouverts, cela signifiait qu'un nouveau défunt serait après lui et qu'il attendait le pardon d'un de ses proches. À Fayzobod, on croyait que les yeux du défunt restaient ouverts s'il n'avait pas quelqu'un qu'il voulait voir avant sa mort (Kislijakov, Pisarčik 1976 : 122, 179 ; Rakhimov 1953 : 111). → Voir la partie B.

2. L'analyse de 110 exemples regroupés en 12 ensembles

À des fins statistiques, il convient d'expliquer que dans cette partie, je présente 110 exemples regroupés en 12 ensembles, qui ont été basés sur des champs sémantiques du lexème *čašm* 'œil' et de ses dérivés lexicaux divisés comme suit : A=14, B=4, C=4, D=2, E=22, F=15, G=6, H=18, I=5, J=6, K=4 et L=10. Le matériel lexicographique collecté comprend : 61 verbes, 20 noms, 17 adjectifs et 12 d'autres formes grammaticales. Les exemples les plus intéressants sont présentés d'une façon plus détaillée ci-dessous. Tous les exemples sont tirés du dictionnaire *Farhang-e Soxan* (FS).

A. Le 1^{er} ensemble comprend des phénomènes tels que : « apercevoir », « regarder » ou « observer ». Ce sont les activités directement liées au geste du regard et à la fonction biologique et physiologique de l'organe de la vue – l'œil. On peut regarder les choses et les gens. On peut les regarder de diverses manières, p.ex. intensément ou brièvement. Mais le geste de ne pas regarder compte aussi, il s'agit donc d'éviter de regarder quelque chose ou quelqu'un inconsciemment ou intentionnellement.

A.1. *čašm āb dādan* 'regarder qc/qn avec plaisir et/ou délice'. Structure de l'expression (SE)⁷ : *āb dādan* 'abreuver'. Signification littérale (SL) : 'abreuver l'œil'. Commentaire grammatical (CG) : le verbe composé *āb dādan* 'abreuver' (substantif + verbe auxiliaire) est typique en persan contemporain. Commentaire lexicographique (CL) : ce verbe n'apparaît que dans la littérature persane classique. Une enquête rapide menée auprès d'un petit groupe de répondants (10 personnes) a confirmé cette information. Aucun des locuteurs persans ne croyait qu'il soit naturel d'utiliser ce verbe dans le langage parlé. Néanmoins des recherches statistiques supplémentaires sont nécessaires.

A.2. *čašm andoxtan* « regarder attentivement qc/qn ». SE : *andoxtan* 'jeter'. SL : 'jeter un œil' ou 'jeter un coup d'œil'. CG : en persan le nom singulier a aussi une valeur collective. → Voir L.9.

A.3. *čašm (bar/foru) bastan* « fermer les yeux ; ne pas voir qc/qn ». SE : *bastan* 'fermer', éventuellement avec le préverbe *bar* 'sur, à (locatif et direction)' ou *foru* 'vers le bas'. SL : 'fermer un œil' ou 'fermer les yeux'. CG : comme déjà mentionné, en persan le nom singulier a aussi une valeur collective. En outre, bien qu'il n'y ait pas de catégorie grammaticale d'aspect accompli vs. inaccompli dans cette langue, dans ce cas l'utilisation du préverbe souligne le fait qu'une activité a été accomplie. → Voir B.1., L.8.

A.4. *čašm be ġamāl-e kas-i/čiz-i roušan šodan* « voir qc/qn après une longue attente ». SE : *be* 'à cause de' ; *ġamāl* 'beauté' ; *roušan šodan* 'briller, devenir clair'. SL : '(à propos du regard) devenir brillant à cause de la beauté de qc/qn'.

A.5. *čašm čarāndan* « regarder qc/qn avec délice ». SE : *čarāndan* '(à propos de l'animal) faire paître'. SL : 'faire paître l'œil'.

A.6. *čašm dozdidan* « détourner rapidement le regard de qc ou de qn ; ne regarder (plus) rien ni personne d'autre ». SE : *dozdidan* 'voler'. SL : 'voler un œil' ou 'voler les yeux'.

A.7. *čašm duxtan (be/bar)* « regarder qc/qn attentivement, intensément, etc. ». SE : *duxtan* 'coudre' ; collocation verbale *be* 'à, dans (direction et locatif)' ou *bar* 'sur, à'. SL : 'coudre l'œil à qc/qn' ou 'coudre les yeux à qc/qn'.

⁷ Les abréviations utilisées : SE = structure de l'expression, SL = signification littérale, CG = commentaire grammatical, CL = commentaire lexicographique, CC = commentaire culturel.

A.8. *čašm gardāndan* « chercher qc/qn autour de soi ». SE : *gardāndan* 'déplacer d'un endroit à l'autre ; renverser d'un endroit à l'autre'. SL : 'déplacer l'œil d'un endroit à l'autre' ou 'déplacer les yeux d'un endroit à l'autre'.

A.9. *čašm gereftan (az)* « détourner le regard de qc ou de qn ; éviter de regarder qc/qn ; ne pas voir qc/qn ». SE : *gereftan* 'prendre, emporter' ; collocation verbale *az* 'de, depuis'. SL : 'détourner l'œil de qc ou de qn' ou 'détourner les yeux de qc ou de qn'.

A.10. *čašm-e kas-i oftādan (be/bar)* « (à propos de qn) voir ». SE : *oftādan* 'tomber' ; collocation verbale *be* 'à, dans' ou *bar* 'sur, à'. SL : (à propos du regard de qn) 'tomber sur qc/qn'.

A.11. *čašm pušidan (az)* « éviter de regarder qc/qn ; ne pas voir qc/qn ; abandonner qc, renoncer à qc ». SE : *pušidan* 'couvrir, mettre' ; collocation verbale *az* 'de, depuis (origine)'. SL : 'couvrir l'œil à l'abri de qc/qn' ou 'couvrir les yeux à l'abri de qc/qn'.

A.12. *čašm sorx/siyāh/siyah kardan (be)* « regarder qc/qn avec convoitise ». SE : *sorx kardan* 'rougir ; faire rougir, rendre rouge' ou *siyāh/siyah kardan* 'noircir ; faire noircir, rendre noir' ; collocation verbale *be* 'à, dans'. SL : 'faire un œil rouge/noir à l'égard de qc/qn' ou 'faire les yeux rouges/noirs à l'égard de qc/qn'.

A.13. *bā/be čašm-e xod didan* 'être témoin de qc/qn ; voir par soi-même ; éprouver qc/qn par soi-même ». SE : *bā* 'avec (accompagnement, instrument)' ou *be* 'à, dans' ; *xod* 'propre' ; *didan* 'voir'. SL : 'voir avec son propre œil' ou 'voir avec ses propres yeux'. CG : en langue persane parlée le pronom réfléchi *xod* peut être complété par un pronom possessif enclitique : *-am* 'mon', *-at* 'ton', *-aš* 'son', *-emān* 'mes', *-etān* 'tes', *-ešān* 'ses'.

A.14. *tā ġā-yi ke čašm kār mi-konad/mi-kard* « où l'œil peut voir / où l'œil pouvait voir ». SE : *tā* 'jusqu'à' ; *ġā* 'place, point, lieu' ; *kār mi-konad* 'il travaille, il fait' ou *kār mi-kard* 'il travaillait, il était en train de faire'. SL : 'à l'endroit où l'œil travaille'. CG : *kār mi-konad* et *kār mi-kard* sont les deux formes personnelles du verbe composé *kār kardan* 'faire ; travailler' (substantif + verbe auxiliaire).

B. Les expressions recueillies dans le 2^e ensemble sont de nature métaphorique car elles sont liées aux concepts de « naissance » et de « mort ». Leur essentiel est un geste d'ouvrir les yeux d'un nouveau-né et un geste tout aussi unique de fermer les yeux d'un mourant. Dans une telle approche, l'œil est un symbole universaliste d'une conscience centrée sur la vie temporelle et éternelle. Un œil ouvert a une valeur in plus, c'est donc la vie. Un œil fermé a une valeur in minus, et est associé à l'antonyme du concept de « vie », c.-à-d. de « mort ».

B.1. *čašm (bar/foru) bastan* « mourir ». SE : *bastan* 'fermer', éventuellement avec le préverbe *bar* 'sur, à' ou *foru* 'vers le bas (direction)'. SL : 'fermer un œil' ou 'fermer les yeux'. → Voir A.3., B.2., L.8.

B.2. *čašm az ġahān (foru) bastan* « mourir ». SE : *az* ‘en présence de’ ; *ġahān* ‘monde’ ; *bastan* ‘fermer’, éventuellement avec le préverbe *foru* ‘vers le bas (direction)’. SL : ‘fermer un œil sur le monde’ ou ‘fermer les yeux sur le monde’. CG : comme déjà mentionné, bien qu’il n’y ait pas de catégorie grammaticale d’aspect accompli vs. inaccompli en persan, dans ce cas l’utilisation du préverbe souligne le fait qu’une activité a été accomplie. CL : cette locution verbale est simplement un développement de la locution verbale *čašm (foru) bastan* (B.1.).

B.3. *čašm be/bar ġahān/donyā gošudan* « naître ». SE : *be* ‘à, dans’ ou *bar* ‘sur, à’ ; *ġahān* ‘monde’ ou *donyā* ‘monde’ ; *gošudan* ‘ouvrir’. SL : ‘ouvrir un œil sur le monde’ ou ‘ouvrir les yeux sur le monde’. CL : si ce verbe apparaît sans le complément *be/bar ġahān/donyā* ‘au/sur le monde’, il signifie simplement ‘ouvrir les yeux’.

B.4. *čašm-e kas-i be tāq oftādan* « mourir ». SE : *be* ‘à, dans’ ; *tāq* ‘ciel’ ; *oftādan* ‘tomber’. SL : (à propos de l’œil de qn) ‘tomber sur le ciel’.

C. Le 3^e ensemble est lié au concept de « rêve » et de « sommeil ». La chose intéressante est que dans le matériel collecté il n’y a pas de vision métaphorique du rêve entendu comme suspension de la conscience, toutefois cette image n’est pas étrangère à la culture persane. Les exemples rassemblés ci-dessous se réfèrent uniquement à l’activité du « sommeil » ou du moment de « s’endormir », ou bien du temps de « veiller ». Aucun d’entre eux ne saisit le lexème « œil » en relation avec le concept de « rêve » d’une manière métaphorique.

C.1. *čašm be/bar ham na-zadan* « ne pas dormir des nerfs ou des soucis ». SE : *be ham* ‘ensemble, l’un à l’autre’ ou *bar ham* ‘ensemble, sur soi-même’ ; la particule verbale de négation *na-* ‘ne pas’ ; *zadan* ‘frapper’. SL : ‘(à propos des paupières) ne pas frapper contre soi-même’.

C.2. *čašm be/bar/ru-ye ham gozāštan* « fermer les yeux ; s’endormir ». SE : *be ham* ‘ensemble, l’un à l’autre’ ou *bar ham* ‘ensemble, sur soi-même’ ou *ru-ye ham* ‘ensemble, sur soi-même’ ; *gozāštan* ‘mettre, poser’. SL : (à propos des paupières) ‘plier ensemble’ ou (à propos des paupières) ‘se plier ensemble’.

C.3. *čašm-e kas-i be ham raftan* « s’endormir ». SE : *be ham* ‘ensemble, l’un à l’autre’ ; *raftan* ‘aller’. SL : (à propos de l’œil / des yeux de qn) ‘se rencontrer ensemble’.

C.4. *yek čašm xābidan* « dormir peu ». SE : *yek* ‘un’ ; *xābidan* ‘s’endormir’. SL : ‘dormir en un clin d’œil’.

D. Le 4^e ensemble comprend des expressions liées au concept de « ténèbres ». Chacun des deux exemples ci-dessous s’applique à une approche différente. La première concerne simplement le manque de lumière. La

deuxième, cependant, est liée à la situation métaphorique où l'obscurité devant les yeux signifie l'épuisement de la vitalité.

D.1. *čašm čašm-rā na-didan* (à propos de l'obscurité) « être très sombre ». SE : la postposition du complément d'objet direct défini *-rā* ; la particule verbale *na-* ; *didan* 'voir'. SL : (à propos de l'œil) 'ne pas reconnaître l'(autre) œil'. CG : dans cette phrase, il y a un substantif défini qui remplit la fonction du complément d'objet direct.

D.2. *čašm-e kas-i siyāhi raftan/kardan* « s'obscurcir devant les yeux ». SE : *siyāhi raftan* ou *siyāhi kardan* 'devenir sombre'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'devenir sombre'.

E. Le 5^e ensemble est exceptionnellement riche, car il comprend jusqu'à 22 éléments qui décrivent une caractéristique ou un attribut, par exemple d'un personnage. La plupart des exemples présentés ci-dessous ont un sens métaphorique, c.-à-d. qu'ils vont au-delà de la somme des significations des composants.

E.1. *čašm bāz kardan* « porter une attention particulière à qc ; faire qc en bonne et due forme ». SE : *bāz kardan* 'ouvrir'. SL : 'ouvrir l'œil' ou 'ouvrir les yeux'.

E.2. *čašm be zir* « modeste et décent ». SE : *be* 'à, dans' ; *zir* '(des)sous'. SL : (à propos du regard) 'orienté vers le bas'.

E.3. *čašm be/bar dar* « (s')attendant ». SE : *be* 'à, dans' ou *bar* 'sur, à' ; *dar* 'porte'. SL : (à propos du regard) 'dans la direction de la porte'.

E.4. *čašm-e bad* « regard obscène ». SE : *bad* 'mauvais'. SL : 'mauvais œil'. CG : il y a une construction standard d'*ezāfe* dans cette phrase. → Voir **F.9.**

E.5. *čašm-e basirat* « regard intelligent et compréhensif ». SE : *basirat* 'sens de la vue ; conscience ; capacité de distinguer qc'. SL : 'œil de la conscience'.

E.6. *čašm-baste* « mal informé ; avec les yeux intentionnellement fermés, c.-à-d., aveugle à qc ». SE : *baste* 'fermé'. SL : 'avec un œil fermé' ou 'avec les yeux fermés'. CG : dans cette phrase l'adjectif épithète ne compose pas la construction standard d'*ezāfe*. L'absence de cette construction peut être due à la fréquence d'emploi de l'expression.

E.7. *čašm-e bāz* « précision, conscience, minutie, attention, présence d'esprit ». SE : *bāz* 'ouvert'. SL : 'œil ouvert'.

E.8. *čašm-e binā* « œil capable de voir la vérité ». SE : *binā* 'qui voit' – participe présent du verbe *didan* 'voir'. SL : 'œil qui voit'.

E.9. *čašm-e del* « regard intelligent et compréhensif ». SE : *del* 'estomac ; cœur'. SL : 'œil du cœur'. CL : le nom *del* en langage familier signifie 'estomac', mais en langage littéraire 'cœur', néanmoins l'expression *čašm-e del* est souvent utilisée dans la vie de tous les jours. → Voir E.5.

E.10. *čašm-e esfandyār* « talon d'Achille, faiblesse, point faible ». SE : *esfandyār* 'Esfandyār'. SL : 'œil d'Esfandyār'. Esfandyār est l'un des héros de *Šāhnāme* (Livre des Rois) de Ferdousi, ardent partisan de Zoroastre et propagateur de sa religion. En échange du soutien apporté au prophète, il reçut de lui l'armure qui le rendait invincible. Cependant, il est mort dans un combat avec un autre héros – Rostam, quand ce dernier l'a frappé dans les deux yeux avec une double flèche spéciale en tamaris (Šahidi-Māzandarāni 1998 /1999 : 53–55].

E.11. *čašm-e ġādu/ġāduvāne* « tout bel œil ». SE : *ġādu* 'sortilège' ou *ġāduvāne* 'magique'. SL : 'œil magique'.

E.12. *čašm-e gāvi* « très grand œil ». SE : *gāvi* 'de la vache, bovin'. SL : 'œil de la vache' ou 'yeux de la vache'.

E.13. *čašm-navāz* « agréable, attrayant, suscitant l'admiration ». SE : *navāz* – le thème du présent du verbe *navāxtan* 'jouer ; frapper' et ici la 2^e composante de mots complexes avec des significations 'caressant ; calmant' (PRS II 669). SL : 'agréable à l'œil'.

E.14. *čašm-pāk* 'bienveillant, ayant de bonnes intentions'. SE : *pāk* 'propre, pur, clair'. SL : 'œil clair', c.-à-d. différent du mauvais regard. CG : dans cette locution l'adjectif épithète ne compose pas la construction standard d'*ezāfe*. → Voir E.20.

E.15. *čašm-sefid* 'effronté, vulgaire, désobéissant'. SE : *sefid* 'blanc'. SL : 'œil blanc'. CG : dans cette locution l'adjectif épithète ne compose pas la construction standard d'*ezāfe*.

E.16. *čašm-tang* « avide ». SE : *tang* 'étroit'. SL : 'œil étroit' ou 'regard étroit'. CG : dans cette locution l'adjectif épithète ne compose pas la construction standard d'*ezāfe*.

E.17. *čašm-e tar* « en larmes, gonflé de larmes ». SE : *tar* 'mouillé'. SL : 'œil humide'. CG : dans cette locution l'adjectif épithète compose la construction standard d'*ezāfe*.

E.18. *čašm-zahre* « avec un regard désagréable, malveillant ou colérique ». SE : *zahre* 'vésicule biliaire'. SL : 'œil de la vésicule biliaire'. CG : dans cette locution le nom ne compose pas la construction standard d'*ezāfe*. Comme pour les adjectifs, l'absence de cette construction peut être due à la fréquence d'emploi de l'expression.

E.19. *čašm-gir* « important et précieux ». SE : *gir* – le thème du présent du verbe *gereftan* 'prendre'. SL : 'celui qui attire l'œil'.

E.20. *čašm-o del-pāk* « bienveillant, ayant de bonnes intentions ». SE : *del* 'estomac ; cœur' ; *pāk* 'propre, pur, clair'. SL : 'œil propre et cœur propre', c.-à-d. différent du mauvais regard. CG : dans cette locution l'adjectif épithète compose la construction standard d'*ezāfe*. CL : cette expression est simplement un développement de l'expression *čašm-pāk* (E.14.).

E.21. *čašm-o guš-baste* « mal informé ; inintelligent ». SE : *guš* 'oreille' ; *baste* 'fermé'. SL : 'avec l'œil et l'oreille fermés' ou 'avec les yeux et les oreilles

fermés’. CG : dans cette phrase l’adjectif épithète ne compose pas la construction standard d’*ezâfe*. → Voir E.6.

E.22. *yek-čašm* « borgne ». SE : *yek* ‘un’. SL : ‘un œil’.

F. Le 6^e ensemble a un caractère particulier car il concerne une dimension magique du geste de regarder. Dans la tradition iranienne (et pas seulement), un regard qui cause délibérément ou involontairement du mal à une autre personne ou à un animal (parfois aussi à un objet) a deux raisons : i) indigène, c.-à-d. (pré)zoroastrienne ; et ii) adaptée, c.-à-d. arabo-musulmane, où le fondement (pré)zoroastrien est considéré comme représentant un héritage commun indo-européen (Dziekan 2017 ; Šakūrzāda, Omidsalar 1990 : 44).

Quant au fondement indigène, (pré)zoroastrien, les premières traces de croyance au pouvoir causal du regard se trouvent déjà dans les textes de l’*Avesta*. Ce livre présente la démonsse Ayaši-, dont la spécialité est de nuire en amenant les gens à jeter un regard envieux sur les autres (*Vendīdād* 20 : 3 ; 20 : 7). Sa nature s’explique par son nom dérivé de l’aves. *aya-* ‘mauvais’ et l’aves. *aši-* ‘œil du démon’ (Bartholomae 1904 : 48). Les représentations de l’*Avesta* sur un regard blessant étaient continuées et développées sous la forme de considérations présentées dans la littérature zoroastrienne, p.ex. *Mēnōg ī xrad*, sous la forme du concept de : *šūr-čašmīh* « mauvais œil » et *čašm-arešk(en)īh* « possession du mauvais œil » (MacKenzie 1971 : 21), qui caractérisent une série de démons. Pas seulement le démon ou la démonsse Ayaš, dont le genre est inconnu et dont le nom moyen-perse vient du nom aves. de la démonsse Ayaši-, mais aussi d’autres démons anonymes, dont le second rend les gens jaloux des autres, tandis que le troisième détruit tout ce que l’homme regarde, sans dire la formule sacrée *Pad nām ī yazdān* (Au nom de Dieu), qui était dite avant chaque bonne action p.ex. comme une prière ou un repas. Le moyen le plus simple de remédier à un tel regard était d’invoquer le nom de Dieu (*Sad Dar* 15). Puisque le pilier du zoroastrisme est l’opposition éthico-morale entre ce qui est bon/bien vs. ce qui est mauvais/mal, il n’est pas surprenant que certains des êtres positifs aient la capacité d’agir avec leurs yeux également. (Dans ce cas, le regard a une qualité édifiante.) Un exemple d’une telle existence est Spənta Armaiti, qui, à l’aide de ses yeux, a détruit un malfaiteur (*Yašt* 1 : 29).

F.1. (*tā*) *čašm-e kas-i kur šodan* (à propos de qn) « être damné, être privé de succès et/ou de force ». SE : éventuellement *tā* ‘jusqu’à’ ; *kur šodan* ‘devenir aveugle’. SL : (à propos de l’œil de qn) ‘(jusqu’à) devenir aveugle’.

F.2. *bar čašm-e bad la’nat* « Que le mauvais œil périsse ! ». SE : *bar* ‘contre’ ; *la’nat* ‘injure ; malédiction’. SL : ‘malédiction sur le mauvais œil’. Commentaire culturel (CC) : cette phrase a une influence magique parce qu’elle empêche de jeter une malédiction sur quelqu’un ou de jeter un sort sur quelqu’un.

F.3. *čašm xordan* « passer sous le mauvais œil ; être sous l'influence du mauvais œil ; être blessé etc. à cause de l'action du mauvais œil ». SE : *xordan* 'manger'. SL : 'manger un œil' ou 'manger un mauvais œil'.

F.4. *čašm zadan/kardan* « fixer qc/qn avec un regard envieux ; causer du mal à qc ou à qn avec son regard ». SE : *zadan* 'frapper' ; *kardan* 'faire ; travailler'. SL : 'jeter un coup d'œil sur qc/qn' ou 'faire un œil à qc/qn'.

F.5. *čašm-at/čašm-etān ruz-e bad na-binad* « Puisses-tu ne ressentir rien de mal / Puissiez-vous ne ressentir rien de mal ». SE : *-at* 'ton' ou *-etān* 'votre' ; *ruz* 'un jour' ; *bad* 'mauvais' ; la particule verbal *na* ; *binad* 'qu'il voie' – 3^e p.sg. subjonctif présent du verbe *didan* 'voir'. SL : 'pourvu que ton/votre œil ne voie pas un mauvais jour' ou 'pourvu que tes/vos yeux ne voient pas un mauvais jour'. CC : cette phrase a une influence magique parce qu'elle exprime l'espoir, entre autres pour le bon développement des choses.

F.6. *čašm-e bābā-quri* « un petit objet en forme d'œil porté comme un talisman pour se protéger du mauvais regard ». SE : *bābā-quri* 'associé à un mauvais fonctionnement de l'œil, p.ex. la cécité ou l'exophtalmie'. SL : 'œil qui fonctionne mal (et donc il est incapable de causer des dommages)'. → Voir la photo n° 5–7.

F.7. *čašm-e bad* « regard mauvais et/ou nuisible plein de jalousie et/ou d'envie ». SE : *bad* 'mauvais'. SL : 'mauvais œil'.

F.8. *čašm-e bad dur* « que le mauvais regard et/ou un regard nuisible et plein de jalousie et/ou d'envie s'en aille ». SE : *bad* 'mauvais' ; *dur* 'lointain ; loin'. SL : 'mauvais œil loin'. CC : la phrase *čašm-e bad dur* fonctionne comme une formule magique et est parfois prononcée lorsqu'il y a un soupçon que la vue de qn puisse blesser l'interlocuteur.

F.9. *čašm-e besmellāh* « une amulette en forme d'œil qui permet de se protéger contre le mauvais œil ». SE : *besmellāh* 'au nom de Dieu'. SL : 'œil « Au nom de Dieu »'. CC : la locution *besmellāh* (ar. *b-ismi-llāh*) est l'abréviation d'une expression religieuse plus longue : *besmellāh-er-ramān-er-rahīm* (ar. *b-ismi-llāhi-r-rahmāni-r-rahīmi*) 'Au nom de Dieu clément et miséricordieux' qui commence diverses bonnes actions, y compris une prière.

F.10. *čašm-e kas-i / čašm-o del-e kas-i roušan* (à propos de qn) « avec un œil clair / avec un œil clair et un cœur clair ». SE : éventuellement *del* 'estomac ; cœur' ; *roušan* 'clair'. SL : 'œil clair de qn / œil clair de qn et cœur clair de qn'. CC : on le dit quand on salue un voyageur qui revient d'un long voyage ou un nouveau-né. De cette manière on peut également exprimer sa protestation ou objection à l'action de quelqu'un.

F.11. *čašm-šur* ou *šur-čašm* 'mauvais regard'. SE : *šur* 'salé ; défavorable ». SL : « œil défavorable ». CG : dans la 1^{re} locution l'adjectif épithète ne compose pas la construction standard d'*ezâfe* et dans la 2^e locution il apparaît en construction archaïque devant un nom. CC : c'est l'une de rares expressions contemporaines qui a un équivalent plus ancien, c.-à-d. du moyen perse *šūr-čašmīh*.

F.12. *čašm-e kas-i šur budan* « avoir un mauvais regard ; frapper qn du regard ». SE : *šur* 'salé ; défavorable' ; *budan* 'être'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'être défavorable'.

F.13. *čašm-zaxm* « mauvais regard ». SE : *zaxm* 'blessure'. SL : 'œil qui fait mal, œil qui blesse'. CG : dans cette locution le nom ne compose pas la construction standard d'*ezâfe*.

F.14. *čašm-zaxm zadan* « jeter un mauvais regard sur qn ». SE : *zaxm* 'blessure' ; *zadan* 'frapper'. SL : 'donner un coup d'œil qui fait mal à qn'.

F.15. *har če didi az čašm-e xod-at didi / dide bāš* « c'est de ta faute ». SE : *har* 'chaque, tout' ; *če* 'quoi' ; *didi* 'tu vis' – 2^e p.sg. passé simple du verbe *didan* 'voir' ; *az čašm-e xod-at* 'avec ton œil' ou 'avec tes yeux' ; *didi* 'tu vis' ou *dide bāš* 'que tu aies vu' – 2^e p.sg. subjonctif passé du verbe *didan* 'voir'. SL : 'Ce que tu as vu, tu l'as vu de tes propres yeux / Ce que tu as vu, tu l'aurais vu de tes propres yeux'. Cette phrase est utilisée lorsqu'on veut décourager quelqu'un de faire qc, p.ex. en soulignant d'éventuelles conséquences négatives.

G. Le 7^e ensemble comprend des éléments liés à l'attente.

G.1. *čašm be/bar/ru-ye rāh-e kas-i dāštan* « attendre qn ». SE : *be* 'à, dans' ou *bar* 'sur, à' ou *ru-ye* 'sur' ; *rāh* 'chemin' ; *dāštan* 'avoir'. SL : 'avoir un œil sur le chemin de qn d'autre'. → Voir G.4.–6.

G.2. *čašm čašm kardan* « attendre une opportunité avec impatience ». SE : *kardan* 'faire'. SL : 'faire un œil un œil'.

G.3. *čašm-e bāzār-rā dar āvardan / kur kardan* « ne pas acheter qc malgré une longue recherche ; acheter des produits de mauvaise qualité ; faire un mauvais achat ». SE : *bāzār* 'bazar' ; la postposition *-rā* ; *dar āvardan* 'recevoir' ou *kur kardan* 'aveugler'. SL : 'recevoir l'œil du bazar' ou 'aveugler l'œil du bazar'.

G.4. *čašm-e kas-i (be dar) sefid šodan* « attendre qn anormalement longtemps ». SE : éventuellement *be dar* 'vers la porte' ; *sefid šodan* 'devenir blanc'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'blanchir/devenir blanc vers la porte'. → Voir G.1., G.5.–6.

G.5. *čašm-e kas-i be dar budan* « attendre qc/qn ». SE : *be dar* 'vers la porte' ; *budan* 'être'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'être [orienté] à la porte'. → Voir G.1., G.4.–6.

G.6. *čašm-e kas-i be dar xošk šodan* « attendre qn avec nostalgie ». SE : *be dar* 'vers la porte' ; *xošk šodan* 'sécher ; se dessécher'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'se dessécher [en train de regarder fixement] à la porte'. → Voir G.1., G.4.–5.

H. Le 8^e ensemble comprend des concepts liés aux émotions.

H.1. *az čašm-e kas-i ātaš bāridan/rixtan* « regarder qc/qn avec une grande aversion ». SE : *ātaš* 'feu' ; *bāridan* 'tomber' ou *rixtan* 'couler ; ver-

ser'. SL : (à propos du feu) 'tomber de l'œil / des yeux de qn' ou '(à propos du feu) couler de l'œil / des yeux de qn'.

H.2. *az čašm-e kas-i oftādan* 'tomber hors de la grâce de qn d'autre'. SE : *oftādan* 'tomber'. SL : (à propos de qn) 'tomber de l'œil de qn'.

H.3. *bā čašm kas-i-rā xordan/bal'idan* 'regarder qn avec dégoût ; regarder qn avec plaisir'. SE : *bā* 'avec' ; la postposition *-rā* ; *xordan* 'manger' ou *bal'idan* 'avalier'. SL : 'manger qn avec l'œil' ou 'avalier qn avec l'œil'.

H.4. *bālā-ye čašm-at abru-st* « tu ne te laisses rien dire ». SE : *bālā* 'en haut' ; *-at* 'ton' ; *abru* 'sourcil' ; *-st* 'est' – 3^e p.sg. présent du verbe *budan* 'être'. SL : 'Il y a un sourcil au-dessus de ton œil'. CC : une phrase qui met l'accent sur la vulnérabilité ou la sensibilité de qn à la moindre critique.

H.5. *čašm darāndan* « faire exorbiter/sauter/éclater les yeux de peur, d'étonnement, de colère, etc. ». SE : *darāndan* 'déchirer [qc en morceaux]'. SL : 'déchirer un œil' ou 'déchirer les yeux'.

H.6. *čašm didan-e kas-i/čiz-i-rā na-dāštan* 'ne pas aimer ou détester qn'. SE : *didan* 'l'action de voir' ; la postposition *-rā* ; la particule verbale *na-* ; *dāštan* 'avoir'. SL : 'ne pas avoir l'œil pour voir qc/qn' ou 'ne pas avoir les yeux pour voir qc/qn'.

H.7. *čašm-e darviš kardan* « s'abstenir de regarder avec convoitise qc /qn ». SE : *darviš kardan* 'agir comme un derviche'. SL : 'faire l'œil de derviche' ou 'faire les yeux de derviche'. CC : dans la culture persane islamique, le terme « derviche » a été diversement appliqué aux prétendants à la vertu de pauvreté spirituelle, souvent en même temps avec la pauvreté matérielle délibérément choisie ou passivement acceptée, ainsi qu'aux adeptes ou pratiquants du soufisme et aux mendiants avec des aspirations à la sainteté (Shaki, Algar 1994 : 72).

H.8. *čašm-e kas-i az hadaḡe/kāse birun āmadan / xāreḡ šodan / dar āvardan* « faire exorbiter/sauter/éclater les yeux de douleur, de maladie, de peur, etc. ». SE : *az* 'de, depuis' ; *hadaḡe* 'orbite de l'œil' ou *kāse* 'orbite de l'œil' ; *birun āmadan* 'sortir' ou *xāreḡ šodan* 'sortir' ou *dar āvardan* 'sortir'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'sortir de l'orbite de l'œil' ou (à propos de l'œil de qn) 'extraire de l'orbite de l'œil'.

H.9. *čašm-e kas-i barq zadan* (à propos de l'œil) 'briller de joie, de bonheur, etc.'. SE : *barq zadan* 'briller ; étinceler'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'briller'.

H.10. *čašm-e kas-i bāz šodan* « se familiariser avec qc, avec des conditions, avec la situation, etc. ». SE : *bāz šodan* 's'ouvrir ; devenir ouvert'. SL : (à propos de l'œil de qn) 's'ouvrir' ou (à propos de l'œil du qn) 'devenir ouvert'. CL : si ce verbe apparaît sans le complément d'*ēzāfe*, c.-à-d. *-e kas-i* 'de qn', il signifie simplement 'ouvrir les yeux'.

H.11. *čašm-e kas-i be dahān-e/dahan-e digar-i budan/māndan* « écouter attentivement qn ». SE : *be* 'à, dans' ; *dahān* 'bouche' ou *dahan* 'bouche' ; *digar* 'autre' ; *budan* 'être' ou *māndan* 'rester'. SL : (à propos de l'œil de

qn) 'être (regardant) à la bouche de qn d'autre' ou (à propos de l'œil de qn) 'rester (regardant) à la bouche de qn d'autre'.

H.12. *čašm-e kas-i be kas-i roušan šodan* « être content de voir qn ». SE : *be* 'à, dans (direction et locative)'; *roušan šodan* 'briller'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'briller pour qn'. → Voir H.16.

H.13. *čašm-e kas-i daridan* « cligner des yeux de peur ou de surprise ». SE : *daridan* 'déchirer (qc en morceaux)'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'déchirer'.

H.14. *čašm-e kas-i terekidan* « être mécontent que les autres réussissent, être mécontent de la réussite des autres ». SE : *terekidan* 'exploser ; se briser'. SL : (à propos de l'œil du qn) 'se briser, éclater'.

H.15. *čašm-e kas-i-rā gerd šodan* « faire exorbiter/sauter/éclater les yeux d'étonnement ». SE : la postposition *-rā*; *gerd šodan* 's'arrondir'. SL : 'faire rond un œil de qn' ou 'faire ronds les yeux de qn'.

H.16. *čašm-e kas-i-rā roušan kardan* « rendre qn heureux d'une visite à domicile ou d'une faveur ». SE : la postposition *-rā*; *roušan kardan* 'faire clair; éclaircir'. SL : 'éclaircir l'œil de qn' ou 'éclaircir les yeux de qn'. → Voir H.12.

H.17. *čašm-rā bastan va dahān/dahan-rā bāz kardan* « jurer sans vergogne ; jurer comme un charretier ». SE : la postposition *-rā*; *bastan* 'fermer'; *va* 'et'; *dahān* ou *dahan* 'bouche'; *bāz kardan* 'ouvrir'. SL : 'fermer l'œil et ouvrir la bouche' ou 'fermer les yeux et ouvrir la bouche'.

H.18. *ru-ye (tox-m-e) čašm-e kas-i ġā dāštan* « être important pour qn ». SE : *ru-ye* 'sur'; éventuellement *tox-m* 'globe (oculaire)'; *ġā* 'place, point, lieu'; *dāštan* 'avoir'. SL : 'occuper une place sur le globe (oculaire) de quelqu'un d'autre'.

I. Le 9^e ensemble comprend des expressions liées au travail ou à l'effort physique.

I.1. *čašm / be čašm / be ru-ye čašm* 'accord'. SE : éventuellement *be* 'à, dans' ou *be ru-ye* 'sur'. SL : 'œil', 'dans un œil' ou 'sur un œil'. → Voir I.5.

I.2. *čašm-e falak-rā dar āvardan* « faire des efforts pour obtenir qc ; s'efforcer de faire qc ; remuer le ciel et la terre ». SE : *falak* 'ciel'; la postposition *-rā*; *dar āvardan* 'mettre en marche'. SL : 'mettre l'œil du ciel en marche'.

I.3. *čašm-e kas-i āb na-xordan* « n'avoir aucun espoir de faire qc ». SE : *āb* 'eau'; la particule verbale *na-*; *xordan* 'manger ; boire'. SL : (à propos de l'œil de qn) 'ne pas boire d'eau'.

I.4. *čiz-i-rā ru-ye čašm gozāštan* « accepter qc ». SE : la postposition *-rā*; *ru-ye* 'sur'; *gozāštan* 'mettre, poser'. SL : (à propos de qc) 'poser sur l'œil'. CC : cette expression fait clairement référence au geste de mettre la main droite sur l'œil droit comme une expression de consentement et une promesse d'accomplir la demande de qn d'autre. → Voir 1.4.1., I.1., I.5.

I.5. *ru-ye čašm-am* « accord ». SE : *ru-ye* ‘sur’ ; *-am* ‘mon’. SL : ‘sur mon œil’ ou ‘sur mes yeux’. → Voir I.1.

J. Le 10^e ensemble comprend des expressions liées à la compréhension et à l’explication.

J.1. *čašmak* « cligner de l’œil ». SE : *čašmak* ‘petit œil’. SL : *čašm* ‘œil’ ; le suffixe du diminutif *-ak*. SL : ‘clin d’œil’.

J.2. *čašmak zadan* « cligner de l’œil pour transmettre des informations ». SE : *čašmak* ‘petit œil’ ; *zadan* ‘donner un coup à qc/qn ; frapper’. SL : ‘donner un coup à qc/qn avec un petit œil’. CG : le nom *čašmak* ‘petit œil’ se compose de deux parties : le nom *čašm* ‘œil’ et le suffixe diminutif *-ak*.

J.3. *čašm-o abru āmadan* « donner à comprendre avec des expressions faciales ». SE : l’enclitique *-o* ‘et’ ; *abru* ‘sourcil’ ; *āmadan* ‘arriver, venir’. SL : (à propos de l’œil et du sourcil) ‘se rencontrer’.

J.5. *čašm-o guš-e kas-i az čiz-i por budan* « bien savoir qc, être habitué à qc et ne pas y prêter trop d’attention ». SE : *-o* ‘et’ ; *guš* ‘oreille’ ; *az* ‘de, depuis’ ; *por* ‘entier’ ; *budan* ‘être’. SL : (à propos de l’œil et de l’oreille de qn) ‘être plein de qc’.

J.6. *čašm-o guš-e kas-i bāz budan* « être familier avec, se connaître en qc ». SE : *-o* ‘et’ ; *guš* ‘oreille’ ; *az* ‘de, depuis’ ; *bāz* ‘ouvert’ ; *budan* ‘être’. SL : (à propos de l’œil et de l’oreille de qn) ‘être ouvert’.

K. Le 11^e des ensembles distingués est lié à la notion de vitesse et à la transposition métaphorique du clin d’œil sur la ligne du temps.

K.1. *dar yek čašm be/bar ham zadan* « rapidement, à toute vitesse, en un rien de temps ». SE : *yek* ‘un’ ; *be ham* ‘ensemble, l’un à l’autre’ ou *bar ham* ‘ensemble, sur soi-même’ ; *zadan* ‘donner un coup à qc/qn ; frapper’. SL : ‘en un clin d’œil’.

K.2. *čašm be/bar ham na-zadan* « rapidement, à toute vitesse, en un rien de temps ». SE : *be ham* ‘ensemble, l’un à l’autre’ ou *bar ham* ‘ensemble, sur soi-même’ ; la particule verbale *na-* ; *zadan* ‘donner un coup à qc/qn ; frapper’. SL : ‘plus vite qu’un clin d’œil’.

K.3. *yek-čašm-xāb* « bref, court ». SE : *yek* ‘un’ ; *xāb* ‘rêve, sommeil’. SL : ‘durée du sommeil d’un clin d’œil’.

K.4. *yek-čašm-zad* « bref, court ». SE : *yek* ‘un’ ; *zad* – le thème du passé simple du verbe *zadan* ‘donner un coup à qc/qn ; frapper’. SL : ‘durée du sommeil d’un clin d’œil’.

L. Le 12^e ensemble contient des éléments marqués comme « autres », c.-à-d. n’appartenant pas aux onze ensembles présentés ci-dessus.

L.1. *čašm gozāštan* (à propos du jeu de cache-cache) « compter ». SE : *gozāštan* ‘mettre, poser’. SL : ‘appliquer un œil (p.ex. au mur)’ ou ‘appliquer les yeux (p.ex. au mur)’.

- L.2.** *čašm-e xorus* « adonis (Adonis L.) ». SE : *xorus* 'coq'. SL : 'œil du coq'.
- L.3.** *čašm-o čerāq* « qn cher au cœur ». SE : *-o* 'et' ; *čerāq* 'lampe'. SL : 'œil et lampe'. CG : c'est un mot composé dont le référent n'est lié à aucun des composants de ce mot. → Voir L.4.
- L.4.** *čašm-o del* « qn cher au cœur ». SE : *-o* 'et' ; *del* 'estomac ; cœur'. SL : 'œil et cœur'. CG : c'est un mot composé dont le référent n'est lié à aucun des composants de ce mot. → Voir L.3.
- L.5.** *čašm-o guš* « qn qui écoute ; qn qui prête l'oreille ; espion ». SE : *-o* 'et' ; *guš* 'oreille'. SL : 'œil et oreille'. CG : c'est un mot composé dont le référent n'est lié à aucun des composants de ce mot.
- L.6.** *čašm-o ham-čašm-i* « concurrence, rivalité ». SE : *-o* 'et' ; *ham* 'aussi' ; le suffixe des abstraits *-i*. SL : 'œil et co-œil'. CL : le dictionnaire persan-russe (PRS I 469) donne aussi : le verbe *čašm-o ham-čašm-i kardan* 'rivaliser avec qn de qc' et le nom *čašm-o ham-čašm* 'concurrent'. → Voir L.10.
- L.7.** *tu-ye čašm āmadan* 'attirer l'attention, retenir l'attention'. SE : *tu-ye* 'à, dans' ; *āmadan* 'arriver, venir'. SL : (à propos de qc) 'arriver à l'œil' ou (à propos de qc) 'arriver aux yeux'.
- L.8.** *čašm (bar/foru) bastan* « changer d'avis, renoncer à qc, se raviser ». SE : *bastan* 'fermer', éventuellement avec le préverbe *bar* 'sur, à' ou *foru* 'vers le bas'. SL : 'fermer un œil' ou 'fermer les yeux'. → Voir A.3., B.1.
- L.9.** *čašm andoxtan* (à propos des bulles d'air à la surface d'une sauce épaisse) 'apparaître'. SE : *andoxtan* 'jeter'. SL : 'jeter un œil' ou 'jeter les yeux'. → Voir A.2.
- L.10.** *ham-čašm* 'concurrent'. SE : *ham* 'aussi'. SL : 'celui qui partage un œil avec qn d'autre'. CG : c'est un mot composé dont le référent n'est lié à aucun des composants de ce mot. → Voir L.6.

3. Conclusions

La langue persane possède des ressources lexicales exceptionnellement riches. Il n'est donc pas surprenant qu'un même geste du regard, qui réalise six catégories différentes au niveau de la culture, existe au niveau linguistique dans un certain nombre de lexèmes. Le mot « œil » et les phraséologismes qui en dérivent, prouvent clairement que les Iraniens perçoivent l'espace qui les entoure de manière métaphorique. L'œil, comme les autres organes externes et internes du corps humain, est une source naturelle pour les ressources lexicales en développement continu du persan. Aussi dans l'espace qui surgit à la jonction de deux canaux de communication – verbal (EV) et nonverbal (EN) – c.-à-d. (EV∩EN).

Il s'agit là d'un constat assez général qui exige un commentaire extralinguistique plus large ayant recours aussi aux acquis de l'anthropologie. Comme le note Leach (1976 : 9), lorsque nous sommes en compagnie d'amis

et de connaissances, il est évident pour nous que communiquer est un processus entièrement continu contenant à la fois des composantes verbales et non verbales. Ce n'est que lorsque nous entrons en contact avec des étrangers que nous nous rendons compte de ce qu'en raison du contenu informatif de chaque comportement (et pas seulement des actes de langage), nous ne pouvons pas comprendre ce qui se passe tant que nous ne connaissons pas le code. Dans certaines formes de communication, l'activité expressive du destinataire est directement interprétée par le destinataire : je parle – tu écoutes ; je hoche la tête – tu me vois le faire. Mais dans d'autres cas, la communication n'est pas directe : j'écris une lettre et je recrée des motifs de signes et de symboles sur une feuille de papier – quelque temps après, tu reçois la lettre et tu interprètes ce que j'ai écrit. On peut étendre cette constatation et dire que certains des gestes non verbaux sont reflétés dans le langage sous la forme d'unités phraséologiques, par exemple les mouvements de la tête indiquent souvent un « consentement » ou un « refus », bien que le mouvement soit conventionnalisé différemment dans différentes cultures. La situation est tout autre lorsque la communication est indirecte. En effet, le langage (par la parole ou l'écrit) véhicule le contenu également exprimé par le geste, donc le langage, en tant que système, dans ses ressources, doit avoir des moyens appropriés permettant de signaler ou de reproduire ces gestes.

Les messages que nous recevons par les sens du toucher, de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du goût sont facilement transformés en d'autres modes de réception. Nous pouvons donc imaginer ce que nous entendons comme des mots, transformer un texte écrit en parlé et un geste en information auditive. Selon Leach (1976 : 11), à un niveau d'abstraction plus profond, tous nos sens sont codés de la même manière. Il doit y avoir une sorte de mécanisme « logique » qui nous permette de transformer l'information visuelle en information tactile ou olfactive, et vice versa. Leach répète souvent que dans un système de communication non verbal, les signes, comme les particules sonores dans le langage parlé, ne sont pas pertinents s'ils se produisent isolément, mais ils le sont seulement s'ils font partie du système. Un signe, un symbole ou un geste n'a de sens que lorsque nous le distinguons d'un autre signe, symbole ou geste opposé. Cela signifie que, tout comme les signes et les symboles se reflètent dans le langage, les gestes ont aussi leurs représentations, p.ex. sous forme des phraséologismes.

Abréviations

| | |
|---|------------------------------|
| CC = commentaire culturel | CG = commentaire grammatical |
| CL = commentaire lexicographique | |
| IE = l'indo-européen | IR = le proto-iranien |
| MP = le moyen perse (IV ^e s. av. J.-C.–VII ^e s. apr. J.-C.) | |

PC = le persan contemporain/moderne (depuis VII^e/X^e s. apr. J.-C.)
 SE = structure de l'expression SL = signification littérale
 VP = le vieux perse (VI^e–IV^e s. av. J.-C.).

Bibliographie

Dictionnaires

- BARTHOLOMAE Christian, 1904, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg : Trübner.
 BERGÉ Adolphe, 1868, *Dictionnaire persan-français*, Paris & Leipzig : L. Voss.
 DESMAISONS Jean Jacques Pierre, 1908, *Dictionnaire persan-français I–II*, Rome :
 Typographie Polyglotte de la S.C. de Propagande.
 ÈSIJA = Раствоуева Вера С., Эдельман Джой И., 2003, *Этимологический словарь иранских языков II*, Москва : Восточная литература.
Farhang-e Amid = Amid Hasan, 1999/2000 (1378 AP), *Farhang-e fārsi-ye Amid*,
 Tehrān : Enteshārāt-e Amir Kabir.
 FS = Anvari Hasan (ed.), 2003/2004 (1382 AP), *Farhang-e fešorde-ye Soxan I–II*,
 Tehrān : Enteshārāt-e Soxan.
 IEW = Pokorny Julius, 1959, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern :
 Francke Verlag.
 KENT Roland G., 1953, *Old Persian : Grammar. Texts. Lexicon*, New Haven :
 American Oriental Society.
 MACKENZIE David N., 1971, *A Concise Pahlavi Dictionary*, London : Oxford Uni-
 versity Press.
 PRS = Рубинчик Юрий А., 1983, *Персидско-русский словарь I–II*, Москва :
 Русский язык.

Ouvrages critiques

- ARAKELOVA Victoria, ASATRIAN Mushegh, 2005, Amulets, Fortune-Telling, and
 Magic. Iran, The Caucasus, Central Asia, and Afghanistan. – *Encyclopedia of
 Women & Islamic Cultures III*, Leiden : Brill, 19–22.
 CENTLIVRES Pierre, 1983, Attitudes, gestes et postures en Afghanistan : du corps
 enculturé au corps moderné. – *Le corps en jeu*, Jacques Hainard, Ronald Kaehr
 (ed.), Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 87–122.
 DZIEKAN Marek, 2017, Der Glaube an den bösen Blick unter den Arabern und
 Slawen : Eine vergleichende Untersuchung ausgewählter Aspekte. – *Orientalia
 Lovaniensia Analecta 254* : 159–170.
 EIBL-EIBESFELDT Irenäus, 1984, *Éthologie : biologie du comportement*, Paris : Ophrys.
 HODGSON Marshall G.S, 1974, *The Venture of Islam: The expansion of Islam in the
 Middle Periods I–III*, Chicago : University of Chicago Press.
 HONIGMANN Ernst, 1978, Karbalā'. – *Encyclopédie de l'islam*. Nouvelle édition IV,
 Leiden-Paris : Brill, 663–665.
 JOUSSE Marcel, 1974, *L'anthropologie du geste*, Paris : Gallimard.
 KIEFFER Charles M., 2011, *Tabous, interdits et obligations de langage en Afghanis-
 tan*, Wiesbaden : Reichert.
 KISLJAKOV Nikolaj A., PISARČIK Antonina K. 1976 = Кисляков Николай А., Писарчик
 Антонина К., 1976, *Таджики Каратегина и Дарваза III*, Душанбе : Дониш.

- KRISTEVA Julia, 1968, *Le geste, pratique ou communication ?*. – *Langages* 10 : 48–64.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- LAZARD Gilbert, 1957, *Grammaire du persan contemporain*, Paris : Klincksieck.
- LEACH Edmund, 1976, *Culture and Communication: The logic by which symbols are connected : An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LEROI-GOURHAN André, 1969, *Le geste et la parole*, Paris : Albin Michel.
- PISOWICZ Andrzej, 1985, *Origins of the New and Middle Persian Phonological Systems*, Kraków : Uniwersytet Jagielloński.
- РАХИМОВ Makhmadnaim R. 1953 = Рахимов Махмаднаим Р., 1953, Обычаи и обряды, связанные со смертью и похоронами, у таджиков Кулябской области. – *Известия Академии наук Таджикской ССР (Душанбе)* III : 107–130.
- РАХИМОВ Makhmadnaim R. 1960 = Рахимов Махмаднаим Р., 1960, Некоторые обычаи и обряды, связанные со скотоводством, у таджиков Каратегина и Дарваза. – *Труды СХХ. Памяти Михаила Степановича Андреева (Сталлинабад)*, 181–187.
- Sad Dar* = Müller Friedrich M. (ed.), 1885, *Sacred Books of the East XXIV : Pahlavi Texts III : Dīnā-ī Maīnōg-ī Khirad, Sikand-Gūmānik Vigār, Sad Dar*, Oxford : Oxford University Press, 253–361.
- SAPIR Edward, 1963, *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, Mandelbaum David G. (ed.), Berkeley-Los Angeles : University of California Press.
- SHAKI Mansour, ALGAR Hamid, 1994, Darvīš. – *Encyclopædia Iranica* VII(1), New York : Encyclopaedia Iranica Foundation, 72–76.
- ŠAHIDI-MĀZANDARĀNI (Bižan) Hoseyn, 1998/1999 (1377 AP), *Farhang-e Šāhnāme. Nām-e kasān-o ġāyhā*, Tehrān : Našr-e Balx.
- ŠAKŪRZĀDA Ebrāhīm, OMIDSALAR Mahmoud, 1990, Čašm-zaqm. – *Encyclopædia Iranica* V(1), New York : Encyclopaedia Iranica Foundation, 44–47.
- Vendīdād* = *Le Zend-Avesta*, vol. 2 : *La loi : Vendidad*, 1892, Paris : E. Leroux.
- Yašt* = *Le Zend-Avesta*, vol. 2 : *L'épopée : Yashts*, 1892, Paris : E. Leroux.

Abstract

The word *čašm* 'eye' and its phraseologisms in Modern Persian language

The lexical resources of the Modern Persian language are significantly wide because it makes most of the space that arises at the junction of two communication channels – verbal and non-verbal. A good example of such a phenomenon is the lexeme *čašm* 'eye' and expressions derived from it. It proves that native speakers of Modern Persian language perceive the surrounding space metaphorically as its source is a single gesture of glance. In the article, I present 110 expressions formed from the lexeme *čašm* 'eye' grouped into twelve sets. The collected lexicographic material includes: 61 verbs; 20 nouns; 17 adjectives; 12 other grammatical forms.

Keywords: Persian language, phraseologisms.



Addendum

Toutes les photos ont été prises par Micuda – Pracownia Fotograficzna, Kraków.

Photo n° 1



Le geste du consentement.

Photo n° 2



Le geste de la négation (la 1^{re} version).

Photo n° 3



Le geste de la négation (la 2^e version).

Photo n° 4



Le geste de la modestie

Photo n° 5



Nazar « regard »
 (turc *nazar boncuğu* 'perle d'œil',
 persan *nazar-qorbāni* 'regard sacrificiel'),
 un autre nom « l'œil de Fatima »,
 c'est une amulette islamique
 traditionnelle, fabriquée souvent en verre,
 qui vise à protéger contre le mauvais œil.
 Turquie, années 2000.
 De la collection d'Agnieszka Heuchert.

Photo n° 6



Taviz (persan *ta 'viz*),
 c'est une amulette islamique
 traditionnellement fabriquée en métal
 (la monture) et lapis lazuli (l'œil).
 Iran, années 1960.
 De la collection de Mateusz M.P. Kłagisz.

Photo n° 7



Taviz (persan *ta 'viz*),
 c'est une amulette islamique
 traditionnellement fabriquée en métal
 (la monture et les petites cloches)
 et petites perles (les yeux),
 porté par les nomades (persan *kuči*).
 Afghanistan, années 1950.
 De la collection de Mateusz M.P. Kłagisz.

Sous les yeux du spectateur et du voyeur
Karolina Czerska, Agnieszka Kocik, Iwona Piechnik (dir.)
Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska
Kraków 2022

Iwona PIECHNIK
Université Jagellonne, Cracovie
<https://orcid.org/0000-0003-3235-8122>

Expositions humaines entre le divertissement populaire et le voyeurisme pseudoscientifique



*My name is Saartjie Baartman and I come from Kat Rivier
they called me the Hottentot Venus
they rang up the curtains on a classy peepshow two pennies
(...) they had never seen anything like it before
(...) a speculative sketch come to life a curiosity
of natural science weighed measured
exported on show two pennies two pennies
in the Gallery of Man I am unique
Stephen Gray (1994 : 19), Hottentot Venus.*

L'idée d'exhiber des gens bizarres ou de races « sauvages » est passée par différentes étapes dans sa longue histoire, depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX^e siècle, accompagnée d'abord d'un public restreint et local, puis d'un public de masse. Ce phénomène, dont la plus forte manifestation est le « zoo humain », émergé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, conjugue,

selon Blanchard et al. (2011 : 9), « exhibition, spectacle, éducation et domination ». Car suite à des bouleversements sociaux et politiques (dont la Révolution française n'est que le début) et la révolution industrielle et économique, le XIX^e siècle en Europe et en Amérique a vu la naissance d'une société urbanisée de plus en plus égalitaire qui a ensuite engendré la culture de masse. Le XIX^e siècle est aussi une période de colonialisme intensif, éclairé d'abord encore par les Lumières, puis par le scientisme (y compris le darwinisme). En même temps, c'est une période riche de grandes expositions commerciales locales et internationales, lors desquelles les empires coloniaux montrent les habitants indigènes de leurs colonies : d'une part comme curiosité (ludique, ainsi qu'anthropologique, donc « au nom » de la science), d'autre part, comme preuve que l'arrivée des Européens a pu apporter une haute civilisation à ces « pauvres sauvages ».

En somme, on peut dire que c'est la curiosité et l'orgueil qui contribuent à l'émergence des zoo humains au XIX^e siècle : d'un côté, la curiosité des anthropologues et des naturalistes qui tentent d'expliquer la diversité humaine ; de l'autre côté, la curiosité d'un grand public urbain, avide de loisirs, de grosses attractions et d'exotisme dans des parcs « d'acclimatation » devenus accessibles à tous ; et finalement s'y joint l'orgueil colonial, non seulement celui des États ayant des colonies, mais aussi cet orgueil des gens de la race blanche qui se considèrent indubitablement comme supérieurs aux autres, tant par la couleur de la peau et la forme du crâne que par l'ingéniosité, le développement technique et l'organisation sociale.

Pour mettre un peu d'ordre dans nos considérations sur les expositions humaines (appelées aussi « spectacles ethniques » ou « zoo humains »), il vaut la peine de jeter un coup d'œil sur les diverses étapes et/ou manifestations de telles expositions et de leur terminologie en même temps.

Les expositions de gens et/ou d'animaux bizarres devant un public commencent naturellement avec le développement de la civilisation : pour divertir les gens curieux dans les foires ou fêtes villageoises (cirques ambulants) ou bien divertir les nobles à la cour (nains, jongleurs, danseurs)¹. On peut dire que, depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen-Âge², c'est une étape de la « jouissance visuelle »³ par le besoin ludique et le goût pour l'exotisme.

¹ Sans parler des bouffons ou « fous (du roi) » dont le rôle était de faire rire les gens par les propos comiques et moquers. Mais sans recourir à l'aspect visuel.

² Nous ne prenons pas en compte les représentations dans les théâtres antiques. Nous ne prenons pas non plus en compte les spectacles de la rivalité compétitive, p.ex. les Jeux de la Grèce et de la Rome antiques avec les courses, les épreuves de l'athlétisme ou les combats de gladiateurs, ainsi que les tournois et les joutes chevaleresques médiévaux. Ces spectacles ne sont pas des expositions au sens strict.

³ J'emprunte ce terme (qui me semble très réussi) à Blanchard et al. (2011) qui l'utilisent dans une phrase non moins réussie : « La proximité des *ethnic shows* et des *freak shows* indique d'ailleurs l'articulation profonde entre la jouissance vi-

L'étape du regard plus scientifique, c'est-à-dire l'étape des ancêtres plus directs du zoo humain commence au XVI^e siècle, lors de l'épanouissement de la Renaissance européenne et des grandes découvertes pour explorer le globe. Il s'agit des premières collections d'objets exotiques rassemblés dans les « cabinets de curiosités », appelés aussi « chambres de merveilles »⁴. C'étaient des chambres où il y avait de petites expositions d'objets naturels (minéraux, matières biologiques, etc.) et artificiels (œuvres d'art, instruments, outils, etc.). Parfois, c'était un pêle-mêle de bibelots et de choses acquises par sérendipité ou lors de trouvailles archéologiques et apportées de voyages exotiques. Ces mini-musées domestiques étaient à la mode en Europe (chez les riches) jusqu'au XVIII^e siècle (cf. Pomian 1987, Schlosser 2002). Ils étaient des ancêtres des musées publics.

Ensuite, sont construits des jardins des plantes⁵ et des ménageries, surtout aux frais des monarques et des aristocrates (p.ex. la ménagerie royale de Versailles de Louis XIV). Avec le temps, ces établissements de loisirs deviennent respectivement des jardins d'acclimatation et des parcs zoologiques, d'abord le plus souvent privés, puis publics, en possession de grandes villes qui y consacraient des terrains verts en banlieues.

Le premier parc zoologique en Europe est probablement la ménagerie du poissonnier Gottfried Claes Carl Hagenbeck (à Hambourg dans le quartier Saint-Pauli) qui, déjà en 1848, a organisé une exhibition de phoques et a ensuite ouvert sa collection de plus en plus agrandie à buts commerciaux. Son fils, Carl Hagenbeck, l'a développée, en y amenant plus d'animaux et en coopérant avec l'Américain Phineas Taylor Barnum, organisateur de spectacles des humains et propriétaire de cirques. C'est sans doute sous l'influence de Barnum que Hagenbeck a commencé ses *ethno-shows* par une exhibition de Lapons en 1875, ensuite, vu le succès énorme, il a amené les Africains du Soudan égyptien, dits *Nubiens*, qui y jouaient des scènes de chasse, ce qui a attiré des foules de visiteurs ravis. Hagenbeck s'est vite enrichi encore plus, en faisant voyager ses « objets exposés » dans d'autres villes allemandes, mais aussi à Londres et à Paris, et au cours des années suivantes, il a ensuite fait venir d'autres peuples dans sa « ménagerie » : Esquimaux, Indiens, Cinhalais, Patagoniens, Fuégiens, Aborigènes austra-

suelle de l'exotisme et/ou de l'étrange et une visée – au moins superficiellement – de la connaissance par l'exhibition » (Blanchard et al. 2011 : 12).

⁴ L'appellation vacille entre les langues, p.ex. ang. *cabinets of curiosities* ou *rooms of wonder* ; all. *Wunderkammern* ou *Kunstkammern* ou *Kunstkabinetten*, éventuellement *Raritätenkabinetten* ou *Kuriositätenkabinetten* ; esp. *cuartos de maravillas* ou *gabinetes de curiosidades* ; it. *camere/gabinetti delle meraviglie/curiosità* ou *camere dell'arte* ; pol. *gabinety osobliwości*, mais le terme allemand *Kunstkammern* est d'usage courant aussi en polonais, en italien, etc.

⁵ Pourtant, de tels jardins que l'on pourrait appeler aujourd'hui « botaniques » ont eu des formes plus anciennes, p.ex. jardins médicinaux.

liens, Kalmouks, Mongols, etc. Carle Hagenbeck a davantage développé son entreprise et en 1907, il a fondé un véritable parc zoologique, sans pourtant renoncer aux spectacles ethniques qui duraient encore même après la mort de celui-ci⁶ et dans l'entre-deux-guerres, coupés seulement par la Grande Guerre (Thode-Arora 2011 : 150–151).

Un exemple de l'impact international de l'activité de Hagenbeck est la première exposition humaine au Jardin d'acclimatation au Bois de Boulogne (ouvert en 1860). Ce parc de loisirs qui exposait surtout des animaux sauvages, les avait tous perdus lors du siège de Paris au cours de la guerre franco-allemande de 1870–1871. La restauration du Jardin a réussi dans les années suivantes, mais les revenus des visites étaient faibles. En août 1877, son directeur, Albert Geoffroy Saint-Hilaire, a fait venir quatorze Africains dits *Nubiens* de chez Hagenbeck. Le succès de ce premier spectacle ethnographique en France a dépassé les attentes les plus osées, donc en novembre, les Esquimaux du Groenland ont été présentés comme nouvelle attraction. Ensuite, on a amené d'autres peuples, « fournis » surtout par Hagenbeck. Geoffroy Saint-Hilaire suscitait l'intérêt non seulement de simples visiteurs, mais il invitait aussi les membres de la Société d'anthropologie de Paris qui y désignait des comités spéciaux pour prendre des mesures du crâne et faire des observations anatomiques, discutées ensuite et décrites dans le *Bulletin* de la société (Schneider 2011 : 133–134). Les expositions ethniques au Jardin d'Acclimatation ont duré jusqu'en 1931, où une centaine de Kanaks, venus à Paris comme délégués de la Nouvelle Calédonie pour présenter leur colonie à l'Exposition Coloniale Internationale, ont été forcés à se présenter dans les exhibitions du Jardin en tant que « sauvages polygames et cannibales », comme le dit aujourd'hui une plaque à l'entrée du Jardin. Ce scandale a mis fin aux zoos humains à Paris.

Parlons justement aussi des expositions internationales qui ont été organisées depuis la 2^e moitié du XIX^e siècle jusqu'à la moitié du XX^e, c'est-à-dire à l'âge industriel. Il vaut la peine de dire qu'au début, c'étaient tout simplement des expositions universelles internationales (comme celle de Paris en 1889, où l'on a fait construire la Tour Eiffel). Elles avaient des pavillons consacrés à des pays, mais aussi à des colonies de certains d'entre eux. Ensuite, on a organisé des expositions internationales purement coloniales pour mettre en relief ces cultures de territoires d'outre-mer. L'Exposition susmentionnée de 1931 de Paris est l'une d'elles. Conçues comme opportunités de partager le savoir sur les peuples dans les colonies européennes auprès des gens curieux qui ne pouvaient pas y voyager, elles étaient aussi des occasions de justifier l'expansionnisme des empires coloniaux qui montraient ainsi leurs missions civilisatrices. Lors de telles expositions de la diversité culturelle du globe, on reconstituait des habitations exotiques

⁶ Le *Tierpark Hagenbeck* à Hambourg existe toujours.

(p.ex. « villages noirs ») où la vie autochtone des gens venus de là-bas, habillés traditionnellement et munis d'outils artisanaux, était mise en scène pour satisfaire la soif d'exotisme des spectateurs occidentaux (voir p.ex. Bouyer 2003). C'étaient les prémices de la culture de masse mondiale.

Si nous venons de présenter le phénomène d'expositions humaines destinées plutôt à divertir les gens, il convient de rappeler que la diversité des êtres humains a aussi intéressé les scientifiques, surtout dès le XVIII^e siècle et les Encyclopédistes. Parmi les pionniers des recherches ethnologiques et anthropologiques en France, se trouve Louis-François Jauffret qui a fondé la Société des Observateurs de l'Homme (1799–1804) regroupant nombre de scientifiques français décidés à étudier les types, les races, les attitudes et l'histoire naturelle de l'homme. Parmi les membres, il y avait donc des naturalistes (p.ex. Jauffret même, Cuvier, Jussieu), linguistes (Sicard, Leblond), voyageurs (Baudin, Bougainville, Levaillant) et publicistes dont, entre autres, Joseph-Marie de Gérando, qui, en 1800, a écrit ses *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, adressées à François Levaillant qui se rendait de nouveau en Afrique et au capitaine Nicolas Baudin étant sur le point de partir en expédition aux « Terres Australes ». Gérando y exprime quelques idées-clés :

Las de s'être en vain agité, pendant des siècles, dans de vaines théories, le génie du savoir s'est enfin fixé sur la route de l'observation. Il a reconnu que le véritable maître est la nature ; il a mis tout son art à l'écouter avec soin, à l'interroger quelquefois. La Science de l'Homme aussi est une science naturelle, une science d'observation, la plus noble de toutes. (...) L'esprit d'observation a une marche sûre ; il rassemble les faits pour les comparer, et les compare pour les mieux connaître (Gérando 1800 : 2).

Le programme de la Société est là : elle veut observer l'homme sous tous les aspects. Outre la collecte de données de voyages exotiques, les membres s'intéressaient aux gens vivant dans des conditions spécifiques (p.ex. le garçon sauvage d'env. 12 ans, trouvé dans l'Aveyron en 1797) ou aux étrangers exotiques venus en France (p.ex. le jeune Chinois Tchong-A-Sam, capturé par un navire corsaire français et ramené à Paris en 1800). La vie de cette société était courte (à cause des problèmes organisationnels, financiers, etc.), mais intensive et elle a laissé beaucoup d'observations et de bons fruits (même si les anthropologues britanniques les dépasseront bientôt) :

L'anthropologie que promeuvent les Observateurs de l'homme est donc moins spéculative et compilatoire que critique, empiriste, voire expérimentale puisqu'elle inaugure une démarche de terrain où les positions de l'observateur et de l'observé sont susceptibles d'être évaluées, « mesurée » (Jamin 1979 : 332).

En 1859, le médecin Paul Broca a renoué aux idées des Observateurs et a fondé la Société d'anthropologie de Paris qui existe jusqu'à nos jours.

François Levallant susmentionné était parti en Afrique dans les années 1780, donc encore avant la naissance de la Société des Observateurs de l'Homme, et en 1790 il a publié sa description du voyage « dans l'Intérieur de l'Afrique par Le Cap de Bonne Espérance », où il a décrit, entre autres, les Hottentotes et leurs spécificités anatomiques, à savoir les fesses grasses proéminentes (stéatopyges) et l'hypertrophie des petites lèvres de la vulve (macronymphie), dite le « le tablier des Hottentotes ».

Or, à l'époque de la préparation de l'ouvrage de Levallant sur les Africain, en 1789 en Afrique du Sud est née une femme qui allait devenir célèbre pour ses traits anatomiques spécifiques. Elle était la fille d'une mère bochimane et d'un père hottentot et travaillait dans les fermes des Boers. Son nom en forme néerlandisée était : Saartjie Baartman. Les particularités de son corps ont attiré l'attention de ses fermiers et d'Alexander Dunlop, chirurgien britannique qui, en 1810, était en visite chez eux. Ils l'ont persuadée d'aller en Grande Bretagne avec eux pour gagner de l'argent avec l'exposition de son corps. Ainsi est née *The Hottentot Venus*, comme l'annonçaient les affiches. Ses « spectacles » londoniens ont commencé en septembre 1810, mais bientôt une plainte est portée devant le tribunal par une association humanitaire contre le mauvais traitement et l'humiliation de cette femme. Ensuite, Saartjie est probablement exposée clandestinement en province britannique et en Irlande. Cependant en septembre 1814, elle donne son premier « spectacle » à Paris. Elle est d'abord accompagnée d'un Taylor qui ensuite fait place à un Réaux, montreur d'animaux français... (Badou 2000 : 84). Elles « s'expose » dans diverses salles, y compris dans le Jardin d'acclimatation. Les affiches qui annoncent ses expositions l'appellent *Vénus hottentote* ou *Vénus noire*⁷. Les Parisiens sont ravis. Au printemps 1815, les scientifiques du Muséum d'Histoire naturelle l'examinent enfin aussi. Parmi eux, se trouvait Georges Cuvier qui la regardait avec dédain (on le verra dans ses notes), pourtant curieux de découvrir le « tablier » que Saartjie cachait obstinément. Cuvier a dû attendre, et il attendait ! Après quelques mois, le 29.12.1815, la pauvre femme prend froid et meurt. C'est Cuvier qui s'est trouvé sur les lieux et a organisé le transport du cadavre au

⁷ On peut voir quelques estampes d'expositions, sur le site de la Bibliothèque nationale de France (Recueil. Collection de Vinck. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770–1870*. Vol. 70 (pièces 9180–9301), Restauration et Cent-Jours) :

- *Sartjee. The. Hotentot Venus*, s.d., sans nom de l'éditeur. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954388v>.

- *Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers*, 1815, À Paris chez Martinet, Libraire, rue du Coq, N° 15, et Chez Charon rue Saint Jean de Beauvais N° 26. – Déposé. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69543861>.

- *La Venus Hottentote*, Auteur : Geor Loftus (dessinateur), 1815, sans nom de l'éditeur. Source : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1_b52508934j ou bien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954387f>.

Muséum pour faire une dissection. Il a effectué un moulage en plâtre de tout son corps et il a prélevé son cerveau et sa vulve pour les conserver dans le formol. Dans ses observations sur le corps de Saartjie, publiées en 1817, il donnait une description anatomique concise (y compris sur sa vulve), mais en général il s'exprimait sur cette femme d'une manière plutôt dédaigneuse et en utilisant beaucoup de comparaisons avec des animaux :

Ses mouvemens avoient quelque chose de brusque et de capricieux qui rappeloit ceux du singe. Elle avoit surtout une manière de faire saillir ses lèvres tout-à-fait pareille à ce que nous avons observé dans l'orang-outang (p. 263) ; Son oreille avoit du rapport avec celle de plusieurs singes (p. 264) ; [les masses de graisse sur les fesses] offrent une ressemblance frappante avec celles qui surviennent aux femelles des mandrills, des papions, etc. (p. 268) ; Tous ces caractères rapprochent, mais d'une quantité presque insensible, les négresses et les Boschismannes des femelles des singes (p. 269) ; [les humérus] m'ont offert une particularité assez rare dans l'espèce humaine (...), comme dans l'humérus de plusieurs singes, nommément du pongo de Wurmb, de tout le genre des chiens et de quelques autres carnassiers (p. 270) ; Notre Boschismanne a le museau plus saillant encore que le nègre, la face plus élargie que le calmouque, et les os du nez plus plats que l'un et que l'autre. A ce dernier égard surtout, je n'ai jamais vu de tête humaine plus semblable aux singes que la sienne (p. 271).

La dépouille de Saartjie Baartman n'est revenue en Afrique du Sud qu'en 2002. Mais cette femme s'est inscrite dans l'histoire des « zoos humains » avant même leur épanouissement. Elle est devenue un objet de la popculture, protagoniste de nombreuses publications (livres, articles) et de films, en tant que symbole du racisme d'antan et des zoos humains.

Les expositions humaines sont un phénomène culturel intéressant, bien que douloureux et triste. Un coup d'œil sur son évolution dans la culture occidentale montre pourtant que ses débuts se trouvaient dans le divertissement des gens piqués par une curiosité (malsaine). Ensuite, une tentative de traiter ces « objets exposés » d'une manière plus scientifique est apparue (p.ex. dans la Société des Observateurs de l'Homme en France), même si elle relevait plutôt du voyeurisme subjectif que de la recherche objective.

Bibliographie

- BADOU Gérard, 2000, Sur les traces de la Vénus Hottentote. – *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 27 : 83–87.
- BANCEL Nicolas, 2014, Et la race devint spectacle. Généalogie du zoo humain en Europe et aux États-Unis (1842–1913). – *L'Invention de la race : des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Nicolas Bancel, Thomas David, Dominic Thomas (dir.), Paris : La Découverte, 315–330.
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, DEROO Éric, LEMAIRE Sandrine, 2011, Introduction : La longue histoire du zoo humain. – *Zoos humains et ex-*

- hibitions coloniales : 150 ans d'invention de l'Autre*, P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, É. Deroo, S. Lemaire (dir.), Paris : La Découverte, 9–61.
- BLANCKAERT Claude (dir.) (2013), *La Vénus hottentote : entre Barnum et Muséum*, Paris : Publications scientifiques du Muséum.
- BOËTSCH Gilles, BLANCHARD Pascal, 2014, Du cabinet de curiosité à la « Vénus hottentote » : la longue histoire des exhibitions humaines. – *L'Invention de la race : des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Nicolas Bancel, Thomas David, Dominic Thomas (dir.), Paris : La Découverte, 205–215.
- BOUYER Anaëlle, 2003, Exotisme et commerce : les « villages noirs » dans les expositions françaises (1889–1937). – *Outre-mers : revue d'histoire* 338–339 : 273–291.
- COUTANCIER Benoît, BARTHE Christine, 2011, « Exhibition » et médiatisation de l'Autre : le Jardin zoologique d'acclimatation (1877–1890). – *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'invention de l'Autre*, P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, É. Deroo, S. Lemaire (dir.), Paris : La Découverte, 426–434.
- CUVIER Georges, 1817, Extrait d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote. – *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle* 3 : 159–274.
- FAUELLE-AYMAR François-Xavier, 2002, *L'invention du Hottentot : histoire du regard occidental sur les Khoisan (XV^e–XIX^e siècle)*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- GÉRANDE Joseph-Marie de, 1800, *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, s.n. : s.n.
- GRAY Stephen, 1994, *Selected poems 1960–92*, Cape Town Johannesburg : D. Philip.
- JAMIN Jean, 1979, Naissance de l'observation anthropologique : la Société des Observateurs de l'homme (1799–1805). – *Cahiers Internationaux de Sociologie. Nouvelle série* 67 : 313–335.
- POMIAN Krzysztof, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard.
- SCHLOSSER Julius von, 2002 (1908), *Objets de curiosité*, trad. de l'all. par Bénédicte Savoy, Paris : Le Promeneur.
- SCHNEIDER William H., 2011, Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation. – *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'invention de l'Autre*, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), Paris : La Découverte, 132–141.
- THODE-ARORA Hilke, 2011, Hagenbeck et les tournées européennes : l'élaboration du zoo humain. – *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'invention de l'Autre*, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), Paris : La Découverte, 150–159.

Abstract

Human exhibitions between popular entertainment and pseudo-scientific voyeurism

The article presents the phenomenon of human exhibitions, first for entertainment and then also for early scientific (anthropological and ethnographic) research, mainly in the 19th century.

Keywords: human exhibitions, human zoos, anthropology, Saartjie Baartman.



Les contributions réunies dans le présent volume se proposent d'interroger les modalités de visibilité les plus diverses. Elles reflètent également la variété des directions dans lesquelles sont poursuivies les recherches en littérature, arts visuels (film, peinture) ou en linguistique. Les reportages, la presse aussi bien que le roman et la poésie manipulent l'image, régissent la matière par le regard et, en fonction des résultats, exercent un pouvoir sur le public. Le potentiel performatif de celui ou celle qui regarde et qui témoigne de ce qu'il/elle a vu, observé, scruté – se manifeste dans les textes de culture des pays et des époques divers.

ISBN : 978-83-67127-34-9
e-ISBN : 978-83-67127-35-6